MARTA MORAES NEHRING

São Paulo no Cinema:
a representação da cidade nos anos 1960.

São Paulo
2007

MARTA MORAES NEHRING

São Paulo no Cinema:
a representação da cidade nos anos 1960.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, área de concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de doutora em Ciências da Comunicação, sob a orientação do Prof. Jean-Claude Bernardet.

São Paulo
2007

Resumo

A pesquisa parte da análise filmica para responder às perguntas: como a cidade aparece no moderno cinema brasileiro que surge nos anos 1960? Como estas questões se colocam numa década de extrema tensão política e cultural do Brasil? A premissa é que, na metrópole de crescimento tentacular e maior pólo industrial do Brasil, o jargão do progresso encobre a urbanização precária de uma sociedade desigual. Os filmes rodados neste meio oferecem um campo notável para compreendermos como a modernização conservadora revela sua face no cinema. Além do trabalho sobre os filmes, a tese procura averiguar em qual medida as obras analisadas estabelecem continuidades ou rupturas em relação à produção anterior, na forma plástica e nas narrativas. Os resultados revelam que sendo a utopia um problema na representação da cidade no cinema brasileiro, no caso de São Paulo o desajuste das personagens se deve a que o “progresso” da cidade resulta de um desenvolvimento que combina modernidade econômica com uma elite aferrada ao poder.

Palavras-chave: [cinema brasileiro ; anos 1960 ; São Paulo ; Análise de filmes ; representação da cidade]

Abstract

With filmic analysis as its point of departure, the research attempts to respond to the following questions: how is the city portrayed in the modern Brazilian cinema that emerged during the 1960s? How are these questions framed in a decade of such extreme political and cultural tension in Brazil? The premise is that, in the nation's largest industrial hub, a metropolis of tentacular growth, the jargon of progress covers up the precarious urbanization of an unequal society. The films shot in this environment provide notable source material from which to understand how conservative modernity shows its face in cinema. In addition to its treatment of the films, the thesis also seeks to ascertain to what extent the analyzed works continue from or break with the earlier production in both their plastic form and narratives. The results show that, as utopia is a problem in the representation of the city in Brazilian cinema, in the case of São Paulo in particular, the maladjustment of the characters stems from the city's "progress" as a result of an urban development that combines economic modernity with a power-hungry elite.

Key-words: [Brazilian cinema; the 1960s; São Paulo; film analysis; representation of cities]

Agradeço a Jean-Claude Bernardet a paciência de ouvir as muitas versões do texto; a Ismail Xavier e Regina Meyer o apoio e a inspiração; a Beatriz Kushnir, Cida Aidar, Maria Lygia Quartim de Moraes e a Murilo Leal a possibilidade de debater algumas passagens dessa tese; a Eugênio Puppo e à Fundação Cinemateca Brasileira o acesso a filmes raros;

agradeço, em memória, a Roberto Ventura, orientador do mestrado;

agradeço ao Rubens a presença; ao Cláudio o carinho e aos amigos a alegria.

A pesquisa da qual se originou esta tese incluiu a realização de dois documentários. A discussão destes trabalhos foi excluída da tese, no processo de depuração temática. A pesquisa iconográfica e os estudos para sua realização, contudo, caminharam de par com a reflexão crítica.

Agradeço aqui a todos que participaram da realização de *A Moda do Centro* (2004): Álvaro Comin, Henri Gervaiseau, Isaura Botelho, Mariza Nunes e o corpo de pesquisadores do Cebrap; à equipe André Luiz de Luiz, Katia Coelho, Letícia Oliveira, Palena Duran, Rodrigo Campos, Suzy Capó e Tatiana Toffoli.

E aos que colaboraram na realização do filme *Brás, sotaques e desmemórias* (2006): Alfredo Guerra, Fernanda Leite, Ivana Jenkins, Julio Calasso, Lourenço Diaféria, Luis Fernando Rovai, Marcelo Zerwes, Márcio Nigro, Renato Martins, Rodrigo Menck, Rodrigo Ponciani, Solange Santos, Thaís Canjani, Tomas Malvicino, e ao pessoal da Tatu Filmes

Agradeço a Cláudio Kahns, Diana Zagt e Tatiana Toffoli a participação na gravação e edição do material captado por ocasião do despejo da favela da ruína Djalma Coelho, destinado a se tornar um documentário.

Agradeço à Fapesp o apoio financeiro ao projeto de pesquisa, entre 2005 até julho de 2007, que me permitiu escrever esta tese e prosseguir na realização de filmes.

aos meus pais e
às meninas

Sumário

PARTE I

1: Introdução

- a) sobre o tema (p.12)
- b) conceitos (p.12)

2. A rua

- a) ... e o estúdio (p.24)
- b) o que contam as ruas da Cidade (p.27)

3. Retrospectiva de São Paulo no cinema

- a) uma possível tradição (p.33)
- b) a câmera do poder e a modernização conservadora (p.37)

4. O quarto de empregada

- a) uma personagem negra (p.41)
- b) um personagem caipira (p.48)
- c) sinfonia à paulista (p.50)
- d) agora sim, o quarto de empregada (p.54)
- e) as bases do que virá (p.59)

PARTE II

Capítulo 1: *Noite vazia* [1964]: a cidade e os símbolos

1) A começar pelo início

- a) personagens sobre tela preta (p.64)

2) Vistas da cidade (o espaço externo)

- a) o fundo se ilumina: surge a cidade (p.66)
- b) a cidadela moderna (p.67)
- c) apresentação da metrópole (p.68)
- d) o geral e o detalhe (p.69)
- e) procedimento: *o travelling* (p.73)
- f) paisagem e fisionomia (p.74)
- g) procedimento: plano e contra-plano (p.76)
- h) que modernidade é essa? (p.78)
- i) o ícone (p.81)

3. Ciclo e tradição

- a) em nome do pai, do filho e do carro (p. 83)
- b) repetições e circularidades (p.85)
- c) os sobrenomes (p.86)

4. A perambulação

- a) um olhar muito seletivo (p.88)
- b) adendo lexical (p.89)
- c) a noite e seus lugares (p.90)

- d) no restaurante japonês (p. 93)
- 5. Na *garçonnière***
 - a) vista e trama (p.95)
 - b) a revelação dos corpos (p.97)
 - c) fazer sexo ou amor? (p. 98)
 - d) o dinheiro em foco (p. 99)
 - e) chove na cidade (p.101)
 - f) as águas (um simbolismo) (p.103)
 - g) um mundo de ilusões (p.105)
 - h) sombras (p.106)
 - i) alguns quadros na parede (p.108)
- 6. E então...**
 - a) o fim é o princípio (p.110)
 - b) um ponto de vista (p.112)
 - c) A moralidade (p.114)
 - d) cultura e natureza (p.115)

Capítulo 2: *São Paulo Sociedade Anônima* [1965]: a cidade como *machina mundi*

- 1) Uma análise *après-coup***
 - a) cidade e sociedade (p.119)
 - b) os porquês da leitura pessoal (p.121)
 - c) questão de estrutura (p.123)
 - d) o lugar de cada um (p.125)
- 2) A revelação dos espaços**
 - a) dificuldade inicial (p.128)
 - b) a parte e o todo: reflexos? (p.130)
 - c) apresentação da cidade (p.131)
 - d) um ponto de vista (p.134)
- 3) Os lugares da Cidade**
 - a) a deambulação (p.1135)
 - b) a cidade da classe média (p.138)
 - c) janelas e profundidade de campo (p.139)
 - d) fora da cidade (p.141)
 - e) cadê os ricos? (p.143)
 - f) as fábricas (p.145)
- 4) Variações sobre o tema**
 - a) desafios (p.1114)
 - b) *Viramundo* e o olhar sociológico (p.154)
 - c) antes da revolução e depois do golpe (p.160)
- 5) Conclusão**
 - a) ter ou não ter utopias (p.162)
 - b) São Paulo, *machina mundi* (p.164)
 - c) um momento bem complicado (p.166)

Capítulo 3: *O bandido da luz vermelha* [1968]: a cidade é outra

1) Um pouco da forma

2) Apresentações

- a) do filme (p.172)
- b) do protagonista (p.175)
- c) do antagonista (p.178)
- d) da Boca/Cidade (p.182)

3) Sobre a estrutura

- a) tudo ao mesmo tempo agora (p.1187)
- b) ordem e desordem (p.190)

4) Narração e regência

- a) ponto de vista (p.191)
- b) mídia (p.192)
- c) o ano é 1968 (p.194)

5) Lugares e pessoas

- a) metrópole do Terceiro Mundo (p.195)
- b) lugar dos ricos (p.198)
- c) lugar dos bandidos, da polícia e dos cineastas (p.203)
- d) lugar da informação e da cultura (p.205)
- e) lugar dos pobres (p.206)

6) Samba, suor e utopia

- a) um final feliz? (p.207)
- b) Cara de Cavalo e o Bandido da Luz Vermelha; Oiticica e Sganzerla (p.209)
- c) o carnaval é na tela (p.213)

7) Concluindo (p.215)

PARTE III

Conclusão

- a) a Cidade é mais (p.219)
- b) à margem, mas nem tanto (p.222)
- c) pesquisa visual (p.226)

Anexos

Ficha técnica dos filmes analisados (p.228)

Volta ao assunto da personagem negra: *Compasso de espera* (p. 230)

Álbum de ilustrações (em separado)

Bibliografia (p.233)

PARTE I

1. Introdução

1.a) Sobre o tema

O principal impulso pela escolha do tema desta tese, a *representação de São Paulo no cinema*, e seu objeto preferencial, *filmes dos anos 60*, é de natureza afetiva, e prefiro tratar o dado pessoal e as considerações que promove como elementos enriquecedores a simplesmente ignorá-los. São Paulo é a cidade onde nasci, no início dos anos 1960 e hoje moro, que perdi durante minha infância, por ter vivido fora do país, e que a custo recupero, processo do qual é parte importante a possibilidade de filmar determinados lugares: a favela próxima à minha casa, a 36ª DP da rua Tutóia, e os edifícios e esquinas do centro antigo, fotografados desde Militão, e o que deles existe hoje. Uma reapropriação, como se vê, que busca origens nas próprias origens da cidade.

Filmar tornou-se meio de tomar posse da cidade onde nasci e vivo, a vontade de entender como é retratada pelo cinema leva-me a averiguar os conceitos que veremos a seguir. A escolha de abrir espaço para considerações de ordem pessoal não decorre de qualquer questionamento sobre o proceder das ciências humanas, mas sim porque vejo um ganho em proceder assim. Ademais, as páginas que seguem apresentam, ou ao menos assim se espera, uma pesquisa que explora formulações e abordagens sem as quais um trabalho de doutoramento não seria um trabalho de doutoramento.

1.b) Conceitos

Este trabalho parte da premissa de que a cidade de São Paulo está associada a uma determinada visão de progresso e o principal problema dos cineastas que escolhem esta cidade como lugar de seus filmes é conciliar a representação cinematográfica da “modernidade urbana” (e seus respectivos clichês¹) com as contradições inerentes a um

¹ Clichê é aqui entendido como a forma de representação que, na era da reprodutibilidade técnica e dos meios de comunicação de massa, pertence ao acervo dos lugares-comuns, extraído da abundância do real (ou do texto) um modelo coletivo cristalizado, marca da banalidade e também da submissão à ideologia dominante. (Amossy, 1991)

crescimento econômico que perpetua a matriz da nossa gigantesca desigualdade social – processo que alguns teóricos denominam de “modernização conservadora”.

A noção de progresso é fundamental para a análise da representação de São Paulo. Desde o enriquecimento promovido pela economia cafeeira, que motivou o início do *boom* industrial e populacional da Cidade,² o discurso oficial sobre a identidade paulistana, ilustrado no emblema *Non Ducor, Duco* e em bordões relativos à “cidade que mais cresce no mundo”, recorreu às necessidades do “progresso” como justificativa para os contornos de sua urbanidade. Dentre outros inúmeros exemplos, em nome do “progresso”, a política sanitária demoliu as residências dos negros no início do século XX; durante a ditadura militar as obras do metrô rasgaram as ruas residenciais do Brás.

A apologia ao crescimento econômico e populacional mascarou uma urbanização precária, o manto da pujança foi pequeno para encobrir as vastas áreas de miséria que se formaram ao longo de décadas, embora, do ponto de vista da representação da Cidade, as ilhas da prosperidade tenham, por muito tempo, constituído a base da iconografia urbana. Conforme veremos mais adiante, talvez o marco principal inaugurado pelos jovens cineastas dos anos 1960 tenha sido problematizar essa noção de progresso, mesmo que essa problematização apareça de forma distinta em cada obra.

Do ponto de vista da representação da Cidade, e aqui se inclui o discurso oficial, a São Paulo do progresso é a encarnação do desencarnado, dado que sua concretude encontra-se sempre projetada para o futuro; o porvir sendo a entidade temporal que corresponde ao que é constantemente adiado – ao menos até o advento do apocalipse que, na escatologia cristã, marcaria o “final dos tempos”. No entanto, o progresso na Cidade vai além da dimensão imaterial do tempo, toma forma em lugares concretos. Essa dupla dimensão do conceito será fundamental para o tratamento do espaço e do tempo nas narrativas dos filmes.

As transformações urbanas e as inovações arquitetônicas, que pautaram o crescimento de São Paulo, forneceram um arsenal de imagens que deu lastro, no presente, à aceitação de uma precariedade inerente à completude sempre adiada. As imagens que, num dado momento, pautaram a representação da Cidade, foram substituídas por outras. Essa constante renovação iconográfica só em parte constituiu camadas arqueológicas, pois a expansão urbana ocupou novos lugares, às custas da natureza exuberante que um dia floresceu no

² Deste ponto em diante, Cidade (com maiúscula) substitui São Paulo. As menções para a cidade em abstrato permanece em minúscula.

planalto. Destruir para construir: é de se perguntar 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.

A noção de progresso compreende conteúdos variados e é necessário circunscrevê-los. Em *Progress*, mais que uma definição do termo, Adorno traça um panorama de suas implicações e usos. Para o filósofo, seria inútil procurar exatidão onde o saber unívoco é impossível:

O que neste momento entendemos por progresso, todo o mundo o sabe de forma vaga mas segura: (...) uma resposta à indagação e à esperança de que no final das contas as coisas melhorem, de que em algum momento os homens poderão tomar alento. (Adorno, 1964:27)

Não cabe aqui resgatar a história da noção, como o faz Adorno, mas destaco alguns pontos. Segundo o filósofo, só se pode falar em progresso tendo em vista a representação de felicidade das gerações futuras. A idéia de progresso implica a de redenção, não restrita ao âmbito do indivíduo, mas como movimento da coletividade. O conceito de progresso, herdado da teleologia cristã e, antes, do estoicismo, adquire uma interpretação secular na Ilustração. A marcha imanente rumo à salvação, que em Sto. Agostinho se dava na esfera da *civitas dei*, passa para a *civitas terrena*, ou seja, a responsabilidade pelo progresso não cabe à Graça divina, mas à própria humanidade. Aqui, a noção de progresso coteja a idéia de utopia, ainda que esta se localize num lugar irreal, porém não necessariamente inacessível.

Para Adorno, se o conceito de progresso advém, em parte, da filosofia, é das formas sociais que extrai seus elementos. Foi porque – e este é o aspecto que interessa aqui – a sociedade passou da horda de coletores e caçadores para a agricultura, da escravidão para a liberdade formal dos sujeitos, do temor aos demônios para a razão, em suma, conquistou melhores condições de vida, que a idéia de progresso perdeu sua dimensão divina e ligou-se à noção do tempo histórico. A Ilustração, ao colocar “o homem como resposta aos problemas do homem, conquistou o conceito de humanidade, o único que se eleva por sobre a imanência do mundo”. (Adorno, 1962: 32-33).

Para Adorno, essa visão humanista e abrangente tornou-se excludente com a ascensão da burguesia, para a qual o conceito de humanidade se resume à própria sociedade burguesa, e a noção de progresso se restringe ao acúmulo de conhecimentos e habilidades:

Enquanto a classe burguesa permaneceu oprimida no plano das formas políticas, ergueu a bandeira do progresso contra a situação dominante (...). Quando essa classe conquistou as posições de poder decisivas, o conceito de progresso degenerou em ideologia. (Id.:39).

A burguesia atribuirá aos sindicalistas que se opunham à exploração nas fábricas a acusação de serem refratários à evolução social. Algo semelhante foi visto em São Paulo, quando o poder associou aos anarquistas e comunistas a pecha de degenerescência genética. (Kossoy, 2004)

Em termos da história da Cidade, procurar na modernidade paulista o paradigma nacional de um “progresso” conservador requer compreender a passagem de uma sociedade agrária (vista como “atrasada”) para uma sociedade industrial (percebida como “moderna”) e o papel das elites a partir o surto da cafeicultura, no século XIX. A configuração urbana de São Paulo é decorrente da forma como a Cidade entrou na modernidade (o que, de certa forma, persiste até hoje). O modo como foram plasmados seu crescimento e urbanização decorre do enorme poder dessas elites, desde os primórdios interessadas nos ganhos da especulação imobiliária.

A “modernização conservadora” é um conceito chave para o estudo da iconografia da cidade. Barrington Moore Jr., em *Social Origins of Dictatorship and Democracy* (1966), elabora uma das teorias mais bem-sucedidas de análise dessa transição, seja nos países centrais, nos quais se originou, seja nos países periféricos. O livro teve grande impacto no Brasil e foi largamente debatido. Não cabe aqui retomar essa discussão, mas aponto suas contribuições para a análise de uma cinematografia paulistana.

Moore Jr. identifica três caminhos possíveis para a passagem das sociedades agrárias, nas quais a maior parte da população vive no campo, para as modernas sociedades industriais: as vias socialista-revolucionária, democrática e autoritária. A “modernização conservadora” corresponde à via autoritária, que remete a formas sociais nas quais a burguesia não representou uma força significativa. Frustrada a possibilidade de revoluções democratizantes, as transformações industriais e políticas ficaram a cargo das elites tradicionais de origem agrária.

Moore Jr. cita como exemplo os *Junkers* alemães, que estimularam a transição para o mundo moderno, mantendo o controle do campo e suas propriedades oriundas do período feudal. O estudo do *capitalismo tardio* alemão é um ponto importante na teoria marxista. A

chamada “via prussiana” mostrou que nem todos os países repetiam a idéia fundamental das revoluções burguesas (Fiori, 1997). “O paralelo se explica na medida em que, no Brasil, os grandes proprietários agrários da época colonial continuaram preeminentes e poderosos durante o Império e a República”. (Domingues, 2002).

Pode-se compreender o conceito de “modernização conservadora” em São Paulo a partir do próprio eixo que lhe deu origem – a relação entre campo e cidade. No pólo do campo permanecem os esquemas de propriedade da terra e de poder das elites rurais. Na ausência de uma reforma agrária, a força de trabalho rural não logra produzir um excedente econômico e permanece subordinada ao poder dos grandes proprietários. A imobilidade da situação no campo, agravada pela mecanização das culturas e pela adoção de trabalhos temporários, gera uma migração em massa em direção aos centros urbanos.

O segundo eixo da “modernização conservadora” tem por palco as cidades. Numa formulação sucinta, essa massa agrária imigrada garantiu mão-de-obra barata para a indústria. Ao mesmo tempo, o controle político dos sindicatos, de molde fascista (governo Vargas) e as leis trabalhistas (que fixaram o salário *mínimo*) propiciam a acumulação de capital, impulsionando o desempenho industrial. O “progresso” permite o enriquecimento das camadas médias da sociedade, tornando palatável o pacto que mantém as elites no poder.

A proposta de confrontar a representação na arte com a estrutura da sociedade parte da noção de *mimese* proposta por Erich Auerbach (1977), que funde processos estilísticos aos métodos histórico-sociológicos, somada à análise que Roberto Schwarz faz da situação brasileira:

Nós todos sabemos, mas costumamos esquecer, que o caráter irreal e o deslocamento na modernidade no Brasil não decorrem da incultura das elites, mas da situação apartada e da falta de direito em que vivem os pobres. Esta é a chave para quase todos os problemas políticos e estéticos do país. (Schwarz, 1999:225)

A “situação apartada e a falta de direito dos pobres” implicam tanto a opressão e a violência como a ausência de direitos, que se concretiza pela via tangente da prática do *favor* como mediação social, entre outras formas de “subcidadania”.³

Ainda que a questão da modernização conservadora seja um ponto importante na análise dos filmes, o condicionamento social não pode ser considerado a chave prioritária

³ Empresto o termo de Jessé de Souza, *A construção social da subcidadania*, 2003.

para a compreensão das obras aqui analisadas. O valor de uma obra não depende dela exprimir ou não determinados aspectos da realidade. A análise estética precede conclusões de outra ordem.

Parafraseando Antonio Cândido (1976:3-8), os elementos externos à obra adquirem importância em acordo com o papel que desempenham na constituição da estrutura, ou seja, na medida em que são internalizados. A singularidade e a autonomia da obra são dadas na medida em que “os elementos de ordem social são filtrados, através de uma concepção estética, e trazidos ao nível da fatura”. O que vale para crítica literária se aplica também ao cinema: interessa averiguar quais “fatores atuam na organização interna” da obra, “de maneira a constituir uma estrutura peculiar”. A análise crítica consiste basicamente “na procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e pelo significado” das obras.

As fitas dos anos 1960, quando estabelecem suas tramas no centro de São Paulo, o grande pólo financeiro e econômico do país, problematizam a noção de progresso por meio da crise na subjetividade dos protagonistas – ou melhor, na figura das personagens desestruturadas. A crise no seio da modernidade surge permeada com um conflito em relação à estrutura de poder da sociedade.

Menos do que resgatar a história da Cidade por meio da análise fílmica, este trabalho busca compreender a dinâmica própria das obras analisadas, ao representar a Cidade como palco ou foco da narrativa. O foco da tese não é a produção paulista em sua totalidade, mas sim as obras nas quais a presença de São Paulo se coloca de forma mais direta. Por isso a escolha de *O bandido da luz vermelha* e não de *A mulher de todos*, por exemplo, dentre os filmes de Sganzerla. Qual urbanidade se depreende dos filmes *São Paulo S/A*, *Noite vazia*, *O bandido da luz vermelha*? Como a Cidade é neles representada? A resposta a essas questões pode contribuir para pensarmos quais os problemas envolvidos hoje na representação de São Paulo no cinema.

Tomo emprestada a definição de representação de Pierre Sorlin (1977),⁴ que expõe uma metodologia de análise fílmica fundamentada num instrumental que abrange os objetivos propostos neste trabalho. A análise incorpora elementos que vão além da leitura sociológica,

⁴ A definição de Sorlin está calcada em Marx e Gramsci. Não a cotejo com outras vertentes de leituras de base marxista, como as propostas por Althusser ou Foucault, para não tornar a discussão teórica maior que a discussão dos filmes.

procurando nas obras, a par de seu vínculo com a realidade, os meandros das narrativas, seguindo Borwell (1985:xi): “the activity of selecting, arranging, and rendering story material in order to achieve a specific time-bound effect on a perceiver”. Nessa leitura, prevalece a sensibilidade do olhar e da interpretação dos elementos internos de cada filme.

De acordo com Sorlin, as representações correspondem à parte visual das mentalidades e têm por fonte, ao menos parcial, as percepções visuais transmitidas por meio das imagens. Assim, a intervenção do olhar pauta os dois extremos do processo no qual toda representação é construída e difundida. Como toda noção se exprime por meio de um elemento significativo, Sorlin denomina de representação a totalidade dos dados atuais ou virtuais subentendidos em determinada noção. Nesse sentido, uma representação não corresponde a uma realidade observável, mas a um conjunto teórico do qual conhecemos apenas algumas manifestações exteriores.

Pensando especificamente no cinema, Sorlin entende que a tela, evidentemente, não revela o mundo como ele é, mas como o “decupamos”.⁵ Um filme não duplica o real, mas estabelece uma *mise-en-scène* social, em primeiro lugar, porque resulta de uma *seleção*: ao procurar o que parece mais importante, a câmera negligencia o que é tido como secundário. Ao trabalhar os ângulos e a profundidade de campo, reconstrói as hierarquias, induzindo a direção do olhar. Num segundo momento, a construção da cena implica a reorganização dos elementos extraídos pela câmera para a composição de um conjunto social que, dessa forma, apenas evoca o meio do qual é oriundo, consistindo na sua retradução imaginária. (Sorlin, 1977:200)

Toda representação compreende o que é tornado visível, mas também o que é deixado de lado, as lacunas. Nesse sentido, Sorlin fala em “cegueira social” e introduz a noção do *visível*, pois a câmera pode registrar todo e qualquer dado externo sensível, mas o diretor só orienta, o fotógrafo só filma e o montador só seleciona aquilo que entra em seus respectivos campos perceptivos. “Estudar a *mise-en-scène*, ou, de forma mais geral, o que denominamos a construção, equivale a discernir qual estratégia social, quais modelos de classificação e de reclassificação estão em jogo nos filmes”. (Id., ib.). Essas estratégias remetem ao conceito de ideologia: o filme é resultado de uma operação na qual um grupo de pessoas opera uma

⁵ No original, *découper*. A palavra não consta no dicionário (*Aurélio*), sendo usada somente no jargão profissional. Mantive o termo porque em francês dá conta do duplo sentido da “decupagem” cinematográfica e do ato mais geral do recorte, perpetrado pela visão.

escolha dentro do universo sensível e, com o material selecionado, constrói um produto que outros possam receber.

A produção de uma “expressão ideológica” consiste numa operação ativa, por meio da qual um grupo se posiciona na sociedade e define seus objetivos, lançando, no circuito comercial, uma imagem (ou projeção) do mundo, a partir da qual os espectadores reavaliam sua própria posição. (Id., ib.) As séries visuais, retomadas e modificadas de um filme para outro, tornam-se referências dos conteúdos empregados na comunicação. O cinema, a fotografia e, principalmente, a TV espalham os estereótipos visuais próprios a uma formação social. (Id.:33)

Em *Sociologie du cinema*, Sorlin adota a definição de ideologia como “o conjunto de explicações, crenças e valores aceitos e empregados por uma formação social”. A classe que detém o poder material de uma sociedade também detém o domínio espiritual. Todos os grupos sociais compartilham a ideologia do conjunto, porém a reinterpretem de acordo com suas tradições, seus costumes e, sobretudo, com as práticas que lhes são próprias. As demais classes e grupos praticam o discurso da classe dominante, matizando-o às vezes, mas mantendo o essencial de suas implicações. Ideologia e mentalidade se distinguem na medida em que uma formação social compreende mentalidades que se diversificam e se distinguem de acordo com os diversos ambientes.

O autor ressalva que a ideologia não é um simples resultado da infra-estrutura econômica, tampouco consiste numa “mentira destinada a enganar os explorados”. Ao se organizar de modo consciente como visão deformadora das coisas, por um lado ignora alguns problemas, por outro, integra questões que não necessariamente são secundárias. (Id.:22). Em condições normais, o exercício da hegemonia por um grupo se caracteriza pela combinação entre força e consenso, numa relação de equilíbrio e não como resultado do mero uso da força. De acordo com o autor, “lugar de contradições”, o domínio ideológico “permanece um território de encontro, o que Gramsci denomina de ‘cimento social’: trata-se de uma forma comum de definir as oposições, de desenvolvê-las, de procurar uma saída”. (Id.:24)

Aqui se faz necessária uma breve discussão do instrumental teórico, a partir do qual a análise dos filmes aborda a questão do “ponto de vista”. Desvendar a focalização não é tarefa simples na análise fílmica. Neste trabalho, ela tem uma dimensão importante: um dos diferenciais perceptíveis nos filmes aqui analisados, em relação ao modo como a Cidade foi

representada na filmografia anterior aos anos 1960, está na presença de uma nova subjetividade que, na sua abordagem do objeto “cidade”, se traduz em inovações no âmbito da própria linguagem cinematográfica. Na passagem das estratégias narrativas do cinema clássico para o moderno não só a linguagem se transforma, também o que é da cidade nos filmes.

A transformação decorre de vários fatores e não se dá sem conflitos: nos anos 1950, a cidade de verticaliza de forma acelerada, o centro é o lugar da pujança. Isso é notório no documentário *São Paulo em festa* [1954], mas, no cinema de ficção, um grande número de tramas se concentram na vida dos bairros, num espectro que vai de produções da Vera Cruz como *A Família Lero Lero* [1953] ao “independente” *O Grande Momento* [1958]. Resta explicar o porquê do interesse dessas produções pela vida nos bairros. A verticalização é vista como problema *Simão, o caolho* [1952] –cuja trama também se passa num bairro, numa rápida seqüência, indicando o quanto o crescimento da cidade transtornava a vida pacata da classe média urbana. Talvez seja possível aventar a hipótese de que esteja envolvida uma questão de gênero cinematográfico: os conflitos na sociabilidade eram representados na chave da comédia, apropriada para assuntos do cotidiano (logo, da vida no bairro), o centro seria o lugar mais apropriado ao filme policial, como *Na senda do crime* [1954]. Voltarei a esta questão mais adiante.

Em *Noite Vazia*, *São Paulo S/A* e *O Bandido da Luz Vermelha*, os cineastas incorporam na ficção o sentido da metrópole e da verticalização. A ação se desloca para o centro, mas este é um lugar de angústia, quando comparado com as questões que se colocam na vida dos bairros. Essa discussão será retomada na análise dos filmes, mas aproveito a digressão para distinguir os conceitos de narração e ponto de vista, de acordo com Seymour Chatman (1993:153),

...point of view is the physical place or ideological situation or practical life-orientation to which narrative events stand in relation. Voice, on the contrary, refers to the speech or other overt means through which events and existents are communicated to the audience. Point of view does not mean the expression; it only means the perspective in terms of which the expression is made.

O processo de reconstrução do exterior sensível num filme acontece na relação com o público (Sorlin, 1977:200) e se atualiza ao longo do tempo. Públicos de épocas distintas

extraem dos filmes conteúdos diversos – e aqui entra a noção de objeto mental, desenvolvida por Jean Claude Bernardet (2007: 6):

A partir de um mesmo filme, mecanismos de seleção, valoração e projeções de anseios de determinado grupo social, em determinado momento, constroem um objeto mental. Diversos grupos em diversos momentos podem construir diversos objetos mentais a partir de um filme. O mesmo objeto cinematográfico, com as mesmas imagens e sons numa mesma montagem, se transforma conforme os olhares que incidem sobre ele, dando origem a diversos objetos mentais.

“Objeto mental” é o conceito desenvolvido pelas ciências cognitivas na tentativa de apreender como se organizam no homem as possibilidades de conhecimento do mundo. (Damásio, 2000). Nesta tese, mais do que discutir a acolhida das obras na época de produção, interessa analisar o que delas se percebe atualmente. A compreensão histórica de sua fortuna crítica é parte indispensável da análise, mas não é o objetivo final.

A representação de São Paulo, ou o conjunto de elementos que caracterizam a presença desta cidade específica num filme, inclui os espaços internos e o dado externo – a rua. Essa afirmação leva a um problema conceitual: o que é esta cidade cinematográfica? Como os cineastas chegaram a ela? O que é da cidade, antes de se tornar cinema?

“Ne pas essayer trop vite de trouver une définition de la ville; c’est beaucoup trop gros, on a toutes les chances de se tromper”. Perec (2000:119).

Apesar da advertência, empresto a noção de cidade da obra de Milton Santos - uma forma-conteúdo que tem por configuração territorial uma paisagem que reflete determinadas funções e um determinado gênero de vida, associados a outros elementos menos visíveis, porém indissociáveis: um passado histórico e a mentalidade de seus habitantes (Santos, 1965:108-99-74-58). O espaço da cidade (mas não só este) reúne o que é fixo e o que flui, síntese dialética entre objetos e ações movidos pela produção, de modo que a análise de todo espaço requer a inclusão dos atores e das determinações da totalidade social. O espaço da cidade é uma forma-conteúdo, cuja análise requer a compreensão do campo de forças que nele age – um campo que se faz de gente, sociedade e esfera de produção.

A análise dos filmes coloca perguntas que remetem à compreensão da realidade e, por conseguinte, requerem um olhar sobre a sociedade no seio da qual estas obras foram feitas: a

mimese parte de uma determinada experiência do real. Os filmes analisados trabalham com “matérias e configurações engendradas fora de seu terreno, matérias e configurações que lhe emprestam a substância e qualificam o dinamismo”. (Schwarz, 1999:28) e o cotejo entre a forma-conteúdo dos filmes e a forma-conteúdo São Paulo (sociológica, política, urbana, econômica etc.) permite avaliar os meandros do como a cidade é representada no cinema – ressaltando que a cidade elaborada pelas ciências humanas também é uma construção metodológica que não se identifica plenamente com o real.

Como aponta Perec (2000:121).

Une ville: de la pierre, du béton, de l’asphalte.
Des inconnus, des monuments, des institutions.
Mégalopoles. Villes tentaculaires. Artères. Foules.
Fourmilières?
Qu’est-ce que le coeur d’une ville? L’âme d’une ville?
Pourquoi dit-on qu’une ville est belle ou qu’une ville est laide? Qu’y a-t-il
de beau et qu’y a-t-il de laid dans une ville? Comment connaît-on une
ville? Comment connaît-on sa ville?

A cidade no cinema é o *espaço-tempo* que conjuga, na linguagem cinematográfica, tramas e locais filmados, o cronótopo (Bakhtin, 1988), que digere o esquema pelo qual se dão os conflitos e as contradições da sociedade.

Nos filmes, seja como fundo da ação ou em planos de paisagem, a Metrópole pode ser o mar de prédios, um horizonte recortado, a linha de fuga na avenida, a sombra da persiana na parede, o neón colorido dos luminosos, o eco de uma sirene numa rua deserta, um casal numa mesa de bar visto da rua, a perspectiva que surge detrás da personagem próxima à janela. Para Maurizia Natali (1996:8),

ainda que a narração nos filmes permaneça centrada nos corpos e nos rostos e se organize em função das ações humanas e dos diálogos, o cinema recriou as nuvens, evocou as ondas do mar, reinventou as montanhas e o perfil longínquo das cidades.

Segundo a autora, a presença dos planos de paisagem nos filmes coloca um problema de iconografia, pois estes planos não constituem apenas frações da narrativa, mas emblemas enigmáticos: superfícies de grande densidade hipertextual, páginas de hieróglifos da memória produzida pelo cinema.

Sua profundidade paradoxal, posto que fugidia, revela a nova “forma simbólica” da modernidade. Não há paisagem indiferente, até o mais banal dos clichês tem relevo

significativo. Dentre as funções retóricas que um plano de paisagem possa ter num filme, sua função poética manifesta a autonomia do significante, não a ausência de significado. Conforme a autora, a paisagem nos filmes “é mais imagem que trama, mais retórica que narração, mais poesia que prosa, mais iconografia que literatura”. (Sorlin *apud* Natali, 1996:18)

Ver nos planos de paisagem tantos enigmas a serem decifrados não implica, para Natali, a negação dos vínculos narrativos manifestos, mas a afirmação de vínculos latentes com uma ampla cultura visual que inclui as outras artes. A paisagem (do campo, da cidade, o entorno) no fundo da cena constitui uma referência visual importante e permanece, no todo ou no detalhe, no vasto acervo de imagens reunidas na memória, na própria noção que formamos das coisas e do mundo. A densidade hipertextual das imagens faz da análise estética das representações um campo avesso a generalizações. Dominando ou não a totalidade do plano, exposta à contemplação ou servindo de fundo à narrativa, a paisagem cumpre uma função peculiar a cada filme. Apenas de forma aproximativa a escrita pode compreender o que é a “cidade no cinema”, e as palavras tentam dar sentido àquilo que não se deixa reduzir a um significado unívoco.

Aqui temos duas questões: a análise dos planos de paisagem e o sentido mais geral da representação da cidade nas obras estudadas. Aos planos de paisagem somos levados pelas narrativas. Em *O grande momento*, o primeiro plano descortina um panorama urbano (o movimento de câmera horizontal que vai do centro em direção ao bairro) para indicar que a trama privilegia a vida no bairro popular. Em *Noite vazia*, os planos iniciais da cidade compõem um “poema” visual e sonoro, que introduz uma atmosfera urbana. Mas em qual medida seu nível simbólico é autônomo? Estes planos permitem uma leitura hipertextual apenas pontualmente isolada do contexto. Levam aos conteúdos que adensam os níveis de significação dos filmes e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto maior, a representação do espaço, do qual se depreende a São Paulo que interessa em dada obra.

Cada filme recria a cidade a seu modo: a procura pelo sentido geral da representação de São Paulo passa pela análise minuciosa das obras, ao fim da qual poder-se-á, quando muito, afirmar o que seja tal representação num filme específico ou numa filmografia de autor, como fez Natali em sua análise do *Monument Valley* na obra de John Ford. Porém, mesmo que o conteúdo das paisagens seja avesso a generalizações, acredito ser possível compreender

mecanismos gerais de representação da cidade como, por exemplo, aquele que resultou, nos filmes dos anos 1960, em tramas ambientadas no centro e não mais nos bairros.

A conclusão será o vislumbre de uma “forma difícil”⁶ na representação do espaço urbano, que não resulta da complacência frente às desigualdades ou problemas da sociedade, mas da suprema dificuldade de conciliar as formas do cinema nas metrópoles (tramas, enquadramentos, clichês) com o subdesenvolvimento à brasileira. De um lado, a modernidade do espaço e da vida na metrópole. Do outro, a perpetuação de formas arraigadas de dominação econômica, herdeiras de uma sociedade colonial e presentes numa economia periférica, que não consistem no confronto dualista entre arcaico e moderno, mas em uma formação que inclui e pressupõe ambos.

2. A rua

2.a) e o estúdio

Em *Nouvelle Vague* (1998), Jean Douchet observa que desde os irmãos Lumière a história do cinema foi marcada por um constante vai-e-vem entre a rua e o estúdio, fluxo e refluxo pautados por razões e características próprias, que mesclam questões financeiras, técnicas e estéticas. O grande cinema francês dos anos 1950, no qual se destacam René Clair e Marcel Carné, valorizava as filmagens em estúdio, bem como determinados locais da cidade (por exemplo, as estações de trem, lugar por excelência de “partidas” e “chegadas” das tramas amorosas). Na geração seguinte, que fundará a *Nouvelle Vague*, outra será a presença da cidade (ou da rua, como prefere designar). Para o autor, as origens desta presença devem ser buscadas no neo-realismo italiano, que “precede e anuncia a *Nouvelle Vague*”. Esta, por sua vez, precederá o moderno cinema brasileiro (assim como o neo-realismo, se pensarmos em *O grande momento* de Roberto Santos).

Conforme Douchet, o neo-realismo surge no final da Segunda Guerra e tem como pano de fundo, por um lado, a crise financeira dos grandes estúdios e, por outro, uma paisagem de desolação à qual os cineastas são levados a se confrontar. São personagens destes filmes operários desempregados, moradores dos cortiços, cidades ora desoladas, ora em reconstrução precária. Essa escolha também reflete uma rejeição aos filmes do período fascista, rodados em grandiosos *décors* e assombrados pelos dramas passionais de mulheres-

⁶ Empréstimo o termo de Rodrigo Naves.

diva. A crítica social se revela no próprio abandono de uma temática vinculada ao que se propunha representação, em chave elevada, da classe dominante.

Para a *Nouvelle Vague*, filmar fora dos estúdios também significou baratear os custos de produção, abrindo as portas para que os jovens cineastas se tornassem realizadores. Assim como para os jovens diretores do neo-realismo, uma das questões destes cineastas foi “qu’est-ce que la rue, à quoi sert-elle en dehors des raisons économiques et comment l’utiliser, lui donner du sens?” Mas, como bem observa Douchet, “la rue reflète l’état des lieux” (a rua reflete o estado de coisas). A rua na Paris de 1958 é diferente da Itália no pós-guerra, oferece outras condições em relação àquelas do neo-realismo: “[la rue] a gagné en voitures ce qu’elle a perdu en misère. La prospérité s’y affiche sans complexe”. A resposta surgiu em tramas bem distintas da temática neo-realista, que valeram à *Nouvelle Vague* a alcunha de cinema burguês. Segundo Douchet, as histórias suscitadas por esse novo ambiente, e para as quais oferece um meio neutro, remetem ao dinheiro, sempre insuficiente, e ao sentimento, aliado ou não ao amor, de sentir-se livre e viver plenamente (id., 1998:120-127).

Privilegiar a presença da rua, em tomadas externas ou em locações “reais”, com as limitações que isso implica numa filmagem, leva a um aprofundamento da reflexão sobre a própria função do espaço no filme. Nesse sentido, Douchet destaca um artigo de Eric Rohmer, que viria a ser considerado um cineasta urbano, publicado no *Cahiers du Cinema*⁷: para Rohmer “le cinema est l’art de l’espace – c’est dans le coeur même de l’espace filmé qu’il faudra chercher, extraire, réléver même les lignes de force qui *conduiront le récit*”. Conclui Douchet: “*Le respect physique de la réalité de cet espace deviendra l’un des préceptes directeurs de la Nouvelle Vague*”.

A rua não se resume àquela linha de asfalto flanqueada por um par de calçadas e cortada por faixas de pedestres, mas a um *lugar*, na acepção mais ampla de Milton Santos (1994): um espaço ligado à temporalidade, palco mutável relacionado ao trânsito de pessoas e idéias, aos quais associamos memórias, iconografias etc. Por outro lado, por menos interferências que sofra, a rua cinematográfica não abarca a totalidade, mas resulta de um recorte determinado por decisões do diretor e de sua equipe. Em que pese muitas vezes incorporarem a presença do acaso, também as tomadas feitas fora do estúdio pressupõem a seleção de uma locação e enquadramento específicos, da opção por figurantes ou passantes,

⁷ Em *La ville au cinema* (2005) há todo um capítulo dedicado a Rohmer.

de um horário de luz, da posição e do movimento da câmera. O caráter documental tem nuances que não prescindem de explicação.

A opção ou não de filmar em estúdio é uma questão que provavelmente se colocou para apenas um dos três diretores cujos filmes servem de eixo à pesquisa: Khouri. Não é o caso de Person ou Sganzerla. A diferença em relação à situação européia está, entre outros motivos, no fato do fracasso do esquema de produção da Vera Cruz não interromper a realização de filmes. Em 1955, Nelson Pereira dos Santos filma *Rio 40 graus* e se dispõe, em 1958, a produzir *O grande momento*. De fato, houve uma crise na França em relação aos grandes estúdios e a Vera Cruz foi erguida para reproduzir essa ideologia. Mas isso não significa que, no Brasil, a crise dos grandes estúdios seja um fator determinante na produção dos filmes rodados em São Paulo nos anos 1960, até porque a vertente mais popular da Vera Cruz já recorria com frequência às filmagens na rua.

No mais, a crítica endereçada à Vera Cruz pelo Cinema Novo (Rocha, 2003:99), segundo Ismail Xavier, “não se restringe à presença de um mimetismo face ao cinema americano, mas se estende a um descompasso entre o estágio já alcançado pelas outras artes na representação da experiência nacional”. Onde a rejeição ao regionalismo pitoresco, à estilização da paisagem, à “fotografia empolada”, à leitura monumentalista da cultura brasileira, ao universalismo tecnicista, aos diálogos desligados da fala coloquial etc. (Rocha, 2003:14). A Vera Cruz criticada pelo Cinema Novo era, mais que um esquema de produção, uma estética, ainda que no cinema as escolhas de produção impliquem em escolhas estéticas e vice-versa. Conforme observou Roberto Schwarz a respeito do Cinema Novo, em artigo publicado em 1970 (ou seja, ainda no calor dos acontecimentos): “o *élan* dessa estética era revolucionário. O artista deveria tirar sua força e sua modernidade na etapa presente da vida nacional, mantendo a maior independência possível face ao aparato tecnológico e econômico, em última instância sempre dominado pelo inimigo” (Schwarz, 1970:56).

Pensando na situação paulistana, carece de sentido atribuir a escolha pelas locações reais ao conflito com a produção em grandes estúdios. Conforme lembrou Jean-Claude Bernardet ao ler estas linhas, Edgar Morin, quando esteve no Brasil nos idos de 1968, comentou o quanto tais afirmações assemelhavam-se ao que acontecia na África: os cineastas locais adotavam um discurso de oposição aos grandes estúdios, quando na verdade lá sequer existia um cinema de produção industrial.

O fato é que nos anos 1960, o cinema moderno paulista filmará nas ruas. Os cineastas se deparam com uma cidade em mutação e precisam encontrar um sentido para sua “rua”, independentemente de seu posicionamento quanto à produção em estúdios. Mesmo *Noite Vazia*, em parte filmado nos estúdios da Vera Cruz, e sem o compromisso de se ater a locações reais, estabelecerá com as tomadas externas uma relação de extrema contigüidade.

2.b) O que contam as ruas da Cidade

À l'inverse des immeubles qui appartiennent presque toujours à quelqu'un, les rues n'appartiennent en principe à personne. (Perec, 2000:94).⁸

Quais questões *a rua* de São Paulo colocou aos cineastas nos anos 1960? Com certeza uma situação diversa daquela enfrentada pelos filmes da Vera Cruz e do cinema que a precedeu mas, sobretudo, tratava-se de um universo a ser descoberto e recriado: o alcance do neo-realismo nos filmes urbanos de São Paulo não obteve expressão suficiente para postular, e muito menos esgotar, as escolhas de um cinema urbano preocupado com o ambiente circundante.

Aqui se faz necessário um mergulho na época, mas antes cabe uma distinção: a cidade é uma realidade palpável, não as interpretações e leituras críticas e analíticas de sua forma-conteúdo. A forma-conteúdo da cidade na arte pode não vir associada a uma representação que guarde qualquer proximidade com o realismo, o que não invalida sua conexão com o real, salvo para algum eventual teórico da pós-modernidade. Ainda assim, antes de tentar compreender os pontos de contato entre a São Paulo real e sua representação no cinema, me parece importante ponderar os limites e possibilidades da capacidade ilusionista dos filmes, por vários recursos que incluem trucagens, efeitos especiais e as filmagens em estúdio: cada filme sempre será uma obra do seu tempo, para tanto não depende da temporalidade da diegese, mas nem todos os filmes contêm tomadas externas ou se deparam com a necessidade de apresentar índices de realidade, na linha da leitura documentarizante de Roger Odin.

⁸ Há, contudo, uma diferença a ser feita: se a rua de Paris é uma rua republicana, o mesmo não acontece em São Paulo, palco de uma desigualdade social feroz.

Nos anos 1950, os filmes urbanos da Vera Cruz (incluindo aqueles com tramas focadas nos bairros), mesmo produzidos no esquema dos “grandes estúdios”, condições de espaço controladas e teoricamente “ideais”, sem interferência de fatores externos, continham os chamados “planos de localização” que privilegiavam, da “rua”, os monumentos e intervenções urbanísticas que naquele momento traduziam a vitalidade urbana e econômica de São Paulo.

Em *Uma pulga na balança* [1953], uma pan (movimento horizontal da câmera) revela o Trianon, a esquina da alameda Santos e a perspectiva da avenida 9 de Julho e, em outra passagem, há uma perseguição de carros no centro, ao estilo dos filmes de gângster, que faz de São Paulo uma verdadeira Chicago. *Nadando em dinheiro* [1952] começa em frente a um estádio do Pacaembu ainda novo. *Sai da frente* [1952] mostra o vale do Anhangabaú em meio a uma sinfonia de buzinas (de veículos que não estão em quadro). São planos de localização que não se restringem a apresentar a Cidade, mostram também uma disparidade, como *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* [1929] contrapõe, na mesma imagem, a modernidade urbana e os fatores considerados inadequados a essa urbanidade, como as duas mulheres conversando. Os planos vêm carregados desta tensão, o que lhes imprime a comicidade – assim como uma seqüência de *Simão, o caolho* que comentarei mais adiante.

Tampouco se pode dizer que a São Paulo da Vera Cruz fosse só modernidade: o personagem título de *Candinho* [1954] circula por vizinhanças de casas populares e o protagonista de *Sai da frente* e *Nadando em dinheiro* mora num cortiço, cujo aspecto é semelhante ao do afamado “Navio Negreiro” do bairro da Bela Vista.

No entanto, nem os planos dos marcos arquitetônicos, nem os bairros simples, tomados como fundo da narrativa, podiam ser considerados planos de viés documental. A título de exemplo, basta pensar nas cenas de rua em *São Paulo S/A*: em mais de um momento há passantes olhando para a câmera – uma atitude impensável num figurante.

Nos anos 1950, dois filmes se destacam: *Simão, o caolho*, de Alberto Cavalcanti, e *O grande momento*, de Roberto Santos. Conforme mencionado, filme de Cavalcanti alude à verticalização da cidade numa seqüência de trucagem na qual uma torre de igreja (provavelmente a Consolação) é cercada por arranha-céus. Simão aparece, em fusão, tomado de vertigem diante da rápida transformação da cidade. A continuação do filme se dá no âmbito da vida comunitária de um bairro operário, do qual transparece a origem imigrante,

mas não o trabalho: os únicos planos de trabalhadores são da construção civil e os índices da modernidade urbana, como o automóvel e o telefone, são ironizados.

O grande momento, de inspiração neo-realista, foi filmado entre o Brás e a Mooca. Roberto Santos também enfoca o bairro de origem operária, o primeiro plano é eloquente neste sentido: a câmera, em pan, “passa” pela linha de prédios do centro, segue por uma avenida recém-aberta e termina no casario. Há apenas um outro plano no qual vemos o centro, também ao longe. Os referenciais urbanos dizem respeito a quem vive no Brás: a Igreja do Glicério, a avenida Alcântara Machado. Contudo, do Brás não vemos o que fez dessa região o bairro operário por excelência – as fábricas e o cotidiano pautado pelas sirenes e marmitas.

São várias as indagações possíveis a partir da pergunta de por que os filmes dos anos 1950 tendem a situar as tramas nos bairros. Em qual medida a vida comunitária, inspirada na coletividade das vilas operárias e dos cortiços, é tão atraente para os realizadores? Teria a ver com o público que frequenta as salas? Mas, se a vida comunitária dos cortiços parece tão atraente, por que a representação do trabalho operário está ausente?

Nas comédias e nos filmes policiais, ou nas obras de Alberto Cavalcanti e Roberto Santos, a presença da Cidade fornecia um campo fértil para o debate. Contudo, nos meios críticos de vanguarda, no decorrer dos anos 1960, a discussão foi polarizada nas questões colocadas pelo Cinema Novo, em detrimento dos temas oferecidos pelos filmes produzidos em São Paulo.

A pesquisa na fortuna crítica revela que as questões do cinema paulistano encontram pouco eco, e quando são colocadas, é no âmbito da dicotomia entre rural e urbano, como veremos a seguir. Não houve um debate acurado sobre o filmar nesta Cidade, ainda que a geração de cineastas paulistanos que filma nos anos 1960 tenha marcado uma diferença em relação à filmografia do período anterior, assim como os cineastas do eixo nordeste-Rio de Janeiro. Ou melhor, no que dizia respeito a São Paulo, o debate era dominado pela crítica ao legado da Vera Cruz. Nas palavras de Glauber Rocha:

O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico (...). Como produção, um gasto criminoso de dinheiro (...). Como arte, o detestável princípio da imitação, de cópia dos grandes diretores americanos ou de todos aqueles com ligação com o *expressionismo* [grifo do autor] (...). Tudo, no final das contas, o que

representa de morto antes da Segunda Guerra – à exceção de nomes como Welles ou Bergman. (Rocha, 2003:83).

Os defensores da Vera Cruz contra-argumentavam a favor das realizações do cinema industrial paulista, cuja maior prova de valor eram os prêmios obtidos em Cannes (com *O cangaceiro* e a Palma de Ouro para *O pagador de promessas*). Àqueles que saíam em defesa da cinematografia produzida em São Paulo – como B. J. Duarte –, não ocorria rebater as críticas citando *O grande momento* ou *Simão, o caolho*. Não estava em pauta o filmar na Cidade, e sim uma determinada estética de filmes ligada a um esquema de produção industrial montado na Cidade – e que produziu filmes de cangaço, entre outros temas. A presença maciça e diversificada de São Paulo nos filmes não chegou a levantar uma discussão de ordem teórica sobre a relação entre a Cidade e o cinema.

A discussão, porém, trazia nas entrelinhas uma questão crucial, que dizia respeito ao cerne da identidade nacional. Colocada de forma resumida, equivalia a questionar se São Paulo fazia parte do Brasil:

O cinema paulista foi um cinema sem possibilidades: erro de raízes, origens culturais, conhecimento do Brasil e seus problemas. Os cineastas paulistas erram, e errarão sempre, pelo sentido de grandiosidade que marca esta própria civilização. (...) Neste meio difuso, metropolitano e descaracterizado – aberto a todas as correntes culturais do mundo que são importadas mas pessimamente digeridas... (Rocha, 2003:117)

É claro que há exagero na afirmação, porém, o trecho acusa uma ferida real: “esta própria civilização” paulistana seria de fato um país à parte? A São Paulo terra de imigrantes seria um quisto cosmopolita? À época, São Paulo já ocupava o posto da maior cidade brasileira, era o grande centro financeiro e industrial do Brasil e se tornara um pólo de atração da mão-de-obra nordestina. Havia, pois, problemas ligados a um determinado padrão de progresso, que tinha a rua de São Paulo como *locus* privilegiado, que só numa cinematografia paulistana (ou seja, voltada às questões que o estar nesta metrópole colocava) poderiam aparecer. Ainda assim, seriam de fato os problemas da Cidade tão distantes dos problemas do “resto” do Brasil?

Uma comparação entre as greves operárias em São Paulo e no Estado da Guanabara, entre os anos 1950 e 1960 ([Pereira, 2006] e [Domingues, 2002]), revela que estas regiões metropolitanas tinham muito mais em comum do que o Pão de Açúcar com o Tamanduateí,

ou Copacabana com a avenida Paulista. O problema, porém, era que, até aquele momento, a representação da Cidade ia de par com o discurso oficial laudatório da ordem e do progresso e não dava conta da complexa identidade de uma metrópole industrial num país de desigualdades – e nem se propunha a tanto. Na aparência, o debate parecia ratificar a oposição entre um Brasil “moderno”, representado por São Paulo, e o Brasil “arcaico” do Nordeste, o Nordeste sendo sinônimo do “rural” e a capital paulistana, do “urbano”.

A perspectiva de que o cinema urbano paulista não se enquadra dentro do que se entendia então por Brasil é matizada por Paulo Emílio. Para ele, é do ponto de vista do Sul que o Norte se torna representativo da brasilidade:

O folclore nordestino, emanção das condições sociais retrógradas, conserva uma enorme vitalidade, inclusive e sobretudo para os sulistas, que tiveram suas tradições artísticas populares devoradas pelo progresso. Amar o Norte é umas das maneiras que o paulista encontra para sentir-se afetivamente brasileiro. Folclore da era industrial, o cinema é praticado por nós em São Paulo, porém nunca fomos capazes de exprimir plenamente a linha paulistana moderna sugerida por *O grande momento*. As ocasiões mais felizes do nosso cinema permanecem aquelas em que utilizamos, interpelamos e industrializamos o folclore nordestino. (Gomes [1961], 1982b: 337).

Ao questionamento do que é ou não representativo do Brasil subjaz a oposição entre rural e urbano, que Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão equacionam em *O nacional e o popular na cultura brasileira* (1983), para concluir que no panorama crítico dos anos 1960 não houve uma superação dessa dicotomia.

A questão pode ser vista sob outro enfoque: segundo Bernardet, a *idéia* do sertão não se restringe à paisagem ou cultura, a escolha do agreste corresponderia a uma fuga dos problemas colocados pela burguesia industrial. Não se pretende aqui negar o evidente potencial metafórico dos filmes (nem o autor assim o fez), uma narrativa ambientada no sertão pode ter inúmeras interpretações e o significado destas não se restringe aos dados da paisagem. Contudo, vale afirmar que aos cineastas que filmaram em São Paulo foram colocados problemas diversos. Referindo-se a filmes como *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*, escreveu Bernardet em 1967:

No cinema de ficção, não há a menor dúvida de que essa procura dos anos 1938-41 revela uma indisfarçável tentativa de buscar abrigo atrás do escudo do passado. Não se trata de um problema de censura, pois esses filmes foram realizados num clima de quase total liberdade, mas sim de

um adiamento na abordagem dos problemas que deve encarar atualmente a classe média. (Bernardet, 1978:97).

Quais problemas eram estes?

A complexidade urbana (...) surge tardiamente no Cinema Novo. No início dos anos 60, das cidades ele enfoca apenas a favela (...). Em meados da década, a situação se inverte: parte dos próprios novos cineastas a aspiração de um cinema que focalize a vida das cidades, e a temática urbana passa a ser privilegiada em detrimento de um cinema rural, pela maior possibilidade que oferece de tratamento de problemas complexos. (Bernardet, Galvão, 1983:223).

O Cinema Novo urbano filmará em várias capitais do Brasil, o que haverá de específico em relação a São Paulo? A história mostra que a representação da Cidade foi elaborada, na passagem do século XX, a partir de um discurso programático cujas intenções eram claras: o cinema e a fotografia, ao menos até os anos 1950, em boa medida, serviram aos interesses das elites paulistanas. Se, de fato, os cineastas dos anos 60 marcaram uma diferença em relação ao que fora feito no período anterior, cabe perguntar como isso se refletiu em relação à São Paulo que vinha sendo retratada desde as primeiras fitas nela (ou sobre ela) rodadas: no diálogo entre a produção dos anos 1960 e os filmes anteriores, o que permaneceu, o que mudou?

As considerações a seguir procuram responder algumas questões que surgiram durante a análise da cinematografia paulistana dos anos 1960. Foram unificadas neste capítulo inicial para não ocupar com demasiadas digressões o trabalho sobre os filmes.

3. Retrospectiva de São Paulo no cinema:

3.a) Uma possível tradição

Para responder à questão de um eventual diálogo entre a produção de épocas diversas, devemos supor filmes revisitados pelas novas gerações de cineastas, que, assim, adquirem o sentimento de pertencer a uma tradição – mesmo que de cânones a serem rompidos; um público que, ao longo de sua vida como espectador, adquira a noção empírica de mudanças no estilo ou na temática das fitas; uma memória coletiva que se estabeleça a partir dos relatos de quem viu e se lembra.

A busca pelas raízes cinematográficas brasileiras foi problemática ao menos até os anos 1950, fato comentado por diversos autores: enfrenta lacunas, vazios, cópias destruídas, ciclos regionais sem continuidade, pouca visibilidade dos filmes e uma produção escassa (resultados da onipresente produção estrangeira).

No que diz respeito à cinematografia paulistana, o predomínio das fitas estrangeiras representou também uma invasão de imagens e formas de representação de cidades cujo padrão de sociabilidade é diferente do nosso – as metrópoles européias e, sobretudo, as norte-americanas. A importação das formas tem inúmeras vertentes que este trabalho não saberia esgotar. Envolve questões de gênero – como a cidade no *film noir*; os “clichês de metrópole”, como a presença de prédios altos filmados em *contre-plongée* (de baixo para cima); um desenho de som que incluía sirenes e buzinas e trilhas que remetam a cidades específicas – por exemplo, um saxofone para sinalizar Nova York, e a determinados diretores – hoje, poderia se falar nas cidades de Wim Wenders, ou na Paris de Eric Rohmer.

Conforme se verá mais adiante, o descompasso na apropriação de formas estrangeiras se refletiu na representação do espaço interno das moradias, por exemplo na quase ausência do “quarto de empregada”. A par do questionamento em relação a São Paulo ser ou não parte representativa do Brasil, a lacuna de determinados aspectos “locais” coloca o problema da representação da Cidade no contexto da uma “crise de identidade” própria à situação específica do Brasil como país periférico, conforme sintetizou Paulo Emílio Sales Gomes na já tão citada frase de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”. O alheamento em relação à realidade circundante, por um lado, e a adoção de formas e

idéias estrangeiras, por outro, redundam na “penosa construção de nós mesmos” que “se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o outro”. (Gomes, 1996:90).

Para Schwarz (2003:74), trata-se de “uma variante complexa da chamada dialética de forma e conteúdo”, na qual o problema não está em “copiar”, mas no resultado do processo:

...nossa matéria alcança densidade suficiente só quando inclui, no próprio plano dos conteúdos, a falência da forma européia, sem a qual não estamos completos. Fica de pé naturalmente o problema de encontrar a forma apropriada para esta nova matéria, de que é parte essencial a inanidade das formas a que por força nos apegamos. Antes da forma, portanto, foi preciso produzir a própria matéria-prima, enriquecê-la com a degradação de um universo formal. Note-se a propósito desta operação que o seu móvel é puramente mimético. Semelhança, assim, não é um fato da superfície. O trabalho de ajustamento da imitação, à primeira vista limitado pelo acaso das aparências, como que prepara o curso de um novo rio. Seus efeitos para a composição, determinados pela exigência lógica – histórica – da matéria utilizada a bem da semelhança, ultrapassam infinitamente o círculo estreito do mimetismo que no entanto os traz à luz.

No que diz respeito à presença da Cidade nos filmes, as duas vertentes do processo, por meio do qual se dá a “digestão” (para usar o termo da antropofagia) das formas importadas, dizem respeito ao que da Cidade se torna visível e ao modo como esta parcela vem à luz – o que implica em escolhas de direção, fotografia, montagem etc.

A questão do que seria a especificidade histórica, econômica e cultural de ex-colônia e país subdesenvolvido pautou, em boa medida, o debate cultural na passagem dos anos 1950 para os 60, debate este no qual são protagonistas Roberto Schwarz, Paulo Emílio Sales Gomes, Antônio Cândido e Mário Pedrosa, entre outros. A trilha fora aberta por uma geração de intelectuais que procurou, no nosso passado colonial e pós-independência, identificar os elementos que moldaram, no Brasil, a passagem de uma sociedade agrária para a modernidade: Sérgio Buarque de Holanda, Oliveira Vianna, Gilberto Freyre, Raymundo Faoro e Caio Prado Jr., entre outros. Tratava-se não só de analisar a conjuntura brasileira, mas também de estabelecer um pensamento original capaz de dar conta dessa realidade.

A partir dos anos 1960, parte dos jovens cineastas recusou o “cinemão” de empresas como a Vera Cruz, procurando raízes em Humberto Mauro e Mário Peixoto (à época, muito comentado, embora não visto; *Limite* só seria restaurado anos depois), o que não é propriamente revelador – a procura de precursores, escolhidos em gerações anteriores àquela cuja estética se quer “romper”, pontua o diálogo com a história na tradição de ruptura própria

à modernidade. (Paz,1995:16) Mas será que esta procura, tão candente nos debates do Cinema Novo, pode se estender aos filmes aqui analisados? Esta busca pelas origens de uma identidade cinematográfica nacional seria um aspecto relevante nos filmes de Khouri, Person e Sganzerla?

A pergunta tem no mínimo duas vertentes: o que é da Cidade nos filmes e o que é dos discursos sobre a Cidade, que muitas vezes se confundem. O resultado é a naturalização de um determinado ponto de vista hegemônico, que se torna a própria face da História. A título de exemplo, uma indagação: quem, ao apreciar as fotos de Guilherme Gaensly, não sente nostalgia dessa São Paulo européia, de tranqüila urbanidade e parques ajardinados, na qual circulam personagens bem-vestidos? Porém, na mesma época, a Cidade tinha uma outra face, mais extensa e numerosa, ausente dos filmes e dos cartões-postais: os cortiços insalubres onde se amontoavam as famílias dos operários, a população discriminada de negros egressos da escravidão, a urbanização caótica que seguia os desmandos da especulação imobiliária e os interesses da então poderosa Light. Se os jovens cineastas paulistanos estavam ou não preocupados com as origens da cinematografia local importa menos do que reconhecer o alcance da iconografia e do discurso sobre a Cidade com os quais se depararam.

Durante mais de meio século, São Paulo teve por emblema a idéia do progresso, a “cidade que mais cresce no mundo”, a “locomotiva do Brasil”, “o maior parque industrial da América Latina”, de passado indígena e bandeirante. Um discurso ilustrado por imagens de uma Cidade *fotogênica*, vibrante, plena de oportunidades, da qual testemunhava uma *tradição* a mesclar o documental (enquanto testemunho) e o promocional (enquanto ficção, subjacente à representação). (Kossoy, 2004:388). Um discurso cuja construção é paralela ao enriquecimento da antiga vila graças ao comércio do café, e que tinha como base a urbanidade convulsiva de uma Cidade tentacular cuja população, de fato, crescia em progressão quase geométrica.

Voltando ao nosso tema: ainda que sem acesso à produção mais antiga do cinema local, a geração de paulistanos que se torna adulta nos anos 1960 viu, na juventude, um cinema produzido em São Paulo: assistiu a fitas com Ilka Soares e riu com as comédias protagonizadas por Mazzaropi. Mais que isso, há de ter viva na memória a emoção coletiva da festa do IV Centenário: a chuva de papel picado, as paradas e os desfiles que pontuaram os festejos, retratados no documentário de Lima Barreto, *São Paulo em festa*. O discurso

“oficial” sobre a Cidade, bem como sua representação no cinema até os anos 1950, era calcado nos paradigmas do “progresso”.

3.b) A câmera do poder e a modernização conservadora

O grande salto econômico de São Paulo se dá num momento de profundas transformações do mundo ocidental. A modernização da Cidade acompanha a reorganização das subjetividades ocorrida nas primeiras décadas do século XX. (Sevcenko, 1992). Em São Paulo, essa modernização vai de par com o próprio surgimento da idéia do que é ser moderno, e toma forma, nas artes, a partir do movimento modernista de 1922.

O cinema e a fotografia não foram explorados como meios de expressão pelo modernismo paulista, apesar da montagem e do corte cinematográficos terem influenciado a linguagem da nova poesia. Ainda assim, o advento do cinema e da reprodução fotográfica nas revistas ilustradas faz parte da *invenção da vida moderna* também na história de São Paulo. (Charney e Schwarz, 2001). Voltar à primeira cinematografia ajuda a compreender os meios pelos quais o discurso do progresso se fortaleceu, na mesma época em que os meios técnicos permitiram a reprodução e difusão da iconografia da Cidade. Não cabe neste trabalho proceder à análise sistemática da primeira cinematografia paulistana, mas procurar suas principais linhas de força. E o que indicam os poucos filmes remanescentes, “naturais” ou “posados”?

Bernardet, em *Cinema brasileiro: proposta para uma história*, observa que, mesmo estando o mercado, desde os primórdios, dominado pelos filmes estrangeiros, restava uma pequena área livre para as fitas nacionais: os assuntos de interesse municipal ou particular. É deste “vazio” que a primeira cinematografia paulistana vai tirar seu sustento, por meio da produção de documentários e cinejornais. Esses filmes de caráter documental (então chamados “naturais”) têm como esquema principal de produção a “cavação” – prospecção de clientes que pagavam por fitas cujo conteúdo em muito se assemelha aos “institucionais” de hoje. (Bernardet, 1977:23-28).

Como os produtores tinham que tirar proveito dos detentores do dinheiro, os documentários e cinejornais eram ligados, geralmente, à propaganda política ou comercial e pautados pelo agrado aos poderosos: “a câmara do documentarista da época era a câmara do

poder”. A cavação bancava a produção ficcional (os “posados”), de forma que toda a produção da primeira cinematografia “vai assentar-se num documentário ligado a uma elite mundana, financeira, política, militar, eclesiástica, da qual os cineastas são dependentes”. (Id., 25).

Os cineastas adotavam a perspectiva da elite não só na vertente documental: de acordo com Bernardet, “não se deve pensar que por estar menos dependente da elite que o documentário e o cinejornal, o cinema de ficção desse mais amplo papel aos operários e às contradições sociais; os cineastas encampam a apologia do conservadorismo moral e político”. (Id., 26).

Instala-se um paradoxo: a lacuna deixada pelos filmes estrangeiros dá margem ao desenvolvimento (ainda que modesto) de uma cinematografia de caráter documental, mas as fitas se restringirão a documentar os temas e as abordagens que interessam à elite detentora do poder, o que, por sua vez, gera uma grave lacuna na representação dos demais aspectos da vida na Cidade.

Se a base do mecanismo gerador de recursos para a sobrevivência dos cineastas, até o advento de uma “tentativa industrial”, eram os documentários e cinejornais de encomenda, é de se supor – e os filmes remanescentes ilustram a tese – que uma forte vertente da cinematografia paulistana se estabelece no tom laudatório das realizações do “progresso”, sejam estas pessoais, familiares ou institucionais. É o que vemos, por exemplo, no casamento da filha do conde Matarazzo, nas realizações da Administração Pires do Rio, na série de filmes sobre os empreendimentos do grupo Votorantim, na obra para construção do parque do Ipiranga e na “Recepção apoteótica ao presidente Júlio Prestes”, entre outros.

É verdade que, no vasto arco temporal que vai das primeiras fitas, no início do século XX, até os anos 1950, os filmes cobrem outros assuntos além dos “institucionais”, por exemplo as filmagens de cunho jornalístico, como as imagens dos bombardeios que a Cidade sofreu em 1930 e 1932. No início dos anos 1940, a pobreza aparece no documentário sobre a questão habitacional de São Paulo, de Benedito Junqueira Duarte, que contrapõe os cortiços do Brás às vilas operárias, num raro momento em que um filme oficial se debruça sobre um “problema” de política pública.

Por outro lado, a presença constante de eventos públicos como as procissões – que podem ser interpretados como um dispositivo didático de promoção de uma cidadania

exemplar, ao gosto do poder – correspondiam a uma prática comum na vida da Cidade, herdeira das tradições européias. Nesse sentido, como observou Bernardet, não são os temas em si desta produção que caracterizam a adesão dos cineastas ao ponto de vista da elite, mas a ausência de um olhar que acolha a perspectiva dos operários ou dos segmentos menos prósperos da sociedade. A adesão se denota no tom laudatório às realizações capitaneadas pelos governantes, ricos proprietários e demais autoridades, na reafirmação constante da “índole laboriosa”, da “firmeza moral e do espírito cívico” do “povo de Piratininga”, herdeiro dos “bandeirantes”.

À predominância dos eventos políticos, paradas militares e inaugurações no registro documental, Paulo Emílio denomina “ritual do poder”. A outra face dessa produção documental, segundo o crítico, é a produção cujo ufanismo se traduz pela glorificação de temas relativos à imagem do Brasil e suas belezas naturais, à qual denomina de “berço esplêndido”. (Gomes [1977], 1986: 323-30) “Ritual do poder” e “berço esplêndido” são duas categorias temáticas cujos desdobramentos se prolongaram nos cinejornais de Primo Carbonari e Jean Manzon, o que diz muito a respeito do quão profundas são suas raízes.

A respeito de um possível olhar cinematográfico que aderisse ao ponto de vista das classes trabalhadoras, vale lembrar que um dos legados mais nefastos da repressão política é a supressão da memória iconográfica das esquerdas. Quantas vezes, por medida de segurança, não tiveram os militantes que destruir fotos, filmes e outros documentos que permitissem à polícia identificar pessoas que se encontravam na clandestinidade? Quantos arquivos pessoais e partidários não se perderam, por exemplo, nos momentos de “ilegalidade” do Partido Comunista durante o Estado Novo e a ditadura de 1964? Em tempos recentes, a exibição do documentário sobre o comício de Luís Carlos Prestes no Pacaembu, no pós-Guerra, mostrou, para os poucos que estavam no Cine Olido, um estádio lotado, no qual desfilavam os representantes das associações de classe,⁹ revelando o alcance popular do comunismo no Brasil.

O jogo de poder envolvido no estabelecimento dos parâmetros definidores da representação da Cidade é fundamental para compreender a forma como São Paulo aparece nos filmes. Pois não se trata apenas da representação no cinema, mas de como as novas

⁹ Um documento histórico que testemunha também uma outra censura: o som direto da fala de Prestes foi substituído por um discurso gravado *a posteriori*, em acordo com as novas orientações do Partido (mas essa é outra história).

técnicas, a fotografia e o cinema contribuíram para edificar um discurso ao gosto das elites paulistanas, que não apenas perdurou até os anos 1960, mas, de certa forma, se desdobra até hoje. As ramificações dessa atitude deitaram ramagens até, por exemplo, nas ciências sociais, ao que se deve a subvalorização da etnia banto em relação a outros povos escravizados, correlata à sub-representação dos negros na filmografia paulista.¹⁰ A lacuna, a par do caso das domésticas, oferece um bom exemplo de como a representação de São Paulo enterrou o passado escravista no chão das fábricas, legando sua herança às entrelinhas da história.

¹⁰ “Apesar do peso da população de origem banto no Centro-Sul brasileiro do século XIX, as práticas religiosas dos escravos e das populações negras do Nordeste brasileiro, sobretudo aquelas de origem nagô-gegê, foram amplamente estudadas por gerações de pesquisadores, a começar por Nina Rodrigues, estudos estes que chegaram a impor um certo ponto de vista a partir do qual se considera as práticas de origem banto das populações negras paulistanas, mesmo quando fortemente crioulistas, inferiores. Esta abordagem (...) empobreceu os estudos de práticas banto-paulistas, sobretudo nas manifestações da macumba, da umbanda, da quimbanda e ritos afins.” (Machado M.H., 2004:74).

4. O quarto de empregada

4. a) Uma personagem negra

Os filmes que vou analisar não abordam a presença negra em São Paulo, nem o racismo, nem as empregadas domésticas. Qual é o motivo metodológico que me leva a desenvolver essas questões? Na relação com o negro revela-se a sociedade urbana e sua estrutura: em alguma medida, síntese do que a modernização conservadora significou para uma parcela importante da população. No que diz respeito à representação de São Paulo, no caso das domésticas, é reveladora do quanto a apropriação de formas importadas contribuiu para que os subcidadãos permanecessem por longo tempo invisíveis.

Se estes temas entram aqui, é porque me parece importante pontuar algumas ausências, posto que a análise das obras revela que essas lacunas são parte importante da matéria de que são feitas: nas primeiras fitas, passou pelo não-reconhecimento da presença negra na Cidade.

A presença de empregadas domésticas em algumas comédias dos anos 1950 (*A Família Lero Lero* e *Simão, o caolho*) denota, por um lado, um aspecto interessante destes filmes, que é focar a classe média, ainda que, no caso da *Família Lero Lero*, sob a roupagem da classe baixa dos cortiços. No caso de *Simão, o caolho*, revela que a decadência financeira de Simão e de sua esposa pode ser medida pela doméstica contratada: no casarão uma moça branca, no cortiço uma preta velha macumbeira.

A questão da imagem do negro nos filmes e, depois, na televisão, foi objeto de estudos e documentários. No caso específico de São Paulo, não diz somente respeito à posição dos negros na sociedade. Resulta também do programa de “branqueamento” da Cidade e do seu passado histórico, que contribuiu para criar a imagem de uma São Paulo à margem do Brasil mestiço que, conforme vimos, foi parte significativa do problema da representação da Cidade nos debates do Cinema Novo (com o adensamento da migração nordestina a coisa mudará de figura, ainda que permaneça problemática).

A questão pode ser vista de outro ângulo: o grande marco na vida urbana de São Paulo, após a abolição, foi o advento da indústria e do trabalho assalariado. A industrialização levou São Paulo à modernidade, ainda que nas relações sociais permanecessem estruturas ligadas ao passado escravista. Porém – e aqui entra em jogo o modo como se deu a modernização no Brasil –, o surgimento de um operariado urbano não significou que a sociedade tenha se

tornado republicana no sentido de uma ampla igualdade de direitos civis. Na análise dos filmes, será possível compreender como essa realidade estrutural da sociedade paulistana se manifesta nas entrelinhas das narrativas.

Não há protagonistas negros em *São Paulo S/A*, *Noite vazia* e *O bandido da luz vermelha* – mas há uma protagonista feminina em *A margem*, que constitui (neste e em outros sentidos) um marco importante no cinema dos anos 1960. De modo geral, cabe perguntar quantos foram as personagens negras nos filmes rodados em São Paulo até hoje, e quantas dessas personagens seriam de origem local (e não nordestina, o que implicaria em outras questões).

De qual passado negro se trata, afinal? Os negros escravos na cidade de São Paulo estão presentes nas gravuras de Debret e de outros viajantes. Em 1862 são feitos os primeiros registros fotográficos da Cidade, os daguerreótipos de Militão Augusto Rodrigues. Neles vemos casas e igrejas de taipa e pedra, ruas de traçado irregular, que revelam a presença de antigas trilhas e caminhos de tropeiros. A São Paulo de Militão pouco difere da vila do princípio do século XIX, também no que diz respeito à presença negra: o fotógrafo faz retratos de senhores e escravos. (Kossoy, 2004:394).

Os negros deixam de ser visíveis nos registros de Guilherme Gaensly, nos anos 1890, e, depois, nos de Theodor Priesling - mas estão presentes nos registros de Vincenzo Pastore, que “cultivava forte interesse pela população crescida à margem da metrópole” (Instituto Moreira Salles, 2004: 102-109). Quanto ao cinema, ainda que os cinejornais e documentários da primeira cinematografia paulistana não focassem as classes baixas, a observação atenta das cenas de rua revela a presença de negros na turba de transeuntes, como na fita, datada entre 1910 e 1912, *Visita do exmo Snr. Ministro da Agricultura I. e Commercio, Dr. Pedro de Toledo a Escola de Artes e Offícios de S.Paulo, Director Dr. Silveira da Motta* ou a *Recepção apoteótica ao presidente Júlio Prestes*, de 1929 (mesmo ano de *São Paulo, sinfonia da metrópole*). De fato, conforme observou Paulo Emílio na conferência sobre o “ritual do poder”, o documentarista não tem o controle total do campo cinematográfico. Porém, é significativo o fato das personagens negras estarem quase ausentes na ficção da primeira filmografia paulistana.¹¹

¹¹ Segundo Rubens Machado (1989:103) “o carreiro é um dos raros negros aparecidos nos filmes paulistanos de então [reprodução do quadro do *Grito do Ipiranga* em *São Paulo, sinfonia da metrópole*]”.

A presença africana em São Paulo permaneceu discreta até o início do século XVIII (Machado, M.H, 2004), quando predominava a exploração da mão-de-obra indígena. Entre 1798 e 1854, contudo, os escravos africanos passaram a representar cerca de 30% da população. Em sua maioria, eram negros vindos da África, de identidade banto. Parte deles trabalhava nas chácaras e sítios que circundavam a Cidade, produzindo alimentos, outros eram empregados como tropeiros e no serviço doméstico.

Talvez o grande diferencial da escravidão urbana seja o uso do escravo de ganho, que trabalha por própria conta, em busca dos vinténs de cada dia, prestando depois conta ao senhor (ou senhora). Em meados do século XIX, as ruas e os largos da Cidade foram ocupados por estes negros que ofereciam seus serviços, pelas quitandeiras e seus tabuleiros, escravos que gozavam de relativas autonomia e mobilidade. Não havia, na prática, meio dos senhores vigiá-los em suas deambulações pela Cidade, tampouco de controlar suas relações sociais ou seu emprego de tempo (Machado, M.H, 2004).

Os africanos assustavam: eram temidas as revoltas, as fugas e a própria presença daquela gente estrangeira solta pelas ruas da Cidade. No silêncio da noite, os sons das batucadas e das danças aterrorizavam os vizinhos das irmandades negras, aos quais, decerto, não passava despercebida a fundamental importância que o culto aos mortos ocupava nas práticas religiosas dos africanos. (Id.:88).

O alto custo dos escravos não permitia aos senhores a manutenção de feitores, como nas fazendas. Nas cidades, eram muitos os senhores possuidores de um ou poucos escravos, entre outras razões, porque ser proprietário era uma questão de *status* social. Na ausência do feitor, os senhores dependiam dos agentes do Estado e da imprensa (anúncios de captura de fugitivos) para manter o controle social sobre os negros. Em paralelo aos mecanismos repressivos, foi-se estabelecendo uma rede de relações, por meio das quais se mantiveram as prerrogativas senhoriais, que subentendiam “relativas” concessões aos escravos (constituindo, assim, o “cimento” da sociedade escravista).

A alforria, concessão ao anseio de liberdade, revela-se um instrumento de dominação senhorial, na maioria dos casos onerosa para o escravo: “previa a ‘compra’ da liberdade (o escravo tinha que juntar tostões ao longo da vida) ou o estabelecimento de vínculos de obrigações e subordinação com a casa senhorial, às vezes extensivo aos filhos do alforriado”.

(Id., ib.:89-91) À institucionalização desse tipo de vínculo de “favor” como mediação social entre classes e grupos, deu-se a alcunha de paternalismo.

A partir de 1870, a lavoura cafeeira drenou a mão-de-obra escrava da Cidade. Às vésperas da abolição, os escravos representavam cerca de 1% da população total (em torno de 30 mil habitantes), mas isso não significou que a população negra tenha se reduzido na mesma proporção: a Cidade tornara-se o centro do movimento abolicionista. Nas ruas conviviam forros, libertos e fugitivos que, cada vez com mais frequência, ali procuravam refúgio, seja a caminho dos quilombos, seja procurando abrigo nos capinzais, capoeiras e baixadas dos córregos e rios. A várzea do Carmo é um dos pontos nos quais se forma um núcleo populacional de negros fugitivos.

Na topografia de São Paulo, cujos terrenos mais altos eram ocupados pela elite, as várzeas, baixadas e demais zonas alagáveis, desvalorizadas comercialmente, constituíam o território dos pobres e dos párias. A associação da natureza tropical – na qual se inclui a força das águas – com a presença do *outro* social, talvez esteja na origem da “aversão das novas elites em relação aos rios, às várzeas e à natureza exuberante de Piratininga, que faziam justamente dessas as áreas sagradas para os índios e as mais atraentes para os negros e seus descendentes” (Sevcenko, 2004:25). Essas áreas corresponderão a alguns dos vazios na representação da metrópole que explode na alvorada do século XX e, em termos de urbanismo, aos rios canalizados, às avenidas marginais e às enchentes.

As ruas de São Paulo, que já eram evitadas devido à presença dos escravos, passaram a ser consideradas perigosas para os transeuntes, especialmente do sexo feminino. (Campos, 2004:41). Nos instantâneos da década de 1910, os negros já não são visíveis, cedendo a cena das principais ruas da cidade para que nelas desfilem as paulistas brancas, reclusas nos tempos da escravaria. (Kossoy, 2004:189). O intuito de “limpar” a cidade dos africanos e seus descendentes tem como exemplo a demolição, em 1871, do casario ao redor do Largo do Rosário, habitado por um núcleo de população negra, constituída de escravos libertos e devotos da Irmandade. A própria Igreja do Rosário seria demolida em 1904. Expulsa a população negra do “centro”, abria-se espaço para a construção de um cenário urbano propício aos anseios da elite paulista.

A partir das três últimas décadas do século XIX, o desenvolvimento da lavoura cafeeira financia a transformação urbana e social de São Paulo: a ferrovia chega ao planalto,

em 1872 é inaugurada a primeira casa das retortas, em 1876 é a vez do bonde (ainda com tração animal), desembarcam as primeiras levas de imigrantes destinados aos trabalhos nos cafezais. O núcleo central estende-se para além dos antigos limites históricos e as chácaras periféricas cedem lugar aos novos bairros.

Os poucos escravos que ainda existiam na Cidade, bem como os negros livres, passaram a disputar trabalho com os imigrantes, preferidos pelos empregadores. (Machado, 2004:69). A abolição da escravidão relega a população negra à marginalidade absoluta, comprimida sob a batuta de uma feroz repressão policial. Na primeira metade do século XX, a vinda maciça de europeus, judeus, árabes e orientais, a industrialização e o discurso do progresso embasam o “branqueamento” das origens paulistanas, colocando uma pedra em cima do passado escravista da Cidade, bem como de sua tradição africana. A representação de São Paulo calcou-se num profundo racismo em relação aos negros. O que sucedeu com as outras etnias de imigrantes (dado que, de certa forma, os escravos também “imigraram”) é um assunto de igual interesse, mas escapa ao alcance deste trabalho.

Compasso de Espera, direção de Antunes Filho, lançado no início dos anos 1970, que tem um protagonista negro, o publicitário Jorge, coloca uma questão interessante: como se, para falar da presença do negro em São Paulo, fosse necessário suprimir São Paulo, transformando-a numa grande cidade qualquer. À margem da cidade e da imagem, os negros paulistanos esperaram mais de um século após a abolição para que fosse realizado o documentário *Aristocrata Clube*, sobre a ascensão social de uma burguesia negra paulistana que, impedida de frequentar os clubes dos brancos (incluindo clubes de outras etnias imigradas), cria seu próprio espaço. O filme tem vários pontos de interesse, a começar pela própria representação do espaço da Cidade: o local ocupado pelo clube de campo do *Aristocrata Clube*, na década de 1960, foi invadido por uma favela. O maior problema do filme é, talvez, não pontuar porque as gerações seguintes abandonaram o clube e seu espaço, tão arduamente conquistados pelos pais.

Com as levas de imigrantes, a população da cidade salta de 47 mil habitantes em 1886 para 65 mil em 1890, dobrando esse número em 1893, chegando a 240 mil pessoas em 1900. O cenário urbano promissor desperta o interesse de profissionais e artífices de vários setores. Artesãos reproduzem, nas novas edificações, os modos de seus países de origem; o registro dos casarões da avenida Paulista é revelador da salada de estilos arquitetônicos decorrente.

Na leva dos profissionais atraídos pelo dinheiro do café, vieram os fotógrafos e os “cavadores” da primeira cinematografia paulistana.

De acordo com Kossoy, “para a classe dominante era fundamental eliminar as marcas da Cidade provinciana de antes, identificadas com o atraso, e apresentá-la com uma nova feição européia”. (2004:339). Divulgar a pujança de São Paulo no exterior não era apenas uma questão de vaidade: visava atrair, acenando com a perspectiva de enriquecimento, a mão-de-obra imigrante que bancava a contínua expansão da lavoura cafeeira e da indústria, cujo crescimento era notório.

Em 1890, Guilherme Gaensly instala-se em São Paulo, vindo da Bahia. Suas fotografias da Cidade contribuem para construir a nova identidade da Capital do Estado, que corresponde aos anseios da elite em seu projeto de modernidade. A europeização em curso incluiu uma febre importadora que foi dos bens de consumo à Estação da Luz, trazida da Inglaterra do primeiro parafuso à última telha. Nas palavras de Kossoy: “arquitetos estrangeiros e, especialmente, o escritório Ramos de Azevedo dão *corpo e forma* a tal projeto. Coube a Guilherme Gaensly *fixar e difundir essa imagem*”. (Id., ib.:401). São Paulo começava a perder, nas aparências cultivadas pelo discurso oficial, aquilo que a tornava “brasileira”, para assumir a roupagem cosmopolita que a faria estrangeira aos olhos do resto do Brasil (e do discurso oficial sobre si).

Na passagem para o século XX, o mercado para a absorção de vistas e paisagens já adquirira contornos internacionais. A supressão da exuberante paisagem nativa na representação de São Paulo é digna de nota. O Rio de Janeiro, que no Império também surge como cidade europeizada na lente de Marc Ferrez, tem por referência local a paisagem natural que emoldura a cena urbana, pela qual a cidade é conhecida até hoje. Em São Paulo, o desinteresse programático pelo “berço esplêndido” faz do “ritual do poder” o esquema por excelência de representação da cidade.

Enquanto os “naturaes” apresentavam esta nova São Paulo para o público local, os cartões-postais e as revistas ilustradas reforçavam o modelo de representação aqui e no exterior. O cotejo com a fotografia é interessante na medida em que muitos filmes antigos sobre São Paulo se perderam e as imagens fotográficas são, do ponto de vista técnico, de qualidade superior àquelas captadas pela maioria dos cavadores. Por meio delas se depreende, de forma mais precisa, a imagem de Cidade (edifícios, enquadramentos, espaços)

almejada pela classe dominante. A câmera do fotógrafo também foi a câmera do poder: por um lado, testemunha o progresso material, legitimando o ideário da oligarquia paulista e da república do café-com-leite. Por outro, registra o novo cenário, digno de cartão-postal, com o qual essa *elite se identifica*. (Kossoy, 2004)

Nas primeiras décadas do século XX, à margem da Cidade oficial, uma outra São Paulo crescia nas cercanias das ferrovias e nas várzeas, impulsionada pelo desenvolvimento do parque fabril. Uma São Paulo que, contrariando a representação de urbanidade tranqüila, vivia intensa agitação política, hasteava a bandeira negra do anarquismo e foi palco das tensões sociais que culminam nas greves de 1917-1918.

Até o advento das primeiras greves operárias, a presença dos imigrantes era vista como fator de progresso. Na prática, o grande volume de mão-de-obra disponível e a utilização do trabalho das crianças nas fábricas permitiam o achatamento dos salários. No rescaldo dos conflitos, os operários conquistam direitos básicos, como o fim do trabalho infantil. Mas sua presença adquiriu, aos olhos do poder, um caráter cada vez mais ameaçador. Passado o primeiro momento de surpresa, no qual aquela sociedade de raízes escravocratas (e não afeita ao trabalho assalariado) viu ameaçadas as prerrogativas senhoriais, as elites paulistanas se reorganizam, criaram leis que restringiram o direito de greve e promoveram a expulsão sumária de ativistas. A repressão policial se acirrou. Na ótica das forças repressivas, os estrangeiros foram enquadrados, ao lado dos negros, na categoria dos elementos capazes de degenerar o corpo social.

São Paulo se modernizava cindida em duas cidades, aquela que recebia cuidados crescentes, da colina central e dos bairros residenciais privilegiados, como os Campos Elíseos. E a outra, a cidade que crescia em meio à precariedade dos serviços urbanos, pautada pela exclusão espacial. O amálgama de etnias e culturas, que poderia imprimir um caráter cosmopolita à Cidade, tinha por contraponto as péssimas condições de moradia, saúde e alimentação da população recém-chegada, que se revelavam nos surtos de doenças e epidemias. A essas condições extremas somavam-se a brutal exploração no trabalho e a violência policial. (Marins, 2004:62)

Na República Velha, a urbanização se fez sob a égide do sanitarismo. Com base em premissas “higiênicas”, foram postos abaixo os casarões da época colonial e os casebres que abrigavam os últimos núcleos de presença de negros no centro de São Paulo, construídos às

margens da Várzea do Carmo e da Baixada do Piques. (Sevcenko, 2004:141-142). As teorias evolucionistas forneceram uma justificativa “científica” para a política de segregação social no espaço da Cidade. O corpo urbano estava sob a ameaça dos males herdados da escravidão e da recente imigração. A adesão aos movimentos comunista ou feminista poderia ser reveladora de “anomalias raciais”. A eugenia não era privilégio da jovem República Brasileira, ao contrário: entre 1920 e 1922, o industrial Henry Ford publicou uma série de artigos, depois reunidos no livro *The International Jew*, no qual associa judaísmo e comunismo e que foi uma importante fonte de inspiração do nazismo (Löwy, Varikas, 2007:22).

Nos anos 1920 ficava claro que a principal novidade da Capital do Estado não advinha das maravilhas importadas da Europa, tampouco do novo contorno urbano europeizado que a cidade adquiria. Nas palavras de Oswald de Andrade:

Se procurarmos a explicação de porque o fenômeno modernista se processou em São Paulo e não em qualquer outra parte do país, veremos que ele foi uma consequência de nossa mentalidade industrial. São Paulo era de há muito batido por todos os ventos da cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria com a sua ansiedade do novo, a sua estimulação do progresso fazia com que a competição invadissem todos os campos de atividade. (*apud* Campos, 2002:8)¹²

Conforme Maria Lygia Quartim de Moraes (2007a), Oswald de Andrade, além de poeta, foi um sociólogo nato, profundo conhecedor da mentalidade paulistana e, com acerto, entendeu que a novidade da Cidade vinha da mão-de-obra livre consumidora de bens industriais, condição indispensável para o desenvolvimento das forças produtivas. Com o capitalismo industrial, São Paulo rompeu com a hegemonia da lavoura e as relações sociais de produção capitalistas invadem todos os setores e campos de atividade.

Já se aludiu às (sub)representação dos negros e das empregadas, mas o que é dos operários, considerando que São Paulo foi do Brasil, até os anos 1970, a cidade industrial por excelência? Abordo essa vertente nas análises de *Noite Vazia* e de *São Paulo S/A*.

4. b) Uma personagem caipira

¹² “O Modernismo”, depoimento publicado na revista *Anhembi*, ano V, n. 49, vol XVII, dez 1954, São Paulo, p. 32, *apud Obras Completas, Pau-Brasil*, p. 8.

A partir de 1910, o “nativismo paulista” pauta a nova consciência do “ser paulista”. Surge o brasão da Cidade, no qual está impresso o bordão “*Non Dvcor, Dvco*”. Cria-se a figura mítica do bandeirante, apresentado como pai da raça e da civilização brasileiras. (Sevcenko, 1992:138) O conquistador dos sertões era branco, claro, e suas origens passavam ao largo da mistura racial com o elemento negro. De quebra, a jovem oligarquia paulistana (se comparada às famílias tradicionais do Nordeste) ganhava três séculos de tradição.

O entusiasmo localista surge como resposta à pressão cultural e política dos grupos imigrantes e representa também um esforço de fortalecimento necessário na disputa pelo poder com as oligarquias excluídas do poder, mantido pelo eixo São Paulo-Minas. O processo dá-se em sintonia com um movimento mais amplo, protagonizado pelas vanguardas artísticas européias e junta águas com o nascente modernismo paulista, que partia na busca das raízes da cultura nativa. A valorização das tradições brasileiras, como se sabe, vai pautar manifestações diversas, como o movimento antropofágico, o desenvolvimento de uma literatura regionalista e o verde-amarelismo protofascista, bem como a produção documental do “berço esplêndido”.

A partir desse momento de mobilização nacionalista, a figura do Jeca-tatu adquire características simpáticas, ainda que não sejam estas as cores com as quais a literatura regionalista pinta o interiorano. (Id., ib.:238). 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. A representação do interiorano caracterizado como o Jeca simpático se consolida nas décadas seguintes. Será a contraparte que chancela a vida na Capital do Estado, pois, ao garantir um lugar de alteridade e de antagonismo, marcas da formação social, permite que sejam relegados à invisibilidade os negros e os operários, *outros* intoleráveis, porque ameaçadores.

O caipira com seu sotaque, suas botinas e hábitos simples é uma figura por definição risível, nada ameaçadora, cuja principal ação consiste na incapacidade de agir. O caipira é atrasado porque, ao contrário do moderno, não tem pressa, não atua, nem constrói o maior parque industrial da América Latina. A piada se instala quando a inação do caipira gera o movimento, o que talvez explique porque Mazzaropi era tão engraçado aos olhos do público (e continua sendo).

4.c) Sinfonia à paulista

Conforme vimos, desde seus primórdios a representação de São Paulo é vinculada a uma idéia de progresso. As observações de Kossoy (2004:428) sobre a *Revista São Paulo* podem ser estendidas às fitas:

...promovia-se a *valorização regional* de sua gente, a “Raça Paulista”, a “competência” da administração estadual (...) o desempenho econômico de sua indústria, comércio e agricultura, louvava-se os jovens escoteiros, os adolescentes ginásianos, a educação em geral, além da vocação para o trabalho, para a construção, para o crescimento vertiginoso da Capital, “a terceira cidade da América Latina em população”, (...) Cidade que constrói “três casas por hora”.

Este será o eixo central das representações cinematográficas da metrópole, o discurso que embasa a afirmação do *progresso*, notória nas cartelas, desde os primeiros “naturaes” até produções mais primorosas, como o documentário *São Paulo, sinfonia da metrópole*, de 1929.

O documentário de Lustig e Kémeny, em que pese ter qualidades artísticas sem dúvida superiores à maior parte dos “naturaes”, pode servir de paradigma da categoria, porque combina um tom de euforia pela modernização da Cidade com uma pedagogia empenhada na exposição de uma civilidade exemplar. (Machado, 2004:473) Tal pedagogia teria continuidade em filmes como *São Paulo de ontem 1863... e de hoje 1943*, de Benedito Junqueira Duarte e no *São Paulo em festa*, 1954, produção da Vera Cruz sobre o IV Centenário da cidade.

Um aspecto do filme já comentado pela crítica é o descompasso entre as imagens e as cartelas. Os planos de *Sinfonia da Metrópole* revelam uma urbanidade que não é tão “acelerada”, nem cosmopolita e nem obreira como fazem crer os textos. No seu aspecto narrativo, o filme procura reproduzir o cotidiano da Cidade, focado no despertar e no transcorrer de um dia. As imagens, contudo, tendem a se concentrar nos bairros mais chiques (os carrões que saem das mansões, os colegiais a caminho da escola) ou de renda mediana (o leite colocado no beiral da janela), com certeza não nos cortiços e vilas operárias.

O trabalho é outra ausência no âmbito das imagens – são poucas as cenas de fábricas, e ainda assim não fornecem um parâmetro de grande produtividade; do comércio do café não

se vê a bolsa de valores em funcionamento nem os carregamentos de sacas a caminho do Santos, somente um plano de homens avaliando grãos nas escadarias de um edifício; do sistema financeiro vemos uma repartição tacanha; o comércio (lojas) é menos representado do que ambulantes, feiras livres e entregadores de pão e leite. Talvez a presença mais notável do trabalho esteja na construção civil – e mesmo assim incluindo um longo plano dos operários almoçando. Há, no filme, um verdadeiro deslumbramento pelos edifícios, que permite estabelecer uma proximidade entre a *Sinfonia* e os registros fixados por Gaensly e Preiseing.

O Código de Obras de 1920 abriu caminho para a construção de edifícios altos, que logo quebrariam o padrão harmônico de alinhamentos e bulevares à “parisiense”. No Anhangabaú inaugurava-se nova volumetria com a construção dos edifícios Sampaio Moreira, em 1924, e Martinelli, em 1930, o primeiro arranha-céu da Cidade a superar vinte pavimentos. (Campos, 2004:72). Na *Sinfonia* paulistana, a “euforia” pelos contornos modernos que a cidade adquiria é notória na ênfase à verticalidade dos edifícios de construção recente, na circulação de veículos e de pessoas nas ruas, no paisagismo ajardinado ao estilo europeu e na *ausência* de aspectos que desmentiam, na paisagem urbana, a cortejada modernidade – os cortiços, as condições de trabalho nas fábricas, a modernização precária,¹³ a natureza tropical, as várzeas. A única personagem negra com algum destaque é um presidiário, mas pode-se ver um negro na cena da construção civil¹⁴.

A *Sinfonia* paulista recorre a clichês da modernidade, não só pelas imagens de carros, gente na rua e “arranha-ceús”, mas sobretudo pela forma de filmar e editar, em vista a enfatizar a presença de uma multidão e de um tráfego de veículos que não se confirmam na observação atenta das imagens. Por outro lado, o filme não recorre a um clichê da vida na metrópole que é presença do “homem solitário em meio à multidão”, talvez porque o interesse não seja problematizar a vida numa grande cidade, mas focar o “progresso” na perspectiva daqueles a quem o enriquecimento de São Paulo mais beneficiava. Em verdade, é porque aplica a forma de alguns filmes de metrópoles cosmopolitas a uma cidade cuja sociabilidade era distinta, que a falta de homologia entre a forma e o conteúdo sobressai revelando, ainda que pelas entrelinhas, algo da São Paulo de então.

¹³ Empréstimo o termo de Regina Meyer (2004).

¹⁴ Esta análise foi feita a partir da cópia VHS da Cinemateca.

São Paulo, Sinfonia da Metrópole tem características que lhe são próprias, se comparado à representação de outras cidades nas primeiras décadas do século XX. Conforme aponta Rubens Machado (1989), a metrópole representada no filme não comporta conflitos, a dinâmica da vida urbana se reduz ao trabalho e às instituições reveladoras da ordem social, a natureza tropical está ausente – ou melhor, domesticada, nos parques. Ao proceder assim, a fita constrói uma representação por meio da qual São Paulo se diferencia das outras cidades, e o documentário de outros filmes sobre cidades:

Na *Sinfonia* alemã há fenômenos naturais como chuva, vento, névoa matinal; tais fatos são também privilegiados nos filmes urbanos de Joris Ivens (...) a mescla ou luta com o urbano dos elementos da natureza é também matéria-prima da poética de Jean Vigo em *À propos de Nice* (1930). (...) A mesma severidade rígida que doma a natureza nas representações paulistanas apagando os seus traços mais revoltos, pela seletividade empregada pelos cinegrafistas e cineastas, opera também no âmbito da vida popular da cidade (...). Nisto opõe-se a *Somente as horas* e tantos outros filmes-da-metrópole que se possam recordar. (Machado, 1989:102)

A *Sinfonia* de Lustig e Kémeny recorre aos clichês do urbano, não só porque pretendia criar uma imagem de velocidade e modernidade que a cidade de fato adquiria, mas, para dar forma a um modelo já estabelecido de representação de São Paulo, ao qual não interessava mostrar os bairros operários, o conflito social ou a natureza tropical.

É digna de nota a ausência das enchentes como motivo na cinematografia de ficção paulistana, considerando que são uma constante na vida da Cidade desde os tempos dos campos de Piratininga. As enchentes estão ausentes como matéria filmada e como referência em outra mídia interna à diegese (uma personagem ouvindo uma notícia na televisão ou no rádio, por exemplo). A chuva, quando surge, é como motivo, como em *Noite vazia* e os *Amantes da chuva* [1980], com implicações diversas, conforme veremos mais adiante.

Em contrapartida, a *Sinfonia* de Lustig e Kémeny marca a presença das formas de controle (a prisão, por exemplo) que mantinham sob o jugo da repressão policial o *outro* social que se contrapunha à metrópole idealizada pela elite (mas cuja exploração permitia à Cidade sua pujança), que já não incluía apenas os barões do café, mas também os imigrantes enriquecidos e todos que se beneficiavam dos novos negócios proporcionados pelo crescimento da potência industrial de São Paulo.

Na *Sinfonia* paulista e em *São Paulo, 24 horas*, sua versão em curta-metragem, alguns enquadramentos e trechos da montagem denotam a apropriação de recursos formais do repertório visual vanguardista, que mal encobrem o cerne conservador do filme, reproduzindo, na relação forma-conteúdo, o tipo de modernização que regia as transformações da Cidade.

Vale lembrar que os dois participantes da semana de arte moderna que se ligaram ao cinema, Menotti Del Picchia e Guilherme de Almeida, eram filiados ao verde-amarelismo, cuja proposta política desembocaria no Integralismo. (Machado, 1989:104). Em 1939, quando instituído o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda –, órgão que orientava o conteúdo das mensagens que poderiam ser veiculadas pelos meios de comunicação, foram nomeados diretores do órgão em São Paulo Cândido Motta Filho, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo.

Em 1929, ano de lançamento de *São Paulo, sinfonia da metrópole*, a quebra da bolsa de Nova York e o colapso na economia mundial provocaram a crise da cafeicultura, abrindo campo para uma reversão no jogo das forças políticas no Brasil. Nos anos seguintes, a revolução de 1930 marcou a entrada de Getúlio Vargas no cenário nacional, o fracasso do movimento separatista de 1932 pontuava um limite às aspirações da elite paulistana. A nova composição de forças, contudo, refletiu a máxima de que, em nosso país, as coisas mudam para que tudo permaneça igual. O fim da República Velha não significou uma revolução burguesa que pudesse suprimir o poderio das antigas classes dominantes paulistas.

d) Agora sim, o quarto da empregada

A título de exemplo de como serão encaminhadas as questões propostas nesta tese, segue como epígrafe, um trecho de *Ao vencedor, as batatas* :

Se o próprio paternalismo é a falta de fronteira clara, no pólo forte da relação, entre a autoridade social e a vontade pessoal, e se esta última é um conjunto mais ou menos contraditório de desejos inadmissíveis, de cegueira e de justificações infundadas, a situação do inferior ganha outra dimensão. A integração social deste se faz pela subordinação direta às servidões e confusões afetivas – que fazem autoridade e seria ingratidão não respeitar – da parte superior. O leitor estará reconhecendo, espero, o barro escuso de que se faz a obra machadiana da maturidade. Alguma

coisa no gênero talvez do que é hoje a situação da empregada doméstica. (Schwarz, 1977:142)

Roberto Schwarz refere-se às motivações do personagem Estácio, ao qual Helena, a protagonista que dá nome ao romance, está ligada por um vínculo de *obrigação* social.

A respeito, uma observação empírica (em aparente digressão): quando vemos as plantas de casas e edifícios de apartamentos destinados à classe média, o fato do chamado “quarto de empregada” ter perdido metragem nas últimas décadas não significa que o emprego doméstico tenha caído em desuso, apenas que as empregadas residentes vivem mais apertadas e, em alguns casos, foram substituídas por diaristas. Não obstante, nos anos 1960, as dependências de empregada ainda eram espaços relativamente amplos nas casas e nos prédios de apartamento da classe média urbana. Construções de um patamar financeiro um pouco mais elevado dispunham de dois quartos de empregada, bem como de uma copa onde comiam os serviços, fixos e diaristas (faxineira, jardineiro, motorista e outros). Aliás, moro em casa e meu escritório foi montado no antigo quarto de empregada, enquanto a lavanderia da planta original (menor e sem vista) foi transformada em quarto de empregada. É difícil não se implicar numa pesquisa desta natureza.

É verdade que a classe média não tem mais condições de pagar as várias especialidades do serviço doméstico, como a geração dos meus avós, em São Paulo e em outras cidades do país: arrumadeira, copeira, lavadeira, cozinheira, passadeira, sem falar na “pajem”, aquela moça pobre que as famílias “pegavam para criar” e que ajudava a cuidar das crianças, a arrumar a casa, entre outros afazeres, em troca de um lugar para morar e, com sorte, uma remuneração simbólica.

Se o quarto de empregada cedeu metragem para o conceito de suítes, muito ao gosto do *status* individualista, a onipresença do “elevador de serviço” prova que, mesmo a concentração de renda tendo proporcionalmente, em tempos recentes, reduzido a classe média (Pochmann, Guerra, Amorim e Silva [Org.], 2006) a relação com o andar de baixo não se alterou. As domésticas compõem parte do grande conjunto do setor terciário ao qual Francisco de Oliveira se refere em *Crítica à razão dualista* (1972). O caso, contudo, dispensa citações. Basta olhar ao redor: enquanto escrevo, ouço a minha empregada arrumando a cozinha. Poderia me referir a ela como secretária do lar ou ajudante ou qualquer outro eufemismo. Se morasse em Paris, Nova York ou Londres, faria como as amigas com filhos

que vivem nessas cidades: teria outra organização doméstica. Há algumas gerações, as *chambres de bonne* dos antigos apartamentos parisienses deixaram de abrigar as *bonnes* da *maison*: vide a saga secular de um edifício em *La vie, mode d'emploi* de Georges Perec.

E os filmes? Sob o ângulo do serviço doméstico como prática disseminada entre a classe média, a representação da modernidade paulistana não dá conta desse legado significativo do paternalismo: nos três filmes que servem de eixo para a pesquisa *Noite vazia*, *São Paulo S/A* e *O bandido da luz vermelha*, não se vê a personagem da empregada, nem nas cenas que incluem as famílias da classe alta, como na abertura de *Noite vazia*, a mansão do casal assaltado em *O bandido* e as seqüências com Arthuro em família, em *São Paulo S/A* (mais adiante será feita uma ressalva em relação ao filme de Sganzerla).

E por que a ausência? Uma explicação possível (aventaremos outras) são as matrizes cinematográficas nas quais estes filmes se inspiram, por exemplo, o Neo-realismo e a *Nouvelle Vague*, calcadas em sociedades nas quais o serviço doméstico, quando existe, não segue as mesmas regras daqui, não ocupa a mesma função social e nem compartilha os mesmos precedentes históricos. Caberia aos cineastas brasileiros inventar uma representação espacial de interiores de residências que abarcasse essa excrescência arquitetônica, o quarto de empregada, que tem por mediação com a residência propriamente dita a área de serviço e a cozinha. O que é evidente numa planta-baixa pode não sê-lo na diegese. Isso não significa que esses filmes ignorem um aspecto fundamental da nossa sociabilidade, mas que este poderá aparecer de modo deslocado, cabendo à análise apontar os meios pelos quais se dão os eventuais deslocamentos. Ou, retomando a introdução, compreender como os “elementos de ordem social são filtrados, através de uma concepção estética, e trazidos ao nível da fatura”.

Em tempo: Marcelo, o protagonista de *As amorosas*, de Walter Hugo Khouri, hospeda-se na casa da família de um amigo precisamente no quarto de empregada, o que é eloqüente na caracterização da posição marginal que ocupa na sociedade.

O eixo da pesquisa não se resume à questão, mas só para prosseguir no assunto que serve de mote: a presença do emprego doméstico, na filmografia paulistana, consta na comédia nos anos 1950, entre outros filmes, em *A família Lero Lero*. A trama está focada na vida comunitária dos bairros e a residência dos Lero Lero é situada, nos planos externos, numa vila. Os espaços internos, contudo, são maiores do que das casas de vila e o padrão de vida dos familiares pertence a um segmento mais abastado. É provável que um estudo

sociológico revele que os Lero Lero pertencem à classe média paulistana, ainda que na diegese estejam colocados um escalão abaixo.

Na chave da comédia, nos anos 1950, foi retratado um tipo de sociabilidade que será motivo na filmografia recente em *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi e tema de *Domésticas*, dirigido por Fernando Meirelles e Nando Olival, baseado na peça homônima de Renata Mello. Motivo que esteve ausente nos anos 1960, no momento em que os filmes ligados ao Cinema Novo passam a enfocar os problemas da classe média urbana.

A questão do ponto de vista coloca o problema da focalização em sua variável sociológica: o que delimita a perspectiva da narração? Em *Cronicamente inviável*, a narração fornece uma interpretação histórica dos problemas do Brasil. É pela voz do narrador que são expostas as origens patriarcais do vínculo entre empregada e patroa. A narração apresenta uma interpretação dos fatos, mesmo dando margem à contradição pelo embaralhamento das mediações (o que é da instância narradora, o que é da personagem narradora?). No desfecho, a ação desqualifica a postura da narração, evidenciando que não há santidade possível numa sociedade desigual. A fonte inspiradora de Sérgio Bianchi é clara: Machado de Assis, cujo conto *Pai contra mãe* será o fio condutor em *Quanto vale ou é por quilo*.¹⁵

Em *Domésticas* ocorre um deslocamento interessante pela apropriação, na ficção, das “entrevistas” características de um tipo de documentário que, em teoria, abriu a perspectiva das classes populares ganharem “voz” nos filmes. A origem do filme está na extensa pesquisa que Renata Mello, que seria também roteirista e atriz do filme, realizou para a peça de teatro homônima.

Na peça, ao contrário da inversão feita pelo narrador Machadiano em *Brás Cubas*, não é a elite que é ridicularizada pelo olhar do mulato, mas as empregadas (mulatas, em geral), que se revelam ridículas numa montagem que, afinal, resultou de fato engraçada e teve boa receptividade junto ao público (de classe média). A versão em filme merece uma análise mais demorada, pelo jogo de espelhos proposto na narrativa, dos quais cito apenas alguns:

a) Os créditos iniciais são lidos por uma mulher de sotaque nordestino, cuja imitação é igual à das personagens do filme. A voz da “doméstica”, ao ler os créditos e fazer os agradecimentos, se coloca como instância narradora, artifício que se revela como tal, dado

¹⁵ Luiz Zanin Oricchio menciona esse conto ao comentar *Cronicamente inviável*, na crônica publicada em *O Estado de S. Paulo*. (Oricchio, 2000).

que nos créditos consta o nome de uma dupla de diretores. Cria-se uma duplicidade. A doméstica agradece a quem e pelo quê, afinal?

b) As primeiras “entrevistas” ressaltam o caráter ridículo das empregadas, confirmando a expectativa da classe média à qual o filme se destina, mas o conteúdo das falas dessas entrevistas muda ao longo do filme, revelando, na fala final (que se assemelha a uma entrevista real ou talvez até o seja), a dimensão dramática da exploração a que estão sujeitas. A narrativa retorna ao ponto inicial, a pesquisa que lhe deu origem no “mundo real”. A piada torna-se denúncia e, ao fazê-lo, acusa o mecanismo por meio do qual a elite desqualifica seus subordinados.

c) No filme, as patroas são tão invisíveis quanto as domésticas costumam ser na ficção cinematográfica. Em mais de um momento, porém, vemos as domésticas por uma decupagem correspondente ao olhar da patroa na diegese. Em teoria, seria a reparação de uma lacuna histórica, mas, nos outros filmes (praticamente todos), a patroa é vista pelo olhar da doméstica?

d) O assunto das empregadas é, em boa medida, as respectivas patroas, invertendo um assunto das mulheres de classe média na vida “real”, que é reclamar das respectivas empregadas. Essa última inversão, em particular, que já estava presente na peça (não vemos as patroas), imprime à narrativa maior comicidade, pelo inusitado da inversão da invisibilidade à qual os filmes habituaram o público. Por outro lado, a ausência das patroas como personagens encarnadas elude o conflito, já que a principal característica da relação entre o patrão e o empregado no serviço doméstico é a convivência.

Enfim, coloco estes aspectos do filme apenas para enfatizar parte do problema da focalização quando se procura compreender quais representações estão em jogo. Qual é o ponto de vista de *Domésticas*? Quais vozes se fazem presentes? Quem vê a Cidade do helicóptero (nas cenas aéreas), quem a vê do ônibus? Ou então: seria possível um *Domésticas* ao revés, as patroas sendo entrevistadas (quantos documentários foram feitos sobre a classe média)? Está colocado um problema ao qual voltarei, mais adiante, na análise das seqüências com os operários em *São Paulo S/A*.

Vale esclarecer que o caso do serviço doméstico não é de permanência de uma estrutura arcaica em meio à modernidade urbana, herança que arrastamos, mas que não nos diz respeito. Ao contrário, na medida em que o inchaço do setor terciário contribui para o

baixo custo da mão-de-obra, a precariedade da vida popular pode ser vista como um elemento funcional e fundamental para o desenvolvimento moderno do país e da estrutura da nossa sociedade: é uma das faces da modernização conservadora.

Quando voltei ao Brasil vinda da França, era com alguma perplexidade que ouvia minhas amigas da escola falarem mal das empregadas, as “gutchas”, “bahianas” irritantes, ridículas. Só havia carinho para as antigas babás, ou as empregadas que porventura cumprissem alguma função maternal, como um dom especial para a culinária de doces. Da minha parte, até onde me recordo, passado o espanto inicial, aderi ao coro das reclamações: mancham as roupas com cândida, não sabem atender o telefone, usam perfume vagabundo, roubam. As empregadas da adolescência eram todas detestáveis, mas, e isso também não deixava de me surpreender, meus pais viram a entrada deste novo elemento no convívio familiar com doce naturalidade.

e) As bases do que virá

O ano de 1930, a par da ascensão de Getúlio Vargas ao poder, também foi relevante para o futuro urbano de São Paulo. No mesmo momento em que Buenos Aires inaugurava o metrô, a gestão Pires do Rio encomendava ao engenheiro Prestes Maia um plano diretor para a abertura das primeiras grandes avenidas da Cidade, que a estas alturas se aproximava do primeiro milhão de habitantes. A criação de uma estrutura radial-perimetral visava desafogar o centro, principal foco das intervenções urbanísticas até então, consagrando o expansionismo tentacular, a proeminência do transporte automotor em detrimento do transporte sobre trilhos e a verticalização, que definiriam os rumos da cidade. (Campos, 2004:81).

A segregação sócio-espacial, delineada desde as primeiras demolições ainda no século XIX, acelerava a marcha rumo à ocupação de novos espaços. A malha urbana se expandia às custas dos municípios vizinhos. A partir do final dos anos 1930, o fluxo migratório interno começa a prevalecer sobre a imigração estrangeira. Os investimentos públicos continuavam a se concentrar nas áreas centrais e as regiões periféricas foram relegadas à carência absoluta. (Grostein, 2004:71). As primeiras favelas da cidade datam da década de 1940. Nos anos 1960, algumas estimativas indicavam cerca de 700 mil pessoas

residindo em cortiços e favelas, estas se desenvolveriam em larga escala nos anos 1970. (Feldman, 2004:127).

O crescimento da malha urbana de São Paulo combinou uma mescla de expansão territorial com verticalização. A indústria da construção civil manteve a tendência de concentrar seus investimentos nas áreas valorizadas dos bairros centrais, cujo adensamento vertical terá como ápice as décadas de 1960 e 1970. Na ausência de investimentos públicos na construção civil destinada às camadas mais pobres, as massas de migrantes recorriam à auto-construção em loteamentos clandestinos da periferia.

O censo de 1940 revelou que, nessa época, São Paulo já concentrava 43% da produção industrial brasileira. No final do Estado Novo, o governo Vargas criou dois mecanismos principais para incrementar o crescimento econômico por meio da produção industrial: fundou, em 1946, a Companhia Siderúrgica Nacional e, em 1952, o BNDES. Nos anos 1950, pelo menos metade da produção total da indústria brasileira era gerada em São Paulo. Com a ascensão de Juscelino Kubitschek, a expansão do parque industrial da Cidade (já em conurbação com o cinturão de municípios que viria a ser conhecido como o ABC) assumiu uma nova face, associada ao capital estrangeiro e concentrada na indústria automobilística. Em São Paulo mostra a face aquele segmento da elite que sairá vencedor do golpe de 1964: a burguesia ligada ao grande capital monopolista. (Moraes, 1971).

Contudo, conforme observa Regina Meyer, endossando a análise de Celso Furtado, o padrão da urbanização da cidade deveu-se ao crescimento demográfico, mas este não decorre do crescimento industrial e sim da expulsão da população do campo. Para tanto, contribuíram a grande concentração de renda, a presença do Estado na vida social, as mudanças tecnológicas introduzidas na agricultura, poupando mão-de-obra, entre outros fatores. A presença das massas de migrantes, que enfrentavam dificuldades imensas de sobreviver na grande cidade, foi decisiva na organização físico-espacial-funcional da metrópole. (1991:18-21).

O final dos anos 1940 marca, além do novo surto industrial paulistano, um grande impulso na vida cultural da Cidade: Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados, encabeça a inauguração do MASP em 1947; no ano seguinte surge o MAM, tendo à frente Francisco Matarazzo Sobrinho, que também promoverá, em 1951, a I Bienal de São Paulo. Além dos museus, a Cidade também ganha uma companhia teatral de alto nível, o

TBC. Surgem revistas de arte e agências de propaganda e a fotografia tem sua linguagem renovada pelos profissionais refugiados da Segunda Guerra, que inspiram uma nova geração de profissionais, livre dos entraves da fotografia acadêmica. Thomaz Farkas é um fotógrafo dessa geração que marcará presença no cinema dos anos 1960.

Nesse ambiente de efervescência cultural acontece a grande empreitada do cinema industrial paulista, a Vera Cruz, não por acaso tendo como importante patrocinador Francisco Matarazzo Sobrinho. Não vem ao caso discutir aqui se esse movimento cultural (a Vera Cruz e as demais companhias do gênero) pode ser considerado uma manifestação de poderio de uma burguesia segura e vigorosa, ou se a burguesia paulistana, cujo ápice político teria acontecido até a crise de 1930, toma a iniciativa de incrementar o ambiente cultural da Cidade para superar sua vocação provinciana, adquirir *status* internacional e assim fortalecer sua posição face ao governo federal. Para Rudá de Andrade (*apud* Galvão, 1981:13), “a proposta de um cinema brasileiro de qualidade, industrializado em padrões internacionais, sempre correspondeu a um anseio de ver demonstrada a nossa capacidade técnica como índice do nosso progresso e da nossa inteligência”. Já discutimos algumas implicações do cinema produzido pela Vera Cruz, voltaremos ao assunto no decorrer dos próximos capítulos.

Nos anos 1950, o lado chique da Cidade está em profunda transformação: em 1954 é inaugurado o Parque do Ibirapuera. A construção do Conjunto Nacional, em 1955, dá início à demolição dos casarões da avenida Paulista. A cena cultural desloca-se para o Centro Novo. Nas imediações da praça da República surgem pontos de encontro como a Galeria MetrÓpole, na praça Don José Gaspar, o edifício Zarvos na avenida São Luís e, em torno da Biblioteca Mário de Andrade, o Paribar e o Barbazul.

Vimos os meios pelos quais se plasmou a representação cinematográfica de São Paulo, que nos permitem depreender como seus conteúdos estiveram em fina sintonia com uma *modernização* que foi, desde seus primórdios, *conservadora*. A fetichização do progresso se reflete, na São Paulo dos filmes, na ênfase em imagens que consagram o domínio de técnicas e habilidades (o prédio mais novo, a avenida recém-inaugurada), segundo a concepção burguesa de progresso. A apologia de um progresso gerador de desigualdades se traduz na invisibilidade de largos segmentos da população e na ausência da natureza tropical. Os reveses da condição cultural de país periférico se refletem na adesão às

formas e conteúdos importados da metrópole, como critério para produção de filmes de “qualidade”.

Até o final dos anos 1950, o progresso gerado pelo crescimento de São Paulo não é problematizado de forma evidente, salvo na chave da comédia e em tramas que acontecem nos bairros. Nestes filmes, a Cidade é o bairro e nele é possível uma felicidade sem questionamentos: casa, trabalho, família, convívio com a vizinhança. Na década de 1960, as narrativas se deslocam para o centro urbano, a crise dos protagonistas denota uma noção de progresso posta em xeque, a relação com o poder econômico se torna problemática.

As personagens atormentadas desse período colocam no bojo do questionamento a possibilidade de São Paulo ser (ou não) um possível lugar de completude existencial. O cinema moderno, ao favorecer a expressão autoral na fatura dos filmes, abre a brecha para que se projete, nas narrativas, a experiência da Cidade. Contudo, viver (e representar) a complexidade de São Paulo, sua heterogeneidade de base, marcada pelo atraso que é parte da nossa forma de progresso, resulta numa crise de deslocamentos: é impossível estabelecer as bases de um projeto utópico num lugar marcado pelo não-dito e por uma disparidade que não é antagônica, mas complementar.

É com esses conteúdos que, nos anos 1960, os cineastas que procuram na Cidade o ambiente de suas narrativas vão dialogar, com respostas tão diversas quanto diversas são as obras que vamos analisar. Vários caminhos se mostraram possíveis: *Noite vazia* recria uma cidade homogênea; *São Paulo Sociedade Anônima* propõe um discurso que dê conta da complexidade da metrópole; *O bandido da luz vermelha* reproduz a heterogeneidade (e o impasse) na própria linguagem.

Parte II

Capítulo 1

Noite vazia [1964]: a cidade e os símbolos

1) A começar pelo início

1. a) Personagens sobre tela preta

Esta análise começa assim, abrupta, parafraseando as imagens do filme, deixando de lado a apresentação do artista e do contexto da obra: importa, neste momento, que a escuridão da sala tinha sido tomada por uma música inquietante e surgiram na tela os créditos da produção (Kamera Filmes e Vera Cruz apresentam): em fade aparece uma cabeça de estátua feminina, separada do corpo. Vemos em detalhe a superfície rota, matéria porosa cujo desgaste evidente dá a entrever as camadas mais profundas de que é feita. As imagens fixas de faces arruinadas de homens e mulheres se sucedem (serão máscaras mortuárias?) enquanto entram os créditos dos atores, Norma Bengell e Odete Lara, Mário Benvenuti e Gabriele Tinti, e, em seguida, os créditos do filme. Uma fraca luz oblíqua ilumina as peças, destaca do fundo negro o material frágil de que são feitas: barro? Restos de uma estatuária antiga, de alguma civilização extinta?

Além dos rostos, vemos fragmentos de torsos e mãos, em plano fechado, mãos femininas que esboçam um toque. A abertura nos leva a um território arcaico, ao qual a trilha imprime uma conotação moderna. Figuras antigas ressurgem das profundezas escuras, vindas à luz. Ou serão figuras atuais destinadas, pela degenerescência, ao ocaso? Por ora não se sabe, mas podemos prever que seu significado não será redutível a um sentido único. O filme nos colocou no território da cultura e do símbolo.

A abertura remete a outros aspectos fundamentais: a máscara é uma variante do close no rosto, modalidade de paisagem inventada pelo cinema. Mais: se postularmos que a narração é conduzida por uma “instância narradora”, e a ela devemos atribuir o início do filme, cabe perguntar que implicações estão contidas na apresentação da face humana como

máscara deteriorada, considerado o poder de propagação do primeiro plano que, para alguns teóricos, oferece a leitura afetiva de todo o filme.¹⁶

A trama pode ser resumida em poucas linhas: dois amigos saem à procura de companhia feminina que lhes dê o “algo mais” que falta em suas vidas. Perambulam por bares, boates e um restaurante, até encontrarem duas prostitutas, com as quais passarão a noite na *garçonnière*¹⁷ de um dos protagonistas. O balanço da noitada é mais frustrante para uns do que para outros, mas aponta, de modo geral, para uma completude impossível.

Em termos de estrutura dramática, *Noite vazia* compõe-se de quatro partes. Na primeira, a abertura, está o comentário da instância narradora; na segunda, são apresentados o espaço (a cidade moderna) e as personagens (Mário Benvenuti é Luis; Gabriele Tinti é Nelson; Odete Lara é Cristina e Norma Bengell é Mara). Na terceira parte, na *garçonnière*, os elementos são postos a interagir; na quarta dá-se o desfecho, que introduz novo recomeço.

A fotografia de Rudolf Icsey, egresso da Vera Cruz, é um elemento fundamental para o virtuosismo plástico na composição das imagens, notável no registro da paisagem noturna da cidade, nos enquadramentos que valorizam a composição pictórica, na luz fluida das cenas internas, resultado de um largo uso dos recursos técnicos das filmagens em estúdio. A montagem acentua, por seu compasso lento, sobretudo nas seqüências da *garçonnière*, a noção, verbalizada pelas personagens, das horas que “não passam” em meio ao tédio de diversões que não divertem.

O tempo consagrou *Noite vazia* como um grande filme, o que já fora apontado por parte da crítica na época de seu lançamento.¹⁸ A obra de Walter Hugo Khouri não teve, em seu conjunto, igual consagração, se bem que o diretor tenha garantido um lugar de destaque no cinema brasileiro. A cidade de São Paulo está presente em muitos de seus filmes. Não cabem aqui, contudo, avaliações do que *Noite vazia* possa representar em relação ao conjunto

¹⁶ Deleuze (1985:114) retoma a afirmação de Eisenstein pontuando a proximidade entre o close da face humana, que denomina “imagem afecção”, e o plano inicial de um filme: “A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto... Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem entre as outras, mas oferecia uma leitura afetiva de todo o filme”.

¹⁷ A “*garçonnière*” é aquele espaço destinado aos encontros amorosos extra-oficiais, mantido por homens de alguma posse. Está simbolicamente situado “fora” da vida pública e familiar, mas, ao mesmo tempo, por ser o lugar que sustenta a dupla moral burguesa, de sua existência dependem o casamento e a vida pública do homem “respeitável”.

¹⁸ Paulo Emílio (1988:456), em “Novembro em Brasília”, coloca a recepção de *Noite vazia* ao lado da de *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*. *Noite vazia* foi provavelmente o filme mais comentado de Khouri. Em sua defesa saíram os críticos, que Glauber Rocha denominava de “idealistas”, dos quais fazia parte Rubem Biáfora. Porém, o próprio Glauber reconhecia o talento de Khouri, ainda que alertasse quanto à vacuidade de um cinema “formalista e universalizante” (Rocha, 2003:101 e 11-118).

de sua filmografia, mas a questão merece ser ao menos colocada: o indício da possível riqueza dessa leitura reside no fato de que em *Eros, o deus do amor* (1981), o discurso de abertura dedicado à cidade¹⁹ tem relação com o “poemacidade” imagético do início de *Noite vazia*, produção em dezessete anos anterior. Em *Eros*, a montagem inicial com imagens da Cidade inclui quadros de Gregório Gruber, em *Noite vazia*, a *optical art*.

2) Vistas da Cidade (o espaço externo)

2.a) O fundo se ilumina: surge a cidade

A apresentação dos créditos de abertura dura cerca de três minutos e sai em fade.²⁰ Um breve instante de tela preta, sempre com a trilha, e a imagem seguinte entra em corte-seco²¹: um plano aberto do centro da Cidade, filmado num enquadramento frontal, a partir de um carro em movimento que segue o fluxo do trânsito em direção ao centro. Anoitece. Nos dois sentidos da avenida, os faróis e lanternas dos carros compõem uma artéria em mão dupla, flanqueada pelos postes de luz característicos das avenidas centrais de São Paulo. À esquerda, o edifício Altino Arantes (prédio sede do Banespa), janelas acesas, contrasta com um céu que ainda guarda o último clarão da tarde; à direita do plano vê-se a massa indistinta dos edifícios iluminados. O fundo sobre o qual surgiram as máscaras revelou-se uma cidade. Em breve, as estatuárias ganharão vida.

O perfil da massa de edifícios do Centro, no qual se destaca o prédio do Banespa (sobre o qual falarei mais adiante), constitui o *plano de localização*: um plano aberto, cuja finalidade é apresentar o contexto da trama. Nele o filme estabelece a Cidade na qual transcorrerá a ação, São Paulo. Se fosse Nova York, corresponderia ao *skyline* de Manhattan.

¹⁹ Ver a esse respeito o livro de Pucci (2001). A transcrição integral do mesmo está no apêndice II:251.

²⁰ “Fade” é um termo técnico que designa o escurecimento (fade out) ou a progressiva iluminação da imagem (fade in), recurso utilizado, na montagem, para fazer a passagem de um plano para outro. Para esta tese, serão levados em conta apenas os “fades” com função narrativa – por exemplo, marcar uma elipse de tempo ou uma mudança de espaço. Os fades curtos, imperceptíveis para o espectador, que funcionam como “truques” de montagem, não serão considerados na análise.

²¹ Corte-seco: termo técnico de montagem, designa o procedimento por meio do qual dois planos são colados um ao lado do outro, sem a passagem ser mediada pelo uso de fusão ou fade, procedimentos com duração temporal (fusão = sobreposição de imagens e fade = escurecimento/clareamento da imagem).

O plano de localização, ou *plan d'ensemble*, tem uma importante função narrativa na composição do espaço fílmico, razão pela qual se tornou um procedimento caro ao cinema clássico (Borwell, Staiger, Thompson 1985:196-198). Guardadas as diferenças, é o mesmo princípio que facilita a montagem de um quebra-cabeça quando temos por referência a imagem impressa na tampa da caixa. Ao estabelecer os limites mais amplos do olhar sobre a cena, o plano de localização permite a posterior descontinuidade na descrição do espaço diegético²² na decupagem,²³ sem que o espectador tenha que fazer esforço para “juntar as peças” na recomposição mental do ambiente.

2.b) A cidade moderna

Além de localizar o espaço da ação, o plano aberto do centro tem um caráter pictórico advindo de sua composição plástica, cuja contemplação é permitida pela duração na montagem: trata-se de uma paisagem de cidade, para alguns autores a paisagem contemporânea por excelência (Peixoto, 2004). O perfil noturno de São Paulo, “plan-tableau”,²⁴ é exposto à contemplação e se oferece como um possível enigma a ser decifrado.

Os elementos que compõem uma paisagem constituem suas linhas de força, a partir das quais se sobressai um sentido que vai além das unidades do quadro. Como paisagem, seu atributo simbólico é retratar uma ordem cósmica. Para tanto, não importa se São Paulo foi ou não edificada de acordo com um plano prévio, nem se sua cartografia inspirou, em algum momento, explicações de natureza cosmogônica. O interesse aqui é averiguar o que sugere a composição do quadro no filme.

A observação do plano nos revela uma massa de prédios à qual se chega por meio de uma estrada. A que iconografia remete? Vem à mente o castelo medieval, ou a cidade fortificada, com suas altas torres e muralhas, que nas representações também estão colocados

²² “Espaço diegético” é aquele no qual se desenrola a narrativa. O uso do termo foi estabelecido por Gérard Genette na obra *Figures III*. A “diegese” corresponde ao “plano da história”. Ver também Lopes, 1988:26-27.

²³ A decupagem, na confecção do roteiro, é o processo de decomposição do filme em planos. O plano é a extensão compreendida entre dois cortes, ou seja, um segmento contínuo de imagem. Na obra acabada, a decupagem e a montagem são equivalentes. (Xavier, 2005:27-39).

²⁴ Conceito de Pascal Bonitzer a que Maurizia Natali recorre. (Natali, 1996:20).

na parte alta do plano, aos quais se chega por um caminho. Há, porém, um grande diferencial: é uma vista noturna, ali onde a iconografia compila paisagens diurnas. A trilha sonora acentua o estranhamento. Não se entra na cidade noturna, ao topo da colina, sem inquietude.

2.c) Apresentação da metrópole

O plano de localização dá início a uma sequência de apresentação da Cidade. Como se o viajante, após ver a cidadela de longe, agora nos mostrasse os detalhes de que é feita: são 26 planos noturnos de prédios, trânsito, luzes acesas vistas através das paredes de vidro e por detrás de cortinas, fragmentos de reclames luminosos e placas de lojas, objetos de *op art*. O enquadramento escolhe as fachadas de arquitetura contemporânea (paredes envidraçadas, edifícios altos, luzes “frias”), nelas valoriza a regularidade geométrica (filas de luzes, filas e quadriculados de janelas), recorta anúncios luminosos e logotipos em composições no estilo da arte concreta, nem sempre é possível distinguir a *op art* dos luminosos.

A apresentação da Cidade dura cerca de um minuto e meio. Há planos fixos, *travellings*²⁵ e tomadas em *contre-plongée*,²⁶ alguns planos retomam enquadramentos anteriores. A trilha é uma continuidade da abertura. Vemos os postes de luz característicos de São Paulo; a fiação do trólebus; a entrada da galeria Prestes Maia; a lateral do Anhangabaú, vista de baixo, à esquerda do Municipal (que não está em quadro). Passantes cruzam bem à frente da câmera, seus vultos recortados na contraluz.

No penúltimo plano, um relógio digital na cobertura de um prédio, no quadrante inferior esquerdo, marca (PM) 8:04. No quadrante superior direito, vê-se um pedaço de logomarca luminosa sobre outro edifício. O restante do quadro está escuro. Por fim, a câmera em *travelling* fixa na ré, acompanha em plano aberto um carro cujos faróis acesos capturam o

²⁵ *Travelling*: plano filmado com a câmera colocada num suporte, que se desloca. Pode ser feito sobre um carro (*camera-car*), sobre um carrinho que roda com ou sem trilhos (*dolly*) ou por outros meios que a criatividade da equipe encontrar. Quando o meio de transporte é aéreo ou se a câmera é transportada pelo fotógrafo (ou operador) numa caminhada, a terminologia muda.

²⁶ *Plongée* e *contre-plongée* são termos que se referem ao enquadramento: o primeiro designa um plano que é filmado a partir de um local elevado, focando algo que está em baixo (por exemplo, uma mãe de pé que olha seu filho sentado no chão, ou alguém na janela de um prédio olhando a rua embaixo; ou uma mosca pousada na lâmpada da sala que olha a sopa posta na mesa); o segundo designa a situação inversa, o plano que é filmado a partir de baixo focando algo que está no alto (por exemplo, a criança que do chão olha sua mãe; o passante que olha para o alto de um prédio, a sopa em relação à mosca na lâmpada).

olhar. Este último plano pode ser considerado um “contra-plano” do plano de paisagem do início desta seqüência, que começou com a Cidade vista na perspectiva de um motorista rumo ao Centro.

Alguns destes planos serão retomados, ao longo do filme, como planos de transição de uma seqüência narrativa para outra, quando há eclipse de tempo e de espaço. O emprego de um “refrão” reitera, no caso, o deslocamento pela Cidade. A estratégia, típica do cinema dos anos 1950, evita a justaposição entre duas cenas, introduzindo um plano que serve de transição. Em *Noite vazia*, a montagem alterna recursos do cinema moderno, como o corte-seco, com procedimentos da narração clássica.

Conforme observou Pucci (1998:37), as inovações revelam um Khouri sintonizado com o que ocorria no mundo, recorrendo a estratégias do cinema autoral praticado na Europa – ou o que este absorvera do cinema japonês.²⁷ Em *Noite vazia*, a mescla estilística entre procedimentos clássicos e modernos é uma característica importante da obra, não apenas na composição das imagens, mas também na trama, conforme veremos mais adiante.

2.d) O geral e o detalhe

Foi dito que o plano inicial localizava a narrativa em São Paulo. Há de se considerar, porém, que são tomadas noturnas, o edifício Altino Arantes num plano de paisagem, a Prestes Maia e o fundo do Anhangabaú em *travellings* e enquadramentos não convencionais (da Prestes Mais não vemos a fachada, do Anhangabaú não vemos o Teatro Municipal). Planos que só possibilitam que São Paulo seja reconhecida por aqueles que usufruem alguma intimidade com seus espaços. Caso contrário, o plano aberto com a vista do Centro iluminado introduz a presença de alguma metrópole não especificada – e, ao proceder assim, aproxima a experiência do filme com a vivência na metrópole de forma geral.

Se o plano inicial oferece a visão da metrópole, os demais planos caracterizam um padrão urbano e apresentam uma resposta ao enigma: cidade com muitos carros e ônibus, mas poucos transeuntes (são escassos os vultos que circulam nas calçadas); moderna e

²⁷ Ver o depoimento do montador de *Noite Vazia*, Mauro Alice, para Tide Borges no portal da Associação Brasileira de Cinematografia: “Khouri, tinha conhecido a enxuteza do filme sueco e japonês moderno e que foi amalgamado pelos renovadores do cinema italiano e criou aquele intimismo que era tipicamente japonês no cinema italiano; então diziam que ele copiava o Antonioni, isso não é cópia, é um trânsito entre Brasil, Suécia, Japão, Itália”.

cosmopolita, dada a arquitetura dos edifícios e a presença da arte; dinâmica, na qual o trânsito é intenso e nos prédios de escritórios trabalha-se até tarde; próspera, com seus reclames e luminosos e galerias com escada rolante – mais adiante haverá outra, no edifício Zarvos.²⁸

A presença de planos abertos e fechados da paisagem do Centro combina dois motivos retóricos da pintura: a vista e o detalhe, que juntos compõem o que Maurizia Natali denomina de *pathos* da paisagem no cinema (Natali, 1996:18). A multiplicação dos planos, por sua vez, amplifica a descontinuidade na descrição do espaço diegético, própria à linguagem cinematográfica. Do todo ao fragmento, da contemplação dos planos fixos ao olhar em movimento, do objeto às gentes, a primeira sequência compõe um poema visual da cidade e ganha, assim, outra dimensão.

Mais que localizar o espaço da cena, denotando “a metrópole” (e ao espectador preencher as lacunas do que isso signifique) ou uma cidade em particular, “São Paulo” (ao espectador preencher com a sua própria intuição de São Paulo) tem um caráter conotativo, por meio do qual começa a ser estabelecida, no filme, a representação da qual sobressai a cidade-palco da narrativa, exposta em chave lírica, cumprindo uma função poética, à primeira vista (mas só nesta primeira vista) desligada da trama.

Abre-se aqui um duplo jogo: ao carecer de “cartões-postais”, São Paulo ganha a possibilidade de ser apresentada como “a Metrópole” genérica. Isso é diferente do que acontece no filme *São Paulo Sociedade Anônima*, onde o próprio título nomeia o local da narrativa, a particularidade evidenciada nas explicações sobre o desenvolvimento da Cidade ligado ao da indústria automobilística. Em *Noite Vazia*, a representação de São Paulo como “grande cidade” sem nome (pode ter vários) vai de par com um aspecto da obra de Khouri muito criticado à época, entendido como pendor por privilegiar narrativas desvinculadas da problemática nacional. Voltarei à questão mais adiante.

O caráter genérico de “metrópole” é reforçado por planos que trabalham com alguns clichês da cidade americanizada: os edifícios altos filmados em *contre-plongée*, os equipamentos urbanos de “ponta”, a profusão de luzes, o tráfego intenso de carros – que não são apenas clichês cinematográficos, mas pautaram de fato o modelo de urbanização da Cidade desde os anos 1930. Há, porém, uma equação montada com base na duração da

²⁸ O Conjunto Zarvos ocupa os números 268 e 258 da avenida São Luiz. Foi projetado pelo arquiteto Júlio Neves no que veio a ser o “centro novo” de São Paulo. Seu térreo interliga as avenidas São Luiz e Consolação. Além de lojas, na galeria funcionava o restaurante Paddock.

seqüência, na composição dos planos e na montagem ao ritmo da trilha,²⁹ que estabelece não bem um espaço urbano, mas um *ambiente* de modernidade.

A reconstituição do *espaço* num filme requer um território exposto em sua realidade de objeto. Já na apresentação de um *ambiente*, há uma forte impregnação da subjetividade da instância narradora no modo como esse território é revelado. Subjetividade que, em *Noite Vazia* tem expressão lírica, cumpre uma função poética não redutível aos eventos da trama.

Este “ambiente” de modernidade urbana é construído, no âmbito da montagem, pela mescla de planos relativamente curtos e sua edição de acordo com a trilha, que substitui o som da cena; no interior dos planos, por meio do recorte de fragmentos da paisagem sem objetivo aparente além do estético, aproximando-os da *optical art*; pela variedade dos movimentos de câmera (*travellings* laterais e frontais, planos fixos, abertos e fechados) e no uso da câmera na mão (que treme ligeiramente, sobretudo nas tomadas em teleobjetiva).

Ao mesmo tempo em que há uma profusão de luzes, o fundo é sempre negro. Não creio que o contraste entre as luminárias e a sombra gere um efeito soturno,³⁰ a arte contemporânea e uma certa euforia pela modernidade têm presença demasiado marcante para que isso aconteça. O fundo é opaco o suficiente para que *a noite* se faça onipresente, gerando um ambiente que não é de natureza expressionista.³¹ Quanto ao *film noir*, uma forte referência na representação da cidade noturna, talvez o plano mais próximo ao gênero seja a cena do casal de jovens sob a luminária, na calçada cercada de sombra, vista da sacada da *garçonnière*. Mas é um plano sem mistério na trama, que consiste mais numa prova de cinefilia.

A fotografia de Icsey tem o poder de criar uma escuridão densa que, em contraste com os focos de luz, terá seu correlativo na dualidade entre opacidade e transparência dos sentimentos num mundo de valores ilusórios, cujo denominador comum é o dinheiro. A luz contrastada introduz um mistério que, se existe, não diz respeito a esferas sobrenaturais, mas a simbolismos de ordem universal, reminiscências de uma época pregressa de união entre o homem e a natureza.

²⁹ Depoimento Mauro Alice no portal da ABC.

³⁰ José Mario Ortiz (1987: 310), menciona “os exteriores de uma cidade marcada pela solidão, paisagens que servem para afirmar o clima noturno, opressivo, e mesmo fantasmagórico, da obra”.

³¹ A esse respeito adverte Lotte Eisner “il faut savoir distinguer les éclairages à la Reinhardt des éclairages abrupts et ‘de choc’ des expressionistes. Etant donné que pour les expressionistes tous les éléments et les objets prenaient vie d’une manière anthropomorphologique, la lumière devient une sorte de cri strident d’angoisse que les ombres déchirent, telles des bouches avides”. (Eisner, 1964:83)

Elemento fundamental do filme, a trilha substitui o som ambiente nesta primeira sequência. A música de Rogério Duprat³² imprime à montagem uma forte carga emocional. Música e imagens se unem para compor um *poemacidade*. A notar que, segundo Mauro Alice, a montagem foi refeita quando a trilha ficou pronta. A função que a música exerce, em *Noite vazia*, é um dos marcos do salto que Khouri realiza, em relação à narração clássica. A modernidade da metrópole se exprime na linguagem moderna do filme.

A recriação do espaço supõe um olhar que, como vimos, recorta o meio à volta de acordo com suas possibilidades perceptivas. Haverá algum indício de qual seja esse ponto de vista em *Noite vazia*? Por ora, pode-se afirmar que a primeira sequência adota a perspectiva daqueles que se locomovem de carro e freqüentam exposições de arte. Neste início do filme, o que se vê é a forma como esta instância narradora capta imagens e as reorganiza para transmitir tal experiência, que vem impregnada de uma carga emocional enfatizada pela trilha.

2.e) Procedimento: o travelling

À apresentação da Cidade segue-se uma sequência na qual somos apresentados a um dos protagonistas masculinos: Luis (interpretado por Mário Benvenuti), o homem rico cujos desígnios, bem ou mal-sucedidos, conduzem o desenrolar da ação. Após a apresentação da Cidade, vem uma sequência na entrada da casa de Luis, ao cabo da qual o vemos partir de carro. Seu filho acena com a mão, dá meia volta e corre ao encontro da mãe “dirigindo” um carro imaginário. Em corte-seco, passamos para um plano fechado no rádio do carro, uma mão masculina gira o botão de sintonia, uma música festiva do Zimbo Trio preenche a cena. A tomada seguinte é um plano de Luis dentro do carro, ajeitando a gravata.

Seguem-se planos por meio dos quais vemos seu carro acompanhando o fluxo do trânsito. A cidade ressurgue nos *travellings* laterais, correspondentes ao olhar do motorista, e retomando os enquadramentos e o estilo de edição da sequência de apresentação da cidade. Com a diferença de que a trilha agora pertence claramente à diegese, é mais animada, quase

³² Mescla de erudito com popular, característica do trabalho de Duprat, executada pelo Zimbo Trio e pelo próprio Duprat, ao violoncelo.

dançante, distinta do clima inquietante do início. Talvez a trilha seja o grande diferencial entre o ponto de vista da instância narradora e da personagem, mudando o estatuto dos planos.

Essa seqüência dura cerca de 37 segundos e termina com um *travelling* lateral numa rua de comércio. Nela fica estabelecida a contigüidade (ou ambigüidade) entre a instância narradora e o olhar de Luis, também se consolida um dos procedimentos de filmagem da Cidade e dos deslocamentos por ela: o *travelling* do carro.

Essa contigüidade traz mais implicações: Luis, conforme foi dito, “é o homem rico cujos desígnios conduzem o desenrolar da ação”, isto é, um homem da classe dominante. A instância narradora, ao confundir seu ponto de vista com o dele, está, na própria linguagem cinematográfica, aderindo ao ponto de vista da elite – cujos trajetos pela Cidade são feitos de automóvel.

2.f) Paisagem e fisionomia

Na representação da Cidade são determinantes os procedimentos de linguagem por meio dos quais o espaço é recriado no filme. A partir do final dos anos 1950, o cinema vai desenvolver um tipo de plano que privilegia as continuidades espacial e de movimento, de forma que coincidam com a duração temporal da ação. A presença de planos longos foi um elemento importante na modificação da linguagem cinematográfica.

Em *Noite vazia*, contudo, a revelação do espaço urbano não se faz por meio de planos longos nem de planos que estabeleçam uma relação entre as personagens e a cidade à sua volta, o que tem conseqüências na São Paulo que sobressai do filme: o deslocamento pela cidade deixa de propiciar a revelação do espaço externo e a contigüidade entre a paisagem e o rosto dos protagonistas e figurantes, quando existe, vai resultar de uma interferência da instância narradora, como observado na abertura do filme.

Diferentemente do que acontece nos filmes de Antonioni, com os quais *Noite vazia* foi comparado (Ramos, 1987:367), se pensamos por exemplo em *O eclipse* (1962).

Parafraseando o crítico francês Claude Éveno (2005: 656-657), no percurso de Monica Vitti, Antonioni constrói uma imagem bela e ao mesmo tempo inquietante do espaço de um bairro ultramoderno, graças à observação atenta das suas singularidades: ordenação geométrica sem fim, linhas de fuga a perder de vista, a faixa longínqua do horizonte ao fundo. Segundo o autor, o bairro é a imagem do infinito na cidade, realidade nova e desconcertante para os habitantes da velha Europa, embate que Antonioni revela em toda sua plasticidade.

Em *O eclipse*, a reconstituição do *espaço* no filme diz respeito a um território exposto em sua realidade de objeto, desvinculado da subjetividade das personagens que nele evoluem. De um lado, o espaço, do outro, sua figura na percepção sensível das personagens: “Deux figures donc, mais dont l’une seulement est concrète, matérielle et belle, l’autre sombre et critique, n’étant accessible qu’en se projetant au plus profond du tourment de ces personnages, en vérité d’un seul puisque tout se joue sur le visage de Monica Vitti”. De um lado, a representação do espaço enquanto objeto, do outro, a expressão subjetiva desse mesmo espaço, sua *figura*, segundo Éveno, no sentido que Auerbach deu ao termo.³³

A tensão entre a paisagem e o rosto é, aliás, um tema recorrente na análise fílmica. A seqüência na qual São Paulo (ou “a cidade”) é apresentada não traça uma analogia entre rosto e paisagem, mas a passagem das máscaras para a Cidade estabeleceu, no filme, uma proximidade entre a figura humana e a paisagem urbana. Não se trata de uma figura qualquer: a máscara, como observa Gombrich, não é o rosto. Referindo-se a um importante pintor, ele afirma: “*um grande retrato [...] nos proporciona a ilusão de ver a cara por detrás da máscara*” (Gombrich, 1983:62). Ou seja, aqueles traços constantes, que em teoria perduram ao longo da vida de uma pessoa, em contraste com a leitura fixa, de reconhecimento mais evidente, proposta pela máscara (ou o disfarce do ator) (Id.:24). Ao longo do filme, veremos rostos cuja afetividade não é lida sem ambigüidade, ao mesmo tempo em que a abertura nos apresentou máscaras cujo interior se apercebe.

Ademais, o início do filme estabelece um vínculo entre as luzes do meio urbano e a arte moderna. Ao longo de boa parte da narrativa, veremos os pontos de luz em meio à

³³ O termo “figura” designa o modo de representação que se originou na interpretação do Velho Testamento, segundo a qual os eventos da história do povo de Israel prefigurariam o advento do Cristo e da Salvação. Segundo Auerbach, “a interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro.” Para o autor, a interpretação figural só pode ser considerada alegórica no sentido mais amplo, pois diz respeito a acontecimentos definidos em sua plena historicidade. (Auerbach, 1997:42-51 *passim*)

escuridão e, em meio à luz, seres opacos. 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: o que nos dizem seus rostos?

Durante a perambulação, Luis e seu amigo Nelson (interpretado por Gabriele Tinti) passam por diversos ambientes da noite paulistana. Nesses locais, alguns rostos, em close, são destacados dos demais frequentadores, que compõe o “pano de fundo” da cena. No primeiro grupo, um rapaz olha fixamente à sua frente, alheio ao abraço da namorada. O rosto, belo e jovem, parece esconder algum enigma. O fundo das cenas, contudo, se compõe de gente que sorri, beija, dança alegremente. O contraste é claro. Uma possível interpretação é que a normalidade (gente se divertindo) seja apenas uma aparência – de perto, o vazio é a tônica. No rosto do rapaz, vemos a figura do que acontece no bar.

Outros closes de rosto, como a moça bêbada e a moça de perfil na boate de rock, têm *status* mais ambíguo: a moça bêbada aborda os protagonistas, mas quem se demora em olhar seu rosto é a instância narradora. O mesmo sucede com a moça de perfil. Estará ali porque Luis e Nelson olham para ela? Aqui temos mais um exemplo de contigüidade entre a instância narradora e o olhar de Luis. Do ponto de vista dos rostos como paisagem, não importa o motivo dos closes: continuaremos procurando em suas expressões algum sentido.

Veremos, a seguir, como a representação da Cidade em função do desenrolar da trama, com a presença dos protagonistas, evidencia como procedimento narrativo, além do *travelling*, a decupagem em plano e contra-plano, um procedimento do cinema clássico.

2.g) Procedimento: plano e contra-plano

Um bom exemplo da revelação do espaço externo em plano e contra-plano se dá na sequência no Edifício Zarvos, ainda no início do filme. Nela somos apresentados ao segundo protagonista masculino, Nelson, um tipo angustiado, cujo comportamento ambíguo, nas palavras da namorada, a impele a terminar a relação. Nesta mesma sequência, a revelação do espaço vem associada aos closes de rosto. Ou seja, haverá uma revelação figural, no cotejo

entre as fisionomias e o espaço moderno, por meio de um procedimento narrativo que não é moderno. Aqui a distinção entre o plano e o contraplano de *Noite vazia* e os planos longos d'*O eclipse* fica evidente. Talvez fosse possível detectar outras aproximações, como o fez Almeida Sales, na crítica ao filme *Estranho encontro*: “Não só os espelhos, dilatadores da ambiência da ação, mas também o apelo à paisagem, como contraponto de estados subjetivos, traem o que há de Bergman em Khouiri” (Sales, 1988:280).

Na seqüência anterior Luis está em seu carro. Vimos as cenas da Cidade. Em corte-seco, surge o plano fixo de uma construção de dois andares, linhas retas e paredes brancas, muito iluminada, aberta para o exterior. O enquadramento destaca as linhas arquitetônicas. No andar superior, um casal, ambos apoiados na balaustrada, olha para frente. A evidente preocupação com a composição do quadro permite supor que as personagens tenham ali igual relevância que o espaço, as linhas do edifício reveladas em suas dimensões de objeto: volume, profundidade, proporções.

Na construção moderna podemos reconhecer o *mezzanino* do Edifício Zarvos. Um trólebus passa diante da câmera, a sombra dos cabos elétricos varre a fachada, revela a sombra do casal projetada numa parede lateral. Esta mostra o que a disposição dos corpos nega: na parede juntos, afastados no espaço. Convém manter em mente esse pequeno detalhe. Um sutil jogo de sombras permeia o filme, resultado da fotografia contrastada de Rudolf Icsey, que terá desdobramentos na análise dos conteúdos elaborados em *Noite vazia*.

No plano seguinte, vemos a cena de dentro do edifício, o casal agora de costas para a câmera, a distância focal equivalente à da tomada feita da rua, num claro paralelismo. O plano geral continua revelando, de dentro, as linhas da arquitetura moderna: as plantas tropicais, a escada solta no ar, os espaços abertos. A trilha recomeça, inquietante.

Ao longo dessa seqüência, os enquadramentos, quase todos em plano fixo, estão situados em dois eixos que se cruzam em 90°: a fachada vista da rua e a rua vista da fachada, as tomadas no interior mantêm a mesma linha. O outro eixo corresponde à reta paralela à balaustrada onde se apóia o casal, e segue o diálogo entre eles.

Na seqüência do Zarvos, a narração estabelece o vínculo entre os rostos de Nelson e da namorada com as paredes brancas e linhas retas da arquitetura, de forma que nessa passagem caiba uma interpretação figural das fisionomias – o sentido da arquitetura moderna

se revela nestes rostos que revelam tristeza ou melancolia. Abaixo, um trecho do depoimento de Mauro Alice evidencia a natureza dessa associação na montagem:

No *Noite vazia* [Khoury] era bastante rígido no que ele queria, mas não se sabia como montar, e a gente teve que batalhar para conseguir o tal ritmo, para não ficar uma chatura, muita gente diz que o filme dele “é chato” porque é só gente que olha, um olha pra cá, outro olha pra lá, um olha pra árvore e aparece a árvore, mas que seja! Muitas coisas de arquitetura, no início do filme, a despedida daquele amor que não é amor, a galeria! Que frieza! E ao mesmo tempo para nós é lindo.³⁴

No plano de passagem para a sequência seguinte, o fluxo de carros numa avenida (que é uma retomada da apresentação da Cidade e pontua a narrativa nas passagens entre locações) antecede o encontro entre os dois amigos. Aqui, da cidade, se verá apenas a fachada da loja da Air France, diante da qual está Nelson. A câmera ignora o entorno, fixando-se na personagem. O carro de Luis pára, Nelson entra, o carro parte.

Na relação entre as personagens e o espaço, o filme tem essa dupla marcação: a vista do carro em movimento (predominância do foco narrativo em Luis) e o plano fixo (foco narrativo compartilhado com as outras personagens). Contudo, esteja a câmera no carro, na mão ou num tripé, os movimentos laterais (em pan), quando acontecem, são curtos, o que revela a proximidade com a decupagem clássica (Borwell, Staiger, Thompson, 1985:50).

A cidade, no filme, se revela por planos que tendem a apresentar espaços exíguos (uma fachada, um trecho de rua), ou planos abertos sem movimentação lateral, numa composição fragmentada, sem que haja uma integração das partes no interior do movimento da câmera. A tendência à fragmentação é revertida no final do filme, quando os planos em *travelling* se tornam mais longos e a luz diurna permite entrever o ambiente.

2.h) Que modernidade é essa !?

Em qual medida a presença de São Paulo em *Noite vazia* dá continuidade (ou não) à representação de cidade moderna e cosmopolita, que vinha sendo gestada desde o primeiro

³⁴ Depoimento de Mauro Alice para Tide Borges, portal da ABC.

enriquecimento da cafeicultura? A trama acontece em ambientes freqüentados pela burguesia (centro e bairro residencial chique), mas desse aspecto não deriva necessariamente uma concepção de cidade. Um filme pode representar a classe dominante em seus espaços sem por isso adotar seu ponto de vista. Quanto à modernidade, de certo a vida cultural da Cidade se incrementara desde o início dos anos 1950, com novos teatros, museus e a Bienal – *Noite Vazia* faz referências à arte moderna e ao centro novo. Também vimos, na primeira parte deste trabalho que, fora das ilhas de urbanidade, a Cidade crescia de forma desordenada, o discurso oficial passava por cima da modernização precária para se ater à potência industrial e laboriosa

A instância narradora adota, nos planos em *travelling*, o ponto de vista do grupo ao qual Luis pertence. Essa câmera nos mostra uma metrópole que poderia situar-se em qualquer lugar “civilizado” do mundo. As ruas cheias de carros, mas pouco freqüentadas por pessoas, não constituem um palco no qual se desenrola um tipo de drama que é privilégio de poucos? Um palco no qual as edificações têm primazia, os habitantes surgem como pequenos e quase insignificantes: uma cidade fria, imobilizada, na qual só os carros têm vida (ou a vida só transparece em ilusão, na medida em que se vê o deslocamento dos prédios a partir de um carro em movimento).

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.

Contudo, não se trata somente de uma intenção retórica, mas também da técnica capaz de potencializar o efeito retórico: Khouri tinha a preocupação de criar um cinema comercial, que prezava a idéia do “bem-feito”, advinda da posição ideológica, praticamente nascida com o cinema nacional, que desmerecia este frente ao produto importado,

considerado de qualidade superior. Conforme vimos, esse era um ponto crucial da crítica do Cinema Novo em relação à Vera Cruz. A São Paulo que amanhece em *Noite vazia*, fotografada por Icsey, é uma cidade na qual uma luz uniforme (céu cinza e nitidez dos prédios) valoriza a solidez cinzenta das construções. Algo do que se verá, guardadas as diferenças, na valorização da técnica pelo cinema paulista nos anos 1980,³⁵ da qual resultará uma frieza da imagem e ruas vazias.

Extrair aspectos de uma realidade complexa, para torná-los símbolos unívocos de um conjunto que está longe de ser uniforme, é o mesmo artifício ao qual procede a representação de São Paulo na lente de Icsey. Vejamos o caso das escadas rolantes. Há duas em *Noite vazia*, na Prestes Maia e no Zarvos. Essa dupla presença não é casual: está a serviço da ênfase na modernidade, ao lado da arquitetura e da arte, não pela menção em si, mas pela forma como são filmadas: a Prestes Maia no “poemacidade” de abertura, e no Zarvos como um elemento importante da modernidade arquitetônica do espaço.

Em outros filmes, a presença de escadas rolantes está imbuída de significado diverso: em *Disaster movie* de Wilson Barros e em *Cinemacidade* de Raulino há melancolia. Por outro lado, na cena entre Nelson e a namorada no edifício Zarvos, a escada rolante faz parte do ambiente cuja figura se reflete no rosto dos atores – isolamento e incomunicabilidade. Há, dessa forma, uma ambigüidade de sentimentos da instância narradora em relação à Cidade: euforia, encantamento e, ao mesmo tempo, descrença e ceticismo em relação ao que move a sociedade contemporânea.

Quanto às escadas rolantes, São Paulo as conheceu na exposição do IV Centenário, no Palácio das Indústrias. No ano seguinte, em 1955, foram inauguradas as primeiras da Cidade, na galeria Prestes Maia.³⁶ Foi um assombro, e visitá-las se tornou um programa de fim de semana para a população. Contudo, já eram conhecidas em Buenos Aires desde 1930, nas estações de metrô, e também no Rio de Janeiro. São Paulo talvez não fosse de todo a mais moderna, mas a sua representação passava pelos ícones da modernidade urbana – mesmo que 25 anos defasada em relação a outra grande cidade industrial latino-americana.

Quanto ao Rio de Janeiro, podemos comparar os planos iniciais de São Paulo em *Noite vazia* com os planos do Rio em *Os cafajestes*: nos dois filmes a instância narradora, em

³⁵ Em *A imagem fria*, Tales Ab’Sáber (2003:38) estuda o cinema paulista dos anos 1980 e faz um raciocínio dos mais interessantes a respeito “do desejo de uma imagem tão perfeitamente realizada que fosse capaz de por si só indicar o grande cinema que se produzia”.

³⁶ www.arq.ufsc.br/~labcon/arq5661/trabalhos_2002-2/ e *Jornal da Tarde*. 28 set de 2005 Cidade Caderno A p. 3.

contigüidade com o ponto de vista do protagonista, apresenta uma cidade à noite, contemporânea à época da produção, promovendo um jogo entre os focos de luz e as zonas obscuras. Ambos não estão preocupados em localizar uma cidade específica, o que no caso do Rio (e que, ao contrário de São Paulo, tem vários “cartões-postais”) é ainda mais significativo.

Mas, diferentemente de *Noite vazia*, o filme de Ruy Guerra trabalha com planos longos reveladores de uma urbanidade na qual a câmera procura a presença popular: entra nos botecos e na quitanda, olha de perto a face morena dos transeuntes. O interesse pelo rosto das pessoas faz uma diferença enorme entre a representação das duas cidades: São Paulo, na ausência de gente, se revela uma cidade fria, na qual a escala humana é pequena em relação ao espaço edificado. A cidade do Rio, ao ter seu espaço representado na escala dos passantes, torna-se mais próxima, quase palpável, familiar. É um ambiente urbano, mas nem “avançado” nem cosmopolita. Também não tem nenhum clichê da “cidade maravilhosa”: é “apenas” uma grande cidade brasileira, ou latino-americana.

No mais, Khouri era um admirador confesso do filme de Ruy Guerra (Viany, 1999:382), que o teria inspirado para filmar *Noite vazia*.³⁷ É claro que há várias questões em jogo e muito poderia ser dito no cotejo entre os dois filmes: são diretores com propostas diferentes, Ruy Guerra em sintonia com o Cinema Novo, Khouri ligado à Vera Cruz.

Agora, também faz diferença a cidade-palco das narrativas: em *Os cafajestes*, a representação do ambiente urbano não coloca o problema da “modernidade” talvez porque recriar o Rio de Janeiro implicasse em questões diversas daquelas envolvidas na recriação cinematográfica de São Paulo. No caso do Rio, passava por apresentar a cidade sem usar dos clichês, para que precisamente se tornasse mais próxima, mais humana, com a presença de seus habitantes.

2.i) O ícone

³⁷ Ver depoimento Mauro Alice no portal da ABC: “Quando ele assistiu a *Os cafajestes*, ele viu a possibilidade de se fazer aqui conosco aquele estilo que ele ‘queria’ fazer. Daí que nasceu este estilo do *Noite vazia*, o estilo do assunto”.

Um último adendo à iconografia da Cidade, antes de prosseguir na análise do filme. Na paisagem paulistana, se destaca um ponto de referência: o edifício Altino Arantes, que não por acaso tem o nome do (hoje ex-) Banco do Estado de São Paulo. Construído em 1947, é uma espécie de Empire State paulistano. Não apenas em certa semelhança arquitetônica, mas porque ambos sinalizam a presença do poderio econômico: no cinema paulistano, por exemplo, o edifício já marcara presença em *Nadando em dinheiro* (1953), destacando-se, no fundo, por detrás da janela, no escritório do industrial. O “Prédio do Banespa” é um dos poucos ícones de São Paulo que permanece até hoje. Tem destaque na paisagem urbana vista do ônibus que leva o migrante à Cidade em *2 filhos de Francisco*, seu reflexo no vidro do carro indica o que vê o menino de *O ano em que meus pais saíram de férias*.

Nos anos 1960, o prédio do Banespa era um importante “ícone” de São Paulo. A transformação de um marco urbano em ícone implica num ato valorativo por meio do qual determinado aspecto é isolado em relação ao resto, e se projeta no imaginário de forma positiva. O estabelecimento de um ícone é um processo metonímico consagrado pela retórica: requer uma associação entre o monumento (ou marco), por meio de uma identificação, com a totalidade que vai representar (a cidade), a promoção de sua visibilidade e, por fim, a capacidade de mantê-la presente no imaginário.

A visibilidade do ícone implica, de certa forma, na invisibilidade do resto – pois é a parte que, ao dispensar o todo, torna desnecessárias as demais porções de que é feita. Ter o Altino Arantes como ícone indica uma cidade que se quer centro financeiro do país. Se essa Cidade tem *outros* aspectos, não importa. Agora, é claro que, na obra, o contexto no qual o ícone está colocado determina a forma como será entendido – se, por exemplo, é feito um tilt (movimento de câmera vertical) do alto do prédio do Banespa até o chão, e na calçada vemos alguns mendigos, a presença do edifício no filme se revaloriza em outra chave.

Cidades cenográficas como o Rio de Janeiro, Nova York e Paris conseguiram criar ícones universais. São Paulo, além de não ser considerada uma cidade cenográfica em âmbito internacional (por enquanto, ao menos),³⁸ nunca conseguiu consagrar um ícone que a representasse de forma indiscutível, talvez porque, ao longo de sua história, tenha mudado tantas vezes de aspecto, ao sabor da especulação imobiliária, e destruído a natureza que poderia ter lhe servido como ornamento. Ao tomar como bandeira suprema o “progresso”, a

³⁸ Em *La ville et le cinema* (Jousse, T. e Paquot, T., 2005) há uma menção ao filme *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929), mas o Rio de Janeiro é a única cidade brasileira a ser considerada cenográfica.

Cidade incorporou na sua forma a própria imaterialidade da mudança. A “cara” da Cidade termina por ser a “cara” do lugar que sinaliza o poder do momento: de início o centro (velho) ao estilo europeu, depois americanizado, a seguir a avenida Paulista, hoje os prédios da Berrini. Um poder que muda de fonte: o café, a indústria, o sistema financeiro.

Porém, convém lembrar que nem todos os espaços da Cidade sofreram alterações de uso: o Jardim Europa, por exemplo, sempre foi um bairro residencial muito chique, mas a Sociedade Harmonia de Tênis (o clube Harmonia), fundada em 1930, nunca se tornou uma imagem “ícone” da prosperidade, em que pese reunir desde sempre as famílias mais tradicionais da Cidade (e consistir num “ícone” para o grupo restrito da classe alta e daqueles que aspiram ascender a ela). Há, assim, um jogo entre o que deve ser mostrado e o que deve permanecer à sombra, o que é exclusivo – o Harmonia e a Hípica Paulista, e o que se expõe – a Daslu.

3) Ciclo e tradição

3.a) Em nome do pai, do filho e do carro

Voltando à descrição do filme, após a seqüência de apresentação da Cidade, vem a apresentação do protagonista, Luis (ou “Luisinho”, de acordo com uma conhecida que encontrará na noite), cujos desígnios (bem ou mal-sucedidos) conduzem o desenrolar da trama. O fato de ser a vontade de Luis o fio condutor é muito significativo: para a filosofia pessimista de Schopenhauer, com a qual Khouri tem alguma afinidade, é a volição que causa sofrimento. A este aspecto voltaremos mais adiante.

No último plano da seqüência anterior, víamos um carro de faróis acesos trafegando por uma avenida. Esta seqüência na casa de Luis começa com um plano fixo entrando em corte-seco, fechado num par de faróis de carro. A trilha é substituída por uma forte buzina. Corte para o plano médio de um menino, cabelos bem penteados e pinta de rico, imitando

com os lábios o ruído de motor. A seguir, vemos seus pés, calçados de sapatos de verniz novos, meias esticadas, apertando os pedais. Os faróis piscam. O menino brinca de “dirigir”.

A cena é revelada por um plano aberto da entrada de uma mansão de arquitetura moderna – linha retas, sem ornamentos, onde se vêem dois carros estacionados sob a *porte cochère*. O pai (Luis) surge pela porta de entrada, acena com um tchau para a mãe, que sai na soleira e ali permanecerá. O pai entra no carro, começa um diálogo entre ele e o menino:

Pai : *Agora chega, filhinho, papai está com pressa.*

Filho : *Deixa eu dar a partida?*

Pai : *Deixo sim.*

No mesmo enquadramento com o qual vimos de início os pés do filho nos pedais do carro, vemos o pé do menino sobre o pé do pai, empurrando o acelerador. Sapato de verniz do filho sobre sapato de verniz do pai. O motor “ruge”. Em plano e contra-plano o filho sorri, entre orgulhoso e cúmplice, o pai retribui, enternecido. O jogo entre o enquadramento fechado nos pés e os rostos, em plano médio, acentua a equivalência entre os sorrisos e o gesto de acelerar. Segue o que se convencionou chamar diálogo programático, por meio do qual somos informados das disposições das personagens:

Pai: *Diga à sua mãe que hoje eu volto mais cedo.*

Filho: *Pai, você não volta, que eu sei.*

Nessa que pode ser considerada uma das passagens de maior força sintética no filme – a imagem dos pés do filho sobre os pés do pai, à maneira daquela brincadeira na qual os adultos conduzem as crianças pequenas com os pés apoiados sobre os seus, Khouri pontua o ciclo das gerações: semelhantes os figurinos do pai e do filho (a calça curta do menino, as calças compridas do pai). Pontua, ao mesmo tempo, a repetição implicada em toda tradição, no “seguir os mesmos passos”, contida no plano mais paradigmático, os pés acelerando juntos o pedal. Numa narrativa, a presença de pais e filhos sinaliza o dado óbvio da continuidade da espécie, porém a relação pode dar-se no âmbito do conflito explícito ou da distância (como em *São Paulo S/A*, Carlos e seu filho), donde a relevância da intimidade exposta entre Luis e seu filho.

A cena tem mais implicações: 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 sequência 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 sequência, a modernidade, na segunda, a tradição.

A saída de Luis em direção ao centro, onde transcorre a maior parte da ação e, no final do filme, seu retorno para o bairro residencial, marca a permanência da representação da Cidade no eixo bairro-centro advinda do cinema dos anos 1950. Ao mesmo tempo, marca uma diferença importante em relação à década anterior, cujas tramas se desenrolavam nos bairros.³⁹ Com *São Paulo S/A*, o eixo espacial das narrativas vai se expandir em direção à periferia, que passará a fazer parte da representação da Cidade nos filmes.

3.b) Repetições e circularidades

Remetendo à abertura, a primeira estatúria que toma vida é uma criança, o filho que sucederá a Luis. A ênfase dada à marcação do tempo, ao longo do filme, por meio da intervenção da instância narradora e nos diálogos, faz com que a repetição reforce o sentido da tradição. Esta, por sua vez, se vê reforçada pela ênfase nos marcadores que indicam a passagem do tempo: o transcurso da *diessege* é bem delineado, o ano não tem indicação precisa, mas a ênfase na modernidade da Cidade permite depreender que a narrativa é contemporânea à produção; o filme começa ao entardecer e segue até a manhã do dia seguinte; na primeira sequência, um relógio marca oito da noite; em várias passagens as personagens comentam as horas – ainda que seja para pontuar que o tempo custe a passar, enfatizando o tédio das diversões que não divertem.

Menções ao futuro e ao passado de modo mais genérico também se fazem presentes: a namorada de Nelson comenta a duração do namoro; Cristina reafirma diversas vezes sua

³⁹ Observações a partir das notas do curso ministrado por Jean-Claude Bernardet, Marta Gronstein, Regina Prosperi Meyer e Maria Dora Mourão.

preocupação com a velhice; o único *flashback* é uma volta à infância. Vale notar que a preocupação com a passagem do tempo não é uniforme entre as personagens: Mara (interpretada por Norma Bengell), por exemplo, é apresentada por Cristina (interpretada por Odete Lara) como “desligada”, o que equivale a preocupada em negativo, o contraponto servido à caracterização das protagonistas femininas.

3.c) Os sobrenomes

A presença de uma forte tradição em meio ao ambiente moderno se denota por mais elementos. Vejamos o que sucede em outras passagens: durante a perambulação pelas casas noturnas, Luis encontra uma amiga de sua mãe. Estamos em cerca dos dezoito minutos do filme, Luis já se encontrou com Nelson, seu amigo. Juntos percorrem os bares da Cidade em busca da “mulher diferente”. É o terceiro local por onde passam. Estão sentados, bebendo, quando uma senhora bem vestida se aproxima:

Senhora: *Luisinho, há quanto tempo... e sua mãe? Você ainda não me apresentou seu amigo bonito.*

Nesta cena, ficamos sabendo que o nome do protagonista é Luis e seu amigo se chama Nelson. A senhora é apresentada como “Dona Nina Lemos”, mas Nelson é só “Nelson”, sem sobrenome. Dona Nina é amiga da mãe de Luis. Atentar para o diminutivo “Luisinho” e para o fato da senhora estar com o marido, que na outra mesa beija uma moça bem mais jovem. A senhora observa, conformada. A cena do casal de meia-idade na noite, a senhora paquerando o juvenzinho (sem sucesso) e o marido agarrando a moça (com sucesso) tem no mínimo uma dupla implicação: coloca um lugar da mulher na sociedade e antecipa, no ciclo das repetições, um provável futuro para Luis e sua esposa.

O diálogo com Dona Nina Lemos indicia outro aspecto importante: a relação entre a Cidade e seus exteriores (o campo e a praia). Ela também se lamenta do tédio:

Dona Nina: *Não existe mais vida noturna, meu filho. Não vejo a hora da*

abençoada temporada na praia, pelo menos a gente joga.

A “abençoada temporada na praia” é o Guarujá, presente nos três filmes analisados mas, a título de comparação, ausente em *A margem*, de Candeias. A presença da *praia* na representação da Cidade será melhor desenvolvida nas análises de *São Paulo S/A* e de *O bandido da luz vermelha*.

A representação de São Paulo nos filmes com frequência recorre a esse “outro” geográfico, o campo e a cidade. Isso não constitui surpresa: a praia e o sítio são os locais onde a classe média descansa dos sobressaltos da vida urbana, a praia dos anos 1960 era o Guarujá. Seria possível interpretar essa polaridade como uma característica própria à representação de São Paulo? A necessidade do convívio com a natureza não seria um dado comum às grandes cidades, salvo que nestas os lugares de lazer encontram-se dentro do perímetro urbano? O fato do lazer em São Paulo implicar num longo deslocamento de tempo e espaço tem qual repercussão na representação cinematográfica da Cidade?

É assunto da sociologia responder o que veio antes, se é porque a cidade cresceu sem zonas de lazer que a burguesia tem sítio ou vai à praia, ou a cidade cresceu sem zona de lazer porque a burguesia tinha sítio e ia para a praia, além de dispor de carro para viajar.

O próximo local para onde se dirigem é o restaurante japonês. Entram duas moças com um velho, entre risadinhas.

Luis: *Numa cidade com 5 milhões e tem sempre um conhecido pra te chatear.*

Nelson: *Quem é?*

Luís: *Eurico Mendes.*

Em *Noite vazia*, só os ricos têm sobrenome – a menção ao sobrenome das pessoas é, diga-se, uma constante na “vida real” da classe dominante paulistana.

Quanto à pose do dinheiro, nada, na diegese, parece ameaçar esse estado de coisas. A fortuna de Luis passa de geração a geração, conforme afirma o conhecido Eurico Mendes, ao convencer as duas moças a trocarem-no pelos dois rapazes: o pai de Luis é rico, e a mulher dele, “tutu que não acaba mais”. Eurico, ademais, não consegue fazer sexo com as moças, o que vai de par com sua menor potência financeira.

Se a instância narradora adota o ponto de vista do grupo ao qual Luis e seu filho pertencem, e se este grupo é caracterizado como rico “desde sempre”, é ao que supõe ser o olhar da classe dominante que a instância narradora adere. Essa adesão talvez explique por que as ruas da Cidade, no filme, sejam tão vazias de transeuntes: só quem tem sobrenome de fato importa, dos demais valem apenas aqueles que servem (ou interessam) aos que têm dinheiro.

Mendes, Lemos: a riqueza em *Noite vazia* não tem sobrenome duplo, mas o tratamento entre os “pares” e a menção a um dinheiro antigo permite supor que seja “quatrocentona”: vem do café e não do imigrante enriquecido, que tem sobrenome estrangeiro (Matarazzo, Crespi). Khouri não reproduz os sobrenomes mais conhecidos das famílias tradicionais paulistanas, às quais o filme se refere, talvez porque não quisesse se comprometer ou criar um conflito com as famílias ricas da cidade.

4) A perambulação

4.a) Um olhar muito seletivo

Luis encontrou Nelson diante da loja da Air France. Os dois, no carro, conversam. O assunto gira em torno dos possíveis programas da noite. Nelson, o amigo, argumenta que está cansado da farra na noite anterior, que sempre é o mesmo tédio, além do que no dia seguinte estará exausto no emprego. A preocupação de Nelson, o amigo pobre, com seu trabalho, será retomada no final do filme. Luis, que em nenhum momento manifesta qualquer atividade econômica salvo o dispêndio de dinheiro, procura convencê-lo a saírem juntos. Antecipa o programa da noite seguinte e acena com possíveis surpresas para as horas vindouras.

Aqui, a narrativa marca o ciclo de repetições: a farra anterior, o momento presente, a noitada de amanhã; a mesmice. Uma abordagem do tempo recorrente no filme, como veremos na parte 6 desta análise.

Enquanto conversam, pelas janelas desfila a Cidade. Luis, de repente, parece notar na rua algo que acompanha com o olhar.

Luis: *Opa!*

Plano de pé no breque (no mesmo enquadramento da cena com o filho), som de buzina. *Travelling* lateral (correspondente ao olhar de Luis) revela moça na calçada, ela ignora o chamado. Dentro do carro, a conversa entre os amigos prossegue:

Nelson: *Eu conheço. Essa é séria.*

Luis: *Já não te expliquei que [Nelson faz eco, em jogral] não existe mulher séria no mundo, só a mãe e a irmã da gente, e olhe lá?*

Descrevo essa passagem porque é eloqüente quanto a dois aspectos importantes do filme. Em primeiro lugar, a supremacia do desejo de Luis sobre as vontades das outras personagens. Ele é o proprietário do carro; Nelson cede ao seu apelo; é seu gesto que breca o movimento do carro e, acima de tudo, é seu olhar que determina quem interessa (é comum ou é diferente). A ênfase ganha relevo tendo em vista a contigüidade entre seu olhar e o da instância narradora.

Na perambulação pelos bares, o já mencionado rosto enigmático do rapaz barbudo não tem a mesma origem narrativa do rosto da moça que, em outro bar, observa seu copo: é o interesse de Luis por ela que a destaca do conjunto, seu rosto deixará de ser um enigma quando chega o homem que, aparentemente, ela estava esperando. Nesse momento, na ação, é por interesse do olhar de Luis que sua interioridade se revela.

Em segundo lugar, o diálogo chama a atenção para a divisão das mulheres entre “sérias” e “não-sérias”, de acordo com seu comportamento sexual. A dicotomia reflete melhor uma situação social da época do que incide sobre a caracterização das personagens femininas, apresentadas sob uma luz favorável (no sentido físico, inclusive), mesmo se prostituídas. O moralismo da instância narradora, quando se manifesta, tem por alvo principal a degradação das pessoas quando o dinheiro se torna o supremo valor da sociedade, sem distinção de gênero.

4.b) Adendo lexical

Uma parcela importante dos filmes de temática urbana está ligada à perambulação, vide, por exemplo *Alemanha ano zero*. A *Nouvelle Vague* é um cinema de perambulação, em geral feita a pé, na qual o percurso pela cidade se torna uma *forma de construção narrativa dos filmes* (Douchet, 1998:268-271).

A perambulação sendo um motivo recorrente nas tramas ambientadas nas grandes cidades, é importante que se distinga a natureza do percurso em *Noite vazia*. *Flanar*, *deambular* e *perambular* não são sinônimos. A distinção, no texto, corresponde às formas narrativas do filme, daí ser necessário seu uso preciso, a fim de evitar as categorias generalizantes da “vida na metrópole”.

As raízes latinas de *deambular* e *perambular* trazem uma distinção que o uso corrente mitigou: *perambulo* (percorrer, penetrar) e *deambulo* (passear). Apesar de ambos constarem com sentidos sinônimos no dicionário (*Aurélio*), “passear, vaguear, vagar”, a *deambulação* também significa “digressão” e *deambulatório*, em sentido figurado, quer dizer “erradio, desnortado”, um significado que não é compartilhado com a palavra *perambular*. Outra palavra com sentido próximo, quando no figurado, é *peregrinar*, “correr por diferentes partes”. No latim há várias formas, todas que indicam um sentido do ser estrangeiro: *peregrinatio* “viagem ao estrangeiro, estada no estrangeiro; exílio; romaria”. Em *Noite vazia* acontece uma perambulação e não deambulação, pois os dois protagonistas estão em busca de algo, não vagam a esmo, também não é uma peregrinação, pois as personagens estão familiarizadas com a cidade e seus ambientes, uma familiaridade que opera em contigüidade com a própria instância narradora.

4.c) A noite e seus lugares

Em que momento da trama começou a perambulação pela noite? Vimos como ela foi sendo preparada desde o início do filme: nos *travellings* da apresentação da Cidade, na saída de Luis de sua casa, no encontro com Nelson. É aos doze minutos, contudo, que começa a

série de lugares por onde passarão os dois homens em busca de uma diversão “diferente”. A perambulação termina no momento em que os homens encontram Mara e Cristina. Os eventos da *garçonnière* acontecem num espaço interno fixo, que se contrapõe à circulação pelos espaços externos.

Depois de buscar Nelson diante da loja da Air France, conforme vimos, os dois amigos circularam de carro e foram a um bar onde encontram a moça bêbada. A apresentação do segundo local onde passam é feita, na narrativa, por meio da passagem do plano da cidade para o close de um rapaz de barba, olhar fixo à frente, ao redor de seu pescoço uma moça abraçada, da qual vemos a mão com um cigarro e a parte superior do rosto apoiado em seu ombro, os olhos fechados. A barba e a blusa do rapaz o diferenciam dos rostos barbeados e do terno-e-gravata de Luis e Nelson. O que nos diz a expressão do rapaz? Será a figura do que se passa ali? A seguir, vemos, num plano médio, Nelson e Luis entrarem no bar. A trilha sugere o som ambiente, jazz com vozes e risos ao fundo. Luis marca, mais uma vez, seu poder: força o amigo a aceitar o uísque escocês pelo qual não poderia pagar. A tensão entre a riqueza de Luis e a pobreza de Nelson terá outros desdobramentos, pontua a onipresença do dinheiro como mediador entre as relações humanas na metrópole.

O rosto do rapaz barbudo, pelo contexto da montagem (anterior à entrada dos protagonistas no bar), pode ser considerado um comentário da instância narradora, igual ao Buda de cerâmica que antecede a entrada dos dois homens no restaurante japonês. Essa descrição do ambiente indica que a instância narradora chegou nos locais antes das personagens (isso acontecerá também na *garçonnière*). Por mais que o filme tenha o aspecto de viagem, não é a trajetória que impulsiona a dinâmica da narrativa, nisso *Noite vazia* se distingue do cinema moderno dos anos 1960.

A perambulação dos amigos percorrerá ao todo quatro estabelecimentos, numa ordenação que corresponde, de certa forma, ao alinhamento geométrico das janelas iluminadas da apresentação da Cidade, no início do filme: o bar no estilo *lounge*, a boate onde os jovens dançam ao som do rock dos “The Rebels”; a boate chique, onde toca um conjunto de jazz, local do encontro com Dona Nina Lemos e, por fim, o restaurante japonês, local do encontro com Eurico Mendes e as mulheres que os acompanharão na noite. Alguns aspectos da perambulação merecem um comentário.

Em primeiro lugar, a diversidade dos locais por onde os protagonistas circulam sinaliza, por parte de quem concebeu o filme, uma grande familiaridade com São Paulo. Indica, também, pela variedade de gêneros musicais e de estilos, uma cidade cosmopolita. A representação das grandes metrópoles contemporâneas inclui sua parcela de fascínio pela noção de uma atividade urbana frenética, que percorre as 24 horas do dia – e se tornou um parâmetro para diferenciar a cidade cosmopolita da provinciana.

Não vemos, contudo, as fachadas dos estabelecimentos, haverá apenas um plano fechado no néon do restaurante japonês (o som ambiente de avenida sinaliza a tomada externa): os lugares carecem do referencial externo da rua. Encontram-se desconectados da cidade entorno, ainda que, nos planos de passagens, tenhamos indicações de que a perambulação acontece no centro e é feita de carro. Muito diferente, por exemplo, dos trajetos da personagem Cleo, no filme de Agnès Varda, onde os planos longos, a pé e de carro, são quase um pretexto para que uma determinada Paris surja na tela.

Por um lado, trata-se de uma opção estética de Khouri: o filmar na rua não se impunha a ele da mesma forma como para Person e Sganzerla. Khouri mantém seu vínculo com a Vera Cruz, onde começara a carreira, parte das filmagens de *Noite vazia* transcorreram no estúdio alugado. 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: em algumas cenas de sexo, por exemplo, as personagens são vistas através da grade da cabeceira da cama, um ângulo impossível de se colocar a câmera, salvo falseando o enquadramento.

Por outro lado, a ausência de referenciais externos tem a ver com espaços de uso restrito, acessíveis a poucos: os *happy few* que saem à noite e podem pagar por sua distração (em suma, a elite). A vida noturna pertence a um “outro-lado”, geograficamente abstrato em relação à Cidade; não pertencem às ruas, sua localização na Cidade está restrita aos iniciados. Bem diversa foi a opção de Person em *São Paulo S/A*: a perambulação de Carlos pelos bares da cidade, no réveillon, tem sua localização na Cidade bem definida pelos luminosos das casas noturnas

Quanto ao espaço externo, em *Noite vazia* as imagens de São Paulo constituem recorrências de imagens que nos foram apresentadas no início: os detalhes de lugares do centro, os prédios, as ruas do comércio etc. No desfecho, estes lugares serão vistos sob a luz

diurna. Até mesmo o bairro residencial, na cena final da pracinha, não constitui uma novidade, mas um retorno ao ponto inicial do percurso de Luis. Ou seja, a representação da Cidade se faz com um punhado seletivo de imagens assemelhadas, constituindo uma paisagem coesa, em que pese a fragmentação dos planos.

4.d) No restaurante japonês

A última etapa da perambulação acontece no restaurante japonês. Ela nos apresenta o vislumbre de um conflito entre um rentista rico e uma subalterna. A cena tem múltiplos interesses, dos quais se inclui a familiaridade de Khouri com a cultura japonesa⁴⁰ e, quem sabe, a homenagem que lhe faz na recusa da jovem oriental em servir aos desígnios de Luis?

Os dois protagonistas estão sentados sobre o tatame, uma jovem oriental em trajes típicos (uma gueixa?) se aproxima. Serve o saquê e as entradas; no rosto, um sorriso cortês. Luis a observa, com evidente admiração por sua beleza. Nem de longe seu rosto exprime o tédio, ou o vazio. A moça deseja bom apetite; quando vai levantar-se, Luis retém seu pulso e a puxa para si. Ela tenta se desvencilhar, sempre sorrindo.

Luis: *Vem, deixa disso. Você não quer sair com a gente essa noite?*

A moça recusa, gentil.

Luis: *Você já saiu com o Gastão, não foi? E dormiu com ele também... vem cá, vem, vem cá.*

A moça recusa, sempre sorridente. Luis persiste, puxando-a para si. Então (e só aí), o olhar da moça se fixa em Luis, o rosto crispado.

Nelson intervém: *Pára com isso, Luis, assim não.*

A moça conserta o penteado.

Luis continua: *Eu te dou o dobro do que o Gastão deu, e você ainda vai gostar muito. Ele me disse que você é perita em coisas, certas coisas que eu nunca vi.*

⁴⁰ Nos anos 1950, Khouri publicou artigos sobre cinema japonês no jornal *O Estado de S. Paulo*. Ver depoimento do diretor no portal da Japan Foundation São Paulo (www.fjsp.org.br).

A moça esboça um sorriso.

Luis: *Pode pedir o que você quiser, meu bem.*

Moça (levantando-se): *Com licença.*

Nem tudo o dinheiro de Luis compra, ainda que se trate de coisas (secretas, nunca vistas) eventualmente à venda. A jovem oriental soube manter os limites do respeito a si mesma, não cedeu ao apelo fácil do dinheiro nem à vontade de Luis. Uma atitude que revela as mulheres, no filme, mais sérias e batalhadoras (em suma, melhores) que os homens.⁴¹ O diálogo da cena permite levantar a hipótese de que a ida dos homens ao restaurante japonês tivesse uma motivação específica – a própria garçonete, sobre a qual falara o “Gastão”.

A moça vai embora, logo depois, no fundo da cena, vemo-la receber um senhor e duas mulheres: é Eurico Mendes e as prostitutas, Cristina e Mara. Eurico convida os dois para sentarem à sua mesa, apresenta as acompanhantes como moças de primeira linha (não saem com qualquer um) – cortesãs, seria a palavra, e a Luis como homem muito rico. Eurico adormece sobre o tatame, bêbado. Uma troca de sorrisos entre os dois homens e as mulheres sela o acordo.

O último plano do restaurante: um maço de notas sobre a mesa, em *tilt*, a câmera sobe para a japonesa, que faz a reverência enquanto diz “sayonara”. A mão de Luis entra em quadro e retira o grampo que prende seus cabelos: “eu volto, meu bem”. Ela se ergue, o que diz sua expressão? O plano sai em fade. Aqui o dinheiro, cujo simbolismo permeia o filme, se torna um motivo concreto, que reaparecerá em outras passagens do filme.

Após alguns segundos de tela preta, em fade surge o plano aberto de uma avenida. A próxima tomada entra em corte-seco: um saguão de entrada de prédio, portas de vidro abertas, ambiente moderno, enquadramento frontal. Não vemos a fachada, nem o entorno.

5) Na *garçonnière*

⁴¹ Pucci (1998) observou o respeito de Khouri em relação às mulheres, um dos indícios de que não se alinha de modo automático com a misoginia schopenhauriana.

5.a) Vista e trama

Uma porta, sobre ela e a parede uma sombra movediça que, saberemos depois, vem das cortinas que o vento agita. A porta se abre, o quarteto entra. A câmera, que se antecipa à chegada, revela uma instância narrativa superior, procedimento distinto de quando está a reboque da circulação da personagem pelos espaços, como em *Cleo*, de Varda.

Já a revelação do espaço interno se faz por meio de um plano de longa duração, que acompanha as mulheres em sua descoberta da *garçonnière*, o que dá a medida da valorização das personagens femininas.

Tão logo chegam, Cristina estabelece as condições do pagamento pelo serviço. Ao longo do filme, será ela quem falará de dinheiro e terá como interlocutor Luis – quem paga. Cristina é a negociadora, Mara é desqualifica no trato com o dinheiro. A preocupação com o dinheiro será o grande divisor de águas na caracterização das personagens, divididas entre mais “puros”, Nelson e Mara, e mais “corrompidos”, Luis e Cristina, criando uma dicotomia exagerada que talvez seja o principal equívoco na composição do filme.

A noite ocupa quase trinta minutos do filme e se divide em dois momentos principais, mediados por um ponto de inflexão: a busca problemática pela satisfação, a chuva (que marca a virada) e o aparente encontro da plenitude por parte do casal Nelson e Mara.

Pensando na representação da Cidade, as cenas na *garçonnière* podem ser analisadas a partir de dois eixos principais: no que diz respeito ao que se vê da sacada, são as luzes entrevistadas por detrás das cortinas de *voile* (que é um fundo pintado); o *skyline* dos prédios de noite e ao amanhecer; o trecho de rua abaixo, com o poste de luz e o ponto de ônibus (uma apropriação do *film noir*). Nas cenas que envolvem a janela, há uma ambigüidade recorrente entre a instância narradora e o olhar das personagens, sobretudo quando o contraplano se desconecta, mesmo que de forma sutil, do que a personagem estaria vendo.

A cortina, no filme, não é um objeto de cena a serviço da composição de um quadro, mas tem função dinâmica: agita-se ao fundo, cola no corpo de Nelson. É uma membrana sensível, permeável, que separa o exterior do interior sem impor uma barreira trancada a chave, como a porta, talvez porque o seu efeito de separação não incida sobre a propriedade, mas sobre o convívio com a natureza (a luz, o vento). É claro que a cortina também pode

preservar o interior do olhar alheio, mas não creio que esta seja a atribuição que tenha em *Noite vazia*.

No âmbito da trama, são os corpos nus, a prostituição, a onipresença do dinheiro e os conflitos decorrentes, a possibilidade de atingir algum tipo de completude – enfim, as histórias e os dramas que cabem à vida na metrópole cosmopolita. Para o crítico Philippe Simay, “ce n’est pas un hasard si les plus beaux films sur la prostitution sont aussi ceux qui parlent le mieux de la ville, à tel point que les deux finissent parfois par se confondre”. A prostituta é tema cativo do cinema urbano: *La Ville au Cinema* (Simay, 2005:266-268) apresenta uma listagem de filmes nos quais está presente a prostituição.

Para T. J. Clark (2004:158), a questão apresenta outras nuances: a cortesã era considerada uma representante essencial da modernidade nos idos do século XIX, na época do alvorecer das grandes cidades. Não que a prostituição seja uma invenção moderna, mas a representação da função social da prostituta passou a indicar que o “dinheiro estava refazendo o mundo em sua totalidade”. A prostituição era a marca mais profunda destes “novos tempos” porque incidia sobre um aspecto da vida pessoal, a sexualidade.

Conforme aponta Clark, porque os corpos se converteram naquilo que em geral não são – nesse caso, em dinheiro – prostituição e luta de classes estão ligadas. É um tema delicado para a sociedade burguesa não apenas porque nela dinheiro e sexualidade estão misturados, “gerando o sentimento incômodo de que algo na natureza do capitalismo está em jogo, ou no mínimo não foi encoberto adequadamente”, mas porque por meio dela o dinheiro perde sua dignidade. Porém a perda não é completa, e aqui Clark cita Georg Simmel, quando “o preço do ato sexual for elevado a níveis irracionais, até que o mero brilho do ouro ofusque a reputação maculada da mulher” (Id.:157).

As representações da prostituta “pobre”, por conseguinte, colocam o problema de forma muita mais acirrada do que a prostituição de luxo, que tende a “aplainar” o conflito, e este aspecto é fundamental em *Noite vazia*. No filme, as contendidas entre Cristina (Odete Lara) e Luis (Mario Benvenuti) indicam um embate entre classes, porém não a serviço da denúncia da exploração capitalista, mas do repúdio à vacuidade existencial de uma sociedade regida pelo dinheiro.

5.b) A revelação dos corpos

“Não poderia ser outra fotografia que não fosse a do Icsey, metade sofisticada, metade de produção, metade encantamento. O retrato da louvação da classe alta, para a classe média, cristais, roupas, coletâneas de livros de arte, esse tipo de coisa. (...) O Icsey colaborou muito (...), trouxe para a tela o globo ocular, a profundidade dos olhos, a pele, os fiapos de cabelo – pessoas. Ele [Khouri] nunca se preocupou em mostrar apenas o tipo antropológico, nem só a estampa da classe social, muito menos fixar só o comportamento sem relacioná-lo. Eu tinha que cuidar muito das relações entre planos, porque eles eram as pessoas. O filme tem aquela preciosidade de captar o clima.”⁴²

Se, à época, a presença de corpos seminus em cenas de amor explícito se justificasse por se tratar de um “filme de arte”, o arrojamento tinha por compensação, nos diálogos de cena, a presença de um certo moralismo: Cristina se escandaliza com o espelho no teto; ao assistirem aos filmes pornô há comentários do tipo “que exagero”.

Na época, a nudez que provocou escândalo foi a de Norma Bengell em *Os cafajestes*: seu corpo nu, seios e genitais à mostra, contorcido de humilhação e desespero, sujo de areia e de lágrimas – exposição brutal para a qual não havia discurso compensatório na diegese que oferece alguma ponderação ou reflexão moralizante: apenas a gargalhada dos homens no carro que fazia voltas ao seu redor, e o clique obsceno da máquina fotográfica. Em *Os cafajestes* não há nenhuma preocupação com a plasticidade do nu artístico, mas sim com uma forma de linguagem que estava se afirmando naquele momento, inovadora no cinema brasileiro, o plano de longa duração e o corte sem continuidade – que no cinema moderno equivalem ao nu artístico.

Outro aspecto deve ser notado: os corpos nus são de garotas-de-programa de luxo, não de prostitutas do povo. Estão no mesmo nível de Luis e Nelson: é provável que outra fosse a repercussão se as mulheres fossem negras, tivessem corpos carnudos, ou se a luz e o enquadramento fossem distintos. Não se pode saber, se bem que seja possível arriscar, que

⁴² Depoimento de Mauro Alice no portal da ABC.

maior escândalo seria a mistura entre grupos sociais – corpos refinados e corpos disformes (ricos com pobres) no âmbito de uma representação em chave elevada, relacionada com conteúdos que tendem ao universal, como é *Noite Vazia*. Esse mesmo raciocínio talvez explique por que é palatável a presença dos corpos nus das mulheres pobres de *A margem*, pois a mimese aí se faz no âmbito do grotesco, num estilo circense, própria à representação do que é baixo. Khouri trabalha na chave de idealização da mulher e Candeias adere a uma outra noção de beleza.

A questão não é a presença em si da prostituição – um motivo recorrente na representação da vida na metrópole, mas o como isto se faz. Em *Noite vazia*, a puta é uma cortesã e a exibição de seu corpo se dá dentro da convenção do nu artístico, numa luz fluida cujo claro-escuro destaca as formas femininas e o drapeado dos lençóis. A plasticidade do nu artístico de certa forma se contrapõe às máscaras – que expressam mais uma situação interior das personagens.

5.b) Fazer sexo ou amor?

Luis e Mara, Nelson e Cristina: o amor insatisfatório parece dar razão à relutância inicial de Nelson e ao tédio persistente de Luis. “Você não gostou, não é?” pergunta Mara a um Luis que fuma após o entrevero (angustiado?): “Eu nunca sei se gosto ou não de alguma coisa. Preciso pensar depois”. As atividades se sucedem: conversas, sexo, troca de parceiros e mais sexo, buscar pizzas, assistir a filmes pornô. Nem a chegada inesperada de um jovem casal traz alguma novidade: não só recusam o convite para unirem-se ao quarteto, como a moça sai correndo, arrasada por terem-na confundido com uma prostituta.

É de se notar o teor das conversas: giram em torno das razões do estar ali, dos sentimentos íntimos de cada um. A insatisfação de Luis e Nelson (por razões distintas) é exposta e discutida por todos, as preocupações de Cristina com dinheiro também, assim como a carência afetiva de Mara e as atitudes de Luis. Se os rostos que nos são mostrados em close permanecem no geral indecifráveis (se bem que, em alguns momentos, as expressões

exprimam sentimentos como despeito, inveja, desejo etc.), os diálogos nos fornecem os subsídios para a interpretação.

Os respectivos desconfortos de “foro íntimo” pelo estar ali anulam a perspectiva da libertinagem. No entendimento do senso comum, seriam “questões existencialistas”. Apesar dos homens estarem ali atrás de sexo – o que as moças têm para vender – a narrativa nos induz a crer que homens e mulheres estão, no fundo, à procura de *amor*. A cena erótica posta a serviço de um sentimento que a transcende e que, talvez, a tornasse menos chocante à época.

Por outro lado, toda a ação, desde a saída de Luis de sua casa, está tensionada pela busca do prazer. Se as conversas, mesmo quando se restringirem a assuntos de cunho afetivo, também são tensionadas pelo conflito do dinheiro. Mas aqui cessa sua abrangência: não há referências a questões que digam respeito ao momento político ou social do país e do mundo: há um caráter atemporal e genérico na situação vivida na *garçonnière*, que vai de par com o local de encontros sexuais extraconjugais ser o outro lado da vida afetiva do burguês bem-sucedido.

Porém, e isso é digno de nota, há indícios de uma preocupação, por parte da instância narradora, em situar o presente histórico: a *Fatos & Fotos* com matérias sobre o assassinato de Kennedy e a conquista do espaço. A fuga para dentro de um espaço fechado, neste caso, é a fuga do presente histórico do Brasil. O que se verá, mais adiante, é em qual medida a forma social escapa pelas entrelinhas do bloqueio imposto pela situação dramática criada no filme.

5.d) O dinheiro em foco

“Precisamos arrumar alguma coisa nova”. A Luis ocorre propor que as moças façam sexo. Cristina concorda, faz a sugestão para Mara, que parece surpresa e, a princípio, reluta. Luis tira um maço de dinheiro do bolso, conta as notas e as coloca no projetor. O maquinismo gira, vemos sua sombra projetada sobre o rosto de Cristina, que olha fascinada. É um claro exemplo de “metacinema”, o olhar de Cristina está hipnotizado pelo movimento giratório do projetor ou do dinheiro? Se o dinheiro pode ocupar o lugar da película no

projektor, quer dizer que a instância narrativa assume a possibilidade de que a própria narração tenha por medida o valor monetário? E o que dizer do cineasta?

As mulheres vão para a cama. Os homens sentam-se para assistir a cena. A mais pura e sensível, Mara, porém, “não consegue” e põe-se a chorar. Depois do fracasso da cena homossexual vem a chuva. Mas antes de analisar essa importante passagem do filme, convém nos demorarmos um pouco na onipresença do dinheiro.

Noite vazia trabalha com símbolos universais, cujo sentido para a narrativa é fundamental, mas não é daí que tira sua força simbólica. O conteúdo simbólico do filme se relaciona com o dinheiro como valor universal, numa sociedade na qual já se processou aquela passagem para o capitalismo em que “uma economia política não teria mais por objeto a troca de riquezas (e o jogo de representações que a cria), mas sua produção real: formas do trabalho e do capital” (Foucault, 1999:305).

O capital substituiu os valores humanistas – essa é a grande crise que imprime ao filme seu caráter “universal”. Afinal, não era um problema de modo algum restrito ao Brasil, ainda que encontrasse em São Paulo uma locação adequada. O conteúdo simbólico que o capital imprime na trama tem por lastro o papel-moeda como motivo recorrente. As notas de dinheiro apareceram na cena do restaurante japonês, são contadas e recontadas por Luis ao longo do filme, são “projetadas” e, por fim, pontuam o desfecho da narrativa. Há um vínculo explícito entre a vontade e o dinheiro, entre o ter e o poder.

Amanhece na *garçonnière*. Derradeira discussão entre Luis e Cristina:

Cristina: *Fracasso de homem como você eu nunca vi. Você devia procurar um médico.*

Luis: *Você é uma louca. Procurei a noite inteira para encontrar uma maluca como você, cheia de manias.*

Cris: *E as tuas manias?*

Luis: *Eu pago pelas minhas!*

Luis, o olhar vitorioso, atira um maço de notas sobre a cama, na intenção de Cristina, que baixa o rosto: “Isso é para teu fundo de velhice. Logo, logo você vai precisar”. No outro aposento, ele joga mais outro maço de dinheiro sobre a cama, na intenção de Mara, que se está vestindo: “Isso é pelo teu espírito de colaboração, e pela boa vontade também”. Nelson e Mara haviam “feito amor” e seu sono tranquilo revelara alguma plenitude amorosa: o gesto

brusco de Luis, ao jogar o dinheiro sobre a cama, reduz ao seu derradeiro valor o ato amoroso.

Em vista da sociedade retratada, a presença das notas levanta uma indagação quanto às origens da riqueza de Luis. Trata-se de um herdeiro, não temos nenhuma indicação, na diegese, de que trabalhe. A seu respeito só se diz que “sabe viver a vida”. Ainda que em 1961 o comércio do café representasse 50,7% do total das exportações brasileiras (Moraes, 1971-II: 855), nessa época a Cidade, como vimos, já se consagrara há muito como o grande pólo industrial do país. Fora nela que se processara, ainda no início do século XX, a introdução do trabalho assalariado e a profunda modificação na mentalidade apontada por Oswald de Andrade.

O que é, então, de uma narrativa centrada numa grande metrópole (território do capital), fundamentada numa visão pessimista da vontade, cujo fio condutor é um herdeiro que não trabalha? Há de dizer respeito a algo que não está na crise do humanismo que subjaz ao dado “universal” do filme, mas a algum dado específico da nossa sociabilidade.

5.) Chove na Cidade

A tempestade chega depois do fracasso da cena homossexual. Vemos Nelson, de costas, contemplando a Cidade através do tecido translúcido da cortina. O vento agita as cortinas, estas envolvem seu corpo. Uma trovoadas corta a noite. Plano fechado, a face de Nelson encoberta pelo *voile*. Ele afasta o tecido, surge seu rosto iluminado pelos raios.

Cai uma chuva densa, a água escorre em planos quase abstratos. A sombra dos pingos escorre sobre Luis que, sentado no sofá, copo de uísque na mão, vê a chuva cair, escorre sobre o projetor, sobre Cristina no sofá, em Mara, ainda deitada na cama, sobre a decoração. Nelson caminha pela sala, a sombra da chuva escorre nas paredes e Nelson passeia sua mão por essa sombra projetada. A chuva, na noite vazia, silencia as vontades.

É quando aflora o único *flashback* do filme, numa montagem em paralelo: Mara deitada e suas memórias. Um plano fechado de bolinhos de chuva fritando no óleo quente. O

ruído da chuva caindo se mescla ao dos bolinhos fritando. No passado também chove e as vidraças estão embaçadas. Uma menina observa os bolinhos fritarem no fogão à lenha e também uma porta de madeira de pé-direito alto, como nas casas antigas. A menina vê a chuva escorrer pelos vidros da porta. O rosto de Mara, montado em paralelo com as cenas do passado, passa da angústia para a serenidade. Algo lhe foi revelado ao rememorar a dupla contemplação da infância, os bolinhos e a chuva.

De volta à sala, a narrativa nos apresenta mais um plano quase abstrato da chuva escorrendo na vidraça. É ao longo das cenas da chuva que Khouri explora seu virtuosismo técnico. Aqui ele realiza o “estilo à procura de um autor e de uma história” ao qual se referiu Paulo Emílio Sales Gomes a respeito de outro filme do diretor, *Estranho encontro* (Gomes, 1981:349-355).

Os planos da sombra da água escorrendo sobre as personagens e o espaço resultam num efeito de sobreposição, que poderia ser feito na montagem por uma fusão entre dois planos e aqui é resolvido no âmbito da técnica fotográfica. O mesmo pode ser dito nos planos de Nelson olhando a chuva cair, o rosto próximo à porta de vidro da sacada: a chuva escorre sobre seu rosto, mas sabemos que ele está num espaço interno. A sobreposição acentua o significado simbólico da chuva, ao revelar que o sentido não deve ser procurado na água concreta que escorre sobre os corpos, mas no seu efeito sobre as personagens (na *fusão* entre o significado da chuva e a interioridade destas).

No âmbito da narrativa, Khouri constrói uma relação diferenciada entre a chuva e cada personagem, o que contribui para a compreensão das respectivas interioridades. Luis é o primeiro sair para tomar banho de chuva, assume seu lugar na liderança do grupo, porém do seu banho o filme pouco mostra. Mara chega determinada, abre os braços numa saudação à água. Cristina a segue, mas não vemos felicidade em seu rosto. Nelson, no gesto de retirar as cortinas do rosto, já se mostrara disposto a libertar-se do ambiente opressivo da *garçonnière* e a receber o que vinha do exterior: o vento e os trovões. É o último a sair para a sacada, antes vai afastar as cortinas e contemplar o vulto de Mara deitado sobre uma espreguiçadeira: a revelação de um contorno embaçado de forma feminina, que não nos permite a princípio identificar a pessoa, sugere uma presença feminina atávica. Nelson contempla Mara deitada na espreguiçadeira, que suspira e sorri, aliviada. Ele sai na sacada sem tirar a roupa, fascinado

por ela. Ninguém fala. A imersão na natureza prescinde o verbo, as linhas escritas pela água borraram toda palavra.

A chuva não toca a todos da mesma forma, a cena na sacada tem em Nelson e Mara seus protagonistas e marca um ponto de virada: Mara tomará um banho de banheira (seu “batismo”), depois verá o livro de imagens do tempo hindu. Enquanto Luis e Cristina continuam com seus diálogos ásperos, Nelson e Mara namoram.

5.f) As águas (um simbolismo)

Na abertura, a presença das máscaras indecifráveis (cujo mistério foi reforçado pela trilha) prenunciava os domínios do simbólico: que sentido atribuir a elas, senão a revelação de uma condição de existência?

O recurso aos simbolismos é reforçado pela forma como a natureza se faz presente na narrativa. A chuva marca o ponto de virada na trama, o momento no qual tudo o que fora apresentado até então (a cidade, as personagens e suas motivações) se ressignifica: há um antes e um depois. No caso de Mara, é um elemento de *reconhecimento*, uma espécie de “cicatriz de Ulisses” ou “*madeleine*”, que abre na narrativa uma porta para que a memória se faça presente e venha à tona um passado cultural (o fogão à lenha da vida no campo, a mãe na casa familiar) e pessoal (sua infância).

No mais, os sentidos que lhe são atribuídos pertencem ao senso comum: a chuva é a fertilização, relacionada com a vida e com o simbolismo mais geral da água. Vinda do céu, purifica (Cirlot, 1982:288). Quanto à água, são muitos os conteúdos associados a ela nas mais variadas tradições: remete aos tempos primordiais, ao feminino e à sabedoria intuitiva. O mergulho nas águas significa o retorno ao disforme anterior à criação, dissolução (morte), a emersão, o renascimento, donde o batismo tira seu simbolismo (Id.:54-55) (lembrar que Mara, após a chuva e antes do encontro amoroso com Nelson, toma um banho de imersão na banheira).

Em termos da representação de São Paulo, a presença da chuva não pode ser considerada uma manifestação da natureza tropical. A chuva de *Noite vazia* tem conotação

simbólica de significado universal. Sua presença não configura uma ruptura em relação à representação da Cidade que vem desde a primeira filmografia, na qual a natureza está ausente como fenômeno e só aparece domesticada, nos jardins. Aqui a domesticação também se faz presente, no âmbito da cultura.

É claro que nada é casual numa obra de arte. Outro sentido tem a chuva quando serve como índice de realidade.⁴³ Torna-se um dado meteorológico, sem conotações simbólicas tão explícitas: a chuva faz parte do clima e representar a cidade implica na presença dos fatores que caracterizam sua climatologia. Na filmografia paulistana, a “humanização” da chuva tem outro exemplo: em *Os amantes da chuva*, por “realismo fantástico”, é o encontro de um casal que faz chover em São Paulo.

Conforme mencionado, a representação da cidade excluiu a presença da natureza tropical desde a primeira cinematografia. Para efeito de exemplo foram comparados alguns filmes de “sinfonias da metrópole” dos anos 1920. Voltemos à já mencionada obra de Joris Ivens, *Chuva*. Ali a vida cotidiana de Amsterdã se adaptava a um fenômeno natural, ambos eram instâncias que interagiam, de certo, mas entre as quais não havia contaminação possível – à sua presença não eram associados conteúdos afetivos ou simbólicos. A chuva caía, depois cessava, e a vida humana continuava seu curso habitual – embora algumas pessoas fossem compelidas a abrir seus guarda-chuvas.

A relação com os fenômenos naturais é uma importante variável da cultura. São Paulo, por razões que já explicitamos e por outras que não vêm ao caso, renega sua natureza primordial: os rios foram canalizados, as florestas derrubadas, etc. No que se refere à cidade no cinema, esse modo de se relacionar com a natureza resultou numa negação ou ausência de uma natureza alheia à vontade humana.

Aqui se depreende como foi importante que *A margem*, de Ozualdo Candeias, se passasse na beira do Tietê e naquilo que foi, um dia, sua várzea. O rio, no filme, tem uma razão de ser, mas é um dado anterior à ação: está ali porque faz parte da cidade, como a terra sob o céu. A trama se desenrola nas suas proximidades porque é onde vivem, na Cidade, os párias. De resto, as águas tropicais continuam desconhecidas na cinematografia paulistana: quantos filmes têm as enchentes por motivo?

⁴³ Aqui no sentido proposto por Odin e Lyant (1984).

5.h) Um mundo de ilusões

Depois da chuva, as relações adquirem outra densidade. Os casais se recombinaem por semelhança: Cristina, que só fala em dinheiro, e Luis, que tem o dinheiro; o angustiado Nelson e a sensível Mara. A chuva adquire um teor simbólico, sua presença levou-os de volta a alguma origem (qual?). Ao final da noite, apenas Mara e Nelson parecem ter atingido alguma plenitude sexual (ou amorosa?).

Que poder é esse que tem a chuva de abrir caminho para uma completude cuja realização parecia impossível? No caso de Mara, a narrativa a mostrou folheando o livro *Kama Kala*, de esculturas eróticas de um templo hindu. A cena de Mara lendo é um comentário da instância narradora: depois de fazer sexo com Nelson, estampará uma placidez semelhante aos rostos da estatuária. Procedimento semelhante à presença das estátuas decaídas do início do filme, as figuras do *Kama Kala* orientam a interpretação da fisionomia de Mara.

As afinidades (e diferenças) de Khouri com a filosofia de Schopenhauer foram discutidas por Pucci em *O equilíbrio das estrelas*, não é o caso de aprofundarmos o assunto aqui. Contudo, é importante pontuar que Schopenhauer considera que a realidade do corpo reside no exercício da vontade, e que é essa vontade a responsável pelo sofrimento inevitável que acompanha a vida. Se a causa do sofrimento humano é a volição, a solução deve ser procurada nos mitos do budismo: o nirvana, o “nada” só é atingido por aqueles que logram abrir mão de todo querer (Russel, 2002:370-371). Para atingir a revelação dessa verdade, é preciso ver através do “véu de Maya” (a ilusão).

Mas por que Mara é mostrada lendo o livro, e não Luis, seu proprietário? O dinheiro de Luis compra o que sua vontade deseja, mas isso não significa que ele tenha acesso à iluminação. O dinheiro só em aparência lhe permite ter “tudo” e “gozar a vida”. Na verdade, aprisionou-o no mundo das exterioridades. Luis está enredado no véu de Maya. Suas posses funcionam um pouco como aquele “medalhão” do conto de Machado de Assis: servem para ostentar um padrão de consumo que não distingue livros de carros, cristais de pinturas. São sinais externos, não têm valor intrínseco salvo aquele dado pelo mediador universal: o

capital. A vontade de Luis é portanto duplamente nefasta: enquanto vontade e porque, sendo rico, atinge seus objetivos. Daí ser Luis, na trama, o mais insatisfeito dos protagonistas: seu sofrimento está na medida de seu poder.

Em tempo: a presença do espelho sobre a cama, que a princípio escandaliza Cristina, pode ser interpretada como mais um sinal de exterioridade: o sexo como algo para ser visto. A adesão de Cristina ao espelho, que maravilhada contempla a própria beleza, reflete sua identidade com Luis.

5.h) Sombras

“*Notre vie est um Voyage/Dans l’hiver et dans la Nuit/Nous cherchons notre passage/Dans un ciel où rien ne luit*”, diz a epígrafe *Voyage au bout de la nuit*, de Céline. A matriz pessimista, que a crítica associa a Schopenhauer, talvez explique a presença da obra de Céline na mesa de cabeceira do Marcelo de *As amorosas* e também a densa noite fotografada por Icsey.

O que ilumina a noite paulistana? As luminárias das avenidas centrais, a luz fria da galeria Zarvos, as janelas acesas dos edifícios comerciais, as poucas luzes dos prédios de apartamento entrevistas na sacada da *garçonnière*, os luminosos com os nomes de marcas não afastam de todo a escuridão. Ademais, na cidade iluminada pelas luzes artificiais, os seres são opacos, tão obscuros quanto a estátuária rota da abertura. A *Noite 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.

E quais as questões que *Noite vazia* coloca, no que diz respeito à representação de São Paulo? De um lado, uma constelação de imagens que têm conotação simbólica própria: a chuva, a cidadela moderna, a árvore, o papel moeda. Do outro, os elementos da trama que resultam numa determinada representação espacial e social de São Paulo: o eixo centro-bairro; a elite e seus satélites; o enredo vinculado a uma crise da subjetividade do indivíduo na sociedade moderna; a questão do dinheiro.

Uma leitura que só privilegiasse a interpretação dos dados simbólicos falharia com o que dá vigor ao filme, a forma como nossa sociabilidade aparece na fatura de uma trama em aparência desvinculada do que, à época, se assemelhava aos problemas cruciais da realidade nacional. Uma leitura que só enxergasse, no filme, os meandros da mimese no que diz respeito à nossa forma social perderia de vista uma parte substancial de sua riqueza estética.

Seria possível entender estes dois níveis de significação como aquilo que é sugerido (pela instância narradora) e aquilo do que a mimese se impregna (a forma social)? Seriam as sombras que, ao longo do filme, se projetam nas paredes e nas pessoas, o correlativo da inter-relação entre uma forma social e conteúdos que são apresentados como transcendentais a ela? Os contornos de Nelson e da namorada na fachada do edifício Zarvos, a sombra movente das cortinas na parede, a sombra da chuva escorrendo e do projetor rodando o dinheiro sobre o rosto de Cristina.

Temos outro exemplo no final do filme: as duas mulheres entram no elevador do prédio, carregando as sacolas com os pães e o leite do café-da-manhã.

Cris: *Do quê que você está rindo?*

Mara: *Nada.*

Mara aperta o botão. Longo close no rosto pensativo (triste?) de Cristina, em seguida longo close no rosto sonhador (esperançoso?) de Mara. A cada andar que o elevador cruza em sua ascensão, a luz dos corredores entra pela janela da porta, iluminando o rosto das mulheres como a sombra da água durante a chuva. Na trilha, um violoncelo. Aqui também se faz presente o jogo das sombras. Seriam estas uma mediação entre a natureza perdida, que não vemos, e a nossa realidade terrena, a nos lembrar que existe uma dimensão para além do cotidiano?

A sombra nesse caso não revelaria uma ausência, mas a presença de uma forma projetada em outra – o simbólico no concreto e vice-versa. Arrisco a teoria de que a grandeza do filme está na relação entre estas duas instâncias: uma elaboração simbólica, introduzida pela instância narradora, que remete a conteúdos de teor universal, e os pés no chão de uma realidade própria a São Paulo.

À época, Khouri foi acusado e elogiado pelo mesmo motivo: fazer um cinema com a cara da produção estrangeira.⁴⁴ É fácil ver hoje as qualidades estéticas do filme: *Noite vazia* é

⁴⁴ Pucci destaca essa oposição em *O equilíbrio das estrelas* (2001:31-32).

uma obra de arte, e face a uma obra de arte a posição da crítica política, que faz sentido no calor da ação, se encontra deslocada, ainda que mantenha a validade. Ou por outra: o que faz de *Noite vazia* um belo filme brasileiro? É algo que deve ser procurado ali onde forma e conteúdo entram em relação com a nossa formação social – e o filme perfaz a passagem que pode até começar no mimetismo de uma forma importada (seja do cinema japonês, Bergman, Antonioni ou de quem for), mas não se reduz a ela, de plasmar algo que nos seja próprio.

5.i) Alguns quadros na parede

O consumo de bens importados, por parte da elite paulistana, é virado do avesso em *Noite vazia*: o filme aborda uma problemática de cunho universalista, não dialoga de modo explícito com os problemas da realidade nacional e, ao mesmo tempo, coloca em cena objetos de desejo (importados). Mas estes objetos não foram colocados, pela instância narradora, a serviço da crítica da desconexão entre a forma social concreta e uma ideologia importada, como as gravuras na parede do conto *As bodas de Luiz Duarte*, de Machado de Assis.⁴⁵ O político, no filme, tem uma leitura despolitizada, na qual é reiterada uma crítica ao dinheiro como valor universal e o saudosismo de uma humanidade pré-capitalista.

Se não, como explicar essa pérola da frivolidade contida no diálogo abaixo? A cena se passa numa das boates, durante a perambulação:

Luis: *Vou dar um jeito de cair fora desse país de novo. Não agüento mais*

Nelson: *Você voltou da Itália no ano passado reclamando que é muito mais chato do que aqui.*

Luis: *E vai ver que era mesmo?!*

O que estará por trás do notável “*E vai ver que era mesmo*”? Segundo Simmel (*apud* Clark, 2004:318), “não há, talvez, fenômeno psíquico que seja tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude *blasé*... A essência da atitude *blasé* é uma indiferença

⁴⁵ Agradeço a Regina Meyer a sugestão de leitura do conto feita durante a qualificação – “As bodas de Luiz Duarte” (Assis, 1937:90-120).

em face das distinções entre as coisas”. Essa disposição psíquica, para o sociólogo, se deve ao dinheiro ter tomado o lugar de todas as coisas e, ao proceder como denominador comum, transforma-se como terrível nivelador, “esvaziando as coisas de sua essência, de suas peculiaridades, de seus valores específicos e de seu caráter único e incomparável”.

Mas se só o rico pode ser *blasé* o que é, na narrativa, a presença de uma cultura internacional? Os elementos pertencem a categorias distintas e, desse modo, devem ser analisados: o jazz e o rock, a menção à Itália, os filmes pornô franceses, o livro do *Kama Kala*, as matérias na *Fatos&Fotos* sobre a viagem à lua⁴⁶ e o assassinato de Kennedy, o uísque escocês, os quadros na parede da *garçonnière*.

Há várias interpretações possíveis, não excludentes: apresentar um ambiente cosmopolita; dar referências do momento histórico da diegese; pontuar um pequeno drama dentro de um contexto espacial bem maior (na pequena *garçonnière*, a matéria fala em conquistar a Lua); recriar um padrão de vida a partir de clichês de um comportamento da elite – que inclui os cristais e o uísque escocês; situar a “globalização” do tédio numa cultura cosmopolita mundializada (a metrópole genérica); ou será resultado do vazio interno de Luis, projetado a toda exterioridade?

Creio que um dos méritos do filme seja contrapor a cultura cosmopolita a uma brutalidade própria ao protagonista Luis: o gesto de agarrar a japonesa, sua relação com Cris e Nelson. Há algo exagerado nisso, que transcende a questão existencial e diz respeito a um tipo muito paulistano de violência de classe. Não cabe indagar se a mimese foi consciente: a obra comporta algo que escapa à vontade do autor.

Em *Noite vazia* nada funciona de verdade: Mara não faz amor com Cris, há um moralismo pudico, nada mais convencional do que uma *garçonnière* e o amor com prostitutas. A modernidade das fachadas se atola no moralismo e na rigidez de uma sociedade desigual, sobre a qual um pequeno extrato de ricos reina absoluto. Em que pese o intuito de mimetizar uma visão idealizada do moderno, e a crise do sujeito na modernidade face ao poder absoluto do dinheiro (o que dizem os rostos dos atores?), a opção realista fez Khouri colocar na fatura do filme algo que nos é próprio.

⁴⁶ Hoje parece óbvio, mas, à época, ainda era uma possibilidade. Khouri acertou em dois eventos “midiáticos” internacionais de longo alcance: a morte de Kennedy e os astronautas norte-americanos na Lua.

6) E então...

6.a) O fim é o princípio

Amanhece na *garçonnière*. A edição é uma clara interferência da instância narradora: são dez planos fixos da massa escura de prédios contrastados a um céu que se ilumina, à diferença do telão pintado que foi o fundo urbano visto da sacada ao longo da noite. Alguns são edifícios residenciais, sobre os quais pousam antenas de TV. Sobe um som de carros passando (que não vemos, são somente planos fixos dos topos dos prédios), que logo é encoberto pela trilha inquietante, que retoma o início do filme.

Estas imagens de prédios, em planos fixos, apresentam composições de volumes: há uma imobilidade nelas que não se dilui com a presença crescente da luz do dia. Há algo de pesado e, ao mesmo tempo, de afirmativo nestes planos fixos: a cidade que amanhece é resistente e sólida em suas formas geométricas. A densidade dos materiais seria reveladora do peso de uma tradição? À Cidade de janelas, transparências e luzes sucedeu a Cidade de edifícios bem construídos e conservados. A luz cinza revela os detalhes das fachadas, mas, ao mesmo tempo, mostra edificações de uma sobriedade opaca, conservadora. A modernidade vista na noite seria um estado de espírito, uma atmosfera? Em tempo: os prédios são o contrário das máscaras: edificações impecáveis, de boa conservação.

De pé, na sala da *garçonnière*, Luis olha na direção da cortina. A montagem nos mostra os planos de prédios, indiciando o que veria a personagem. Mas quem de fato contempla estes prédios, se o olhar de Luis está deles separado pelo *voile*?

O carro de Luis circula por avenidas do centro novo. A São Paulo que amanhece em *Noite Vazia* lembra, na sua sólida sobriedade, as imagens matinas de *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, em que pese ser outro o estilo arquitetônico posto em relevo. Ele estaciona diante de uma banca de flores (quem conhece São Paulo sabe que é o Largo do Arouche).

Cris: *Será que ele foi comprar flores pra gente?*

Nelson: *As flores são pra mulher dele.*

O diálogo confirma o que se antevira: o caráter quase anedótico do comportamento de Luis. Após a farra, o esposo infiel leva flores para a mulher à qual o amigo, aliás, nunca foi apresentado. Na Cidade em questão, o sexo no casamento não diverte, procria. A vida do lar não se mistura com a vida noturna (ao menos para a mulher em idade fértil), são instâncias separadas por aquilo que os jovens contestatórios da época denominavam de *dupla moral burguesa*. A dicotomia mãe/puta, tão bem assimilada à trama, diz muito sobre o teor da modernidade em foco.

As mulheres são deixadas na praça Roosevelt. Ao longe se destaca o Edifício Itália, em construção. Na focalização, correspondente ao olhar de Nelson dentro do carro, vemos as moças diminuírem à medida em que os homens se afastam.

Enquanto os amigos conversam, os planos se alternam: são *travellings* laterais da avenida 9 de julho, ora na posição do olhar de Luis ora com focalização no olhar de Nelson. O final da narração é uma retomada do início, indicando uma concepção de tempo cíclico: no começo do filme vimos os dois amigos conversando num plano frontal. Agora os vemos de costas. O carro penetra no túnel sob a avenida Paulista (em simetria, saiu de um túnel quando estavam a caminho da noitada), segue um longo plano escuro dentro do túnel, com a trilha estridente.

Os planos diurnos revelam uma cidade distinta da que fora vista à noite: nesta havia um quê de frenético no contraste entre as luminárias e a escuridão. No amanhecer, uma luz uniforme confere à massa cinzenta dos prédios a solidez de instituições perenes. Contudo, a trilha imprime a continuidade do clima de estranhamento que pontuou o começo do filme. Quase não se vêem passantes, apenas um ou outro carro: a cidade amanhece vazia.

Luis e Nelson conversam sobre a noite a vir. Luis está animado, Nelson retruca “eu não vou” e pede ao amigo que o deixe “naquela pracinha”. Luis insiste, Nelson não quer. O diálogo espelha a conversa inicial. Nelson termina por ceder. Não há surpresa: na *garçonnière*, Luis já esclarecera a tônica da sua relação com o amigo: sozinho ele se deprime, precisa de uma companhia, a princípio Nelson nunca quer, mas depois acaba aderindo.

Na praça, Nelson (angustiado?) contempla uma grande paineira. Tocam os acordes graves de um teclado. Nelson olha para cima. Plano da copa, em *contre-plongée*. A árvore “reina no antecedente”, é símbolo do infinito (Bachelard, 2000:193-194) – o infinito íntimo é revelação religiosa para os filósofos católicos. O que pode significar sua presença, além da

natureza perdida? O derradeiro plano do filme sai em fade: um *plan-tableau* da praça, ao centro a majestosa paineira, embaixo, minúsculo, Nelson caminha.

Ao plano de conjunto da cidadela moderna, que abre o filme, responde no final o da praça. A um simbolismo correspondeu outro, fechando, em simetria, a roda das circularidades.

6.b) Um ponto de vista

A sequência inicial de *Noite vazia* apresenta São Paulo no âmbito do contemporâneo, indo além dos clichês da metrópole tais como “prédios altos” e “trânsito”. Ao fazê-lo (e pela forma como o faz), apresenta de modo consciente um ponto de vista sobre a cidade – e é esperado que assim o faça. De acordo com Bordwell, “*no theory of narration can simply omit questions of position, but need to be integrated into a broader account of how films mobilize spatial perception and cognition for storytelling ends*” (Bordwell, 1985:99).

Aqui, ganha sentido a presença dos *travellings*: conforme vimos, há uma contaminação entre o ponto de vista das personagens que trafegam de carro (sobretudo Luis) e a instância narrativa. Essa contaminação diz respeito a uma ambigüidade característica do cinema moderno, mas também a um importante aspecto do filme.

A narração, em *Noite vazia*, adota como perspectiva o ponto de vista da elite que, como vimos na primeira parte, recém havia incrementado com museus, Bienais e teatros a vida cultural da Cidade. É esse ponto de vista que vai destacar a presença da arte e da música modernas. Voltando mais ainda no tempo, a São Paulo de *Noite vazia* se assemelha àquela representada nas fotos de Guilherme Gaensly e Theodor Preising, suas ruas e ambientes são um palco edificado ao gosto da elite que neles desfila. Razão talvez da Cidade ser tão vazia de transeuntes: só quem tem sobrenome de fato importa, dos demais importam aqueles que servem (ou interessam) aos que têm dinheiro.

Há, decerto, o fascínio por um aspecto de São Paulo que determina o modo de representação da Cidade no filme, e se traduz pela serena elegância da fotografia e o ritmo

emocional da montagem dos planos da Cidade. Conforme formulou Mauro Alice: “O Khouri foi a pessoa que introduziu a contemporaneidade, o cosmopolitismo que a Vera Cruz queria alcançar pelo modo de produção, ele conseguiu na linguagem dos filmes”.⁴⁷ Porém, conforme observamos ao longo da análise, a linguagem do filme guarda fortes resquícios do cinema dos anos 1950, mescla estilística que reflete a convivência entre a tradição e a modernidade nos próprios conteúdos da narrativa.

O tratamento plástico da arquitetura e a presença da *op art* na sequência de abertura são importantes para a caracterização de uma urbanidade moderna e cosmopolita, enfatizada pela presença dos diversos estilos musicais dos bares na perambulação. Do fascínio de Khouri pela Cidade há testemunhos na arte como na abertura de *Eros*, da sua familiaridade também.⁴⁸ Trata-se de um encantamento que tem um quê de deslumbrado: outra será a abordagem que Person fará da onipresença do automóvel na Cidade em *São Paulo S/A*. Ambos diretores familiarizados com os ambientes da cidade e com a elite que retratam em seus filmes – Person, o arrivista Arturo, enquanto Khouri se fixa no mais tradicional Luis.

A instância narradora adere ao ponto de vista da elite, mas será que é a elite retratada no filme? Será a reprodução de um padrão em teoria glamoroso – como observaram Jean-Claude Bernardet (1978:103-107) e Mauro Alice,⁴⁹ uma representação da classe dominante segundo uma visão “lugar comum” da classe média, o filme atualizando com elegância plástica os clichês “dinheiro não traz felicidade”, “rico que é rico não precisa trabalhar”, etc.?

6.c) Uma moralidade

A adesão ao ponto de vista da elite não é absoluta, a crítica transparece na caracterização dicotômica das personagens. O distanciamento irônico acontece no episódio da cantada infrutífera no restaurante japonês, mas a reprovação ao comportamento de uma elite endinheirada e sem princípios, condensada na figura de Luis, em mais de uma passagem se exprime por meio de um moralismo redutor. Este compromete o filme, ao contrário da ambigüidade, quando mescla euforia e crítica à modernidade, geradora de uma tensão que dá densidade à obra.

⁴⁷ Depoimento no portal da ABC.

⁴⁸ Artigo de Khouri no portal da Japan Foundation São Paulo.

⁴⁹ Depoimento no portal da ABC.

A abertura deu a chave da leitura: ao apresentar máscaras em degenerescência, a instância narradora explicitou um julgamento que induz o espectador a uma determinada interpretação do filme. O dado moralista se faz presente, no desfecho, segundo a caracterização das personagens de acordo com sua relação com o dinheiro: a graça só atinge aqueles que têm outros valores, isto é, Nelson e Mara. Ele, preocupado com a ética de seus atos; ela, à procura do amor, correspondendo à dicotomia exagerada na caracterização das personagens (Bernardet, 1978).

A ênfase no dinheiro como a instância mediadora das relações na sociedade moderna e a crítica da vontade, feitas na chave “universal” da Cidade cosmopolita, criaram, do ponto de vista da mimese aplicada a São Paulo, um problema de realidade: a consciência do poder do dinheiro pode ser tão dolorosa quanto a incapacidade de encontrar alternativas ao seu domínio, mas são questões que só se colocam para a subjetividade dos protagonistas que se relacionam de alguma forma com a posse do dinheiro. Em *Noite vazia*, para quem já é rico (Luis) ou para quem tem acesso ao dinheiro (os demais protagonistas).

Outro será o problema da classe média baixa, que precisa contar os tostões para fechar o mês, cuja vida se passa nos bairros em conversas na calçada, feiras livres, procissões, crianças brincando na rua, enfim, numa urbanidade retratada em alguns filmes dos anos 1950. Outra ainda será a problemática dos famintos. Para estes, o dinheiro não é um problema, mas uma solução.

Khoury, por conseguinte, teve que focar seus protagonistas na classe dominante e seus satélites. Agora, ao fazê-lo, e com conhecimento de causa, reproduziu na elite representada algo do que conhece por experiência, condizente com a mimese. O enredo (os problemas do homem na metrópole cosmopolita), verdadeiro princípio da composição (Schwarz, 2003:41), oriundo dos filmes estrangeiros, adquiriu o tom próprio da cultura local, necessário à verossimilhança realista. Pois ainda que o filme trabalhe com conteúdos simbólicos, a base da representação é realista.

Não importa tanto se a fonte inspiradora de Khoury esteja no cinema japonês, italiano ou sueco: nos anos 1960, no Japão e na Europa, a reconstrução promovida pelo Plano Marshall rendera frutos e as sociedades viviam um enriquecimento ligado ao pleno emprego. Porém, o que dizer de um protagonista cujo dinheiro é a mola propulsora do enredo, mas que ele próprio não trabalha? A presença do *trabalho*, no filme, torna-se problemática, não

apenas porque o capital seja o tempo abstrato da mais valia, nem porque o trabalho seja uma decorrência da vontade que prende o homem ao mundo das ilusões: a desvalorização do trabalho, na sociedade brasileira, é herdeira da mentalidade escravista. Colocar o problema da riqueza fora da esfera do trabalho que a gera implica, do ponto de vista da representação da Cidade, evitar o operariado e colocar a relação patrão-empregado de uma forma deslocada, no âmbito da prostituição.

Se considerarmos que São Paulo à época era uma potência industrial, o ambiente moderno do filme ganha um contorno peculiar, bastante elucidativo quanto a nossa formação social: é no âmbito das famílias tradicionais que se reproduz o poder econômico. Esse é um dos vieses através dos quais o filme ganha consistência. A mimese a que procede, por um lado da forma importada, por outro da própria realidade a que pertence, plasma um terceiro que nos diz respeito.

6.d) Cultura e natureza

Vimos como, em *Noite vazia*, à primeira imagem da cidadela urbana se contrapõe, no fim, a da árvore. De um lado, a cultura; do outro, a natureza. A presença da árvore à qual Nelson quer retornar – que talvez ele contemple à procura de algum sentido para a vida – e da chuva, capaz de dar um novo significado às relações, mostra-se, contudo, ineficaz em parar a roda de uma existência que gira por si mesma.

O desenraizamento (não por acaso, essa palavra) do homem na sociedade moderna se contrapõe à representação do elemento natural na Cidade, que nos faz vislumbrar, num átimo, a harmonia para sempre perdida. Aos seres urbanos lhes resta a compreensão da forma simbólica da grandeza interior como revelação fugaz, para perdê-la em seguida. A integração com a natureza, na qual os valores são sólidos e o homem senhor de si (e não escravo do capital), ficou num tempo da infância ou do passado, numa idade de ouro de localização incerta.

Na mescla do fascínio pelo moderno com a nostalgia do antigo se revela outra ambigüidade do filme, cujos desdobramentos não se restringem à natureza perdida: afinal, do que é mesmo que se tem saudade? Aqui se problematiza a noção de progresso, segundo a conotação que tinha à época: ao colocar a felicidade num tempo passado, ao qual não se retorna, o filme entra em choque com todos os ideais de mudança revolucionária gestados na passagem para os anos 1960.

O saudosismo de uma comunhão perdida com a natureza não se contrapõe, no filme, ao deslumbramento da instância narradora pela modernidade e seus símbolos. São elementos díspares, porém não antagônicos. Estão juntos porque cimentados pela presença de uma forte tradição, a do poder concentrado nas mãos da elite, dominação que se reproduz no compasso das voltas que o mundo dá – o tempo cíclico. Encontramos, aqui, as relações que revelam o quanto a modernização conservadora permeia a concepção de modernidade do filme, porque vinculada à nossa forma social.

Mas se na Cidade o moderno e o conservador se fundem; se no mundo a reificação das relações anulou qualquer possibilidade de plenitude; se por detrás da cidadela moderna está a máscara degenerada; se a completude ficou num tempo anterior ao capitalismo, o que é do progresso? Voltemos ao texto de Adorno:

“É falso o argumento de que não existe progresso porque nenhum se produziu no interior do homem; a afirmação supõe que a sociedade, no seu processo histórico, é diretamente humana e regida por aquilo que os homens são. A essência da objetividade histórica, contudo, consiste em que as realizações do homem, suas instituições no sentido mais amplo, tornam-se independentes e se convertem em sua segunda natureza (...). O momento mítico do progresso aqui na terra reside em que, como o reconheceram Engels e Marx, o progresso recai sobre a cabeça dos sujeitos. A fim de deter o que Shopenhauer denomina de roda que gira por si mesma, é necessário aquele potencial humano que não é de todo absorvido pela necessidade do movimento histórico.” (Adorno, 1964:40-41).

A utopia é um problema na representação de São Paulo, a terra do progresso. Ao projeto capitalista e sonho de ascensão social da classe média, *Noite vazia* opõe a utopia regressiva da idade do ouro, situada num paraíso perdido entre a infância e a vida em meio à

natureza. Aqui a chuva adquire seu pleno sentido no filme: abre as portas para a revelação do paraíso perdido, simbolizado pela árvore e pela infância. Mas, além do futuro sonhado pela elite, do poder e da acumulação sem fim, o que é da outra utopia corrente na Cidade industrial, aquela acalentada por quem sonha com a evolução da humanidade como um projeto coletivo, rumo a uma vida melhor numa sociedade sem classes?

Noite vazia postula as relações de trabalho sob a metáfora geral do comércio sexual, seguindo uma longa tradição de filmes da Cidade e da representação da prostituição nos tempos modernos, e se restringe à roda que gira sobre si mesma. Nas ruas da Cidade vazia não se vê aquele “potencial humano que não é totalmente absorvido pela necessidade do movimento histórico” – que faz greves e protestos por melhores condições de vida. Não por acaso, São Paulo, à luz do dia, compõe-se de prédios sisudos, debruçados sobre ruas desertas de gente.

A seguir, a análise de *São Paulo S/A* vai elaborar em qual medida a utopia do Cinema Novo será (ou não) acolhida no ambiente urbano e industrial de São Paulo. Pois se a utopia transformadora nos anos 1960 era a revolução – ainda que houvesse a dúvida se partiria do campo ou da cidade –, focar o processo de industrialização da Cidade implicava em se deparar, de alguma forma, com as reivindicações da classe trabalhadora e, por aí, com um projeto de futuro e outra idéia de progresso.

No mais, não custa lembrar: a elite paulistana da época podia ser tudo, menos entediada ou vazia de propósitos: as mulheres da sociedade haviam marchado nas ruas da cidade *Com deus e pela liberdade*. A classe dominante plantara as condições para um golpe de estado a fim de evitar as reformas propostas por Jango (numa outra concepção de progresso). Começava a longa noite da ditadura militar.

Capítulo 2

São Paulo Sociedade Anônima (1965): a cidade como *machina mundi*.

1. Uma análise *après-coup*

1.a) Cidade e sociedade

São Paulo Sociedade Anônima é a história de uma crise: a primeira cena do filme flagra a briga de um casal. A narrativa retorna ao passado, por meio de uma série de *flashbacks*, para averiguar as origens do conflito. Ao longo do filme, percebe-se que a cena inicial é apenas parte de um problema maior: Carlos, o protagonista interpretado por Walmor Chagas, está em conflito com a sociedade, o ápice de sua crise acontece na Cidade (ou no que hoje conhecemos por centro) porque sociedade e Cidade são a mesma coisa, conforme indica o título do filme.

Na abertura, a instância narradora nos deixa saber de qual sociedade se trata: “os episódios deste filme são fictícios e ocorrem entre os anos de 1957 e 1961”. Ao longo da fita, Carlos, em narração *over*⁵⁰, se encarrega de explicitar o que está em jogo neste período: a implantação da indústria automobilística em São Paulo e o *boom* de modernização e enriquecimento que traz em seu bojo. Ainda que esta narração *over* tenha um forte conteúdo sociológico, lastreado nos planos documentais, não se pode dizer que o filme crie uma fábula no intuito de revelar uma determinada forma social. A narrativa está focada no protagonista, é pelo olhar do protagonista que o meio social se revela.

⁵⁰ A narração *over* é um desdobramento da noção de narração *off*, “proposição inglesa tomada por abreviação de ‘*off screen*’ (literalmente, ‘fora da tela’ ou fora de campo). Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no extra-campo” (Aumont, J. e Marie, M., 2006:214). O termo “*over*” é aqui preferível a “*off*” pois o uso deste remete à noção de “extra-campo”, o que no caso de *São Paulo S/A* é discutível, pois a fala de Carlos se dá em alguns momentos com o protagonista em quadro. O termo “*over*” tem a vantagem de significar a voz que se sobrepõe à ação, não fazendo parte dela. Atentar para o fato de que a voz de Carlos é a mentalização verbalizada da personagem que caminha na rua sem falar. É diferente de um “narrador *over*” que descrevesse as ações do protagonista.

A trama gira em torno de Carlos e suas amantes, contradições, deslocamentos etc. e pode ser resumida em poucas linhas: formado em desenho industrial, ele se emprega como inspetor na fábrica da Volkswagen. É quando conhece Arturo (Otello Zelloni), um pequeno fabricante de autopeças. Arturo paga propina para que Carlos recomende seus produtos na Volks. A partir daí, os dois estabelecem uma parceria profissional. A trapaça é descoberta e Carlos, demitido da Volks, vai trabalhar na fábrica de Arturo. No final do filme, terá a perspectiva de se tornar seu sócio.

Em paralelo à ascensão profissional, Carlos se relaciona com três mulheres bem diferentes entre si: Ana (Darlene Glória), de origem pobre, que conta com a beleza para “se dar bem”; Hilda (Ana Esmeralda), intelectualizada e independente; e Luciana (Eva Wilma), típica jovem de classe média à espera de um marido. As personagens femininas têm aspirações distintas e correspondem a “tipos” definidos: Ana precisa cavar o próprio sustento, seus sonhos são do tipo viver “como num filme mexicano”; Hilda está à procura do grande amor que dê sentido à sua existência; Luciana quer constituir família e subir na vida. Já Carlos deriva, na falta de um projeto pessoal definido, entre ceticismo e adesão, comodismo e espírito crítico: vive uma paixão com Ana, admira Hilda, casa e tem um filho com Luciana.

Na São Paulo de Person, o drama existencial surge associado às relações afetivas e reflete a não-adaptação do protagonista aos esquemas da vida burguesa. Ao longo da fita, a narração autodiegética e as interferências da instância narradora estão unidas no intuito de esclarecer as razões do problema de Carlos e, por meio dele, questões mais profundas, que dizem respeito às formas de desenvolvimento econômico da Cidade. O desequilíbrio de Carlos, sua não-aderência ao meio, possibilita perceber as características dessa estrutura social. Para Ismail Xavier, está em jogo “a experiência identificada com o desenvolvimento e o crescimento econômico”, de forma que “a busca de um estilo realista produziu a metáfora da cidade-máquina, que tem como referência o processo de acelerada expansão industrial do país no final dos anos 50”. (Xavier, 2006:18). A esta questão voltaremos mais adiante, no subcapítulo relativo à noção de *machina mundi*.

O filme, pela forma como retrata a Cidade, constitui um marco na cinematografia paulistana. A experiência pessoal de Sérgio Person na fábrica da família, antes de sua partida para a Itália, onde foi estudar cinema, leva a crer que a concepção do argumento seja anterior à redação do roteiro. Ao final da descrição do filme feita por Bernardet, consta o

apontamento “*L.S. PERSON*. Roma, Itália – 1962. São Paulo – 1963”. (Bernardet, 1987:96). De acordo com Ramos, o roteiro começou a ser escrito em 1963. (Ramos, 2004: 426). O filme foi lançado em 1965, sua realização coincide, por conseguinte, com a tensão que precedeu o golpe militar de 1964 e, também, com uma certa perplexidade que o sucedeu. O que se verá, ao longo deste capítulo, é como essa tensão está associada, na representação de São Paulo no filme, às condições em que se dava o “progresso” da Cidade e às relações de poder nele envolvidas. Apesar de a diegese situar o filme entre o final do governo Juscelino Kubitschek e a eleição/renúncia de Jânio Quadros, são perceptíveis, na obra, traços que provêm da época da redação do roteiro e da filmagem.

1.b) Os porquês da leitura pessoal

A análise que proponho aqui só é possível *après coup* – empresto o termo da psicanálise que se refere à revalorização das experiências pessoais a partir de fatos posteriores.⁵¹ A relação entre o filme e o momento político de sua realização não foi observada por ocasião do lançamento, talvez porque as questões envolvidas na temporalidade da diegese apresentassem motivos suficientes de reflexão. Ou, talvez, porque não houvesse ainda transcorrido o tempo necessário à ruminação das experiências vividas nos primeiros anos da década de 1960. Contudo, passados mais de quarenta anos do golpe militar, é essa visão *après coup* que torna possível dar um sentido a certos traços estilísticos da fotografia, bem como a elementos da narrativa, que até o momento permaneceram difusos no conjunto da obra.

Esse olhar tem várias implicações: motivado pela necessidade de explicar determinados elementos encontrados na análise filmica, foi buscar a resposta numa experiência pessoal do trauma, ou qual seja a terminologia que designe a forma como uma

⁵¹ *Des expériences vécues sans effet immédiat notable peuvent prendre un sens nouveau dès lors qu'elles sont organisées, réinscrites ultérieurement dans le psychisme. C'est même à partir d'un tel schéma qu'il faut concevoir le traumatisme (...) Le terme après coup peut valoir comme substantif autant que comme adjectif ou comme adverbe. Il convient de le considérer comme étant un concept, et un concept non négligeable. Il détourne en effet d'une représentation naïve de la psychanalyse selon laquelle ce serait toujours ce qui est historiquement antérieur qui déterminerait ce qui est ultérieur.* (CHEMAMA, 1993:p.21).

vivência histórica pode marcar a subjetividade.⁵² No lugar de uma resposta, porém, o que a experiência sugeriu foi uma pergunta: será possível que um filme, concebido e filmado num momento tão crucial e marcante da história do Brasil, passe incólume em relação aos acontecimentos, sobretudo quando seu tema envolve questões que faziam parte, à época, do debate nacional? Determinados aspectos atormentados do filme de Person encontram explicação plena e suficiente nos dados da diegese, ou estão também vinculados à angústia provocada pelos temores próprios ao momento de sua realização? Angústia tão mais onipresente, na medida em que o clima tenso que precedeu o golpe (intensa propaganda anticomunista na imprensa, debate acirrado a respeito dos rumos do país, etc.) não é explicitado na trama, mas encontra-se aludido no estabelecimento dos fatores econômicos da diegese?

A experiência pessoal motivou, assim, um questionamento cuja resposta, afinal, foi encontrada ali onde tudo acontece – no plano a plano do filme, e também numa volta ao contexto no qual foi gerado. O golpe de 1964 representou um desfecho em relação à radicalização dos ânimos, ocorrida ao longo do governo de Jango Goulart. O meio artístico manteve, até a promulgação do AI-5, um razoável espaço de expressão, conforme observou Roberto Schwarz em “Cultura e política, 1964-1969”.⁵³ (Schwarz, 1978:61). Contudo, o golpe consistiu numa reiteração nada desprezível da impossibilidade de mudança efetiva no arcabouço da sociedade brasileira, um ‘espasmo’ que garantiu a permanência dos esquemas que regem o progresso na sua configuração brasileira, consagrando, no domínio do capital internacional, a nova roupagem da modernização conservadora.

A análise que proponho não é contraditória em relação à fortuna crítica, salvo em relação a uma colocação de alguns textos contemporâneos ao filme: por motivos explicitados mais adiante, acredito que *São Paulo Sociedade Anônima* faz parte, sem dúvida, do cinema moderno brasileiro, mas está fora do âmbito do Cinema Novo, entendido como tendência estética.

⁵² Procurei dar um primeiro formato à experiência pessoal no documentário *15 filhos* e nos ensaios *Videomemória* e *Memória do medo*, este último sobre o legado fundamental da violência política. *Memória do medo* foi apresentado em 2004 no congresso da Latin America Studies Association, realizado em Las Vegas, e motivou a vinda recente, ao Brasil, de um representante da Transnational Justice. Será, em breve, tema de documentário.

⁵³ Texto cuja primeira publicação foi no número 288 da revista *Temps Modernes*, em julho de 1970, com o título “*Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-69*”.

1.c) Questão de estrutura

O parêntese é necessário, antes de continuar com os aspectos do filme que interessam a esta análise, em vista do embaralhamento de tempos e espaços ao longo da narrativa. As observações que seguem partem de dois estudos realizados por Jean-Claude Bernardet: a análise sintagmática (1972) e a descrição (1987). No texto de 1972, Bernardet já observava a mescla de uma narração problemática com a presença de tipos sintagmáticos estabelecidos. (Bernardet, 1987: p. 6.). O autor menciona, também, a presença de diversas “séries” narrativas, cada qual correspondendo a um aspecto da diegese (trabalho, amores etc.), que se alternam e cujas inserções variam em duração e autonomia. A organização temporal de *São Paulo Sociedade Anônima* é bastante complexa:

...às vezes, encontramos uma grande precisão quanto à sucessão cronológica das seqüências..., enquanto outras vezes não conseguimos estabelecer as relações temporais entre as seqüências, particularmente aquelas referentes ao relacionamento de Carlos com as três mulheres, Ana, Luciana e Hilda. A relação temporal é difícil de estabelecer, outras vezes, impossível. Essa construção tem um embasamento psicológico: lembranças, balanço de vida feito por um personagem em crise. Isso, entre as seqüências. Porque dentro das seqüências o tempo é sempre preciso. Bem como o espaço. (Bernardet, 1987: p.6).

Assim, o aparente hermetismo da estrutura mimetiza a crise do protagonista que, numa longa série de *flashbacks*, rememora os últimos anos de sua vida, mas não entrava a legibilidade da narrativa. Sendo assim, por quais mecanismos e estratégias o filme envereda para tornar-se inteligível, mesmo fundindo tempos, personagens e espaços?

Apesar da mistura própria às idas e vindas da memória, as seqüências que dizem respeito à vida profissional de Carlos mantêm uma progressão clara. Acompanhamos a sua trajetória na ordem temporal dos acontecimentos: o emprego no escritório, o trabalho como supervisor na fábrica da Volks (e o conluio com Arturo), a demissão e o trabalho na fábrica de Arturo, o sucesso nas vendas, a melhora financeira e a perspectiva de tornar-se sócio. O processo todo é acompanhado das explicações sobre o *boom* da indústria automotiva em São Paulo (diálogos, voz *over* e algumas falas para a câmera), de tal forma que um espectador, mesmo distante da realidade da época, entende perfeitamente o contexto em que o enredo se

passa. A linearidade da “série” relativa à vida profissional de Carlos ressalta o embasamento sociológico de suas considerações e a importância que estas têm no filme: a vida pessoal não pode ser compreendida fora do momento econômico.

Segundo a linha da vida profissional de Carlos, o filme pode ser segmentado em quatro grandes momentos: Volkswagen – início na fábrica de Arturo – consolidação da sua posição com Arturo — decisão de largar tudo. A estas quatro etapas somam-se duas alusões, a primeira, no início do filme, ao trabalho anterior num escritório antes da Volks e, depois, já no final, no que consistiria o ‘recomeçar’ após o retorno a São Paulo. Essa progressão vem interligada à vida afetiva, de tal forma que as motivações que promovem a passagem de uma etapa para outra resultam ora de fatores financeiros/profissionais, ora de razões emocionais. As séries que menciona Bernardet, “embaralhadas” ao longo da fita, estão relacionadas aos encontros amorosos do protagonista. A única série própria a Carlos corresponde ao seu trabalho, as demais têm a ver com suas três mulheres, Ana, Hilda e Luciana.

A série de Luciana também é apresentada em ordem próxima ao cronológico, se excluirmos a cena inicial da briga (que dá o mote para a continuidade da narrativa): encontro – namoro – briga – reconciliação – casamento – crise. A série de Ana também tem inserções em ordem próxima ao cronológico: namoram, distanciam-se e depois se reencontram. Já a série de Hilda começa pelo final, no suicídio. Sua inserção aos vinte minutos tem um duplo efeito: subverte a expectativa cronológica (um dos elementos da modernidade do filme) e imprime dramaticidade ao “por quê?”, postulando a gravidade da questão existencial que subjaz ao enredo, que até então não apresentou grandes conflitos. A série de Hilda é a mais complexa em termos de cronologia também porque reflete a complexidade da própria personagem aos olhos de Carlos, que não a compreende. O suicídio de Hilda compõe um motivo recorrente ao longo do filme e nos permite supor que cumpra um papel importante não só na narrativa, como no estilo.⁵⁴ Não é casual que seja o último *flashback* antes do retorno à cena do rompimento entre Carlos e Luciana, já próxima ao desfecho.

A série de Hilda coloca uma questão interessante, na medida em que antecipa um dos possíveis catalisadores da fuga de Carlos: a trama nos leva a crer que Carlos “surta” depois de encontrar a ex-amante morta, surto este que acompanhamos entremeados aos *flashbacks*.

⁵⁴ REIS, LOPES, 1988, p.290. Uma característica do *discurso repetitivo* é referir-se em momentos diversos a um determinado evento ocorrido em certo momento da história. “Como observa Genette, esta modalidade de frequência...surge dotada de inegável intencionalidade estética: assim acontece em narrativas em que um evento é obstidiantemente mencionado pelo narrador, o que lhe confere o peso de um verdadeiro *leitmotiv*”.

A crise também é apresentada em ordem cronológica: briga – deambulação –surto (no viaduto do Chá) – fuga. O suicídio, que pela repetição se torna um *leitmotiv*, foge à regra da apresentação das outras duas histórias afetivas, cuja cronologia tende a seguir a progressão temporal, conforme mencionado. É essa mescla de uma estrutura bem amarrada, acessível ao espectador, com uma ordem alterada, caracterizada na série de Hilda, que enriquece a estrutura narrativa de *São Paulo Sociedade Anônima*.

À quebra da linearidade entre as diversas “séries” ficcionais somam-se os planos documentais que, por um lado, contribuem no aspecto fragmentário da narração, mas, porque estão relacionados à série do trabalho, contribuem na ordenação lógica da narração (compõem um raciocínio). A mescla de instâncias é compensada por uma forte presença de índices de verossimilhança, motivos e recursos de roteiro (“ganchos”) que cimentam as séries entre si. Os exemplos são muitos, citarei apenas alguns: Arturo, ao ver um dos meninos que atiram pedras, comenta com Carlos que seu filho “já deve estar desse tamanho” e, algumas seqüências depois, reencontramos Arturo e família no passeio de carro e no sítio; a contagem do tempo é uma constante, vide falas como “Há cinco anos”, “Há quatro anos ninguém imaginava”, “há três dias ainda era possível”, “hoje eu não vou trabalhar”, “hoje à noite eu não posso”. Por mais que não cheguem a estabelecer uma temporalidade precisa, tais alusões imprimem linearidade à narrativa, assim como as menções à idade dos protagonistas: ao conhecer Luciana, Carlos diz “tenho 25 anos”. Quando a pede em casamento, o pai lhe pergunta quantos anos tem, e Carlos responde: “26. 27 no mês que vem”. Hilda diz “minha felicidade durou seis meses”.

1.d) O lugar de cada um

Salvo o protagonista, Carlos, todas as personagens têm objetivos claros, sabem como atingi-los e agem de modo conforme. Mais que isso, verbalizam seus objetivos, de forma que não haja dúvidas por parte do espectador. Ana, de origem pobre, usa a juventude e a beleza para atingir a boa vida que deseja. Seus anseios são claros: “Olha, Carlos, quero uma lancha como aquela”. Mas o motivo da mãe doente revela nela uma face batalhadora, sofrida. Ela não é apenas a vigarista que parecia no início do filme. Mas é fútil e será “modelo”, na época

uma profissão que não convinha a moças de família. O fato de se tornar amante de Arturo confirma a tipologia.

Luciana é a típica moça de família burguesa, tem como projeto casar-se e constituir patrimônio. Almeja para si e para Carlos um futuro semelhante ao da família de Arturo. Seus planos também são verbalizados e seus atos são resultado desse projeto de vida.

Hilda é a personagem mais “densa” do filme: sexualmente liberada, fala sobre arte e seu apartamento é forrado de livros. Corresponde ao tipo “intelectual existencialista” em voga. E, apesar de ter gestos e fazer afirmações que Carlos não compreende (incompreensão, aliás, que ele menciona repetidas vezes), seu objetivo também é explícito: viver um grande amor. Hilda atinge-o. É a única mulher que conta com o respeito do protagonista.

Arturo Carracci deve sua fortuna às facilidades que o governo proporcionou para implantar no Brasil a indústria automobilística. É escroque e explora sem dó a classe trabalhadora, mas é um pai amoroso, zeloso dos seus. É o retrato do burguês bem-sucedido e satisfeito consigo mesmo. Além de postular as personagens como “engrenagens” da sociedade, a narrativa permite ao público identificar, e eventualmente, reconhecer, os tipos dessa sociedade: “moça de família”, “intelectual”, “empresário” e a categoria mais genérica do “operário explorado”.

Como se vê, as personagens correspondem a tipos humanos que têm seu lugar numa sociedade burguesa. São como peças de uma máquina em moto contínuo, como as engrenagens fabricadas por Arturo e que constituem um motivo também recorrente ao longo do filme. Prefiro falar em tipo e não em estereótipo, já que o filme se preocupa em apresentar várias facetas de cada um, conferindo-lhes densidade.

A trama gira em torno de Carlos, que está presente em todas as séries e é o narrador. Algo já foi dito dele, falta completar que se trata de um homem capaz de violência física (ameaça bater num menino, bate em Ana na praia e empurra Luciana na cena do rompimento), inculto (em face de Hilda), desonesto do tipo ‘espertalhão’ (favorece Arturo na Volks, tenta ludibriar os fiscais do Ministério do Trabalho), bebedor (festa de Luciana, Ano Novo, noite no bar alemão). Tem baixa capacidade de agir no mundo: casa-se com Luciana para fugir da solidão, trabalha com Arturo por que este lhe oferece emprego (ao invés do empréstimo que pedira). E, acima de tudo, não consegue se transformar ao longo do filme. É uma personagem que se afirma pela negatividade. Apesar de sua visão crítica da sociedade,

Carlos se vê impotente e tem como única saída a fuga, mas, na falta de um projeto pessoal, acaba retornando. Deixa transparente um desconforto em relação à sociedade, compartilhado por um considerável número de pessoas nos anos 1960; porém o que dizer do anti-herói que se revela incapaz de vislumbrar alternativas à realidade?

A narração se desdobra de várias formas: Carlos “pensa em voz alta”, estabelece uma cumplicidade com o espectador (fala para a câmera “eu pensava que gostava de Ana”), explica em *over* o contexto econômico e estabelece diálogos imaginários com Luciana. Por fim, contracena em todas as seqüências (salvo nas séries documentais, durante os letreiros e na montagem em paralelo, durante sua fuga da cidade, na qual vemos Luciana procurando por ele). A sua presença constante ao longo do filme não só é um fator-chave de coesão da narrativa, mas também é por meio dele que se dá a inteligibilidade das outras personagens, o que está coerente com a sua subjetividade dominar o foco narrativo. No caso de Luciana, por exemplo, é no diálogo imaginário do sítio que “ela” formula o seu ideal de futuro (construir uma família como a de Arturo).

A ordenação por séries, ou partes, sugere uma composição musical, de tal forma que a narrativa parece orquestrada, com momentos de aceleração, retardamento e retomadas de temas em chaves distintas. Dentro das séries, os momentos tensos entre Carlos e os demais protagonistas ressignificam espaços já apresentados: Carlos visita Hilda no apartamento, depois volta para vê-la morta; entra duas vezes na sala do curso de inglês, com conotações distintas etc.

As idas e vindas aos espaços próprios a cada uma das séries fortalecem, ao longo do filme, a percepção de que todas as personagens têm espaços próprios, que nos permitem saber um pouco mais de seu contexto, salvo Carlos. Carlos é a personagem que mais se manifesta e, por outro lado, é mais opaca. Vejamos: Luciana tem a casa dos pais; Hilda, o apartamento do amante no Guarujá e o seu próprio, no centro; Ana tem a mãe no asilo; Arturo tem o sítio. O que tem o protagonista? Domina o filme, à sua subjetividade adere a instância narradora, seus sentimentos e aflições contaminam a câmera, mas ele carece de espaços pessoais ou íntimos. Nada sabemos de sua família ou origens. Salvo a menção ao “escritório” onde trabalhava antes de entrar na Volks e a seu diploma de desenhista industrial, nada nos é dito a seu respeito. Um pouco se pode deduzir: não é rico. A duras penas paga um hotel para se encontrar com Hilda, e esse espaço impessoal (ou anônimo) é o que tem de mais

próprio. Os outros lugares por onde circula estão marcados pela presença das demais personagens. Até mesmo na série do trabalho, própria de Carlos, Arturo está presente já na primeira seqüência, na fábrica da Volks.

Um mundo que não se curva à personagem ganha aqui ares de paradoxo: Carlos é tudo na narrativa, mas seu espaço corresponde a um “lugar nenhum”. O exercício da totalidade o condena ao vazio, mas a um vazio calcado no real. Há algo, na Sociedade Anônima, que Carlos tenta explicar, que o ultrapassa e o devora. Sua subjetividade, ao final, é triturada pelas engrenagens. Se a desmesura, no herói, leva ao despedaçamento ritual, será que a desmesura, no anti-herói que é Carlos, implica na sua rendição à ordem?

A idéia de que Carlos seja um anti-herói, porque não enfrenta os esquemas da Cidade, pode ser um ponto de partida interessante para a formulação de uma pesquisa por vir: qual é o tipo do herói que habita as narrativas ambientadas em São Paulo? Será possível dividir entre aqueles que enfrentam a Cidade, os que são submetidos por ela e, por fim, os que aderem à sua lógica?

2) A revelação dos espaços

2.a) Dificuldade inicial

Até este momento, procurei traçar um quadro amplo do filme. Aqui começa o primeiro problema da análise, quando se volta para os detalhes: *São Paulo S/A* arrola um grande número de locações. Se por um lado esse aspecto enriquece o registro da Cidade, por outro torna imperativo uma seleção dos planos a serem comentados. É uma seleção difícil, porque a fotografia de Aronovicht fornece inúmeras pistas ao olhar, na grande maioria dos enquadramentos e na movimentação da câmera: temos a cena, depois o entorno e, mais além, uma perspectiva que permite ver longe, às vezes também transparências e espelhamentos. Mesmo quando Carlos está em primeiro plano, caminhando pela Cidade, a composição do quadro inclui elementos que dão dicas preciosas do entorno.

Ademais, todas as referências espaciais têm uma função dentro da “série” na qual estão localizadas. Sua descrição implicaria em traduzir o filme em palavras, o que obviamente não é o caso. No máximo, a escolha poderia incidir, quando a locação se repete dentro de uma “série”, num plano que represente aquele espaço, por exemplo, “a sala do curso de inglês”. Ainda assim, seriam muitos.

A dificuldade de selecionar os espaços e planos mais representativos da Cidade apontou, por si, o caminho da análise: se há tantas variáveis a serem pesadas nesta seleção, é porque os planos valem sobretudo pelo conjunto que recriam. E esse conjunto, a Cidade de São Paulo, por meio deles se revela de grande complexidade. Não apenas pela variedade de lugares, mas também pela quantidade de informações que cada um destes lugares oferece. É essa complexidade que, aliada à fragmentação dos tempos e espaços da narrativa, imprime um caráter caleidoscópico à representação de São Paulo no filme. Esse caráter multifacetado indica a extrema excitação dos sentidos (sobretudo da visão) por parte de quem filma. Excitação provocada pelo embate com uma realidade cuja compreensão não era abarcada por um “pensamento único”. A forma de filmar nos indica que havia, na São Paulo de então, muito a ser visto enquanto descoberta de uma realidade. Cada um dos diferentes aspectos da vida na Cidade encerra em si sua própria complexidade, de forma que é necessário filmar os locais sob vários ângulos e enfoques, para dar conta das várias interpretações. Assim a câmera procura abarcar uma realidade complexa, e essa forma de abordagem resulta num realismo um tanto atormentado. A câmera traduz, na complexidade dos planos, uma inquietação que fazia parte do momento histórico, mas que, no filme, não se revela no debate de idéias por meio do discurso, mas pela subjetividade atormentada de Carlos, em sua relação com o real.

2.b) A parte e o todo: reflexos?

Em *São Paulo S/A*, a representação da Cidade e a ação estão conectadas desde o primeiro plano, por meio do movimento horizontal da câmera, que começa na cena da discussão do casal e termina no plano geral da Cidade.

Sala de apartamento de classe média. Casal entre 20-30 anos. Brigam. Mal ouvimos o que dizem, pois a cena é filmada através do janelão, no qual se reflete a selva de prédios de São Paulo. São Carlos e Luciana. Apenas alguns gritos de Luciana nos chegam:

Luciana — ... covarde... covarde...

Carlos derruba a mesa posta, empurra Luciana que cai, e sai correndo. A câmera desloca-se em pan, focaliza mais nitidamente o reflexo da cidade e, depois, sempre em movimento, prossegue até o panorama de prédios preencher o quadro.

A cena do casal brigando é uma antecipação do final. Na abertura, a narração está a cargo de uma instância superior: a briga do casal é vista pelo lado de fora da sacada do apartamento. É só depois de sair do apartamento, já na rua, que Carlos se apresenta como narrador da própria história.

A presença dos prédios refletidos na vidraça situa de chofre a trama no centro, ou melhor, na Cidade. A sobreposição dos prédios na cena, aliada ao movimento em pan, tem um significado de base: “isso [a briga] aconteceu em São Paulo; assim é em São Paulo”. (Bernardet, 1972: p.248). O apartamento, célula, é posto em relação com o mar de prédios, a totalidade. A metonímia, de acordo com a retórica clássica, tem função didática. Facilita, pela escolha de um elemento, o entendimento de uma situação mais ampla, da qual este elemento é parte.

O espelhamento inicial tem mais implicações: o reflexo não é a coisa, mas seu espectro. A imagem da Cidade sobreposta à cena cria uma terceira instância, que não é apenas a Cidade, ou a ação. No reflexo estão reunidas, ademais, uma presença (a Cidade) e uma ausência (a câmera). Na relação com uma superfície reflexiva, existem posições nas quais o deslocamento do eixo permite ver o que está detrás, ou ao lado, sem que o observador veja sua própria imagem refletida. Reforçando o ilusionismo próprio ao cinema, o plano sugere, pela ausência da câmera (que não se reflete no vidro), a presença de uma instância

narradora superior e invisível. Ao mesmo tempo, situa de modo inequívoco a Cidade como espectadora do pequeno drama doméstico que se desenrola no apartamento. Se a Cidade será um espectador atento ou indiferente é uma questão que se coloca num segundo momento, e o título oferece uma resposta: Sociedade Anônima. O filme de Person trabalha, assim, numa chave de representação da grande cidade como lugar da experiência solitária do indivíduo em meio à multidão, que tem forte tradição literária.

No final, esse espelhamento inicial será retomado no retorno da cena da briga e, depois, como sobreposição da Cidade sobre o rosto de Carlos, na sua volta à São Paulo.

2.c) Apresentação da Cidade

São Paulo S/A propõe, como *Noite vazia*, uma “apresentação” da Cidade em seu início, mas, à diferença da obra de Khouiri, a pan inicial integra cena e paisagem, tornando-as indissociáveis. Partindo da cena do casal, o movimento da câmera termina num panorama do centro, ao qual seguem vários planos de diferentes lugares de São Paulo. Os créditos do filme estão inseridos sobre estas imagens: um longo plano aéreo, uma plataforma de trem lotada de passageiros, uma viela de favela, vistas de bairros residenciais etc. São planos documentais, fixos ou de câmera na mão, em alguns a população está presente e é filmada de perto.

Um aspecto importante na abertura é a trilha de Claudio Petraglia. Ao final da pan, um coro completa o som instrumental. As vozes de homens e mulheres entoam uma melodia expressiva, quase épica, mas não há letra na música. O que procura exprimir este coro, numa canção onde a entonação substitui as palavras? A notar que o coro entra somente nas imagens que correspondem à apresentação da Cidade, que está a cargo da instância narradora, consistindo no seu comentário.

A vibração emocional das vozes encontra eco no movimento que, na pan, vai da parte para o todo, instaurando uma desmesura: o pequeno apartamento e a metrópole gigantesca. A desmesura, contudo, não é absoluta e nos dá a medida da importância de Carlos e seu universo particular no filme: a vista da sala onde briga o casal tem peso equivalente ao da Cidade refletida – seria diferente se o filme mostrasse, em algum momento, a janela diminuta em meio ao mar de prédios. A desproporção, por outro lado, é reiterada pelo caráter

opressivo do plano seguinte: a câmera, situada no início da avenida São João, faz um giro em *contre-plongée* enquadrando vários edifícios, dentre os quais o prédio do Banespa (não por acaso, o ícone).

Ao giro, feito do ponto de vista do passante, segue uma longa tomada aérea. Tanto o ponto de vista da sacada (na pan inicial) quanto este (feito do chão) estão na escala do corpo humano. Com a aérea, a fonte da narração assume uma posição obviamente superior. Este olhar que a tudo vê, planando sobre a Cidade, está em sintonia com as explicações de caráter sociológico, feitas por Carlos em algumas passagens do filme. A distinção é importante: em *São Paulo S/A*, a tomada aérea e os outros planos documentais da abertura estabelecem uma contigüidade entre o olhar da instância narradora e o discurso do protagonista, cumprindo função semelhante aos *travellings* de *Noite vazia*. O plano aéreo inicial, ademais, revela 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, donde o tom quase didático das partes explicativas na abordagem sociológica.

Outros aspectos merecem destaque: a São Paulo de Person é uma cidade densamente habitada e a fotografia chega perto do povo. O filme reforça sua aproximação com o real pela assimilação de uma câmera própria ao jornalismo: ágil (na mão) e que não teme revelar a própria presença. A câmera anti-ilusionista trabalha, aqui, para fortalecer a ilusão de realismo, contrariando as regras do cinema dos anos 1950. Ao longo do filme, também nos momentos ficcionais haverá alguns planos nos quais o olhar dos passantes revela a presença da câmera.

Qual retrato da Cidade compõe a abertura? O mar de prédios é o grande destaque. A favela também está representada, bem como a circulação de pessoas (os trens e o ônibus lotados). A câmera chega perto o suficiente para vermos que é uma massa pobre. O plano mais ambíguo da abertura é o do córrego: uma zona de transição, nem cidade, nem bairro, nem favela. A pan do alto de um prédio foca parte dos Jardins, mas não se detém o suficiente nem se aproxima do casario, como fez na favela.

A apresentação da cidade, ao reunir planos de espaços distintos, captados de diversos modos (câmera na mão, tripé, aérea) e montados com uma trilha que lhes imprime um “sentimento” procede da mesma forma que na abertura de *Noite vazia*, pois monta uma

representação com base numa composição de imagens. A semelhança pára aqui: enquanto em *Noite vazia* a instância narradora cria um ambiente de modernidade, remetendo a uma cidade elitizada e, para tanto, recorre a planos de conteúdo assemelhado, em *São Paulo S/A* a montagem da abertura reúne espaços dessemelhantes, até antagônicos (como o centro financeiro e a favela), em vista a compor um retrato de um todo complexo, pela junção de múltiplas partes, do qual sobressai o corpo urbano da Cidade.

O fator complexidade é fundamental na representação da Cidade que o filme estabelece: em *Noite vazia*, vemos de São Paulo um aspecto determinado; em *São Paulo S/A*, o registro de uma multiplicidade. Em ambos, os carros têm destaque e seu contraponto com os ônibus sinaliza a diferença social, mas o filme de Person também pontua, pela presença dos meios de locomoção (carros, ônibus, trens de subúrbio) e de planos de diferentes regiões da Cidade, as distâncias geográficas interligadas pelo transporte urbano.

A abertura nos apresenta uma gradação que vai dos prédios do centro financeiro à viela de terra da favela. Instaure, na ficção, uma dicotomia centro-periferia que, na filmografia dos anos 1950, correspondia ao centro-bairro, expandindo os limites da zona urbana. Mas, apesar de situar a existência da periferia (e da zona de expansão da cidade) neste e em outros planos, *São Paulo S/A* não se demora neles, nem adentra seus ambientes ou suas formas de sociabilidade. A favela e a periferia estão ali como partes de um todo, cuja inter-relação é garantida pela montagem.

O filme não explica a relação entre a periferia, os transportes públicos e a massa trabalhadora, da mesma forma como explicará, mais adiante, os mecanismos de financiamento do Banco do Brasil. Se o roteiro dispensa estabelecer nexos causais entre estas partes, mas não dispensa o estabelecimento de nexos em outras (e isso é importante ser frisado, porque o filme de Person tem a aspiração de atingir um público amplo), é porque parte do princípio de que esta dinâmica urbana já era conhecida do grande público – como de fato ocorria, mesmo que não fizesse parte do repertório cinematográfico.

Ou melhor, no que tange à filmografia, já havia sido introduzida, na segunda metade de *Simão, o caolho*, nas seqüências em que este, dentro do bar abarrotado, lamenta os tempos em que conhecia todos os freqüentadores, e o mesmo desconforto se repete ao tomar um ônibus lotado. No filme de Cavalcanti, contudo, a ênfase estava no quanto a classe média

repudiava, no íntimo, o rápido crescimento da Cidade com a “invasão migrante”, que vinha acompanhada por uma descaracterização do seu cotidiano.

A cartela, inserida sobre planos documentais, estabelece uma contradição apenas aparente quando afirma tratar-se de uma ficção. Seu efeito é retórico. No intuito de dar lastro à verossimilhança, nega nas palavras o que afirma com a imagem. O conteúdo implícito pode ser lido como uma mensagem da instância narradora “tenho tanta certeza que poderia ser verdade, que me sinto na obrigação de afirmar que a trama é inventada”. O plano permanece um bom tempo. O mergulho inicial na Cidade durou mais de três minutos.

2.d) Um ponto de vista

A câmera, agora no interior do apartamento, focaliza Luciana no chão, depois evolui para acompanhar Carlos saindo do edifício, na rua. Por meio da montagem, eles dialogam: Carlos fala enquanto caminha pelo centro, Luciana ainda deitada no chão:

Luciana (chorando): ... *Por que embora, Carlos, por quê?*

Carlos: *É inútil. É como se fosse um câncer. Nada adiantaria.*

Na pan que acompanhou Carlos em sua descida à rua, cuja finalidade é relacionar, por meio do movimento, duas personagens que se encontram em espaços distintos, Person revela afinidade com uma forma narrativa bastante empregada por Rossellini. Em *Viagem à Itália*, por exemplo, os movimentos de câmera que vão da ilha de Capri ao continente, reúnem, na narração, o par amoroso separado no espaço. No filme de Rossellini, como em *São Paulo S/A*, o conflito do casal se revela na distância percorrida pela câmera. A “formação italiana” de Person se denota, também, pelo cuidado em apresentar a topografia do espaço no qual evoluem os atores (Bernardet, 1987: p.6).

O diálogo entre Carlos e Luciana se dá ainda sob o domínio da instância narradora, nele fica postulada a pergunta-chave que vai orientar a estruturação do filme: por que Carlos abandona a mulher? Da mesma forma, deixa o espectador curioso para compreender o sentido da resposta de Carlos: “É inútil. É como se fosse um câncer. Nada adiantaria.” A

palavra *câncer* dita de forma crua, numa época na qual a doença era mais letal e quase inominável, enfatiza a dramaticidade do momento e acirra o interesse do espectador.

É na passagem do espaço interno para o externo, do interior do apartamento para Carlos, na rua, que o protagonista assume a narração. Essa passagem, após a abertura, retoma o princípio da pan inicial, porém com outra finalidade: antes estabeleceu as bases de uma proporção (o apartamento – a Cidade), agora marca a transferência do ponto de vista (a instância superior – Carlos).

Nos momentos de ficção, contudo, a autonarração não se configura como uma câmera subjetiva que adota de forma absoluta o ponto de vista de Carlos, se bem que haja algumas inserções, nas cenas de rua, que correspondem ao olhar do protagonista. Em geral, ele está sempre em quadro, salvo algumas exceções, que incluem os planos documentais inseridos ao longo do filme. A câmera, em *São Paulo S/A*, está a serviço da expressão dos estados de espírito do protagonista. Sua subjetividade contamina a forma pela qual a Cidade é captada: distante e informativa nas seqüências sobre o desenvolvimento fabril, convulsiva e errante durante o surto no viaduto do Chá.

3) Os lugares da cidade

3.a) A deambulação

Ao longo do filme, os deslocamentos se tornam um recurso para a construção da narrativa, em mais uma proximidade de Person com o cinema de Rossellini. A deambulação de Carlos pelas ruas do centro, após a briga com a mulher, pode ser considerada a outra “série” do protagonista, além da “série” do trabalho. Começa no diálogo imaginário entre Carlos e Luciana, após o rompimento, e termina no roubo do carro.

A deambulação caracteriza Carlos como um transeunte específico: aquele que vai a esmo, solitário em meio à multidão. Nesse sentido, *São Paulo Sociedade Anônima* segue a tradição das narrativas que, desde Poe e Baudelaire, consagram o meio urbano como o lugar da sociedade de massa, no qual a antiga sociabilidade dos bairros tornou-se impossível. Há

no filme, por conseguinte, a confluência de duas linhagens de representação da metrópole: a “cidade-máquina” e a “cidade-das-massas”.

A deambulação se compõe de planos que correspondem ao que Carlos vê enquanto caminha (“câmera subjetiva”), realizados de câmara na mão, e outros nos quais vemos Carlos, seja em plano fixo, seja acompanhando sua marcha (também em câmara na mão). Estes planos aproximam o filme da experiência coletiva do andar na rua, revelam uma profunda adesão à Cidade e à sua gente. Fortalecem, ao mesmo tempo, a identidade entre ficção e realidade, em sintonia com a permeabilidade entre interior e exterior proposta pelo grande número de janelas e elementos vazados. Localizar as cenas no ambiente cotidiano da rua, dar a elas essa presença constante, reforça a ilusão do realismo e o amálgama do protagonista à Cidade.

Mas Carlos não apenas deambula a esmo, como também cruza o centro, a pé, em circunstâncias diversas – para ir ao cinema, na ida ao banco, na saída do curso de inglês – e estes deslocamentos são fonte de encontros. É também por meio deles que a câmara se aproxima da população, seja com Carlos em campo, seja em tomadas “subjetivas” que tornam seu olhar contíguo ao da instância narradora, nos planos filmados de câmara na mão que contribuíram para compor a apresentação da Cidade, no início do filme.

Após sair do apartamento, no início da deambulação que levará à fuga, Carlos veste terno preto – o figurino tem um papel importante para marcar as diferentes temporalidades e séries do filme. No plano sobre o qual começa seu monólogo em voz *over*, que vai percorrer o filme todo, o terno é cinza. O discurso de Carlos levou a narrativa de volta ao passado e só uma observação atenta do figuro descobre essa passagem. A “série” da deambulação que sucedeu à briga mescla-se com a “série” de Ana, que dá início ao primeiro *flashback*:

Voz de Carlos - Creio que faz cinco anos. Cinco anos atrás. Naquele tempo, era Ana. Então era só ela... Ela não quis vir... Eu pensava que gostava de Ana...

Na seqüência seguinte, Carlos, numa rua do centro, vê passar uma banda, seguida por uma Kombi de som, na qual um letreiro indica tratar-se de uma “campanha de educação cívica”. Enquanto a banda passa, algumas senhoras distribuem panfletos aos presentes. Essa é a única passagem do filme que menciona de forma direta a política. Bernardet observa que a cena prevista no roteiro era uma manifestação de bancários em greve, “sintomática da

mudança dos tempos, se considerarmos o prazo que medeia a redação do roteiro da realização do filme”. (Bernardet, 1987:7).

Os rostos fechados dos transeuntes que observam, apáticos, essa manifestação asséptica, são o primeiro indício evidente de um clima opressivo. É, talvez, a única grande falha na reconstituição da época proposta pela cartela inicial: no lugar do discurso propagado pelo carro de som “educar os jovens para que se tornem cidadãos conscientes”, teríamos a campanha de Jânio Quadros contra a corrupção, a famosa “campanha da vassoura”, que levou o candidato da UDN à presidência. Jânio era popular em São Paulo, e as ruas não lhe eram indiferentes.

A deambulação de Carlos coloca, ademais, uma possibilidade interessante de discussão do conceito de *non-lieu*, que vou apenas introduzir, porque implicaria numa digressão teórica demasiado longa:

...le « nulle-part » n’est pas un non-lieu au sens où l’entendent certains théoriciens de la modernité, c’est-à-dire et selon les propres termes de Marc Augé, un hors-lieu. Un hors-lieu coupé, isolé, bref séparé. Bien plutôt, il s’agit d’envisager que le non-lieu peut être en vérité ce qui nous fait face, ce qui est tout « contre », jamais très loin de converser avec nous. Une *contrée* dont l’expérience nous projettera juste en avant de nous, alors plus tout à fait ici ni tout à fait ailleurs. (GILLET, 2006).

Cabe ressaltar, porém, que a ausência do espaço íntimo do protagonista só aumenta a importância da série relativa ao trabalho que, conforme vimos, é a única que mantém a linearidade temporal: é ao redor do eixo do trabalho que o filme se organiza e produz a metáfora da cidade-máquina. Nesse contexto, a “economia afetiva”, que rege a crise do sujeito Carlos, só podia mesmo sucumbir à “economia do Capital”, que ordena o incessante “recomeçar”. A subjetividade da personagem torna-se irrelevante face ao tamanho do poder econômico em questão. Esta é uma característica importante do filme de Person, se o consideramos inserido numa linhagem de fitas que confrontam a subjetividade do indivíduo aos mecanismos da metrópole industrial: talvez fale, aqui, não necessariamente da época da *diegese*.

O artista pode não ser um demiurgo, mas a sensibilidade da grande arte percebe, às vezes, razões que a razão tende a menosprezar em função, por exemplo, de convicções e

utopias. Mais adiante veremos as controvérsias que pautaram as várias interpretações dos acontecimentos de abril de 1964.

3.b) A Cidade da classe média

A representação da Cidade vai sendo construída, ao longo de *São Paulo S/A*, por meio da mescla de planos de cunho documental com cenas da narrativa ficcional, filmadas em locações reais. Em algumas cenas de rua, notamos que o campo do quadro foi “fechado” (ou seja, o público mantido à distância, no plano só circulam figurantes), em outras, temos a impressão de que as filmagens foram feitas com os passantes do momento, recurso que seria amplamente utilizado em filmes do final da década, chegando a um momento no qual a *mise-en-scène* se torna um espetáculo para a população, como em *Gamal* (1969), de João Batista.

No filme de Person, há como que um esforço de prover ao espectador um rol dos usos e costumes da classe média paulistana: a casa e o bairro onde vivem os pais de Luciana, as ruas do centro, museus, parques, cinemas, a televisão, bares, restaurantes, a São Silvestre, a sauna, a americanização crescente, o Guarujá e o interior para onde se foge nos fins de semana.

O nível do esforço em compilar espaços se denota, além das passagens do filme, nas cenas não filmadas do roteiro, ou que ficaram fora da montagem, que incluíam uma sequência de jogo no Pacaembu, um *travelling* pela rua Augusta em direção à Martins Fontes (prédio de Hilda) e uma cena diante do prédio dos Correios. Nas anotações do roteiro, a seguinte observação denota o quanto Person procurou estabelecer o retrato mais completo possível da vida na Cidade:

A estrutura definitiva dessas últimas cinco seqüências deverá ainda ser melhor estudada, tendo em vista mostrar aspectos da vida comum da cidade nas horas de lazer, onde o paulistano despende igual dose de energia para se divertir ou passar o tempo, mergulhado numa grande densidade coletiva, do mesmo modo que nos dias de trabalho. É uma tomada de contato com a vida de São Paulo, dentro da qual juntos, Luciana e Carlos procuram inserir-se.” (Person, *apud* Bernardet, 1987:86).

A compilação de lugares recria a São Paulo da classe média (vemos seus espaços inseridos no contexto urbano e neles penetramos), situa a Cidade dos pobres (vemos as pessoas nas ruas e os barracos, mas não entramos em seus espaços de moradia e convivência) e apenas alude à existência de uma elite (não vemos as moradias nem os rostos da classe dominante) – considerando-se que o burguês em ascensão Arturo ainda não perfez o giro que o transformará em rico.

A mesma riqueza de elementos se aplica à filmagem nos interiores, também realizada em condições reais. A câmera procede à revelação dos espaços internos por meio de enquadramentos que mantêm alguma profundidade de campo. A ânsia documental está em sintonia com a voz *over*, corresponde a um outro mecanismo, que se soma às explicações didáticas sobre a indústria automobilística, por meio do qual o real é posto em evidência. O aspecto multifacetado dado pelo número de locações e pela complexidade visual dos enquadramentos, enfatizado pela quebra de linearidade da narrativa e pelas repetições cíclicas de espaços, tende a representar a Cidade de forma caleidoscópica.

A comparação, contudo, é correta apenas em parte. A imagem que se vê no caleidoscópio é aquela por meio da qual um jogo de espelhos imprime regularidade ao acaso: agita-se o tubo e a visão nos revela uma bela composição simétrica de pecinhas coloridas. Em *São Paulo S/A*, o visual multifacetado não resulta da reunião casual de elementos, mas da visão convulsiva de uma ordem bem estabelecida. Há, na estrutura do filme, uma tensão entre o fragmento e a ordenação, entre a ordem e a desordem que desde Apollinaire (*La petite auto*) caracteriza a modernidade.

3.c) Janelas e profundidade de campo

Foi dito que, mesmo nos espaços fechados, o enquadramento preserva alguma profundidade de campo. São raros, no filme, os planos nos quais Carlos está “contra a parede”. Quando acontece, é em situações nas quais ele se encontra “sem saída”, como na conversa com o delegado, após o suicídio de Hilda.

A janela, que é um motivo recorrente nos filmes urbanos, adquire uma importância fundamental em *São Paulo S/A*, pela frequência com a qual aparece e o destaque que tem nos planos. A presença de janelas, sacadas, paredes de vidro e elementos vazados faz com que os

interiores estejam em relação quase permanente com o espaço externo. As aberturas expandem a profundidade de campo nos enquadramentos e a frequência de lugares abertos para a rua está em relação com a ausência do espaço íntimo de Carlos, esse narrador “sem saída” que, ao mesmo tempo, é todo exterioridades: uma fotografia que amplia os horizontes vai na direção contrária ao impasse existencial vivido por Carlos.

Vale observar que o espaço da casa dos pais de Luciana é fechado, mesmo quando o vemos do exterior na sequência em que Carlos, bêbado, jura seu amor no amanhecer do Ano-Novo. A construção do espaço da casa paterna de Luciana cumpre função importante na caracterização das personagens, mas não para a sequência do trabalho, que mais interessa a esta análise.

O paradoxo entre a situação do protagonista e a fotografia tem outra vertente na própria narrativa: São Paulo também é permeável aos seus exteriores praia e campo. O deslocar-se em nenhum momento se afigura como problemático, ao contrário, há uma intensa circulação de carros, trens, ônibus e de gente a pé. O vai-e-vem das personagens equivale ao vai-e-vem dos planos na montagem. Contudo, nos seus deslocamentos e, sobretudo, na fuga, Carlos não vai longe. Essa aparente contradição será mais bem avaliada mais adiante. Por ora basta ter em vista que a contradição talvez indique, no que diz respeito à sociedade com a qual Carlos se defronta, o tamanho da “superestrutura” em questão.

A crise no viaduto do Chá pode ser interpretada como um *clímax* da situação: ele delira e se sente aprisionado por um sistema em meio àquele que pode ser considerado o espaço mais aberto da região central: o vale do Anhangabaú. Não há, nessa sequência, prédios filmados em *contre-plongée*, cuja altura se afigurasse opressiva – como o Banespa e o Martinelli no plano da abertura. O giro da câmera deixa apenas entrever um edifício mais alto. A opressão que Carlos sente e se traduz na associação com as engrenagens, está em sua mente. A fotografia adere à sua subjetividade e a paisagem se dilui numa luz branca. A fotografia expressionista distorce o entorno como em *O grito*, de Munch.

Esta passagem pertence à série da deambulação, mas, pela menção às engrenagens, faz uma ponte entre a crise pessoal e a série do trabalho. O monólogo da *mise-en-abîme* entra aos 44 minutos (ou seja, quase no meio do filme):

Voz de Carlos - Recomeçar, trabalhar, mil vezes tentar ser um homem, trabalhar com Arturo, esquecer Ana, apagar Luciana, não lembrar-se

senão do trabalho, das cinquenta obrigações diárias. Lembrar-se somente das mil chateações diárias do trabalho. Lembrar-se de uma engrenagem, e mais outra, e mais outra, e mais outra. Uma engrenagem e depois o eixo deve ser entregue dentro do prazo estabelecido. Mil vezes recomeçar. Recomeçar de novo. Recomeçar sempre (...). Recomeçar. Recomeçar. Aceitar. Aceitar.

Foi dito acima que Carlos vive um impasse: aqui se faz necessária uma correção: do ponto de vista de Luciana e Arturo ele goza, ao contrário, de excelentes perspectivas. É mais correto afirmar, assim, que Carlos não tem alternativa, salvo aquela que a sociedade lhe apresenta.

3.d) Fora da Cidade

Os espaços externos à Cidade são apresentados em aspectos e contextos variados, com presença importante ao longo do filme, tanto na duração como na quantidade de inserções. Carlos se desloca, em passeios e viagens, nas idas ao litoral com Ana e Hilda (Guarujá) e nas idas ao interior com Ana (visita ao asilo), Luciana (sítio de Arturo) e Hilda (lago). A categoria “fazenda” também está presente, de forma apenas mencionada, na série de Hilda, como o lugar onde ela encontra a felicidade ao lado do marido.

Os momentos em que o filme envereda pelo lirismo, alheio à estética realista predominante, representam uma categoria à parte: neles se dá a suspensão do tempo da cena, seja por uma mudança no discurso de Carlos, que tende ao poético (porto de areia), seja por uma suspensão no espaço-tempo (baile de carnaval de Hilda).

Por fim, há a fuga da Cidade, que termina no alto da serra do Mar. A cena de Carlos contemplando a vasta paisagem do litoral é importante, voltarei a ela mais adiante.

É de se destacar o fato da narrativa investir na ida ao asilo onde mora a mãe de Ana: aí, na figura dos velhos parados num tempo que aparentemente cessou, alheio ao turbilhão da Cidade, está colocada não apenas a presença da morte, que é um motivo recorrente no filme (afogado no Guarujá, suicídio de Hilda, colisão virtual na fuga de Carlos), mas também de uma instituição de forte conteúdo simbólico na economia dos espaços sociais: Ana menciona uma “mãe doente”, o asilo pode ser interpretado como um hospital psiquiátrico. O modo

como a seqüência é filmada suscita um estranhamento que permite esta segunda hipótese, ainda que, no roteiro, o lugar seja designado por “asilo”.

À representação de São Paulo, no ímpeto de descrição pormenorizada a que procede Person, não poderia faltar uma instituição desse porte que, por sua presença, sinaliza toda uma categoria. É sabido que um filme resulta de escolhas; no cinema de autor, a afirmação é levada ao paroxismo, e é freqüente acontecer de se “escrever um filme, rodar outro e montar um terceiro”. O produto final *São Paulo S/A* resulta próximo de sua concepção original, mas, conforme observado, algumas seqüências ficaram fora da montagem, por exemplo, uma longa cena protagonizada por Carlos e Luciana, na qual discutem por causa de um aparelho de tevê presenteado pelo pai dela. (Person *apud* Bernardet, 1987:90-92). Essa cena é relevante para situar o desentendimento profundo no matrimônio. O fato de ter “caído na montagem” indica que, do ponto de vista do diretor, havia elementos mais significativos do que a relação marido e mulher.

Mais do que entender o caráter do asilo/prisão, interessa a relação possível entre os espaços institucionais “reais” e aqueles idealizados. Segundo Foucault, os espaços institucionais, no âmbito das relações entre os lugares da cidade, são denominados de heterotopias, às quais se contrapõem as utopias, espaços cuja existência está projetada numa exterioridade consoladora. Heterotopias e utopias, de qualquer forma, são partes integrantes do esforço descritivo do espaço e suas inter-relações que, conforme vimos, é um aspecto fundamental do filme.

Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. [Des] espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les heterotopies. (Foucault, 2001, pp. 1574-1575).

A sequência do asilo é citada em *Hitler terceiro mundo* [1968], de José Agripino de Paula: uma mulher se dirige, de carro, a um lugar fora da cidade para encontrar o filho, preso político. O lugar é composto de casinhas como o asilo em *São Paulo S/A*. Os “internos” estão de pé, imóveis e passivos, à semelhança da mãe de Ana no filme de Person. Essa continuidade revela, por um lado, a importância da instituição prisão/asilo na representação de São Paulo e, por outro, que o filme de Person não é uma obra isolada no contexto da cinematografia paulista. No filme de José Agripino, está presente também um longo corredor de elementos vazados, ao cabo do qual se chega num apartamento onde há um morto na cama, em tudo semelhante ao corredor que levou ao apartamento de Hilda (morta, deitada na cama).

Não custa lembrar que, em *São Paulo, sinfonia da metrópole*, a sequência da prisão ocupava um segmento importante do filme. Outra semelhança é que a natureza também está domesticada em *São Paulo S/A*: o mar, o lago, o campo, são postos a serviço das personagens: se a ordem das coisas é perturbada, como no jantar, no sítio de Arturo, não é porque chova, ou vente, mas por falha do gerador. Até mesmo o significado do porto de areia se vincula ao uso comercial – não há natureza independente no filme.

3.e) Cadê os ricos?

Arturo e Carlos saem dos vapores da sauna e, enquanto conversam, se dirigem para a sala de repouso:

Arturo – Eu fiz de tudo nessa terra, rapaz. Dei muito murro em ponta de faca. Mas depois, felizmente, com a indústria automobilística, a sorte virou pro meu lado. E se hoje tenho algum dinheiro, não foi brincando que consegui.

Carlos – De que maneira, heim, Arturo!

Arturo – Já sei, já sei a sua opinião a respeito. Eu tive que dar umas voltinhas pra (...) Que fazer, hum!? E daí? Quem pode dizer que hoje não sou um capitão da indústria?

Carlos – Arturo, você, quanto muito, pode ser um sargento.

Arturo é um burguês em franca ascensão social, mas o filme deixa claro que “ainda não chegou lá”. A narrativa nos fornece vários indícios do seu enriquecimento: o carrão importado, a fábrica nova, os escritórios cada vez mais chiques, mas sua casa de campo é

humilde. Namora a modelo que faz a propaganda da firma (Ana), mas o programa é comer joelho de porco e tomar cerveja no restaurante alemão. A cantoria no local beira o grotesco, se comparada com a gueixa do restaurante japonês, no filme de Khouri.

Cristais na mesa, quadros na parede, livros de arte, lugares antenados, dinheiro a rodo e uísque escocês: gente fina é outra coisa, nos mostra *Noite vazia*. Não importa se o nobre prefere chafurdar no chiqueiro ou tomar um trago na taverna, a representação da riqueza tem lá os seus cânones como, aliás, a representação das classes e grupos sociais em geral. No cotejo com *Viramundo* veremos o que é do operário no documentário de Geraldo Sarno e em *São Paulo S/A*.

A fita de *Person* pouco revela da São Paulo das elites, o que não quer dizer que a classe dominante esteja ausente. O poder econômico é representado pelos dois alicerces que balizavam, à época da diegese e da realização, a entrada das grandes empresas estrangeiras no Brasil: os bancos e as fábricas dos “capitães”. A elite, na década que vai do governo JK ao Golpe, incluía evidentemente segmentos ligados a outros interesses, como o café, que permanecia o principal item da balança comercial. Contudo, são destacados, ao longo do filme, os sinais da nova modalidade de progresso que marca São Paulo. Vemos não somente os espaços da nova concepção de fábrica, mas também a transformação que traz consigo na urbanização dos bairros industriais (bem diferentes do velho Brás, seus cortiços, vilas e galpões de tijolos) e nas ruas, nas quais os trilhos do bonde cedem lugar aos ônibus. Tudo se agiganta nos planos documentais: o tamanho das instalações fabris, as massas de operários, a largura das avenidas/estradas, o tráfego de veículos, a expansão da Cidade.

Contudo, os ricos não são visíveis, nem suas casas, como o são os pobres e a classe média. Há uma elipse, a elite se revela em algumas instituições, mas não como gente, e isso é significativo num filme no qual a câmera procura chegar perto das pessoas, e os planos de ficção e documentais visam fornecer o máximo de informações sobre a Cidade. O poder está onipresente, mas oculto, o que não é problemático em si, mas talvez se torne, em vista do esforço do filme de explicitar os grupos envolvidos no processo econômico, bem como os diferentes lugares da Cidade, por meio de uma somatória considerável de planos e locações diversas.

Problemático? Não, sintomático. Na composição da cidade-máquina, falta uma peça: o comando. Seria uma explicação plausível supor que a classe dominante não é vista porque a

riqueza que paira sobre a Cidade, cujo impulso move a máquina industrial, é o grande capital monopolista? Seria, então, o curso de inglês um meio figurado de revelar essa presença? Na primeira entrada de Carlos na sala de aula, está escrito na lousa “English is the commercial language used in Brazil”. Na segunda, há o acréscimo “We must therefore learn English”.

O papel-moeda constitui um motivo importante em *Noite vazia*, sua presença caracteriza um mundo pautado pelo dinheiro. Em *São Paulo S/A*, a força do dinheiro como propulsor da trama se revela pelas formas do Capital, que é uma abstração. O poder do dinheiro reina onipresente, sem estar localizado num motivo concreto (o filme nos confronta com fábricas e carros, mas são derivações). Essa pode ser uma explicação para que os espaços da classe dominante, ou seja, dos capitalistas, sejam aludidos de forma apenas indireta.

3.f) As fábricas

Neste capítulo, a proposta é detalhar apenas os trechos ficcionais e documentais que se passam dentro das fábricas, ou com elas na paisagem. Para não tornar a descrição demasiado longa, eliminei referências aos segmentos de outras séries, bem como dos trechos nos quais a vida profissional de Carlos é mencionada – por exemplo, quando pede Luciana em casamento ou quando se despede dela num domingo de manhã, já casados, porque precisa ir à fábrica.

As principais menções ao trabalho, feitas fora do contexto da fábrica, estão na sequência do sítio de Arturo, quando Carlos formula, em voz *over*, o projeto de futuro de Luciana. Outra passagem importante acontece na sauna: além da conversa na qual Carlos diz que Arturo é apenas “um sargento” da indústria, é onde Arturo lhe conta que Luciana ofereceu dinheiro para torná-lo sócio na fábrica, o que deixa Carlos furioso. Estas duas cenas são importantes na construção da personagem Carlos e da sua relação com a mulher, mas são subsidiárias para compreender a concepção de progresso e do operariado em jogo no filme – ainda que o tempo “pressionado” de Carlos seja um indicativo da máquina produtiva na qual está metido.

O primeiro plano de fábrica entra em após uma fala de Carlos para a câmera (“eu pensava que queria viver como num filme mexicano”): uma peça é soldada em meio à

explosão de luzes, num ruído ensurdecedor. Em seguida, uma série de quase vinte planos mostra de perto a fabricação de um fusca. Vemos os operários encaixando peças, soldando, martelando e rebitando em meio a robôs, numa edição rápida, de planos cada vez mais curtos. A esta sucessão segue um plano geral do interior da fábrica que, num suave *travelling* horizontal, revela, do alto, um amplo galpão com as linhas de montagem. A este *travelling* seguem-se outros, em aproximações distintas em relação ao trabalho na linha de montagem. A câmera chegou perto o suficiente dos operários para vermos que é um trabalho duro. Contudo, a edição em crescendo e os *travellings* suaves, a combinação de planos próximos dos operários e gerais da fábrica revelam uma adesão do filme ao sistema de produção bem organizado, à integração entre os corpos e as máquinas gigantescas. A racionalidade taylorista/fordista é posta em evidência; montagem e fotografia lhe são favoráveis.

A racionalidade produtiva também se denota nas relações entre os trabalhadores: vemos os operários em uniforme, os técnicos de avental e o pessoal do escritório de terno e gravata, separados das linhas de montagem por um janelão de vidro. São todos elementos harmonizados dentro de um esquema, não há conflito nem contrastes. A seqüência toda poderia ser considerada um excelente institucional da Volkswagen. No primeiro *travelling* em plano geral da fábrica, entra a narração *over*:

Voz de Carlos – O dinheiro ganho não dava pra agüentar o repuxo. Saí do escritório quando começaram a surgir novas possibilidades na indústria automobilística. Bastava abrir o jornal e escolher: ‘Precisa-se de jovens competentes para a indústria de automóveis’. Com diploma de desenhista industrial, arranjei logo emprego na Volkswagen. Trabalho puxado, mas de melhor compensação. Entrei no controle de qualidade. Inspetor de produção.

Em meio às imagens documentais, outro plano em *travelling* nos mostra Carlos. A passagem do documental para a ficção deu-se sem rupturas. Essa fluidez é deliberada, não obrigatória: em *Antes da revolução* (1962), de Bertolucci, que apresenta algumas semelhanças com *São Paulo S/A*, o emprego de imagens de arquivo mescladas às cenas ficcionais, na seqüência da ópera, choca ao mostrar o quanto a história de Fabrizio pode ser real – como procedimento, o inverso do que Person faz, ambos dentro do registro realista. Em *São Paulo S/A* há uma clara intenção, na fotografia, de não distinguir o “real” da ficção – apesar da cartela de abertura.

Um funcionário chama Carlos, que se dirige ao escritório. A narração *over* prossegue; por meio dela, sabemos que o homem com quem Carlos conversa é Arturo, e ambos estão de conluio.

O que denomino “série do trabalho” prossegue com os seguintes planos e seqüências, mesclados às demais séries do filme:

Plano de trabalhadores saindo da fábrica. É importante destacar que as fábricas não estavam presentes na “apresentação” de São Paulo, no início do filme. Estes planos documentais estão relacionados com a série do trabalho, mas, também, com os demais registros que visam caracterizar o momento histórico da diegese – a entrada da indústria automobilística no país. Se o plano foi filmado durante a produção de *São Paulo S/A*, temos um pequeno paradoxo: o documental serve para tornar realista a reconstituição de uma época passada, mas essa época é tão próxima da realização, que as filmagens não incorrem em erro histórico. Aqui se pode entrever que a opção por um tempo diegético pregresso, *mas nem tanto*, talvez seja uma estratégia para evitar o debate político tal como se apresentava no momento da redação/realização do filme, mantendo, ao mesmo tempo, o realismo como chave de representação no espaço urbano.

Um amplo movimento horizontal da câmera revela a paisagem fabril dos confins da cidade. Carlos pede um empréstimo, Arturo lhe oferece emprego. A representação da São Paulo chega, aqui, nos limites do urbano.

Os três planos da “apresentação” da fábrica de Arturo estão em proporção com sua relevância no contexto econômico. Arturo e Carlos trocam palavras de trabalho, não ouvimos o que dizem, mas vemos o olhar enternecido de Arturo para seu pupilo.

O próximo segmento da série do trabalho se passa no escritório de Arturo, onde Carlos lhe cobra as comissões de vendas em aberto, pois pretende casar-se.

Travelling por estrada ladeada de fábricas (Imigrantes?). O ponto de vista frontal, do motorista, se alterna com planos laterais. Enquanto passa a paisagem, ouvimos Arturo, enfático:

Voz de Arturo – E no final das contas, o que é o café? Tá certo que ele ainda pesa na balança. Sem ele, o Brasil já estaria perdido. Mas o café é o presente, 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!

Qual segmento da sociedade se exprime pela voz de Arturo? Por essa voz que parece dirigir o futuro, assim como nosso olhar vence o horizonte da estrada? Trata-se de uma voz em narração *over*, recurso até esse momento reservado a Carlos. Na continuidade será revelado que é Arturo quem dirige o carro, mas, enquanto vemos as fábricas desfilarem, a voz ecoa sem que seja dada a informação da sua presença. Há, na combinação entre sua voz e as imagens, uma perfeita coincidência. Arturo pode ser o capitalista escroque, mas o que ele diz está correto: é, em todo caso, o que nos mostra a paisagem das grandes indústrias. De resto, uma experiência facilmente verificável pelo senso comum de quem trafega pela rodovia. A voz de Arturo, assim como a de Carlos, está aqui para explicar um fenômeno, mas enquanto Carlos se fixa em narrar o passado, Arturo fala sobre o futuro. Carlos e seus pruridos pertencem ao passado de um Brasil onde os Arturos darão as cartas. Conforme veremos mais adiante, um notável exercício de futurologia do roteiro.

Depois das vistas de fábricas, vemos um Oldsmobile que segue pela estrada. Arturo está no volante, sempre falando, com Carlos ao seu lado:

Arturo – Essa terra de gente que trabalha. Somos nós que impulsionamos o Brasil, somos nós o motor. São Paulo cresce e não parará de crescer. Você se lembra, alguns anos atrás, quem pensava que o Brasil ia fabricar automóveis? Ha! Quem acreditava que de um dia para outro surgiria tudo isso que você vê na sua frente? Duas mil indústrias de autopeças como a nossa, mais de duzentos mil veículos por ano, assim, de uma hora para outra?

O ufanismo paulistano, que vem da primeira cinematografia, encontra seu lugar no filme. Arturo ainda não faz parte da elite, mas adota-lhe o discurso e se beneficia das suas formas de poder que incluem, como a narrativa mostra nesta mesma seqüência, o apoio do aparelho de Estado.

Arturo estaciona no acostamento. No local, alguns trabalhadores fincam uma placa na qual se lê “Aqui será construída a nova e moderna fábrica da Auto-Peças Carracci S/A”. Carlos quer saber onde ele conseguiu dinheiro para comprar o terreno, e como fará para construir a nova fábrica. Ao que Arturo responde: “Crédito. Pra que serve o Banco do Brasil ? E as boas amizades?” Ao contrário de Arturo, visivelmente entusiasmado, Carlos

permanece carrancudo. Num tom quase grosseiro, comenta que é hora de voltar. Arturo o observa, com ligeiro desconsolo. Quando voltam para o carro, Carlos fala:

Carlos – Arturo, você que fala tanto no progresso da nossa indústria, nos nossos automóveis, e tanta conversa fiada, por que que você não comprou um carro fabricado aqui, em vez de importar esse monstro de Oldsmobile?

A importação de um bem, o carro, figura o escândalo de uma importação maior, a das idéias. A farsa é desmascarada por Carlos – mas ele, conforme a narrativa pontua, encontra-se impotente face à realidade. Seu desagrado permanecerá restrito ao grito solitário em meio a uma multidão indiferente.

Na próxima seqüência, dois fiscais do trabalho fazem vistoria na fábrica de Arturo, acompanhados por Carlos. A câmera segue o grupo em seu deslocamento pelo galpão que, no trajeto, se revela bem maior do que no breve plano da “apresentação da fábrica de Arturo”. Os operários não usam uniformes, ao contrário do que acontece na Volks. Os fiscais verificam inúmeras infrações: “Dos oitenta empregados que vocês têm, nem dez são regularizados devidamente. Como é que o senhor explica isso?”

Nos planos mais fechados, vemos como são precárias as instalações: paredes sujas, fiação torta, tomadas rotas. As irregularidades prosseguem: um homem trabalha na lixadeira sem óculos de proteção; há vários funcionários sem registro escondidos nos sanitários. O fiscal passa um sermão em Carlos. Enquanto fala, a câmera faz um giro, em ligeiro *contre-plongée*, pelos rostos dos operários não-registrados. Instaura um contraste entre o ângulo de filmagem, que imprime estatura e importância ao objeto retratado (os operários), no estilo do realismo socialista, com a condição desqualificada e nada gloriosa dos trabalhadores enfocados. Os operários permanecem passivos durante a cena.

Fiscal – (...) O que é que vocês estão fazendo lá dentro, jogando futebol?

Carlos – Senhor fiscal, a culpa não é toda nossa. Muitas vezes, são eles que preferem não pagar as contribuições. Aham que não adianta.

Fiscal – Não se trata de querer ou não. É a lei. Sua fábrica é responsável por uma grande infração.

Carlos, aflito, chama Arturo que, nesse momento, está em reunião com um publicitário. Ana, para surpresa de Carlos, reaparece: é a modelo escolhida para a propaganda

das engrenagens. O enriquecimento de Arturo é visível, conforme observou Bernardet, na diferença entre esse escritório e a sala na qual Carlos fora pedir empréstimo, antes do casamento. (Bernardet, 1987:53). O acerto entre Arturo e os fiscais não é explicitado, mas os vemos se despedirem entre sorrisos. A partir desse momento, o filme se concentra na crise pessoal de Carlos, inclusive nos demais planos filmados na fábrica.

A presença dos operários e do trabalho fabril, em *São Paulo S/A*, é digna de nota por vários motivos. Segundo Rubens Machado, durante a primeira cinematografia paulistana não houve “exemplos de trabalhadores ou profissionais em contradição com a ‘ordem’ ou em atrito com a racionalidade a ela correlata”. O filme de Person seria, assim, a primeira representação da Cidade a problematizar em profundidade a experiência do trabalho e da perspectiva de ganhar dinheiro. (Machado, 1989: 95).

Por outro lado, é preciso destacar as diferentes formas de representação das fábricas no filme, não apenas no âmbito do discurso – nas vozes de Carlos ou de Arturo, ou naquilo que a instância narradora nos deixa aperceber da cena –, mas nas eventuais contradições entre a imagem e o discurso. A fábrica da Volks é um universo limpo, arranjado e ordenado, retrato de um capitalismo bem-sucedido. A fábrica de Arturo é o oposto: nela reinam as deficiências e a precariedade. Sabemos que as engrenagens que produz também são precárias, a qualidade do produto corresponde à das instalações. É o capitalismo à brasileira: corrupto e baseado no atraso, do qual os operários são o melhor retrato.

São Paulo S/A não revela deslumbramento pelo carro, ao contrário de *Noite vazia*, onde é um sinal inequívoco de distinção. O Oldsmobile de Arturo é o monstro e o carro *made in Brazil*, uma porcaria – em meio a um estacionamento repleto, Carlos só consegue arrombar o Karmann Ghia de produção nacional. A noção da má qualidade do produto não corresponde, contudo, ao conteúdo que transmitem os planos documentais, internos e externos, da Volks e dos outros gigantes da indústria. A questão social, no que se refere aos operários, ficou restrita ao espaço de Arturo.

Seria possível, assim, estender às diferentes representações das fábricas, em *São Paulo S/A*, a observação que Gilda de Mello e Souza faz a respeito de *O desafio*? A autora, ao comparar as representações de Ana e de Marcelo, observa “uma tensão contraditória entre o projeto e sua realização”. Marcelo é o jovem jornalista de esquerda, que entra em crise depois do golpe. Ada, casada com um industrial, é sua amante. A crise do casal Ada-Marcelo

sucede porque, com o advento da ditadura, “essas personagens são marcadas por seu meio e que entre esses meios não há acordo possível (...) a ilusão da aliança burguesia nacionalista-classe média – proletariado pertence ao passado”. (Bernardet, 1978:124). Segundo a autora, no filme de Saraceni, as seqüências silenciosas de Ada teriam valor artístico superior às falas mal orquestradas de Marcelo, cujo discurso político, porém, o filme endossa,

...de tal modo que, se fosse possível projetar *O desafio* sem o som, para atentarmos apenas à pregnância das imagens, talvez víssemos surgir na tela um filme diametralmente oposto ao que foi imaginado (...) a inversão de perspectiva transformando *O desafio*, paradoxalmente, numa exaltação dos valores burgueses. (Souza, 1980;184-185).

Outra é a questão no filme de Person, pois não é possível comparar as seqüências das fábricas em termos de qualidade artística, mas enquanto estilos diferentes: na Volks, a câmera e a montagem endossam a lógica interna do espaço; na fábrica de Arturo, a câmera e a montagem estão a serviço de um estilo neo-realista de denúncia social. O descompasso, aqui, está no embate entre a subjetividade do protagonista (à qual adere a instância narradora), que desaprova as falas e o comportamento de Arturo, em relação às imagens, que tendem a retificar sua visão de mundo. *São Paulo S/A* louva, nas imagens, o que deveria soar reprovável *porque* é elogiado por Arturo e *porque*, conforme o próprio filme mostra, desumaniza, produz carros ruins e reproduz miséria. Fica a impressão de que o problema não é o capitalismo, mas o capitalismo à brasileira, quando o próprio filme nos mostra que a importação do capitalismo, no Brasil, se faz necessariamente “à brasileira” – o elo entre as fabriquetas “à la Arturo” e os grupos internacionais é explícito.

Não se trata de um jogo de palavras: a contradição fazia parte dos debates da época, nos quais os parâmetros do progresso e a modernização conservadora têm importância crucial. Talvez porque, se “o ‘subdesenvolvimento’ é precisamente uma ‘produção’ da expansão do capitalismo”, a representação do progresso fabril fica necessariamente sujeita a dificuldades. (Oliveira, 1972: 8). Voltamos, aqui, ao problema do quarto de empregada: a metáfora da cidade-máquina e a visão da metrópole como o “lugar da solidão em meio à multidão”, enquanto tradições fílmica e literária, correspondem a importações de matrizes culturais do mundo dito desenvolvido, não da experiência do subdesenvolvimento. Neste contexto, como se dá a representação do progresso? E da classe trabalhadora?

Adendo: o comentário sobre *O desafio* pode ser estendido a *Bebel, a garota propaganda* (1968), de Maurice Capovilla. As seqüências sobre os mecanismos da publicidade, teoricamente criticada no filme, são mais fluidas e coerentes do que os trechos da narrativa que deveriam lhe servir de contraponto.

4.) Variações sobre o tema

4.a) Desafios

São Paulo S/A e *O desafio* foram lançados no mesmo ano, com uma diferença crucial: o filme de Paulo César Saraceni foi concebido depois do golpe militar e expõe, nas falas do protagonista Marcelo, as considerações e perplexidades da esquerda face à nova situação. Trata-se de um filme que já foi bastante comentado e debatido, inclusive num viés comparativo com a obra de Person, como no debate publicado com o título de “Vitória do Cinema Novo” no segundo número da *Revista da civilização brasileira*, em maio de 1965.

O intuito aqui não é cotejar os filmes com o intuito de estabelecer as diferenças (ou não) de *São Paulo S/A* com o Cinema Novo, ainda que esta aproximação seja feita por alguns críticos e cineastas, nos quais se inclui o próprio Saraceni. Observo apenas que Person não escolheu um estilo que faça da carência uma linguagem e uma forma de expressão. *São Paulo S/A* foi produzido dentro dos melhores padrões de qualidade do cinema industrial. Ademais, embora tenha sido rodado em 1965, foi concebido antes do golpe, num momento em que a produção do Cinema Novo estava voltada para o ambiente rural (salvo *5 vezes favela*) – a cidade só foi abordada depois do golpe, com filmes como *O desafio* e *A grande cidade*.

A importância da vida afetiva é um fator de proximidade entre os dois filmes, mas as diferenças são importantes: *São Paulo S/A*, nas imagens, não opta pelos planos longos nem pela fotografia branca. Na dramaturgia, não se propõe a discutir política, nem da época da diegese, nem de depois do golpe e, talvez porque evite o debate que se exprime em palavras,

deixa de abordar os problemas da intelectualidade, quanto à sua eventual função política e revolucionária. A única personagem mais intelectualizada do filme, Hilda, afirma-se num existencialismo vago ligado à alta cultura, de forma que a arte e a literatura não são, para ela, meios de conexão com a realidade – ao contrário.

Carlos (*São Paulo S/A*), Marcelo (*As amorosas*), Marcelo (*O desafio*), Paulo (*Terra em transe*) e o bandido de *O bandido da luz vermelha*, entre outros, podem ser inseridos num conjunto de filmes cujos protagonistas são desesperançados, com uma distinção de base: em *O desafio* e *Terra em transe* a desesperança acontece, na narrativa, após a perda da utopia devido à derrota política – e é precisamente na forma política (ou não) de abordar a fábrica que interessa o cotejo entre *São Paulo S/A* e *O desafio*.

No filme de Saraceni, a seqüência da fábrica prescinde a fala. Vejamos os antecedentes: Ada chega à fábrica com a intenção de terminar o casamento. É a primeira vez que ela vai até lá. O marido fica feliz ao vê-la, mas, como está muito ocupado, sugere que conheça o lugar enquanto ele se desincumbe das obrigações do trabalho. Ada e o marido entram no galpão, a câmera se desloca junto com o casal. O marido sai, e Ada fica em meio às máquinas. Num plano em *plongée*, nós a vemos em meio às filas de teares e ao ruído que reina ali. Depois, numa longa série de planos mais curtos, vemos sua expressão editada em paralelo com planos fixos das máquinas em funcionamento e dela própria, vista por entre fios, cabos, luzes e pistões em movimento. Seu rosto se crispa e ela corre do recinto. Nos planos seguintes, Ada ouve a sirene do final do expediente e acompanha a saída dos operários, que batem o ponto e se dirigem para fora, alguns em conversas e sorrisos, outros, sérios, sem notar realmente sua presença. Os operários são de ambos os sexos e todas as idades, tão variados quanto os tipos humanos no Brasil.

A fábrica do marido de Ada lembra a de Arturo em sua precariedade: nela não se coloca a questão do progresso, nem da modernidade, mas de uma grã-fina chocada com a fonte da própria riqueza e que entende, naquele momento, o abismo que a separa dos homens e mulheres que batem ponto para sobreviver. E que seguem seu caminho, após o expediente, sem rancor: não há, ali, nada de pessoal. O problema está acima de Ada e dos operários: eles a reconhecem, ela entende que eles existem. É uma questão de classe.

A fábrica, n' *O desafio*, é colocada de uma forma simples (que nada tem de simplista): o objetivo é destacar a distância de interesses e de espaços das classes sociais, o que o filme

cumprir de uma forma até lírica e numa dramaturgia de poucos arroubos. E o que acontece nas fábricas, em *São Paulo S/A*? As relações de trabalho são colocadas no âmbito de uma racionalidade administrativa (Volks) e no que pode ser considerado seu contraponto, uma exploração arcaica. O cotejo se dá entre um capitalismo desenvolvido e outro subdesenvolvido, mas não toca o problema do conflito de classes porque o viés não é esse, e sim do contraponto entre a modernidade e o atraso.

4.b) *Viramundo* e o olhar sociológico

Viramundo foi realizado em 1965 – planejado em 1964 – e tenta responder a uma pergunta latente: por que o golpe de estado do 31 de março de 1964 ocorreu sem resistência popular significativa, quando intelectuais e líderes políticos pensavam que o povo estava mobilizado num sentido revolucionário? O filme responde: eis a situação da classe operária, ou pelo menos do contingente nordestino da classe operária paulista (classe operária que é a principal do país e cujo contingente nordestino é extremamente elevado, de forma que *Viramundo* pode ser tido como um filme sobre a classe operária). Ela não tem como se afirmar, se mobilizar, só se resolve na alienação. (Bernardet, 2003: 33).

A citação é eloquente sobre uma possível semelhança entre a representação da classe operária em *São Paulo S/A* e no documentário de Geraldo Sarno – com um grande diferencial: o filme de Person, conforme vimos, não foi planejado após o golpe, se bem que postule questões relativas ao antes e ao depois de março 1964.

Em *Cineastas e imagens do povo*, Bernardet faz uma descrição pormenorizada de *Viramundo*, da qual destaco alguns aspectos: a) o documentário afirma ter por base pesquisas de acadêmicos, das quais extrai as conclusões e o método de amostragem por entrevistas; b) as entrevistas são editadas de forma a corroborar os resultados gerais da pesquisa; c) a locução *off* é detentora do saber; d) o único empresário entrevistado funciona como ‘locutor auxiliar’; e) os operários estão divididos entre qualificados e não-qualificados; f) as imagens estão encadeadas de forma a mostrar a migração como um moto contínuo; g) o filme visa uma plena identidade com o real; h) é constatada a alienação dos operários; i) as condições de vida dos migrantes são “o desemprego, o marginalismo, a ideologia pequeno-burguesa, a

impossibilidade de luta e organização”, sua válvula de escape é a religião (as cenas de umbanda e pregação evangélica duram 1/3 do filme). (Bernardet, 2003).

A breve listagem de características acima não faz jus à qualidade artística do filme de Sarno, nem à importância que teve por ocasião de seu lançamento, mas dá conta da proximidade de abordagem das duas obras: em ambas há operários “desqualificados” e qualificados; os trabalhadores são desmobilizados e apáticos; o pregador evangélico e a miséria estão presentes no documentário e nas ruas da “ficção”; Arturo e o empresário são antagonistas, mas, ao mesmo tempo, funcionam como “narradores-auxiliares”; as duas obras, por vias distintas, pleiteiam identidade com o real; São Paulo é vista como lugar de constante “recomeçar”, trituradora das subjetividades não-adaptadas.

Seria tentador, em vista da semelhança das abordagens, avaliar a pertinência de ambas como documentos da história. Contudo, que documentário e ficção, produzidos com intenções distintas por parte de seus realizadores, cheguem em formas semelhantes pode ser mais elucidativo sobre o papel que a interpretação dos dados e a formulação das perguntas têm nas pesquisas de opinião, do que sobre a veracidade histórica dos fatos representados. E é nesse sentido, talvez, que as obras sejam mais eloqüentes quanto ao período em que foram realizadas – até porque são dois clássicos do cinema brasileiro.

Qual a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que só aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (FERRO, 1992: 86).

Tanto o período JK quanto os anos do governo Goulart foram palco de uma mobilização operária sem precedentes. As greves e paralisações eram frequentes, por motivos salariais e políticos. Na São Paulo de então, era grande a porcentagem de assalariados na indústria, a maior parte ganhando salário mínimo. A partir de 1958, inicia-se uma fase marcada pela deterioração do salário mínimo real, com uma breve recuperação em 1961, tendência que se agrava após 1964. A característica geral do período é de um aumento da taxa de exploração do trabalho. (Oliveira, 1972:47-48). Assim, a euforia da industrialização no período JK está associada a um aumento da desigualdade social; contra essa taxa de exploração é que se fizeram as greves. Foi quando a pressão dos movimentos sindicais, nas cidades e no campo, tornou-se uma ameaça concreta de desestabilizar as relações de poder,

que a reação não se fez esperar. O golpe de 1964 pode ser visto, nesse sentido, como uma crise de hegemonia.

Pesquisas recentes indicam que, mesmo sendo a politização incipiente entre os migrantes, estes rapidamente adquiriam uma identidade operária e aderiam às greves. Eram conscientes de seus direitos imediatos, do ganho do salário e das perdas da inflação. Havia toda uma vida comunitária das associações de bairros que congregavam, na periferia, os migrantes recentes e as famílias já estabelecidas. E se boa parte dos trabalhadores da época não estava sindicalizada, devia-se sobretudo ao fato da maioria dos patrões não empregar trabalhadores ligados ao sindicato. Ainda que, a partir dos anos 1930, se instaurasse no Brasil um regime de caráter populista, isso não significou que as leis trabalhistas fossem aplicadas com rigor nem que os direitos fossem automáticos. (Hall, 2004 e Leal, 2006).

Por outro lado, havia (e ainda há) uma forte polêmica, na intelectualidade brasileira, sobre a interpretação do populismo e do papel que nele exerceram as classes trabalhadoras: estiveram a reboque do Estado ou encontraram nele uma via significativa para exprimir suas reivindicações? O populismo foi um fator de conscientização ou de desmobilização? Representar os trabalhadores como apáticos e alienados correspondia a adotar, de forma mais ou menos inconsciente, uma determinada interpretação do que era o operariado brasileiro e, mais do que isso, no que consistia a própria realidade do país. É sobre essa concepção de realidade, mais do que sobre o real em si, que nos falam *São Paulo S/A* e *Viramundo*.

Simplificando os termos do debate, entre os intelectuais de esquerda, as polêmicas incidiam em ver o Brasil como um país industrial ou com raízes feudais; em entender a classe operária como naturalmente revolucionária (ortodoxia comunista) ou com aspirações intrinsecamente pequeno-burguesas (esse item do debate não era restrito à realidade brasileira, como se verá em *Antes da revolução*); em vislumbrar se a revolução seria burguesa – e a burguesia uma aliada das massas na edificação de um capitalismo democrático e nacionalista, ou se as massas estavam prontas para a revolução socialista.

Do ponto de vista da direita, desde o fracasso do golpe de 1961, que visara impedir a posse de Jango Goulart, após a renúncia de Jânio Quadros, tratava-se de preparar as bases da reação a um governo que ameaçava por em xeque as prerrogativas de poder. Cabe lembrar que Jânio fora eleito pela UDN, mas Jango, seu vice, pertencia à chapa de centro-esquerda do Marechal Lott, pois a legislação eleitoral à época permitia o desdobramento do voto. A

subida de Jango à presidência representara, nesse sentido, uma vitória inesperada das esquerdas. A tensão se acirrou quando, nas eleições para governo de estado, em 1962, a direita saiu vitoriosa em estados importantes do país: Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo, onde Adhemar de Barros (vitorioso) e Jânio Quadros foram os mais votados.

Estava em curso, desde o governo JK, um novo momento da economia, marcado pela entrada dos grandes grupos industriais no Brasil. Era a fase inicial da chamada “substituição das importações”, quando o país começou a produzir o que antes importava. A direção do esforço industrial foi dada pelos grupos modernizados, que correspondiam às classes médias urbanas. Como observa Celso Furtado, no capítulo II da “teoria da dependência”, a produção desses bens – dos quais o carro é o exemplo por excelência – implicava em métodos produtivos próprios, sem relação com o nível local de acumulação de capital, pois requerem um altíssimo nível tecnológico. No governo JK, a burguesia nacional se associou às grandes firmas internacionais, que detinham o monopólio da produção desses bens cobiçados pela classe média. Esse modelo de industrialização não significou a superação do subdesenvolvimento, ao contrário: a mão-de-obra era superexplorada, a ausência de uma reforma agrária propiciava a migração de grandes contingentes populacionais para as cidades que constituíam um enorme exército de reserva etc. (Furtado, 1974).

O boom da indústria automobilística em São Paulo consistia, assim, num desdobramento da “via passiva” da modernização conservadora e plantava os germes para o golpe de 1964. Conforme observa Francisco de Oliveira, o caráter “passivo” do padrão autoritário (repressão e coerção estatal, utilizando todas as formas de conversão da riqueza pública em capital) “não se revela na ausência de transformações, mas na manutenção das classes subordinadas num estatuto pré-político, e por uma sucessão das classes dominantes no poder, que se dá sem a interferência das dominadas.” (Oliveira, 2004: 121). Por ironia, segundo o autor, a ditadura militar vai completar a obra de Juscelino: cala as reivindicações populares e mantém a economia sob o jugo de um estado centralizador, cujos esforços são orientados para a nova modalidade de acumulação.

A narrativa de *São Paulo S/A* adota, no geral, uma postura crítica em relação à forma como se processa a industrialização. Se no filme há lugar para que um capitalista exprima sua opinião, é porque Arturo e Carlos são parceiros – e Carlos é o foco de emanção da narrativa. Como os trabalhadores estão fora do seu círculo de relações, fica excluída a perspectiva do

operariado, bem como os dilemas e considerações da classe trabalhadora, como, por exemplo, que talvez seja melhor ser trancado no banheiro do que não ter emprego nenhum, e que alguns trabalhadores pensem desta forma e outros tentem se organizar. Ademais, o fato das filmagens acontecerem após o golpe fez a greve dos bancários ser substituída pela parada cívica, de forma que o filme reflete mais o silêncio e o clima opressivo da ditadura do que o ambiente explosivo do pré-golpe.

Se *São Paulo S/A* não encampa o ponto de vista da elite, tampouco adere aos operários, que não têm voz no filme – se bem que, como vimos, “dar a voz” não garante que expressem seu ponto de vista. Mostra a grande empresa numa luz favorável, mas denuncia as condições de trabalho nas pequenas fábricas do cinturão industrial. A instância narradora situa a diegese num tempo passado, mas isso não a poupa de ser assaltada pelas controvérsias do presente, ainda que não as formule de modo claro. A forma como são filmados os operários na sequência dos fiscais de trabalho, na fábrica de Arturo, é elucidativa quanto a esse aspecto: captados em *contra-plongée*, sua figura ganha um potencial épico que a dramaturgia desmente. Não se trata de uma contradição, mas de uma tensão entre duas interpretações de uma realidade complexa, e não necessariamente excludentes.

Dos dilemas de quem filma a modernidade paulistana resulte, talvez, parte dos dilemas pessoais de Carlos e a sua falta de projeto pessoal. Numa época de extrema polarização política, como foram os anos 1960, a crítica social que não via possibilidades concretas na utopia socialista ficava num impasse. Aqui se encontra, aliás, uma importante divergência entre o filme de Person e as produções urbanas do Cinema Novo.

Conforme lembra Roberto Schwarz em *Fim de século*, em 1960, ano da inauguração de Brasília, por ocasião da Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, Paulo Emílio Salles Gomes observa que “a marca cruel do subdesenvolvimento” se fundamenta num sistema de alienações: não obstante os filmes brasileiros contarem com alguma simpatia do público, o cinema valorizado é aquele produzido na Europa e nos Estados Unidos. A crítica toma como objeto o cinema-arte, quer dizer, o cinema feito fora, deixando os cineastas brasileiros sem uma interlocução qualificada: “seu verdadeiro interlocutor era a ignorância do público, a estupidez da censura, o mau gosto dos distribuidores, além da simpatia de um grupinho de adeptos”.

Segundo o autor, era essa a situação que o nacionalismo desenvolvimentista queria superar no campo da cultura, o divórcio entre aspiração cultural e condições locais, um traço comum da vida em colônias ou ex-colônias:

Posto como objetivo prático, o desenvolvimento nacional reorganizava o espaço da imaginação e do pensamento crítico em torno de um eixo interno. Cheia de dificuldades, a relação entre as aspirações de modernidade e a experiência efetiva do país se tornava um tópico obrigatório (...). No limite, tratava-se de arrancar a população aos enquadramentos semicoloniais em que se encontrava, e de trazê-la, ainda que de forma precária, ao universo da cidadania, do trabalho assalariado e da atividade econômica moderna, industrial sobretudo. Isso no âmbito do discurso, pois o aspecto de menor brilho cívico dos novos tempos consistia na desagregação do velho enquadramento rural, provocando a migração para as cidades, onde os pobres ficavam largados à disposição passavelmente absoluta das novas formas de exploração econômica e de manipulação populista. (Schwarz, 1999:156/158).

4.c) Antes da revolução e depois do golpe

Como num sonho vislumbro as portas da cidade, os bastiões, as barreiras alfandegárias, os campanários, as cúpulas como colinas de pedra, os tetos cinzentos, os mirantes e, bem mais abaixo, as estradas, as aldeias, as praças, a Praça. E bem no meio está o Parma, que divide as duas cidades, dos ricos e dos pobres.

Enquanto ouvimos a voz *over* de Fabrizio, o protagonista, Parma desfila num longo plano aéreo. O filme é *Antes da revolução* (1962), de Bernardo Bertolucci. A associação entre este plano inicial e a imagem aérea de *São Paulo S/A* é inevitável. Não só pelo contexto no qual o plano está inserido (voz *over* do protagonista, apresentação de uma cidade como ambiente sociológico), mas pela proximidade entre as tramas dos dois filmes e a época de sua produção. Fabrizio é um jovem de família tradicional, num momento de decisão: assume sua classe social e casa com Célia, a bela e rica namorada, ou segue os passos de Cesare, o professor comunista? Em meio ao dilema existencial, Fabrizio também vive uma paixão com

uma prima mais velha. A cidade de Parma é mais do que o lugar onde a trama se passa: o traçado de Parma é a sociedade, viver e circular em Parma corresponde a vivenciar uma determinada forma social em seus diferentes lugares.

A semelhança entre os dois filmes comporta outros exemplos: experimentação na montagem e presença de recursos gráficos, que denotam uma pesquisa visual também presente em *São Paulo S/A* (em termos distintos). O personagem Lombardo, nobre falido, lamenta o destino de suas terras, destinadas à especulação imobiliária, num discurso que lembra a utopia regressiva da seqüência do porto de areia, em *São Paulo S/A*. Nos dois filmes, os fatores externos (política/economia) e internos (amor) estão interligados no dilema do protagonista. Em ambos há um mentor, homem mais velho caracterizado como sábio (em sua categoria) e benevolente (em relação ao pupilo), cujo exemplo o protagonista recusa: Fabrizio se casa com Célia e adere à elite; Carlos, como vimos, rompe com Arturo e Luciana.

Mas existe uma diferença fundamental entre as duas formas de apresentar a cidade, que interessa aqui. No filme de Bertolucci, a cidade dos ricos e a cidade dos pobres, o dentro e o fora, estão colocados no plano aéreo inicial. É claro que, pelo tamanho de Parma, é possível abarcar, sem cortes, a totalidade de seus espaços. O mesmo não acontece com São Paulo, onde as distâncias são bem maiores. Nesse sentido, ficaria explicado que uma apresentação dos diferentes lugares de São Paulo tenha que ser feita pela reunião de partes, por meio da montagem.

Um espectador que desconhece Parma, contudo, não conseguiria distinguir os espaços da cidade com clareza, não fosse a fala de Fabrizio. É porque Fabrizio conhece os lugares, que pode falar sobre eles com tranqüilidade e assume, desde o início do filme, a narração. Porque conhece a situação, tem domínio sobre ela e poderá fazer escolhas no final. Há, em *Antes da revolução*, uma clareza na divisão da sociedade entre ricos e pobres, esquerda e direita, que se estende aos dilemas: o professor comunista pondera, a um Fabrizio que lamenta a falta de espírito revolucionário, que os operários podem ter aspirações pequeno-burguesas de conforto e tranqüilidade e continuarem comunistas. Os operários aqui tampouco têm voz direta, mas são representados pelo comunista Cesare e são vistos organizando uma manifestação.

Em *São Paulo S/A* o plano aéreo não significa uma totalidade, mas um fragmento em meio a outros. Ademais, a apresentação da Cidade é feita pela instância narradora, Carlos tem

apenas em parte o domínio sobre a totalidade – do que talvez resulte sua extrema angústia. E, não custa lembrar, a elite tem presença elíptica, permanece oculta em seus espaços, como causa maior ou “eminência parda”.

A percepção de São Paulo em toda sua complexidade, que a narrativa ambiciona, vai sendo construída aos trancos, ao longo do filme, e resulta, afinal, numa composição um tanto caleidoscópica. Não apenas pelo tamanho da Cidade, mas porque há inúmeras tensões no seio mesmo das partes que compõem a representação, que motivam talvez a forma fragmentada da montagem não-linear e outros elementos do estilo.

De modo algum as quebras e tensões devem ser vistas, no filme de Person, como um problema de composição, contraposto à clareza de *Antes da revolução: São Paulo S/A* reflete, em sua forma, um momento histórico sujeito a um intenso debate de idéias, num Brasil cuja intelectualidade estava inaugurando um pensamento original não só a respeito do país, mas também daquilo que consistiria a própria condição do subdesenvolvimento.

5.) Conclusão

*Para a catástrofe
em busca da
sobrevivência
nascemos*

Murilo Mendes

5.a) Ter ou não utopias

Frente ao vasto horizonte que a pan revela, está Carlos. Com uma expressão reflexiva, ele contempla o litoral. Ouve-se o ruído de um caminhão subindo a serra. Carlos se afasta e pede carona. O protagonista, nessa seqüência, dá as costas à imagem que sintetizou a utopia revolucionária do Cinema Novo: o mar. (Nagib, 2006). Não se pode afirmar que Carlos recuse o mar em resposta ao plano final de *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber

Rocha, 1964), porém é possível ver aí um imaginário coincidente. As outras aparições do mar e da praia, no filme de Person, não conotam a metáfora da utopia marinha, como este plano da serra do Mar. A utopia permaneceu ligada à figura de Hilda, que encontra a felicidade na fazenda, com o marido. Nesse sentido, também em *São Paulo S/A*, a utopia possível está num lugar ligado à proximidade com a terra, como as lembranças da infância e a árvore em *Noite vazia*. Mas no filme de Person, o insucesso de Hilda tem apenas um quê de fatalidade inexorável: antes do marido morrer, a fazenda fora vendida para pagar as dívidas de uma “uma colheita perdida”. O fim do sonho de Hilda encontra eco no discurso ufanista de Arturo, que vê na indústria automobilística o caminho de superação de uma economia antes fundamentada no café. A razão econômica perpassa o filme.

A questão da utopia é um ponto importante no debate cinematográfico brasileiro dos anos 1960, entre outras razões devido ao viés interpretativo da teoria do autor que norteou o Cinema Novo. Segundo Lúcia Nagib, Glauber “definiu como cinema de autor o cinema não-comercial e transformou o diretor cinematográfico no revolucionário por excelência”. (Nagib, 2006:37). Num momento em que o projeto nacional ocupa o centro do debate histórico, *Deus e o diabo na terra do sol* condensa a profecia utópica mais famosa do cinema brasileiro: “O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”. De acordo com a autora, *Deus e o diabo na terra do sol*, rodado em 1963, “configura um herói progressista que afinal se liberta das influências retrógradas e anti-republicanas do país. O filme constrói, assim, um projeto propriamente utópico, tal como o de Thomas More”. (Nagib, 2006:39).

A presença de utopias em *São Paulo S/A* remete a outros questionamentos. Em primeiro lugar, a recusa pela vista do litoral pode ser referida também à recusa pelo idealismo de modo geral. Não creio que seja necessário enveredar pela discussão do sublime, mas a análise iconográfica revela a semelhança entre o plano de Person e o famoso quadro de Caspar David Friedrich, até porque Carlos não contempla a vista num momento qualquer do filme, mas naquele que poderia ser um possível final (depois do plano que sugere o acidente automobilístico). Mas, à diferença da personagem da pintura, o sentimento de Carlos não se enleva ao contemplar a imensidão encoberta pela bruma matinal. À paisagem da serra do Mar, que é quase uma aérea, se contrapõe a aérea inicial do mar de prédios, na função que a paisagem da natureza tem no romantismo. Ao sublime da vista, o filme opõe a concretude da Cidade como o fim das ilusões românticas.

A utopia revolucionária, de um lado, e a SP Sociedade Anônima, do outro, são termos opostos de uma mesma forma de pensar a sociedade em suas relações espaciais, a cidade máquina no concreto e a utopia numa ilha longínqua. A esse respeito, é interessante a observação de Lalande, que considera a utopia um “experimento mental”, equivalente à criação de um modelo teórico de funcionamento, na medida em que propõe “uma descrição concreta e detalhada da organização ideal de uma sociedade”. De acordo com o autor, “na primeira fase do trabalho, que é propriamente criativa, o inventor não difere de um utopista”. Lalande distingue as obras cujo conteúdo recorre a lugares inventados como crítica do presente, por exemplo, as *Viagens de Gulliver*, daquelas que têm um conteúdo prepositivo: “a utopia se aproximaria assim da hipótese, seu método seria o do pensamento por tipos, e não por meio da abstração absoluta”. (1968: 1178-1181).

Não custa lembrar que a utopia socialista, nos anos 1960, não era uma idealização apenas imaginária. Tinha como lastro uma revolução feita nas barbas dos Estados Unidos, em Cuba, e um bloco de países socialistas, resultado da vitória do exército Vermelho sobre o nazismo. Mesmo que a nova esquerda criticasse os rumos do governo soviético, não era no intuito de revalorizar o capitalismo. Quando Glauber coloca o vasto mar no final de *Deus e o diabo*, este serve de metáfora para um tipo de sociedade cujo advento parecia próximo. E de fato estava, se pensarmos na experiência breve, porém intensa, do socialismo democrático do governo Allende, no Chile, na vitória dos vietnamitas e nas lutas de libertação nacional no Terceiro Mundo.

Por conseguinte, a oposição que Lalande faz entre pensamento abstrato e concreto é mais útil para compreendermos as implicações de se pensar a cidade como uma máquina. Ao retratar São Paulo em suas inter-relações e tipos humanos, Person expõe os mecanismos que pareciam tornar inviável, na Cidade, qualquer perspectiva de revolução socialista.

5.b) São Paulo, *machina mundi*

São Paulo S/A é parte de uma geração de filmes que enfocou o desencontro das subjetividades e a tentativa de sair do esquema burguês. Revê-lo hoje, num tempo em que a crise advém quando *não* se consegue o emprego burguês, é no mínimo curioso. Para Ismail Xavier, a montagem paralela na cena do viaduto

...estabelece a conexão entre a cidade, pessoas na travessia e o movimento das engrenagens, numa clássica metáfora que vem trabalhar a idéia do trabalho industrial como desumanização (...). Tomando essa 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 ‘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 *Metrópolis*, 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, 2006:20).

A metáfora da cidade-máquina faz parte do *topos* da *machina mundi*, que, no filme, funciona como uma “contra-utopia”, na medida em que tem por objeto uma sociedade “real” e problemática. A metáfora do maquinismo não nasce na Revolução Industrial: a idéia do mundo como maquinismo vem da antiguidade latina (Lucrécio), percorre o Iluminismo e tem destaque no Futurismo Italiano. Como metáfora, a idéia do maquinismo se revela uma das formas por meio das quais o pensamento organiza a complexidade, procedendo por tipologia. No filme de Person, resulta do intuito, por parte da instância narradora e de Carlos, em responder ao “por quê?” inicial de Luciana. Ao fazê-lo, recriam uma São Paulo cuja representação é permeada de tensões, que permitem entrever um outro nível de significados no filme. Com base na interpretação de Ismail Xavier, talvez seja possível afirmar que Person lança mão da metáfora da cidade-máquina e situa a narrativa no passado, como recurso de controlar a representação e “ver claro” o presente. De certa forma, procedimento semelhante a que recorria o Cinema Novo ao focar suas narrativas no passado rural, aplicado à grande metrópole industrial do Brasil.

A recusa de um final que apontasse uma dimensão utópica não pode ser interpretada, assim, como ausência de postura crítica em relação às contradições do subdesenvolvimento.

Ao longo da fita, a reflexão sobre o *boom* industrial implicou numa menção a possíveis alternativas: o porto de areia e o lago seco para onde Hilda dirige a toda velocidade, onde diz para Carlos “preciso amar”, metáforas de utopias que não têm mais lugar no mundo. O idílio na fazenda era uma utopia mais próxima, porém economicamente inviável. Descartados o passado, a vida no campo e uma perspectiva idealista de futuro, a Carlos não resta alternativa senão o retorno. A narrativa tem o cuidado de construir uma representação de São Paulo que inclui, para melhor descartá-las, as eventuais alternativas ao presente. Assim, as utopias não são apenas o contraponto, mas são literalmente engolidas pelo moto contínuo da máquina-monstro de poderio desmesurado. E isso por meio de um pensamento espacial, uma forma de estruturar a realidade no concreto e não como abstração.

O retorno de Carlos a São Paulo tem a ver, então, com um tipo bem específico de maquinismo, e é tanto mais significativo porque adquire, na estrutura do filme, o peso de um epílogo, que dá nova intensidade a sua angústia (tão maior porque ele pressentia que seria incapaz de fugir?). Não há libertação possível no que se refere a São Paulo, portanto o final não pode ser aberto, nem ambíguo – como um *fade out* ou Carlos olhando a paisagem. *São Paulo S/A* apresenta inúmeras tensões; os minutos deste epílogo até a palavra “fim”, porém, reiteram uma certeza que talvez esteja mais relacionada ao posicionamento do filme no contexto brasileiro que levou ao golpe do que com o drama pessoal do protagonista em inserir-se, ou não, na vida burguesa.

5.c) Um momento bem complicado

Até aqui foi possível indicar, no plano-a-plano do filme, uma série de tensões que permeiam os diferentes níveis da narrativa, que podem corresponder à forma como a obra de Person assimilou o fértil debate de idéias que marcou os anos 1960. Assim, a “confusão” entre as séries de personagens na montagem não-linear, que se reflete na própria confusão do protagonista, estaria vinculada ao mimetismo da natureza fragmentada das memórias, ou também pode estar relacionada com a dificuldade de equacionar as variáveis de uma situação complexa?

No último diálogo com Luciana, quando comunica sua decisão de partir, Carlos reitera algumas vezes “não sei como dizer, não sei como explicar”, “nem eu mesmo sei direito”, “gostaria de te dar uma razão pra mim mesmo”, “eu não posso explicar, procure aceitar sem fazer drama” e quando Luciana teima em exigir um motivo, Carlos responde “nenhum que eu possa explicar. Mas se você quiser um pretexto, você pode dizer que eu fiquei doido”. Ao longo do filme, a narração deixou claros os motivos que o teriam levado à crise, o próprio Carlos não hesitou em manifestar seu desagrado em várias cenas, com Arturo e Luciana. Por que, a partir de certo momento, Carlos perde a capacidade de verbalizar suas “verdades”?

Há uma semelhança interessante com a fala de Marcelo em *O desafio*, apesar das expressões dos rostos serem distintas: da fisionomia do protagonista, no filme de Saraceni, se depreende uma aura de tristeza ou melancolia. Com base no conhecimento da história (do filme e do golpe), pode ser lida como perturbação motivada por um sentimento de perda, da qual não se exclui alguma serenidade. Já a expressão de Carlos sugere um homem acuado.

Há alguns aspectos que chamam a atenção, na tentativa do filme em representar o sistema complexo que é a Cidade de São Paulo: Carlos é crítico a Arturo, mas é Arturo quem prenuncia o futuro; no final, ao invés de apontar para uma utopia, o filme volta para o ponto de partida, indicando que a parte não tem vez se confrontada com o todo – desmentindo assim a importância que Carlos tem na narrativa; há um clima opressivo, tanto na parada cívica quanto, por exemplo, quando Carlos entoia o hino à bandeira. Ademais, a apresentação da Cidade é feita pela instância narradora, Carlos tem apenas em parte o domínio sobre a totalidade – do que talvez resulte sua extrema angústia. E, não custa lembrar, a elite tem presença elíptica, permanece oculta em seus espaços, como causa maior ou “eminência parda”.

Angustiar-se. Em algum momento ter-se angustiado muito, ou pouco, faz parte da experiência cotidiana – os motivos não importam. É o que nos habilita, em parte, a identificar e nomear o que se passa na fisionomia de Carlos. A outra parte nos é dada pela experiência de espectadores. O estranhamento de uma expressão que não corresponde ao esperado é sempre possível, e pode enriquecer a leitura da cena, mas não é o caso em *São Paulo S/A*. A angústia é também uma noção importante na psicanálise, e pode ser uma baliza interessante para equacionarmos o problema colocado no início deste capítulo: determinados aspectos do

filme de Person encontram explicação plena e suficiente nos dados da diegese, ou estão vinculados à angústia provocada pelos temores próprios ao momento de sua realização?

Laplanche vê na segunda teoria freudiana uma dimensão funcional, por meio da qual Freud procura descobrir uma certa função, ou utilidade, para a angústia. Segundo o autor, a segunda teoria freudiana da angústia abre a porta a uma concepção mais objetivista da noção, “a qual faria da angústia neurótica a repetição de um perigo ou de uma reação ao perigo objetivo”. (Laplanche, 1998:43). A colocação é simples apenas em aparência: as fronteiras entre a angústia neurótica e a “real”, entendida como reação a um perigo externo, são mais fluidas que o senso comum poderia indicar.

A angústia real (*Realangst*) parece algo racional e compreensível; enquanto reação a um perigo exterior, está associada ao reflexo de fuga e pode ser considerada uma manifestação do instinto de conservação. Contudo, como observa Laplanche,

...a angústia real pode ser decomposta em dois aspectos: um *aspecto de preparação para o perigo* [grifo do autor] – sinal útil; e tanto mais útil porque a angústia está justamente reduzida a um sinal – e um *aspecto irracional* [idem] que é o desenvolvimento da angústia. (1998:46).

A noção de angústia implica a compreensão dos vários sentidos e possíveis traduções da palavra *Angst*, que, em alemão, também significa *medo*.

Susto, medo, angústia [*Schreck, Furcht, Angst*] são termos que é errado utilizar como sinônimos; suas relações com o perigo permitem perfeitamente diferenciá-los. O termo angústia designa um estado caracterizado pela expectativa do perigo e a preparação para este, mesmo que seja desconhecido; o termo medo supõe um objeto definido de que se tem medo. (Freud *apud* Laplanche, 1998:48).

Segundo Laplanche, o par *Furcht-Angst* apresenta o problema da relação da angústia com o objeto. O medo “implica relação com o objeto, e com os perigos que ele faz correr. Tem-se medo de assaltantes, de um homem brutal”. Já a angústia implica em “indeterminação de perigo” (variando as interpretações se o objeto está ausente ou não). Agora, conforme pondera o autor, “que espécie de relações reais podem existir entre a angústia e o medo”? A angústia é sobretudo expectativa de um perigo – seja vaga ou, pelo

contrário, precisa e preparatória. O problema será saber que perigo é esse, e se ele é objetivável fora da angústia. (Laplanche, 1998:56-58).

Caso seja aceitável a hipótese de que há, no filme, tensões que remetem a elementos que vão além da diegese, então a análise destes elementos permite entrever do que, afinal, Carlos tem tanto medo. Há algumas explicações possíveis: a) a angústia de Carlos se dá face ao poderio econômico com o qual ele se defronta; b) o poder econômico é o grande mentor oculto do filme. A ocultação da classe dominante não resulta de sua pouca importância, mas do problema que significa representá-la sem entrar no esquema da luta de classes; c) desde 1961, havia um golpe militar em curso⁵⁵.

⁵⁵ A dinâmica dos anos 1960 incluía, além do conflito de idéias, um extremo sentido de violência, alimentado pela Guerra Fria e pela ameaça nuclear. A luta contra o imperialismo não se fazia apenas de vitórias. Em meados dos anos 1950, o golpe militar na Guatemala, patrocinado pela CIA, provocara um massacre à altura do meio milhão de comunistas mortos quando foi deposto em 1958, na Indonésia, o presidente Sukarno, num golpe também patrocinado pelo governo norte-americano. A crise dos mísseis cubanos, em 1962, jogara o foco do conflito na América Latina. No Brasil, a luta pela terra no Nordeste, levada adiante pelos sindicatos rurais e as Ligas Camponesas, sob o lema de “reforma agrária, na lei ou na marra”, bem como a maré de greves, refletiam a exacerbação dos ânimos. Neste contexto, pode-se imaginar a reação que suscitou, nas forças da direita, a condecoração dada a Che Guevara pelo presidente Goulart.

Desde a derrota de 1961, a direita se reorganizava, movida pela percepção de que suas posições e privilégios de classe estavam ameaçados pelo que a imprensa a seu serviço chamou de “*comuno-peleguismo*”, numa alusão à aliança entre o PCB e os sindicatos:

É notável a proximidade cronológica entre o duplo desastre sofrido pela direita em agosto-setembro 1961 (renúncia de Jânio Quadros e o subsequente malogro do pronunciamento militar visando a impedir que seu sucessor legal, João Goulart, assumisse a presidência) e a fundação do discretamente intitulado Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) a 29 de novembro de 1961, bem como de organizações congêneres, como o Instituto Brasileiro de Ação democrática (IBAD). (...) Embora tal proximidade cronológica sugira que as pré-condições para a mobilização contra-revolucionária da burguesia industrial e financeira estivessem reunidas desde antes (não se forja uma vanguarda de classe, mesmo tratando-se de uma classe dominante, num tão curto espaço de tempo), é incontestável o vínculo de causa e efeito entre o duplo fiasco do governo Jânio Quadros e do golpe anti-Goulart e a iniciativa de organizar fora e acima dos quadros partidários o estado-maior do patronato de choque. (MORAES, 2001:111).

Segundo Quartim de Moraes, seria uma simplificação afirmar que o IPES e o IBAD foram criados com o intuito direto de fomentar o golpe militar, contudo, conforme observa, “tal propósito estava, sem dúvida, presente no espírito de seus chefes civis e militares, alguns dos quais vangloriar-se-iam mais tarde, sem mentir, de terem começado a conspirar em 1961”. A construção do golpe coube ao general Golbery do Couto e Silva, que supervisionou a montagem da rede conspirativa que reunia empresários de diversos setores, os grandes proprietários rurais, a Igreja e parte das forças armadas. René Dreifuss, em *1964: a conquista do estado* demonstra, a partir de fontes documentais, no que consistia essa articulação.

No início de 1962, o IPES lança sua primeira ofensiva ideológica: a grande imprensa (devidamente cooptada pela direita) passou a denunciar que o espectro do comunismo rondava o país. Enquanto isso, a cúpula da igreja organizava a campanha da “Mulher pela Democracia”, que daria origem às ‘marchadeiras’, cujo papel político foi considerável. (Moraes, 2001:115-116).

Por que não houve resistência ao golpe de 1964? Conforme lembra Moraes, a greve geral anunciada pelos dirigentes sindicais, em caso de golpe, fracassou melancolicamente. Mas o que paralisou a ação das forças militares de que o governo dispunha foi, justamente, a prévia derrota política das forças populares que

A elaboração da teoria psicanalítica ajuda aqui apenas em parte a compreender a posição do narrador Carlos. A experiência individual de um evento histórico não é determinada pelo evento em si, mas pelo lugar (na acepção mais geral do termo) no qual a pessoa se encontra no momento considerado. Aqueles que se sentiram afetados de forma negativa pela subida de Jango ao poder – por interesses ou por influência da grande imprensa, provavelmente ficaram aliviados com sua queda, e vice-versa. Ademais, já faz tempo que a crítica deixou de associar o ponto de vista do protagonista à instância narradora e esta de ser identificada com o autor.

A interpretação que proponho supõe, assim, considerar que *São Paulo S/A* foi produzido por um grupo que se sentiu preocupado pelo debate de idéias e ameaçado pela escalada das manifestações da direita – mas esta é uma leitura *après coup*. Retomo, aqui, a perspectiva analítica proposta por Pierre Sorlin, a representação se faz sob um determinado ponto de vista de classe. A contigüidade entre a instância narradora e Carlos permite que a câmera seja contaminada pela subjetividade do protagonista, e a subjetividade de Carlos é angustiada, então a câmera também, de alguma forma, deverá corresponder a essa angústia. Portanto, haverá uma forma angustiada de representar a São Paulo Sociedade Anônima. O intuito de não colocar no filme e debate político não o torna imune ao embate das idéias, nem ao clima tenso que precedeu o golpe, ou ao ambiente opressivo que o seguiu.

Ao invés de isolar suas personagens em psicologismos e sentimentos, Person, em sua formação italiana, procura inseri-los no espaço ao seu redor, daí sua busca por planos mais abertos. Essa tendência em procurar ver, essa confiança na visão, no poder de compreensão do olhar, é uma confiança e, ao mesmo tempo, uma angústia de que isso não seja suficiente – donde um rebuscamento que resulta na imagem, uma tendência a composições com elementos excessivos, na criação de um espaço cuja percepção está em vias de ser soterrada

apoiavam o governo:

O comício de 13 de março foi a mais notável manifestação de massa da esquerda na conjuntura do golpe. Reuniu uma multidão calculada entre 150.000 e 200.000 pessoas. No palanque, ao lado de Goulart, estava o cunhado Brizola, bem como dirigentes do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), membros do governo e o governador de Pernambuco, Miguel Arraes. A direita replicou, no dia 19 de março, em São Paulo, onde cerca de meio milhão de manifestantes votaram com os pés, em nome de deus, da Família e da Liberdade, a favor do golpe (...). À frente da gigantesca passeata reacionária estava (...) Adhemar de Barros (...). Marchas semelhantes estavam programadas para outros grandes centros urbanos. O golpe veio antes, transformando a mobilização da direita em desfiles de triunfo. Ela provaria, de qualquer modo, antes do 31 de março, que podia pôr na rua muito mais gente do que a esquerda. (Moraes, 2001:139).

pelos detalhes. A fotografia, ao se abrir para um mundo confuso, reproduz confusão. A representação realista, nesta tentativa totalizante e, ao mesmo tempo, incompleta, se traduz na procura quase desesperada de um mais além, que tem a ver com a angústia de Carlos. A imagem que tende ao acúmulo de informações, ao intrincado dos reflexos, compõe um quadro do qual não se exclui o absurdo – como numa gravura de Escher – e terá, como veremos, continuidade em *O bandido da luz vermelha*.

À segmentação da Cidade em partes, que vai de par com a montagem não-linear, somam-se o dinamismo da câmera e uma fotografia que procura ver “mais além”, criando um intrincado de planos e detalhes, que tem um caráter quase caleidoscópico, em relação com o intenso debate de idéias da época. O realismo de *São Paulo S/A* abre caminho para o estilhaçamento da representação, cujos cacos (alguns) serão reunidos nos filmes dos anos seguintes – *Hitler terceiro mundo* pode ser considerado uma continuação do que Person omite em seu filme: a elite e seu poder. Mas não é só: além da fragmentação, também a escatologia: a presença do grotesco como crítica social, no motivo da comida, já se encontra em germe no filme de Person, basta ter em mente a cena do irmão de Luciana com a coxa de frango na boca, ou o desconforto da miss Aerosa na perspectiva de comer joelho de porco, no restaurante alemão.

A representação de São Paulo a que procede Person é o retrato da modernização conservadora em movimento, ou do “atraso” que é a base do progresso industrial num país subdesenvolvido. O golpe de 64 põe abaixo a dimensão democratizante do progresso, ou ao menos o que nela via o pensamento cepalino. Nos anos seguintes, o nacionalismo desenvolvimentista volta e se intensifica, “mas agora sob direção e com características de direita”. (Schwarz, 1999: 174). Será sob este novo prisma que surgirá o movimento tropicalista, cujo marco inicial no cinema é *O bandido da luz vermelha*.

Capítulo 3

O bandido da luz vermelha: a Cidade é outra

1) Um pouco da forma

O filme de Sganzerla é uma livre interpretação da história do Bandido da Luz Vermelha, cujos crimes tiveram grande destaque na mídia dos anos 1960, sobretudo na cidade de São Paulo, onde praticou assaltos, assassinatos e estupros até ser preso, em 1967. Começa como reminiscências da infância, na voz da personagem-título, e acompanha sua trajetória de crimes, o namoro com uma prostituta e o ingresso na organização *Mão negra*, até o suicídio – trajetória que não corresponde à da personagem real, Luiz Acácio Pereira da Costa, morto em 1998.

O Bandido é interpretado por Paulo Vilaça. Cabeção, o delegado que o persegue, é Luiz Linhares. Helena Ignes é Janete Jane, sua namorada, e Pagano Sobrinho é J.B., dublê de político e chefe da *Mão negra*. A “reconstituição” da vida e morte do Bandido é feita fora do registro realista e pouco tem a ver com a da personagem que lhe deu origem. Em diversas seqüências a *mise-en-scène* tende ao onírico, em outras, predomina a paródia de filmes de gênero (policial e faroeste); há uma farta inserção de imagens-clichê (no estrito sentido da expressão) e de trechos de filmes “b”, bem como citações de obras de cineastas “ícones”, como Godard; a montagem opera pela disjunção entre imagem e banda sonora (a montagem vertical proposta por Eisenstein) e põe em relevo a fragmentação dos planos; a câmera e a fotografia são “toscas”, ou seja, há “erros” de foco, enquadramento, exposição de luz e direção de set (por exemplo, numa cena alguém da cenografia cruza o campo segurando um pano, em outra, o diretor aparece dirigindo, alguns figurantes dão risada etc.) – elementos estes que, reunidos, compõem a modernidade da obra e a diferenciam de forma radical dos estilos de *Noite vazia* e *São Paulo S/A*. Ainda que, conforme vimos, o filme de Person já se defrontara com algumas situações-limite no seu esforço de representar São Paulo como uma totalidade complexa.

Alguns destes “erros” são deliberados, conforme afirma Rogério Sganzerla, e constituem o marco inaugural do que se convencionou designar como “estética do lixo”.

(Sganzerla *apud* Ramos, 1987:41). A opção pelo “filme ruim” reflete o posicionamento de uma geração de cineastas em relação ao momento político do Brasil, o pós-golpe, e também uma tomada de posição em relação às propostas do Cinema Novo: “envolve a elaboração de uma crítica acerba ao populismo anterior a 64, o político e o estético-pedagógico; crítica articulada a uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota”. (Xavier, 1993:16).

O bandido da luz vermelha é considerado, por autores como Fernão Ramos e Jairo Ferreira, a obra que inaugura as diretrizes do Cinema Marginal, por características como a avacalhação, a opção pelo ruim e o cafajeste, pela presença do lixo, do degradado e do escatológico, entre outros aspectos. Como se trata de um debate que já foi fartamente comentado, não creio que seja o caso de retomá-lo aqui. No mais, falhas acontecem em qualquer filmagem (donde o hábito de rodar várias vezes uma mesma cena), só que, n’*O bandido*, foram potencializadas e incorporadas ao filme de forma sistemática, passando a caracterizar seu estilo (diferente, por exemplo, da função da luz estourada na sequência do viaduto do Chá, em *São Paulo S/A*, associada ao estado de espírito de Carlos).

Para efeito desta análise, interessa ter em vista que o filme de Sganzerla, na representação de São Paulo, toma como mote a situação periférica enquanto convivência entre o arcaico e o moderno, vista à luz das estratégias da arte internacional então em voga. O diagnóstico da esquerda, na época, era de que a modernização à qual se empenhava a política econômica da ditadura militar perpetuava a condição periférica de país fornecedor de matéria-prima e de trabalho barato, interpretação que seria revista⁵⁶ logo depois. Conforme notou João Quartim, em artigo publicado na *Temps Modernes*, desde o governo JK estava em curso uma mudança política e ideológica em relação ao papel da burguesia brasileira, na medida em que “a base objetiva da associação com o imperialismo foi justamente *o tipo de industrialização* que se torna dominante entre 1955-61”, processo acelerado pelo primeiro governo da ditadura militar, na gestão de Roberto Campos. (Moraes, 1971:669). De fato, a ditadura não transformou o Brasil numa república de bananas. Ao contrário, seguiu a política desenvolvimentista que vinha desde Getúlio, de fomento às “indústrias de base”. Conforme pontua Francisco de Oliveira, o caráter passivo da modernização conservadora não se revela na ausência de transformações, mas “na manutenção das classes subordinadas num estatuto

⁵⁶ Na edição em livro do artigo “Cultura e política, 1964-1969”, Roberto Schwarz se refere a este “erro de prognóstico”. (Schwarz, 1978:61).

pré-político, e por uma sucessão das classes dominantes que se dá sem a interferência das dominadas”. A “via passiva” produz crises de hegemonia que se expressam em crispções violentas, como as de 30 e de 64, quando os movimentos populares ameaçaram as prerrogativas do poder. (Oliveira, 2004:121).

No final dos anos 1960, se não havia ainda clareza quanto ao caráter das forças que seriam hegemônicas na condução da economia, era evidente o reconhecimento da convivência entre o arcaico e o moderno como condição definidora do subdesenvolvimento. Sua elevação à categoria de emblema foi a base de toda uma produção de filmes, músicas, teatro e literatura que procurou refletir os descompassos entre as expectativas e a realidade da nação. Em sintonia com essa visão do Brasil, o Tropicalismo vai pôr a nu que a ligação ao novo se faz estruturalmente através do atraso social, que se reproduz ao invés de se extinguir. “Na composição insolúvel, mas funcional dos dois termos, portanto, está figurado um destino nacional, que dura desde os inícios”. (Schwarz, 1978:77). É esse “destino nacional” que será representado pela alegoria tropicalista. A representação alegórica, que não era novidade no cinema brasileiro moderno, muda assim de sinal.

Para Ismail Xavier, em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), a alegoria pensa a “história como teleologia e assume o tempo como movimento dotado de razão e sentido”, caminhando em direção a um *télos* que, no caso, é a utopia revolucionária que tem por metáfora o mar, correlata ao clima de esperança pré-golpe. Já em *O bandido da luz vermelha*, a alegoria se torna expressão de uma crise da teleologia da história, que traduz o desconforto de uma geração que viu ruir a possibilidade de uma efetiva mudança do país, a cargo das reformas de base, substituídas por mais uma etapa da modernização pelo alto. (Xavier, 1993:12-13).

Numa tentativa de definição sucinta, alegórica é aquela forma de representação na qual a relação entre a idéia e as imagens que devem suscitar-la é externa e do domínio da convenção. De acordo com Schwarz, em sua leitura do estudo de Walter Benjamin, os elementos que fazem parte de uma alegoria não são transfigurados artisticamente, mas usados para significar uma idéia abstrata com a qual não têm vínculo necessário. Assim, “persistem na sua materialidade documental, são como que escolhos da história real, que é a sua profundidade”. Para o autor,

...é justamente no esforço de encontrar matéria sugestiva e *datada* – com a qual alegorizam a “idéia” intemporal do Brasil – que os tropicalistas têm o seu melhor resultado. Daí o caráter de inventário que têm filmes, peças e canções tropicalistas, que apresentam quanta matéria possam para que esta sofra o processo de ativação alegórica. (Schwarz, 1987:78).

A seguir, a análise dos blocos iniciais do filme permite avaliar um pouco da sua estrutura e, assim, seus procedimentos de representação da Cidade.

2) Apresentações:

2.a) do filme:

A sequência é conhecida e já foi descrita por vários autores, mas vale a pena tentar outra vez (o motivo será explicado mais adiante): é noite, num letreiro luminoso, na fachada de um edifício, passa a frase UM GÊNIO OU UMA BESTA. Soa um gongo, o plano seguinte é uma capa de livro, filmada na horizontal. Nela vemos um homem de traje persa diante da esfinge de Gizé e o título *O destino de um homem*. Uma voz masculina indaga “quem sou eu?” O estilo da capa é de sublitteratura.

Segue mais um plano do letreiro luminoso, no qual corre a frase OS PERSONAGENS NÃO PERTENCEM AO MUNDO MAS AO TERCEIRO MUNDO. Ao mesmo tempo, um casal de radialistas, em jogral, começa a transmitir o “noticiário”, que acompanhará o filme⁵⁷: “Decretado hoje o estado de sítio no país. O dispositivo policial reforça todos os seus órgãos. Qualquer semelhança com fatos reais ou irreais, pessoas vivas, mortas ou imaginárias é mera coincidência”. A trilha é de uma música de ação e, enquanto falam os radialistas, numa entonação de exageros, o texto segue correndo no luminoso, em planos filmados em câmera fixa, com inclinações variadas e diferentes aproximações: GUERRA TOTAL NA BOCA DO LIXO. URÂNIO APRESENTA...

⁵⁷ A voz masculina grafada em tipo “arial”, a feminina, em “courier”.

Um novo plano mostra o letreiro refletido no vidro de um carro, dentro do qual vemos um vulto. Ao revés, o texto do letreiro retoma o início da frase URÂNIO APRESENTA O BANDI... No reflexo é revelado o título do filme, que também é o codinome do protagonista, sugerindo uma identificação entre título-protagonista e a personagem no carro, mas numa identidade refratada, controvertida. Caso o vulto seja mesmo o “Bandido” (que chamarei de Luz), então teremos a presença do protagonista na abertura, inserindo a apresentação dos créditos no âmbito da ação, o que de certa forma já acontece, na medida em que a fachada do prédio e o luminoso com os destaques do noticiário fazem parte da paisagem urbana de São Paulo – e serão retomados ao longo do filme.

A apresentação dos créditos tem por tônica os planos do letreiro na fachada escura, a inserção de imagens distintas – a capa do livro e o carro – não só faz a ponte entre a apresentação dos créditos e a do protagonista (que a sucede no desenrolar da fita), como introduz o estilo da montagem – um “tudo ao mesmo tempo, agora”. O espelhamento será outra constante, como se verá.

A montagem e o espelhamento não estabelecem uma equivalência entre o texto na fachada e o vulto, como a pan que foi do apartamento para a Cidade, em *São Paulo Sociedade Anônima*, criando uma proporção/relação explícita entre a parte e o todo. O letreiro nomeia, ao revés e em sobreposição, um vulto dentro do carro, cujo rosto não percebemos. A inserção da capa do livro e da voz masculina indagando “quem sou eu?” nos induz a supor que se trate do Luz, mas não teremos nenhuma prova disso. É nosso conhecimento como espectadores de cinema e, por conseguinte, das estruturas narrativas, que nos permite traçar hipóteses para preencher a lacuna. A montagem opera com base no que supõe ser a cultura cinematográfica do público, nessa e em muitas outras passagens. Instaura uma dinâmica de alusões e códigos destinados aos entendedores, aos quais se destina a graça, em seu duplo sentido: como iluminação de uma verdade e como piada.

Os planos voltam para a fachada do edifício, e o letreiro prossegue: ...SENTA O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. UM FILME DE CINEMA DE ROGÉRIO SGANZERLA... Voltam os radialistas “**trata-se de um faroeste sobre o terceiro mundo**”. A abertura, por meio do conteúdo dos letreiros, da capa do livro inserida na horizontal, na qual está a mitológica esfinge, e do texto que se reflete no carro, pontua o domínio da ambigüidade e da alusão. Se postula dúvidas a respeito do protagonista (gênio ou

besta, quem sou eu), por outro lado faz afirmações sobre o filme (personagens do terceiro mundo, um filme de cinema, um faroeste sobre o terceiro mundo). Essa dupla perspectiva gera outra tensão: se há algo certo, é o fato do protagonista ser baseado numa personagem real. Já a obra cinematográfica tem sua existência plena, para o espectador que está na sala, apenas concluída a projeção. Ou seja, nos primeiros minutos, o filme ainda é uma virtualidade. A abertura põe em dúvida o que é uma certeza *a priori* e dá por certeza o que é, *a priori*, um devir, provocando a inversão de expectativas. Ou melhor, inaugurando a série de inversões a que procede o filme de Sganzerla.

“Qualquer semelhança com fatos reais ou irreais, pessoas vivas, mortas ou imaginárias, é mera coincidência”: na boca dos radialistas, e na forma como é dita, a frase se torna uma corruptela, em tom de galhofa, da auto-afirmação realista, como a que está presente em *São Paulo S/A*. Em vista a quê? Seria uma asserção retórica da base de realidade que preexiste à paródia, ou a constatação de que, não obstante o fundo de verdade, um filme é sempre uma ficção?⁵⁸ Aqui, a pergunta feita aos outros filmes analisados, “o que é da instância narradora?”, adquire contornos mais problemáticos. Voltarei a ela mais adiante.

O título deste subcapítulo refere uma apresentação do filme: há uma grande diferença em relação aos filmes *Noite vazia* e *São Paulo S/A*. N’*O bandido*, a abertura apresenta a obra – que qualifica, aliás, como UM FILME DE CINEMA. Nela, além dos créditos, são anunciados alguns de seus princípios construtivos. Mais do que o território de uma determinada urbe (São Paulo), a combinação entre os planos, as vozes e a trilha delimita uma esfera da cultura: meio urbano, terceiro mundo, *trash*, paródia. É consenso entre a crítica que a modernidade é representada, pelo filme, em sua forma, e este é outro aspecto fundamental estabelecido desde a abertura.

O plano inicial também marca uma apresentação de São Paulo, o território de ação do Bandido da Luz Vermelha original e de seu dublê na ficção. Podemos localizar o prédio onde passam os letrados numa esquina (trata-se da então sede do jornal *O Estado de S. Paulo*, não identificada). A fachada tem poucas janelas acesas, num dos planos vemos alguns transeuntes, noutro, carros passando na avenida em frente. No mais, é o reino da noite densa. Mas enquanto em *Noite vazia* uma série de planos de lugares distintos procurava recriar a Cidade sob um aspecto homogêneo, temos aqui um único espaço enfocado por meio de

⁵⁸ O questionamento está na pauta da obra de Sganzerla, vide *Nem tudo é verdade*, de 1986.

vários planos, caracterizando um aspecto específico da metrópole. N’*O bandido*, a Cidade é o território da informação⁵⁹ (jornal, rádio, livro e cinema), mas de uma informação que não é confiável, o que as vozes dos radialistas e do protagonista reiteram em diversas ocasiões, seja pelo absurdo das afirmações, seja pelo reconhecimento explícito da mentira.

O primeiro plano permite que se estabeleça uma aproximação inicial com Godard, dentre as várias apontadas pela fortuna crítica: o primeiro plano de *Made in USA* (1966) também é um letreiro luminoso.

2.b) do protagonista:

Assim como na apresentação do filme predominaram os planos do letreiro, aqui predominam as cenas no lixão, à beira da Marginal. O bloco começa num *enjambement* – empresto o termo da lírica. Sobre o plano dos letreiros, que apresenta os atores (COM PAULO VILAÇA ... LUIZ LINHARES ... HELENA IGNES ... PAGANO SOBRINHO ... ROBERTO LUNA...) sobe uma batucada com vozes de mulheres e, acima desta, a fala de Luz, na mesma entonação melancólica do “quem sou eu?” inicial. De acordo com Ismail Xavier (1993:73), a batucada, gravação de um rito do candomblé, é a primeira referência explícita a *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha:

(Luz, em *off*) – Eu sei que fracasei. Minha mãe tentou me abortar para eu não morrer de fome. Nasci assim e quem tiver de sapato não sobra. Fui pros lado dos bandidos da *Mão negra* porque eu não sabia.

Nesse ponto da sua fala, entra o plano de um lixão. É uma cena diurna e, no fundo, por entre a fumaça, entrevemos um arco de ponte e o fluxo do trânsito, que permitem localizá-la na marginal. A câmera faz um movimento em pan, que parte do monte de lixo e segue até enquadrar um grupo de garotos que batucam em tonéis de lata. Um último garoto, em cima de um tonel, “atira” com uma metralhadora. Atrás dele, outros meninos jogam papéis para o alto. A cena toda tem um conteúdo onírico, tanto pela composição do bando de meninos “brincando”, quanto pela fumaça, que borra os contornos. A este plano, seguem-se vários outros assemelhados, rodados na mesma locação, seja com a câmera fixa, seja com ela na mão: garotos isolados ou em grupo, com revólveres e metralhadoras de brinquedo (alguns

⁵⁹ A idéia é de Ismail Xavier.

feitos com pedaços de paus e tubos); a câmera que segue atrás de um garoto (nós o vemos de costas), com uma peixeira na mão; garotos sorriem para a câmera, enquanto um deles empunha um gibi cuja capa estampa um vilão árabe. Enquanto isso, prossegue a voz melancólica:

(LUZ) Só precisava de terror, mais nada. Eu pensava que estava dando a maior dentro e foi o maior fora da minha vida. Fui talhado para a cadeia elétrica. Nunca me dei bem, eu não simpatizava com os bandidos. Fracassei, eu sei disso. Eu tinha que avacalhar, um cara assim só tinha que avacalhar pra ver o que saía disso tudo. Era o que eu podia fazer.

Vemos um garoto correr na direção da câmera, num enquadramento mais aberto. A sincronia entre os planos de garotos isolados, andando com a arma na mão, e a fala do Luz estabelece um nexo entre a imagem e a trajetória solitária do bandido, revelada no decorrer da narrativa, ainda que em nenhum momento fique claro a identidade do menino retratado – inclusive, nem é possível ter certeza de que se trate sempre do mesmo menino. O plano seguinte é de um homem de camisa listrada, de costas, atirando na direção de um casebre. Pela primeira vez, o som é o da cena, corresponde aos disparos efetuados pelo único adulto do bloco. Após o homem, volta o bando de meninos, agora mergulhando num monte de rafia (?), sempre no lixão.

O plano seguinte destoa dos anteriores: enquadra o topo dos prédios do centro (mas não vemos o Banespa), com destaque para uma grande torre de rádio ou tevê. Calam-se os batuques e sobe o som dos “bips”, clichê sonoro do cinema (e dos gibis) que sinaliza a transmissão de ondas. A inserção da antena cumpre função assemelhada à da capa do livro na abertura: traz o choque de uma colagem de um elemento díspar, ao mesmo tempo em que introduz uma imagem que será recorrente em outros momentos da fita. De um lado, está em sintonia com a apresentação do filme – e da Cidade – como o território da comunicação. Por outro, antecipa o que será uma citação da transmissão de Orson Welles sobre a invasão marciana, completada pela inserção de cenas de um filme de ficção científica, já no final do filme.

O plano seguinte volta ao lixão: vultos surgem em meio à fumaça. A trilha muda, ao invés da batucada sobe um jazz de filme de ação. A seguir, uma tilt (pan vertical) começa na ponta de uma antena e desce até um casebre, inserindo a favela no território da comunicação, diante do qual passa um bando de garotos carregando pedaços de manequins de loja: o torso,

as pernas etc. Não custa lembrar a importância dos manequins na arte e na poesia surrealistas, bem como no modernismo brasileiro. Qual seria sua função n' *O bandido*? Não está excluída a inspiração iconográfica do surrealismo – uma das matrizes da antropofagia e que se soma ao clima onírico e às colagens introduzidas na abertura, como a capa do livro. É de se destacar que a colagem, como procedimento construtivo, está presente também no interior dos planos, por exemplo, nos meninos que mostram a capa do gibi para a câmera, e em outros gibis que são ostensivamente expostos ao longo da narrativa.

A fita prossegue com as reminiscências do protagonista. Enquanto Luz fala, em *off*, “Saí de lá faz quinze anos. Da favela do Tatuapé me mandei pro mundo com uma tachinha encravada no pé”, vemos um garoto de boina correndo na beira de uma avenida, com um revólver na mão. Volta o plano do homem de camisa listrada, atirando e, em seguida, de dentro de um carro, vemos um menino com revólver abaixar o vidro e roubar um casaco. Aqui há uma alteração interessante do ponto de vista: a câmera está dentro do carro. É um observador invisível, mas que flagra o sorriso do menino.

Tanto a inserção das antecipações como a constante retomada de trechos de determinados planos fazem com que a temporalidade do filme não seja evolutiva. É como se tudo já estivesse dado, na apresentação da infância, temos o homem adulto. Trata-se de um procedimento bem diferente da temporalidade de *Noite vazia*, por exemplo, na qual uma sucessão de acontecimentos se encadeia numa sequência lógica (ainda que o filme, em seu conjunto, aponte para uma circularidade). Da mesma forma, *São Paulo S/A* nos remete à noção de um incessante recomeçar, mas enquanto conclusão de uma trajetória. Em *O bandido*, a simultaneidade leva à percepção de que tudo já foi dado desde o início, e o filme se constrói de fragmentos do mundo e da história, procurando recompor um todo cujo sentido, ao final, pode ser encontrado numa leitura alegórica, mas que resulta tão problemática e incompleta quanto os pedaços dos quais é feita.

Após o plano do menino roubando o casaco, vemos o ator Paulo Vilaça (o Bandido adulto) emergir detrás de um muro, enquanto a radialista diz “Alguns anos depois...”. Luz arromba uma porta de varanda. Aqui temos a segunda inserção do som da cena, no ruído do pé de cabra e na respiração ofegante do Bandido. Ele rouba a prataria da estante, enquanto ressoam algumas badaladas (que parecem ser de um relógio de parede). Um plano externo e diurno em *travelling* revela uma vizinhança como a do Pacaembu (um

casarão ao estilo anos 40) e pode ser considerado um “plano de localização” do assalto. Em *over* (aqui nós o vemos em cena), ele diz “sou um dos bandido da luz vermelha” (sic), surge uma moça loira, ele atira, o disparo e o grito de agonia dela também estão em sincronia com a cena. Volta o letreiro luminoso do início, no qual lemos ...O MONSTRO MASCARADO. O ZORRO DOS POBRES..., enquanto prossegue o monólogo interior “eu queria ser grande. Não dá pé. Se matar não dá pé”. A trilha musical é substituída por badaladas, agora do timbre de um sino de igreja.

Aqui termina a volta às origens, por meio da qual fomos apresentados ao protagonista em sua fala amargurada. Vale destacar que, salvo a derradeira inserção da radialista, a única voz ao longo do bloco é o monólogo interior do Bandido, em sintonia com o conteúdo das imagens. Segundo Bernardet, a frase “sou um dos bandido da luz vermelha” alude às elucubrações da imprensa anteriores à prisão de Luiz Acácio, demonstrando que algumas passagens do filme têm inspiração direta nos relatos da mídia e do Bandido original. (Bernardet, 1991:193).

Uma pergunta, porém, se impõe a respeito do que denominei “monólogo interior”: para quem fala o Bandido? O texto não corresponde a um fluxo de pensamento, se assemelha mais a um depoimento que visa explicar eventos para um interlocutor que os desconhece, como forma de justificativa, o que se depreende do “era o que eu podia fazer”. Por exemplo, a frase “Minha mãe tentou me abortar para eu não morrer de fome” será repetida numa conversa do Luz com a namorada, numa formação sintática bastante assemelhada. Ao longo do filme, o Bandido dialoga, mas em qual posição se encontra o ouvinte? Amigo? Repórter? Refletir sobre esse lugar do receptor pode ser interessante para compreender a posição da instância narradora.

2.c) do antagonista:

O letreiro na fachada escura, o carro misterioso estacionado na calçada, os vultos opacos em meio à noite, o espelhamento de luzes num vidro e a temática policial imprimiram um clima de *film noir* à abertura. O clima se concretiza em paródia explícita neste bloco do filme, no qual é feita a apresentação do antagonista do Bandido: o delegado Cabeção.

O bloco começa com uma seqüência noturna de perseguição automobilística no centro, acompanhado de uma trilha cadenciada. O primeiro plano é um carro preto tipo

Buick, bem ao estilo filme de gangster. Nele está Luz, que é perseguido por policiais num fusca/viatura. O delegado e o bandido trocam tiros numa grande festa de disparos de festim, com fartas fumaça e chispas, como num banguê-banguê (ou como hoje a polícia troca tiros com assaltantes nas ruas das grandes cidades, mas essa é outra história). A profusão de tiros contém uma dose de exagero, que é levada ao ridículo pelo radialista: “Ninguém sabe quantos assaltos, roubos, incêndios e atentados ao pudor ele já praticou. Com 26 anos e 26 mortes ele foi condenado a 167 anos, 8 meses e 2 dias de prisão. Fora a multa de 10 cruzeiros novos.” Sobe o som de uma sirene.

O noticiário do rádio “dialoga” com a voz *over* de Luz, que aqui tem um tom afirmativo e quase jovial, marcando uma clara diferença em relação às falas iniciais: “tenho 26 anos, vivo de roubo e de empréstimos dos amigos. Posso dizer de boca cheia, eu sou um boçal”. Prossegue o radialista: “Mas se for levado novamente aos tribunais poderá pegar 480. Só poderá ficar livre se conseguir provar que é loouco”.

A sequência seguinte aprofunda o clima de *film noir*, abusando dos contrastes de luz, de sombras, ângulos enviesados, persianas e, sobretudo, pela própria temática: uma moça se debate contra alguns homens, que a empurram da janela de um hotel. A trilha, contudo, contradiz, num ritmo alegre, o drama e o suspense. A locução envereda a fundo na galhofa: “Arlete Teixeira, 23 anos. Ex-dona de casa, ex-parteira, ex-vestibulanda de direito. A popular ‘flor do meu bairro’”. O grito da moça caindo é mais uma inserção do som da cena. Até este momento, conforme vimos, só os tiros, o arrombamento e os gritos estão sincronizados com a ação.

O plano seguinte é um longo *travelling* noturno por uma avenida do centro (longo para o padrão de segmentos da montagem), cheia de gente e de vitrines iluminadas. É o primeiro plano mais documental do filme, e sua inserção mantém uma relativa autonomia com respeito à narrativa. O plano do bairro, na sequência do assalto, tinha uma função de localização; já este *travelling* noturno exerce um significado semelhante aos planos documentais inseridos ao longo de *São Paulo S/A*, uma vez que as cenas da perseguição já situaram o espaço da ação num centro urbano. A presença do *travelling* antecipa um tipo de tomada que vai pautar o próximo bloco, a apresentação da Boca/Cidade.

Algumas vozes compõem a banda sonora. São pessoas cujos rostos não veremos, num verdadeiro exercício de polifonia: um travesti (?) fala “O prefeito com essa mania de

campanha (...) racional, de embelezamento da metrópole, vai acabar com a Boca do Lixo”. Em seguida, entra um diálogo de duas vozes masculinas também em *off* “outro dia quase que eu atropelai uma velhinha (...) dessas que faz que vão passar e não passa... mas na hora passa”, ao que o interlocutor responde “é, mas comigo é diferente, se querem viver, têm que pular fora”.

Um close ao estilo de expressionismo *film noir* apresenta um homem que, saberemos logo adiante, é o delegado Cabeção, interpretado por Luiz Linhares. Entre uma tragada e outra na bituca do cigarro, o delegado completa o diálogo anterior, comentando “passa por cima, pode fazer um tapete, são todos uns safados”. Contudo, sua voz não é exatamente igual à dos homens que conversavam, é mais um dado na polifonia. Ao close de seu rosto segue um breve *travelling* frontal por uma avenida do centro, no qual vemos a frente de uma viatura. Na trilha, a sirene e, pela primeira vez, o ruído do motor do carro como som de cena. Um plano aberto mostra a fachada do hotel, palco do assassinato da moça, diante da qual estaciona uma Veraneio da polícia. Sobe o som de um ritmo caribenho.

O bloco prossegue com o delegado chegando ao local do crime, o corpo da moça estirado na calçada. Cabeção conversa com outro policial, “Tarzan”, no diálogo é feita uma menção ao Bandido: “O mais engraçado é que vem tudo cair na minha mão, como se não bastasse o Luz”, diz Cabeção, cuja fala está sempre em sincronia com a ação (ou: o movimento de seus lábios) – o que não é uma regra no filme. A sequência seguinte se passa numa boate, na qual a *stripper* se veste de odalisca e tem uma cobra no pescoço. Cabeção e Tarzan pedem o documento dos presentes, mas não se sabe se à procura do assassino da moça, ou se em busca do Bandido da Luz Vermelha. Tarzan é interpelado por um homem negro, cujo rosto vemos de longe, pois se trata de um plano bem aberto:

Cliente – *Distinto, aquele cigarrinho?*

Tarzan (negando) – *Folgado, hein?*

Cliente (em pensamento, numa voz suave) – *Que falta de socialismo... é por isso que esse Brasil não vai pra frente...*

Tarzan (para o cliente) – *Documentos!*

Destaco o diálogo porque revela o quanto a banda sonora está aberta ao fluxo de vozes e pensamentos dos protagonistas e dos anônimos da Cidade, numa orquestração polifônica. Essa mescla, na diegese, de pensamentos e diálogos, das emissões do rádio e das falas do Bandido, somada à miscelânea de gêneros musicais, cria uma representação

extremamente diferenciada do espaço urbano no âmbito sonoro, se considerarmos as trilhas de *Noite vazia* e *São Paulo S/A*. Em termos da narração, também coloca uma questão interessante: que instância narradora é essa, capaz de conjugar tantas vertentes de emanção?

2.d) da Boca/Cidade:

Um anão mulato, de rosto sujo de tinta escura (lágrimas de sangue?), grita, trepado em dois tonéis: “O terceiro mundo vai explodir”. No plano seguinte, ele está diante de uma grade de loja, de charuto na boca, sempre gritando “quem tiver de sapato não sobra, não pode sobrar, não pode sobrar” – repetindo, ou melhor, introduzindo, a asserção que Luz colocou na fala desesperançosa do início, que levou ao *flashback* onírico da infância. A cena do profeta anão (ou anão profeta) tem dois contra-planos: no primeiro, a rua diante de si está vazia; no segundo, vemos uma multidão acompanhando seu sermão. Do alto de uma escada, surge o delegado Cabeção, cercado por um bando de rapazes *pops* sorridentes. Cabeção carrega o anão à força em direção à viatura. Este continua vociferando, de charuto na mão: “você podem me prender (...) a solução do Brasil é o extermínio (...) extermínio total, eu sou poeta e vejo (...) o terceiro mundo vai explodir, o terceiro mundo vai explodir”.

O pregador, presente nas cenas documentais de *São Paulo S/A* e *Viramundo*, encontra n’*O bandido* seu lugar e marca o início do bloco de apresentação da Boca/Cidade. À sequência do profeta seguem vários planos do centro de São Paulo, incluindo antecipações de personagens e espaços que serão explorados em outros blocos, no decorrer da fita. As cenas da Cidade começam com um longo *travelling* vertical, a partir de um elevador de carga num edifício em construção, que descortina a vista da praça Roosevelt em obras, enquanto revela uma viatura se afastando (que associamos ao delegado Cabeção, da sequência anterior do profeta). Neste plano, voltam os radialistas, cujo discurso vai articular os planos da Cidade, visualmente díspares, na unidade temática do bloco:

É o império da bolinha da desordem e dos gângsteres, da prostituição em massa, do tráfico de menores, do crime industrializado e do comércio automobilístico... a cidade (...) um bairro

criminal cheio de pólvora e culpa. A boca do lixo.
A mais completa, a consagração de todas as bocas...

Há aqui uma retomada do plano de Carlos chegando à praça cheia de carros, em *São Paulo S/A*, que também é citado em outros filmes do período, como *Anuska, manequim e mulher* (1968), de Francisco Ramalho Jr. Atentar para uma possível referência jocosa, na locução dos radialistas: “É o império (...) do crime industrializado e do comércio automobilístico”. A viatura que abandona a cena também remete ao final de *Noite vazia*, tornando a praça Roosevelt um lugar de densa carga simbólica nos filmes paulistanos dos anos 1960. O plano longo e o conteúdo da locução fazem da praça, cujo visual pode ser definido como uma “ruína em construção” (retomando os versos de Caetano e Gil em *Tropicália 2*), o elo entre os demais espaços do centro, como imagem que organiza a representação da Cidade – e que voltará em outros momentos do filme. A presença dessa “ruína central” é um elemento importante para caracterizar o tipo de alegoria em questão, uma vez que o termo deixa de ser uma metáfora do fragmentário para falar de uma ruína em si.

A observar que os espaços arrolados no bloco não pertencem todos à Boca do Lixo, a praça Roosevelt, o ponto nevrálgico, fica até relativamente distante. Apesar de estar em obras, ainda há muitos carros estacionados na praça. A locução que a denomina de lugar do “crime industrializado” e do “comércio automobilístico” evoca São Paulo como um sistema econômico ligado àquele que já era o principal pólo produtivo da indústria, mesmo que o faça por meio da galhofa. Ao mesmo tempo, estabelece um vínculo direto com o filme de Person.

A emissão dos radialistas é cortada por uma inserção *off* da fala do profeta: “o terceiro mundo vai explodir, quem estiver de sapato não sobra, não pode sobrar”. Sai o plano da praça Roosevelt e entram alguns closes curtos de anônimos, filmados de modo dispar: um homem de perfil, na contraluz, com a câmera inclinada; um senhor de óculos, fumando um cigarro; um homem desdentado, que fala com alguém que não está em quadro e termina desfocado. São três planos, ao que tudo indica, documentais, intercalados com uma efígie de São Jorge (a imagem-clichê) e um plano do letreiro luminoso do início, no qual se lê MÃO NEGRA.

Os radialistas continuam:

Os gângsteres estão em todas: na política, na administração, nas famílias, no futebol, na imprensa, nos bilhares e nas eleições, na vida noturna, nos atentados contra o presidente, na paz, na guerra, nos mosteiros e nos presídios, nem sempre é um inimigo público número 1... da boca da boca do crime. Neve (?) pesada... suja... ou do pulo (?)...

A locução dos radialistas unifica a interpretação do conteúdo das imagens, que não é evidente por si, pois os planos deste bloco constituem uma espécie de *pot-pourri* do que está por vir: um giro de câmera começa num chapéu de vaqueiro (que será usado pelo Luz mais adiante) e revela os edifícios que cercam o vale do Anhangabaú, até o Teatro Municipal (cena em que Mamberti interpreta a bicha que toma um táxi dirigido por Luz); os dois comparsas armados em pose de suspense (membros do bando da *Mão negra*); de dentro de um carro em movimento, uma mão segura um gíbi de *Far West*; o delegado Cabeção, numa Veraneio, persegue um homem que foge em plena luz do dia (são vários planos dessa perseguição, intercalados com outros que se seguem); alguns planos documentais de ruas do centro; um plano de Helena Ignes (que interpreta a namorada de Luz) conversando com o cafetão, interpretado por Roberto Luna; *travellings* por avenidas, com a câmera inclinada, editados em cortes breves; cena de uma prostituta no quarto com um cliente, que tem por trilha *Perfume de gardênia*.

O bloco termina num *enjambement*: a um plano noturno de viatura, segue uma cena interna do Luz, com uma mala, andando num estacionamento (sala de cinema desativada?), onde rouba um conversível. Prossegue a música *Perfume de gardênia*, enquanto fala o radialista: “Hahaha, é o lixo sem limites, senhoras e senhores”.

Visto o filme como um conjunto, o que é designado por “Boca do Lixo” vai além dos limites da Boca do Lixo real: inclui a Cidade, como uma grande alegoria do Brasil. Para efeito desta análise, contudo, foi possível delimitar lugares distintos (dos ricos e dos pobres, por exemplo), dentro dessa grande “Boca”, nos quais se inclui uma “Boca do Lixo” como um dos lugares da Cidade. Essa Boca mais restrita, por assim dizer, é o espaço apresentado no bloco que acabo de descrever, sem invalidar a noção de que a Boca também se refere, como círculo expandido, à Cidade como um todo e, num círculo mais expandido ainda, ao Brasil.

3) Sobre a estrutura

3.a) tudo ao mesmo tempo, agora

Relendo estas linhas, vejo que optei por representar as várias instâncias (trilha, vozes, letreiros, imagens) com uma tipologia gráfica distinta: caixa alta para o texto do letreiro, itálico para os títulos, entre aspas para a voz do Bandido etc. Esse exercício de descrição foi importante, pois evidencia o quanto o mimetismo é uma tentação constante na crítica que se propõe a abordar o filme de Sganzerla. Seja agora, pela opção gráfica, seja pelo linguajar – conforme observado por Ismail Xavier:

...tive oportunidade de lembrar, neste meu percurso, a questão da homologia entre método crítico e estratégia da obra-objeto de análise, homologia que evidencia como a interpretação pode andar em círculos e traz à tona embaralhamentos que nos levam constantemente a perguntar onde afinal começa a alegoria (seja ela qual for), se na expressão do artista ou na leitura do crítico. (Xavier, 1984:26).

Para a análise que segue, será preciso desbastar o cipoal de espaços, citações, vozes, personagens e planos que compõe a faceta da grande colagem de elementos mais ou menos heteróclitos que permeiam *O bandido*. É possível que a crítica se detenha na simultaneidade destes registros (não contraditórios, mas certamente tensionados em cada plano) como forma de fazer jus à rica estrutura do filme. Para efeito deste trabalho, contudo, vou procurar seguir o caminho inverso: deter-me em alguns fios do feixe de informações simultâneas que compõe *O bandido*, e analisá-los em separado: os lugares da Cidade, a dinâmica dos atores e a representação sonora.

Algumas conclusões podem ser tiradas desta descrição dos primeiros minutos do filme, que talvez tenha sido demasiado longa, mas cuja extensão permitiu compreender como funciona o sistema de lugares que, articulados ao longo da obra, constituirá a São Paulo que se depreende d'*O bandido*. A descrição permitiu detectar alguns procedimentos construtivos, que serão pormenorizados a seguir.

A narrativa está organizada em blocos temáticos, que correspondem a momentos específicos da trama – se bem que o filme só adquira um *plot* mais convencional a partir da metade, com a entrada em cena de J.B. e de Janete Jane. Não obstante, os blocos correm de forma uniforme ao longo do filme: na abertura predominam os planos do letreiro luminoso; no segundo bloco, as cenas dos meninos no lixão; no terceiro bloco, as cenas de ficção parodiando o gênero policial; no quarto, planos de São Paulo, mesclando documental e ficção e assim por diante. Ou seja, no interior de cada bloco, os planos podem ser filmados com base numa unidade espacial (o que torna o bloco mais evidente), ou temática, que pode ser dada de várias maneiras: na fala dos locutores (apresentação da Boca/Cidade), monólogo interior do Luz (apresentação da série de namoradas), entre outros recursos. A montagem alterna planos de duração média, que “marcam” o tema do bloco, com cortes bem curtos, como *flashes*. Os blocos contêm fragmentos de outras seqüências, que funcionam como antecipações e retomadas, tanto no âmbito da imagem como da banda sonora e, como vimos, no interior dos planos também é feita uma menção a outros momentos do filme, criando uma rede espacial de inter-relações.

Para compreender os princípios do antiilusionismo declarado, que contribuem para o caráter alegórico do filme, é necessário ter em mente que as seqüências foram rodadas e, depois, picotadas e rearticuladas pela montagem, de forma a preencherem instâncias a serem representadas. Por exemplo, conforme observa Bernardet (1991), os planos da polícia montada, filmados no parque Dom Pedro, são empregados para sinalizar a presença das “forças da ordem” em diferentes blocos do filme, e isso é feito em detrimento da continuidade espacial. Notar que a autodenominação de “faroeste” talvez venha embasada, entre outros meios, pela presença desta “cavalaria”.

Na seqüência noturna do assalto, no qual o marido telefona para a polícia, a chegada das “forças da ordem” é anunciada por um plano diurno dos policiais a cavalo, e não pelas viaturas que aportam na cena do crime:

Ext. – Noite / plano do sobrado isolado em meio à vegetação

Int. – Noite / seqüência do assalto no interior da casa – Luz estupra mulher, marido disca para a polícia

Ext. – Dia / fila de soldados a cavalo, com vegetação no fundo

Int. – Noite / Close expressionista nos olhos do Bandido, ele percebe que a polícia está chegando / troca de roupa

Ext. – Noite / a casa é cercada por viaturas / bandido foge pela lateral

A trilha sonora enfatiza o entorno da natureza no plano aberto e noturno do sobrado; é sobre este mesmo fundo sonoro que são ouvidos os cascos dos cavalos. O fundo das palmeiras, por onde a polícia montada circula à luz do dia, faz par com a natureza que circunda o sobrado assaltado, relacionando espacialmente os eventos entre si. Ou seja, há “alguma continuidade”, mas, do ponto de vista formal, trata-se de uma evidente quebra do ilusionismo. A criação de uma unidade de sentido, a partir de material desconexo, constitui um dos pólos do procedimento de montagem do filme. Resulta na criação de um sistema de espaços que foge à representação realista, ainda que, como no caso da sequência da polícia montada, a origem do material seja de caráter documental.

Em paralelo aos blocos temáticos, há outras esferas de representação orquestradas ao longo do filme: o monólogo do Bandido; a locução dos radialistas; as conversas esparsas que surgem em *off*; as inserções de imagens-clichê (isoladas, como o São Jorge, ou dentro do enquadramento, como fotos de ídolos, imagens de santos e uma estatueta de São Jorge); os planos documentais do centro da Cidade e de anônimos; o cotidiano do Bandido e sua mala/ego etc.

A articulação, no seio dos blocos temáticos, entre: a) planos dominantes; b) inserções e referências; e c) instâncias que perpassam o filme, resulta numa composição musical. A análise do ritmo dos cortes, ligados aos vários elementos em jogo, poderia revelar de qual musicalidade se trata.

3.b) ordem e desordem

O filme de Sganzerla, conforme já foi fartamente comentado pela crítica, representa um marco de inovação formal no cinema brasileiro, não só no que diz respeito à extrema criatividade de sua composição, mas também à mudança de rumo no tratamento dado às questões nacionais. Mas, a par dos aspectos inovadores, a narrativa preserva uma estrutura que procura dar um sentido interno à somatória de fragmentos – sempre na chave da representação alegórica. A trama progride segundo a cronologia: nascimento, vida e morte e o final, conforme veremos, uma tentativa de percepção totalizante. Marca, assim, uma linha de constância face à fragmentação dos cortes rápidos, das citações e dos enquadramentos

com a câmera inclinada e angulações exageradas (que contribuem para quebrar a linearidade).

As seqüências dos assaltos poderiam ser intercambiáveis, se a sua progressão não correspondesse à construção da personagem: por exemplo, após o Bandido escrever *merci* nas costas de uma moça assassinada, a locução dos radialistas afirma que ele não pode ser considerado um *Robin Hood* dos pobres – afirmação que dialoga com o letrero O ZORRO DOS POBRES, inserido no final do bloco de apresentação do protagonista. Mesmo que essa locução contenha uma dose de ambigüidade, temos, no âmbito da ação, a seqüência na qual Luz, de um telefone público, comunica à polícia o assassinato e a palavra escrita em letras de sangue. Corroborando, assim, a afirmação de que não deve ser considerado um herói.

Há uma notável presença de planos documentais, conjugada a planos híbridos que mesclam características do registro documental com momentos de ficção, criando uma linearidade, mesmo que “por linhas tortas”. Um exemplo dessa contigüidade são os *travellings* por avenidas do centro e os planos filmados de dentro de um carro em movimento (suporte do *travelling* documental), nos quais alguém coloca um gibi para fora da janela. Esse tipo de procedimento faz com que haja uma profunda integração entre os fragmentos, que opera não apenas na linha temporal da montagem (um frame depois do outro), como numa dimensão por associações e em profundidade, conforme já observado. O entrelaçamento de instâncias reforça a impressão do “tudo ao mesmo tempo, agora”. O procedimento se repete, por exemplo, nos cartazes de filmes que servem de fundo para as mais variadas cenas, associados às várias seqüências rodadas dentro e nas proximidades das salas de cinemas, bem como às inserções de trechos de filmes, citações de obras (Godard, por exemplo) e paródias mais ou menos explícitas. Desta forma, o que aparenta desordem, como o gibi onde se lê *Far West* para fora do carro, porque sem vínculo com a narrativa, se torna um fator de ordem, na medida em que cimenta, entre si, planos heterogêneos como a inserção da capa do livro no início do filme, a menção ao “faroeste do terceiro mundo” e aos meninos com um gibi, no lixão primordial da infância.

O filme de Sganzerla é de uma extrema liberdade criativa, tanto na captação das imagens, como na fotografia e na montagem, de forma que enumerar todos os procedimentos equivaleria a descrevê-lo por inteiro, o que não é o caso. Contudo, acima das variações, há uma lógica de construção, da qual resulta a criação de um sistema de espaços, relacionado ao

tema de cada bloco. No mais, é um filme de fato e assumidamente “de cinema” – não do real, ainda que o real se faça nele presente de várias formas.

4) Narração e regência

4.a) ponto de vista

Em *Noite vazia* e *São Paulo S/A*, vimos como se estabelece, nos primeiros minutos dos filmes, a contigüidade entre os pontos de vista da instância narradora e do protagonista. Na fita de Sganzerla, a abertura sugere dois eixos principais, no âmbito da imagem e da banda sonora. No primeiro, as cenas da Cidade, com o letreiro (na fachada e refletido) e a capa do livro. No segundo, a trilha, os radialistas e a voz de Luz. Digamos que, a partir destas variáveis, seja possível postular duas esferas: aquela definida pelos créditos, acompanhados dos radialistas (que reafirmam o conteúdo do texto escrito) e da trilha, e a outra, que corresponde à voz de Luz em “diálogo” com a capa do livro (uma pergunta feita à esfinge).

Seguindo o raciocínio das “séries de imagens” de *São Paulo S/A*, teríamos aqui duas linhagens relacionadas pela montagem: o monólogo interior do Bandido e suas respectivas imagens, e os créditos de abertura (a cargo da instância narradora, mas vistos por um observador em cena?). Nesta hipótese, a instância narradora estaria em contigüidade maior com os meios de comunicação de massa. Toma posição no discurso da mídia, para confrontá-lo ao discurso da personagem que, no plano do texto verbalizado e da entonação, parece justificar-se perante alguém – a mídia não se auto-explica, simplesmente comunica. Contudo, não é possível afirmar que a capa do livro esteja em conexão com o protagonista: em nenhum momento nós o vemos com semelhante obra nas mãos, dentre os vários livros que ele manuseia ao longo do filme.

Talvez seja mais interessante estabelecer outra hipótese, que não descarta a noção das esferas (em *O bandido*, mais apropriada do que falar em séries), mas que propõe a instância narradora como a grande regente de sons e de planos, que se comporta em relação às imagens (ficção, documentais e citações) e à banda sonora (vozes, trilha, sonoplastia) como quem

conduz uma orquestra dos mais variados instrumentos. Essa direção suprema mantém-se, em teoria, equidistante em relação a todas as esferas que põe em ação, criando um todo polifônico. O quanto essa narração está mais ou menos próxima dos elementos que põe em jogo é outra questão, que só pode ser avaliada no plano-a-plano, uma vez que oscila de posicionamento no que diz respeito à representação dos ricos. Ainda assim, as vozes da mídia exercem um papel preponderante no filme, o que será discutido a seguir.

4.b) a mídia

São Paulo Sociedade Anônima introduz, de forma sutil, as mudanças que se faziam sentir na sociedade urbana, como a presença crescente da televisão. Em 1968, três filmes rodados em São Paulo enfocam personagens ligados à tevê, aos jornais e à publicidade: *Anuska, manequim e mulher*, de Francisco Ramalho Jr., *Bebel, garota propaganda*, de Maurice Capovilla e *As amorosas*, de Khouri. De um lado, estes filmes tematizam os dilemas próprios a uma intelectualidade que se via impotente face ao regime militar, mantendo, contudo, uma hegemonia cultural até o decreto do Ato Institucional No. 5. Mas, mesmo antes do endurecimento da ditadura, tratava-se de uma produção restrita a um grupo fechado: “Os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam de um lado para as comissões do governo ou do grande capital, e do outro para as rádios, televisões e os jornais do país, não são”. (Schwarz, 1978:62). De certa forma, é o que estes filmes mostram: um discurso contra a opressão e cartazes contra a guerra do Vietnã nas paredes dos quatinhos de jovens profissionais que, como atividade remunerada, trabalham para uma imprensa sensacionalista, fazem publicidade etc.

Outro aspecto que os filmes denotam é uma clara mudança, no âmbito dos costumes, em relação à sociabilidade exposta nos filmes anteriores – incluindo *São Paulo S/A* e *Noite vazia*, nos quais os protagonistas desempenham papéis sociais convencionais. A transformação, em curso nas grandes cidades, dizia respeito à consolidação do consumo de massas e à idealização dos Estados Unidos, que vinham se processando desde o pós Segunda Guerra. Conforme lembra Maria Lygia Quartim de Moraes, os quadrinhos de Walt Disney chegaram ao país no começo dos anos 1950, a inovadora revista *Claudia*, da Editora Abril, surgiu em 1961. Toda uma geração urbana foi educada indo ao cinema ver musicais,

westerns e filmes de guerra que transmitiam o *American Way of Life*. Os paulistanos aprenderam a gostar de hot-dog e a mascar chiclete, o *rock* fez sua entrada em cena. (Moraes, 2004)

No que diz respeito aos costumes, o velho modelo da rigidez católica ibérica começou a ruir para as classes médias e altas. O golpe de 1964 acontece, assim, num momento em que se consolidavam, no Brasil, outros valores e hábitos, considerados mais “modernos”.⁶⁰ Além do dado político, a ditadura representou um choque para a juventude que aspirava por maior liberdade na vida pessoal. Não custa lembrar que as “marchadeiras”, que contribuíram para o Golpe Militar, caminhavam em defesa dos valores da família tradicional, estimuladas pela igreja, e o grupo da TFP (Tradição, Família e Propriedade) era então proeminente.

Por outro lado, como já observamos, a grande imprensa exercera um papel preponderante na preparação do Golpe, evidenciando seu apoio nos anos subseqüentes. É somente com o endurecimento da censura, pós-68, que o jornal *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, vai manifestar seu desagrado pela repressão à liberdade de imprensa, estampando trechos dos *Lusíadas* no lugar das matérias censuradas. Uma parte substancial da mídia continuará apoiando o regime militar de forma irrestrita, como demonstra a historiadora Beatriz Kushnir em *Cães de guarda*. Para o que interessa na análise do filme de Sganzerla, o importante é notar que São Paulo se tornara palco de um fluxo de informações inédito, que colocava uma parcela maior das classes média e alta em conexão direta com o debate que se processava, em escala mundial, e dizia respeito aos costumes, à cultura e à política.

4.c) o ano é 1968

A década de 1960 trouxera um fenômeno novo: o aparecimento, em várias partes do mundo ocidental, de uma juventude extremamente politizada e militante. Nos Estados Unidos, os universitários manifestavam-se contra a guerra do Vietnã, o *Black Power* radicalizava suas reivindicações, o movimento *hippie* e a contracultura expandiam-se, ganhando adeptos. Surgiram os movimentos gay e feminista. Paris foi o centro dos protestos estudantis contra o dogmatismo e o autoritarismo. Um profundo impulso libertário, ligado a uma cultura jovem, não só rompia com os esquemas dos partidos da esquerda oficial, como

⁶⁰ O adjetivo “prafrentex”, em voga nos anos 1970, reflete, na sua composição, a mescla entre vanguardismo e indústria.

propunha uma mudança radical nos usos e costumes: no verão londrino de 1967, a estilista Mary Quant lançava a mini-saia – a vestimenta-padrão de Janete Jane. Para muitos jovens, a luta pela liberdade política ia de par com a libertação dos costumes e a igualdade sexual, o uso da pílula anticoncepcional podia ser tão subversivo quanto o dos coquetéis *molotov*. (Moraes M.L., 2007).

No Brasil, o fechamento da participação política institucional tornara a esfera cultural um espaço de resistência à ditadura. Os festivais de música e de cinema, bem como os grandes encontros estudantis, mantinham-se como focos importantes de agitação e efervescência. A partir de 1967, os ânimos se acirraram: as manifestações estudantis computaram inúmeras vítimas da violência policial; São Paulo tornou-se palco das primeiras ações da guerrilha urbana, lideradas pela ALN de Carlos Marighella e, em setembro de 68, a direita do Mackenzie invadiu a faculdade de Filosofia da USP, naquela que ficou conhecida como *A batalha da Maria Antonia*.

Nesse contexto, a discussão do nacional e do popular na cultura vai assumir uma outra conotação, cujas implicações, na produção cinematográfica brasileira, são conhecidas:

Entra em colapso o primado da “conscientização popular” e há a busca de uma nova estética que traduziria de modo consistente o esforço da crítica a uma sociedade que se mostrava mais complexa, mais mediada em suas estruturas de poder (...). Uma das dimensões desse processo de revisão foi a da superação de um nacionalismo organicista que fazia de um conceito vago de raízes o motivo positivador da tradição popular e montava um esquema dualista que opunha a autenticidade rural (folclore enraizado) e a descaracterização urbana (esfera da mercadoria internacional). Tal superação permitiu flagrar o Brasil na cidade, a cultura dos meios de comunicação, de modo a redirecionar a discussão de temas como o da identidade nacional, dentro de estratégias variadas que guardavam em comum a crítica ao ufanismo oficial e seus emblemas de exaltação patrioteira. (Xavier, 1993:19).

Em tempo: dos três filmes analisados, *O bandido da luz vermelha* é o que dialoga de forma mais direta com o Cinema Novo, postulando, mesmo que para melhor negá-las, uma série de questões que sequer entraram na pauta dos filmes de Khouri e de Person, cujas referências mais fortes encontram-se na filmografia estrangeira. *O bandido* é, assim, dos filmes aqui analisados, o que mais usufruiu de um debate cultural e estético centrado na

problemática nacional – ao mesmo tempo em que mantém vínculos estéticos assumidos com toda uma tradição cinematográfica norte-americana e com parte da *Nouvelle Vague*.

5) Lugares e pessoas

5.a) a metrópole do terceiro mundo

O bandido não denota uma preocupação em localizar São Paulo (vide o plano do centro sem o Banespa), mas sim em caracterizar o que seria uma metrópole do terceiro mundo. Já observei a ausência do Banespa no plano da antena. Contudo, um plano aberto do horizonte de prédios revela uma visão do “mar de prédios”, característica da Cidade (com papel relevante em *São Paulo S/A*), ainda que a uma distância suficientemente grande para que a localização não seja explícita.

Essa vista de São Paulo, que revela o mar de prédios e, em primeiro plano, um ermo mal-ajambrado, surge em dois momentos: primeiro, por meio de enquadramentos unidos num zoom-out. O zoom não é um recurso de largo uso no filme, o que dá maior destaque ao plano. A Cidade, que até este momento se revelara por fragmentos, surge como um horizonte de possibilidades e opera como um contraponto à praça Roosevelt, cuja função “unificadora” foi dada pela locução dos radialistas.

Um visual semelhante retorna⁶¹, depois, como fundo da cena em que Janete Jane abre o porta-malas do conversível de Luz e descobre sua identidade secreta. O plano geral de São Paulo, pelo momento da narrativa – não por acaso, é diante dessa vista que Janete Jane descobre que o ex-namorado é “o inimigo público número 1” – tem o valor de uma revelação, que foi preparada pelo *zoom* anterior. A perspectiva do plano aberto tende a apresentar a Cidade como um todo uniforme, porque vista de longe, e “moderno”, na sua massa de edificações. Mas a metrópole, vista de perto (e isso o filme revelou ao longo da narrativa), não passa de uma reunião de pedaços que têm por miolo um espaço devastado. A revelação da ruína que se oculta sob a capa de modernidade – ou melhor, da ruína de que é feita essa

⁶¹ A cópia na qual a análise foi feita não permitiu distinguir com precisão o fundo da cena na qual está o carro.

aparente modernidade, vai de par com a revelação que levará à morte do Luz, da própria Janete e de J.B. O destino do Bandido é selado no momento em que sua identidade é descoberta e, nesse mesmo momento, surge a revelação do sentido da Cidade no filme. Quanto à estrutura, a articulação destes elementos denota (plano com *zoom* sem carro, cena com Janete e o carro) o tanto que, apesar do caos aparente, o filme de Sganzerla foi pensado e construído.

Quanto aos habitantes da Cidade, a câmera chega perto das pessoas e revela uma multidão de tipos variados – a metrópole do terceiro mundo é cosmopolita e palco de fluxos migratórios. Há maior presença de negros em cena, ainda que não sejam protagonistas. A mescla de tipos é reveladora de uma diversidade social e racial, visível ou citada – como no caso do “japonês” namorado da “Flor do meu bairro”. A presença de tipos também se faz como referência cultural – caso do cangaceiro, na cena em que a polícia invade o esconderijo do Bandido, com trilha de Luiz Gonzaga.

A identidade múltipla do protagonista revela um trânsito entre vários países da América Latina, por exemplo quando ele menciona que sua trajetória começa no Paraguai. Os radialistas, por sua vez, também atribuem várias nacionalidades ao Bandido. A enumeração de países e cidades é parte da coleção de citações e “cacos” unida na representação alegórica. A associação com outros países da América Latina é um ponto interessante de identidade cultural, uma vez que tanto *Noite vazia* quanto *São Paulo S/A* estabeleceram pontes com os Estados Unidos e a Europa. É mais um fator de desmistificação da imagem de São Paulo como capital do progresso no Brasil, operada desde o primeiro surto da cafeicultura. Segundo Roberto Schwarz,

...cultivando a “latinoamericanidad” – em que tenuamente ressoa o caráter da revolução – o que no Brasil de fala portuguesa é raríssimo, os tropicalistas mostram que têm consciência do alcance de seu estilo. De fato, uma vez assimilado este seu modo de ver [a coexistência do novo e do arcaico como emblema do subdesenvolvimento], o conjunto da América Latina é tropicalista. (Schwarz, 1978:77).

Mas isso não significa que os EUA ou a Europa estejam ausentes, a começar pela origem da forma: narrativa fragmentada, na montagem vertical, presença de séries de elementos etc. A relação com o mundo é intensa e fluida, perpassa o filme: Schmidt se

suicida em Hamburgo, J.B. chega de uma viagem à Espanha, a ricaça informa que o Bandido está nos Estados Unidos etc.

Os planos de rostos operam também em contigüidade entre o documental e a ficção, assim como observamos para aos planos da Cidade, no caso dos gibis: o homem fumando, inserido na “apresentação da “Boca/Cidade”, em meio a anônimos, vai interpretar o suposto Martin Borman, fugitivo nazista, assessor de J.B. Inserção semelhante é feita com um close do diretor Ozualdo Candeias, no registro ficcional: ele faz o papel de receptador de jóias roubadas. Procedimento correlato acontece no bloco das “namoradas” do bandido, que mescla personagens do filme (como a amiga de Janete Jane, que presencia sua morte) com anônimas em registro documental e mulheres filmadas em circunstâncias que não são esclarecidas na diegese – que poderiam pertencer a fragmentos de outras filmagens, por exemplo. Sempre no registro da piada, por exemplo, a prostituta anônima que ilustra a namorada que “gosta de baile de formatura e de discutir Cinema Novo”. A galeria de tipos inclui personagens que representam figuras notórias da política brasileira, como o populista J.B., amigo de Perón, e o udenista que defende a pena de morte na televisão – voltarei a este aspecto mais adiante.

Quanto à circulação pelos espaços urbanos, no filme de Sganzerla ela se faz de carro, a pé ou de táxi: ou seja, em transportes individuais. A atomização/solidão do sujeito se revela também nesta ausência do transporte coletivo. A locomoção nem por isso se faz problemática: para ir à praia basta roubar um carro, o ir-e-vir do protagonista pelos espaços é tão livre quanto a circulação dos planos e das vozes na montagem e a angulação da câmera – dos planos inclinados às *plonglées* quase verticais, que exploram a dificuldade de filmar em locações reais.

O primeiro plano deu a pista de qual tipo de cidade se trata, o bloco de “apresentação da Boca/Cidade” mostrou alguns dos lugares da qual é feita a “metrópole do terceiro mundo”, contudo, a representação de São Paulo se constrói ao longo do filme, pela somatória de uma série de lugares, tanto que a iluminação de seu sentido está no plano geral do mar de prédios, presente em dois momentos da narrativa. Em verdade, *O bandido* é, em seu conjunto, uma grande elaboração sobre a Cidade e, a partir dela, uma alegoria do Brasil (Xavier, 1993). Já vimos alguns procedimentos que estruturam o espaço do filme, veremos agora quais os principais elementos a partir dos quais este retrato se compõe.

5.b) o lugar dos ricos

O ambiente externo das casas dos ricos aparece em *travellings* e planos fixos, mas neles não vemos os contornos da vizinhança: tendem a se concentrar exclusivamente nas residências-alvo, sobrados de construção mais tradicional, sem as linhas modernas da *porte-cochère* de Luis, em *Noite vazia*. Os ricos são uma categoria bastante exemplificada na fita, mas sempre de forma atomizada, como suas casas.

O espaço dos ricos só é mostrado quando em relação direta com o Bandido – seja durante os assaltos, seja como consequência de sua passagem. Não há um padrão de filmagem. Num assalto, a câmera acompanha o ladrão descobrindo o espaço (casa do assassinato da loira); em outro, ele é visto num plano mais fechado (roubo da enciclopédia); num terceiro, é flagrado somente pelo lado de fora, entrando e saindo da casa (sobrado do homem que é alvejado por ovos). A câmera também pode ter caráter jornalístico, como na casa do Senhor Schmitd, onde a cena do crime é descoberta pelo ponto de vista da reportagem.

Há, contudo, algumas constâncias no que se refere ao espaço dos ricos: as casas são cercadas por jardins, o que as diferencia do ambiente densamente construído da região central, e há quadros nas paredes (ao invés das fotos de artistas e imagens de santo – os clichês, presença ostensiva nas habitações de Luz e em outros espaços internos da Boca). A presença da arte é destacada por meio de um diálogo entre Tarzan e Cabeção, no qual este adota um discurso fascista, na linha do “quando ouço falar em cultura, saco meu revólver” e da crítica nazista à “arte degenerada” e aos intelectuais. Assim procede, em relação às personagens, a caracterização alegórica do filme: como uma somatória de aspectos mais ou menos idiossincráticos da categoria genérica “polícia”. A morte de Cabeção, eletrocutado por engano, seus dilemas em relação ao cigarro, o fato de o vermos tomando pico numa cena de crime, além de sua participação como detetive do filme *noir*, revelam essa tendência a reunir uma coleção de aspectos numa mesma personagem, encarregada de retratar a categoria.

Por outro lado, colocam um problema interessante de identificação: a fala de Cabeção introduz, na representação dos ricos que inclui uma gama variada de atributos, o ser

intelectual e gostar de arte moderna. Como o filme de Sganzerla também é uma obra de arte moderna, supõe-se que esteja incluído na categoria das obras que estão no gosto dos ricos – termo empregado de forma imprecisa, na medida em que o segmento dos “assaltáveis” inclui moças que moram em prédios de apartamento. Ao invés de falar em “ricos”, talvez fosse mais adequado expandir a faixa financeira de forma a incluir a classe média. Mas, se a obra cinematográfica moderna pertence ao mundo dos ricos, o que faz o cineasta nas salas de cinema da Boca? Voltarei ao assunto mais adiante.

Num dos assaltos, o Bandido encontra uma empregada, numa cena, segundo Jean-Claude Bernardet, extraída de um acontecimento real (1993:191). Foi dito, na introdução, que os filmes não mostravam a presença das domésticas, a passagem desmente a afirmação. Contudo, há algumas ponderações possíveis: a cena foi pensada como comédia em si, ou seja, a piada não se dá na disjunção entre a imagem e o comentário *off*, mas se depreende das circunstâncias do diálogo, evocando as empregadas ridículas dos filmes dos anos 1950. Por outro lado, há também outra não desprezível questão de gênero: no policial *Na senda do crime* (1954), o assalto é perpetrado graças à sedução da empregada pelo galã do bando. Ali, assim como n’*O bandido*, a empregada burra/ingênua faz a ponte entre o ladrão e a casa dos patrões, da qual é revelado apenas o espaço da família, não o quarto da funcionária, e sem uma presença simultânea em cena, o que pode ser uma indicação interessante para uma análise do gênero policial.

Conforme mencionado, há seqüências de assalto/estupro nas quais os planos externos sugerem tratar-se de prédios de apartamento (confirmado pela geografia interna dos ambientes) – a moça do chuveiro e uma “namorada” assassinada, nas costas de quem escreverá *merci*. Mesmo aí, a caracterização dos ambientes internos mantém-se diferenciada: a cenografia é de cunho realista, sem o acúmulo de objetos que caracteriza os espaços do Bandido. Este é um dado importante: os ricos não são caricatos, nojentos, ridículos ou abjetos. Mesmo estuprados e socados, mantêm alguma dignidade: o industrial se suicida após o assassinato da mulher e dos filhos; o marido ultrajado não cede ao medo e liga para a polícia. O grotesco é reservado às personagens contíguas ao Luz: Cabeção (com quem compartilha o uso de óculos escuros) e seus assecclas, as namoradas, J.B., enfim, ao povo da Boca.

A observação vai de par com um comentário de Fernão Ramos a respeito do tratamento do sexo pelo Cinema Marginal, em comparação com o Cinema Novo: neste, a luxúria e a devassidão caracterizam o burguês, em contraposição a uma “pureza” moral do favelado, enquanto o cinema marginal proclamará uma sexualidade livre de culpas. (Ramos, 1987:32-35). A questão do sexo, tal como elaborada por Ramos, não se aplica a *O bandido* (até porque é questionável seu pertencimento ao “Cinema Marginal”), mas nos ajuda a notar que a representação dos ricos no filme se faz dentro de certo respeito, sem o deboche, o cafajestismo ou a escatologia que caracterizam outras personagens: Janete Jane masca chiclete de boca aberta; J.B. espreme cravos do rosto etc. A representação dos ricos não tem, tampouco, o caráter onírico do lixão, nem o distanciamento em relação à favela, cujos interiores não aparecem. De certa forma, são os únicos “normais” do filme. Volta aqui a questão da gravidez das imagens comentada por Gilda de Mello e Souza a respeito de *O desafio*.

Há, contudo, uma passagem na qual acontece o avacalhamento da figura de um proprietário: antes de ser morto a tiros, o dono da casa é “ovado”, um gesto de depreciação com forte carga simbólica. Talvez seja sintomático que a cena aconteça no mesmo espaço no qual Luz tenta escalar uma parede (sem conseguir), bebe tinta numa aludida tentativa de suicídio, picha declarações no muro e, por fim, se atira na piscina. Nessa sequência (e nos planos que pertencem a ela, espalhados em outros momentos do filme), há toda uma encenação, nas atitudes do protagonista, que visa traduzir a falta de alternativas e o desespero consequente. Seria possível associar a cena ao contexto político do momento, em que pese o distanciamento irônico que o filme assume, como linha geral, em relação ao debate das idéias? De resto, segue o comentário da radialista a respeito de uma das vítimas do Bandido: “A 17ª vítima não pode prestar declarações porque está em estado de choque. Afinal, também é gennteeeee”.

A sequência do assassinato da família do senhor Schmitd é talvez aquela na qual o filme deixe mais patente o caráter atrasado do capitalismo brasileiro. A locução abusa das contradições, desmentindo, com os substantivos, o que os adjetivos qualificam. A locução é toda desmesuras: o menino que trabalha na fábrica remete à exploração do trabalho infantil nas primeiras décadas do século XX (que prossegue até hoje, diga-se); o patrão todo-poderoso manda a pobre criança ao juizado por um motivo banal; a reação desmedida do

Bandido que, em represália, mata a mulher e os filhos do industrial; o suicídio do proprietário de uma fábrica de um produto pouco importante causa uma grave crise econômica. Os planos da fábrica e da bolsa, se pensarmos na hipérbole dos fatos relacionados pelos radialistas, evocam os planos da bolsa e da fábrica de *São Paulo, sinfonia da metrópole*, onde o acanhado da imagem se confrontava com o ufanismo das cartelas, com a diferença crucial que o filme de Sganzerla tem por função desmistificar o ideário abraçado pelo filme de Lustig e Kémeny. Por outro lado, os dois filmes se aproximam pela ausência dos trabalhadores, um contingente que não foi convidado a participar da grande alegoria paulistana de Sganzerla, ou pelo menos não de forma ostensiva como ricos, bandidos e favelados – salvo o menino operário.

A modernização conversadora torna-se, no filme, sobretudo, um fato da cultura, cuja repercussão no mundo do trabalho não é evidente. Decorrência, talvez, da indagação, crucial no pós-golpe, a respeito da vocação revolucionária do operariado e da aparente passividade popular frente ao regime? O trabalhador permanecia uma categoria opaca, cujos desígnios eram de interpretação controvertida: vítimas do populismo? De vocação pequeno-burguesa? Atenderiam ao chamado da luta armada? Em todo caso, a representação da fábrica, n' *O bandido*, reproduz o diagnóstico da esquerda, na época, que via a ditadura como perpetuadora do atraso econômico, com uma variante que merece destaque: a absoluta urbanidade do filme torna o café e o latifúndio perfeitamente ausentes. O que talvez denote a sintonia do filme em relação ao momento: 1968 marcou a curva a partir da qual o sonho do regime militar e da elite, em transformar o Brasil numa potência capitalista, parecia caminhar a passos largos: a venda do café, que em 1961 representava 50,7% do total das exportações brasileiras, passaria, em 1969, a representar 36,5% do total, enquanto a exportação de manufaturados evoluiu de U\$ 37 milhões em 1961 para U\$ 450 milhões em 1970. (Moraes, 1971:856).

A obra de Sganzerla não tem por foco a Cidade ou a modernização conservadora, mas a crise do sujeito e, como procedimento de alegorização, a coleta dos índices reveladores do subdesenvolvimento atávico – não se propunha a agir sobre a matéria do presente, ou a equacionar seus dados, como fez Glauber Rocha em *Terra em transe* (1967). As alegorias cinematográficas da época não procediam todas da mesma maneira, é o que Ismail Xavier mostra em *Alegorias do subdesenvolvimento*. Há, portanto, a par da somatória dos clichês de imagens e cenas, um inventário de clichês verbais e ideológicos de toda ordem. Ainda assim,

é interessante observar como os “readymades” do pensamento participam da construção alegórica, em qual medida são desmistificados e, por outra, o quanto permanecem intocados.

No que tange aos “assaltáveis”, o que sobressai da tensão entre um retrato respeitoso e a versão jocosa é o turbilhão no qual o filme está metido – há uma instância narradora que faz uma orquestração de vozes, pontos de vista etc.; essa orquestração é suficientemente complexa e ampla para que o filme acolha a simultaneidade e correntes diversas, mas nem sempre com o pleno domínio dos conteúdos. A representação respeitosa das vítimas do bandido é deliberada ou passou despercebida? Não é, em todo caso, homogênea, como demonstram a ova e o jogo de chaves de fenda do industrial Schmidt.

5.c) o lugar dos bandidos, da polícia e dos cineastas

O bloco de apresentação da Boca/Cidade foi seletivo o suficiente para delimitar alguns parâmetros, a começar pelo fato de que desse lugar não fazem parte os ricos nem os favelados: o espaço majoritário, dentre os ricos, é o sobrado cercado de jardim; o dos pobres são o lixão e a favela à beira da Marginal. A Boca é o lugar hiperconstruído e, ao mesmo tempo, no seu centro, está a praça arruinada, que desmistifica a idéia do progresso e da pujança de São Paulo, mostrando-a pelo avesso.

É o lugar da paródia, das salas de cinema, das multidões nas ruas, do tráfego, dos edifícios oficiais (vide cena de J.B. caminhando diante da Secretaria da Justiça, no Pátio do Colégio), do anão profeta, do comércio etc. É onde circulam os policiais e vivem os bandidos (dos pés-de-chinelo ao chefe J.B.), mas também é onde podem ser vistos os cineastas em “carne e osso”. A história é conhecida: a Boca do Lixo, tradicional ponto das empresas distribuidoras de filmes, se torna um importante pólo da produção independente a partir do final dos anos 1960. Nas cenas dentro das salas de projeção podem ser vistos, na platéia, Carlos Reichenbach, o próprio Rogério Sganzerla e Julio Calasso, entre outros. A presença dos cineastas e as circunstâncias em que aparecem – são de fato cinéfilos assistindo a filmes “b” que são citados na obra – remetem a um dado importante na produção artística ligada ao Tropicalismo, que é a natureza da experiência que propõe.

É significativo que o cineasta apareça no lugar que marca sua experiência da Cidade naquele momento (ainda que, na sua origem, pertença a outro espaço). A contigüidade entre o

grupo produtor do filme e o protagonista tem inúmeras implicações, vou me ater a apenas uma, talvez a mais evidente: a “estética do lixo”, adotada pelo cineasta, encontra paralelo na frase do protagonista, “quando a gente não pode fazer nada, a gente se avacalha”. Não se trata de uma identificação absoluta, mas problematizada, entre outras razões porque o Bandido morre no final, enquanto o filme foi um sucesso de público, premiado em festivais e é um marco na cinematografia brasileira. O filme como obra, ademais, não tem nada de arcaico, nem de cafajeste, nem de mau gosto, ao contrário, é absolutamente moderno, em sintonia com as tendências internacionais. Há, mesmo assim, um jogo de identificações e espelhamentos que contribui para criar a sensação de incômodo que perpassa o filme, em sintonia com o desconforto desse grupo produtor em relação ao país, desconforto do qual faz parte certa ambigüidade de lugares sociais, como apontada por Roberto Schwarz em seu ensaio sobre o Tropicalismo.

A questão do espaço no filme dá margem a muitas considerações, mas fecho o segmento com duas comparações que podem ser esclarecedoras: a primeira é que, em *São Paulo S/A*, os atributos do nojento e do tosco são associados ao irmão de Luciana, com sua coxa de frango, e à seqüência do restaurante alemão. Não se trata de uma caracterização tão evidente quanto o burguês lascivo de que fala Fernão Ramos, mas está ali, em germe, e será levada adiante por Sganzerla para caracterizar o povo da Boca, que é contíguo aos cineastas, mas cuja produção pertence ao universo dos “assaltáveis”. A equação soa um tanto primária, mas revela outro aspecto do embaralhamento a que procede o filme e no qual, de certa forma, também se embaralha. A identificação com o marginal via crise do sujeito torna-se parcial, a verdadeira arte (o filme, que não é *trash*) pertence a outra esfera.

O segundo ponto diz respeito, de novo, ao policial *Na senda do crime*. Conforme vimos, um gênero parodiado por Sganzerla, razão pela qual seria possível traçar alguns paralelos entre os dois filmes. Contudo, mais do que a discussão sobre os parâmetros do gênero, seja possível apontar aqui uma diferença: a origem social do criminoso. Em *Na senda*, o mau-elemento é sobrinho do banqueiro. O filme termina com uma longa seqüência de perseguição num edifício em construção, no centro da Cidade. O sobrinho, ao tentar fugir, perde o equilíbrio e cai. Sua morte, em meio à edificação de mais um ícone da urbanidade paulista (um prédio alto), sinaliza o mal que a Cidade tem que purgar para erigir a modernidade.

Em *O bandido*, como vimos, a praça Roosevelt em construção tem uma conotação de ruína, sinalizando o tipo de modernidade que, afinal, erigiu-se na Cidade. Sentido potencializado pela estrutura fragmentária do filme, pelo conteúdo das imagens, pela forma como são filmadas, pela linha narrativa e a direção dos atores. Isto posto, o suicídio de Luz tem por fundo dutos de concreto empilhados. Trata-se de uma locação cuja escolha é obviamente deliberada, pois a perseguição policial deu-se nas proximidades da favela. Foi preciso, à narrativa, conduzir Luz para longe dos casebres, de forma a justificar a presença desse novo espaço. A observação do plano revela o valor gráfico dos tubos empilhados, o fato de serem um produto da indústria e seu aspecto serial, focos de interesse da *pop art*, além de ser uma citação explícita de *Pierrot le fou* (1965), de Godard. O dado serial tem relação com o “depois de mim vem outro” e, também, com a edificação a que se destinam os tubos, como peças de uma futura obra. A tensão entre a ruína e a construção, que tem seu paralelo na representação alegórica, encontra aqui um ponto de convergência.

5.d) o lugar da informação e da cultura

Na São Paulo noturna de *Noite vazia*, predomina o grafismo dos signos luminosos, que situam a Cidade no âmbito da modernidade. N’*O bandido da luz vermelha*, os signos são letras que, somados à locução dos radialistas, fazem da Cidade território da informação. O foco de emanção das notícias é o centro – o letreiro na fachada do prédio e a antena, no início do filme. A relação centro-periferia se exprime na irradiação da notícia, da antena central para a antena nos casebres da favela. É a rede de notícias – pelo letreiro, nos jornais, na voz dos locutores, que cimenta os diversos níveis e momentos da narrativa. A informação da mídia resulta das ações, mas também é uma geradora de fatos: é por meio de um retrato-falado de Luz, estampado na primeira página do jornal, que ele é denunciado.

A presença da mídia é extensiva à totalidade do filme (de quem é a última fala na banda sonora?) e tem múltiplas encarnações: a redação do jornal, os jornalistas, as manchetes expostas na banca, o jornal que cobre o rosto do Bandido deitado na relva, os estúdios de tevê e as imagens da invasão marciana, que não se sabe se pertencem ao campo da mídia (transmissão da invasão) ou do “documental” – a invasão em si, a que se referem os radialistas. Este é, aliás, um importante indício da ambigüidade na qual se situam as informações divulgadas pela mídia, que tem uma relação no mínimo promíscua com o

político populista J.B., feita de cortejo e pressão. Conforme observou Ismail Xavier, há também, n’*O bandido*, uma retomada da forma como a imprensa trata o bicheiro Boca de Ouro, no filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos. (Xavier, 1993).

Mas, talvez, a imagem que mais sintetize o poder da informação, no filme, seja a da antena com seus “bips”. A irradiação das ondas do rádio e da tevê pertence, por definição, ao não-visível. Quando muito, pode ser indicada por um clichê sonoro. Numa Cidade tornada território da informação o espaço se espalha em várias dimensões, o que está a calhar com os parâmetros da alegoria. A questão é complexa e remete a discussões que se tornaram mais candentes na era da internet, mas é necessário apontar que, no filme de Sganzerla, a mídia tem um lugar importante que preenche, por assim dizer, um espaço cuja representação já não se ancora na matéria da Cidade, donde a banda sonora assumir uma extrema relevância. Cabe indagar se a onipresença da informação e da cultura como vetores do significado (e das controvérsias) estaria relacionada com a sub-representação do mundo do trabalho.

5.e) o lugar dos pobres

São dois os espaços que caracterizam os pobres: a favela e o lixão onírico, onde brincam os meninos e onde, no final, as pessoas sambam ao redor do fogo. O lixão, apesar de ser contíguo à favela (a narrativa passa dos meninos brincando de atirar ao menino caminhando, e dele ao casebre), é um espaço utópico, tem a ver com certa “idéia” de Brasil. Mas, ao contrário dos espaços dos ricos e da Boca, o filme não penetra nos barracos. Próximo do final, alguns planos fixos se demoram na composição geométrica dos tabiques, num momento que oscila entre a contemplação da forma estética e o suspense: a cena anterior deu a saber que o Luz será denunciado. Na sequência da perseguição, o bandido surge na favela, de *sombrero*, tocando violão e cantando em espanhol, como a própria imagem da “latinoamericanidade”. Chega a polícia, numa operação de guerra, carregando metralhadoras e atirando a esmo. Um morador aponta com o dedo para uma direção, dando corpo ao gesto da delação. A favela não é idealizada como lugar de algum tipo especial de moralidade – até porque está conectada ao centro pelas ondas do rádio e da tevê –, mas permanece um espaço opaco, cujos interiores não são revelados. Dela, o protagonista informa que produz bandidos, o que, como representação, corresponde ao clichê do favelado como sinônimo de marginal.

A relevância dada ao lixão e à favela, mais pelo seu destaque na narrativa (início e fim da vida do Bandido) do que pela duração das seqüências, faz da periferia um pólo que se contrapõe ao centro, que pode ser entendido como “todo o resto” (lugar dos ricos e Boca). Nesse sentido, *O bandido* trabalha tanto com um sistema de espaços interligados, quanto com o eixo centro-periferia. Essa oposição fora colocada em *São Paulo S/A*, mas no filme de Person a periferia é, sobretudo, o pólo produtivo, zona industrial e marco de expansão da Cidade, e as cenas nas quais os transportes coletivos estão presentes dão a tônica de uma circulação maciça entre os espaços. N’*O bandido*, a fábrica está relacionada ao centro, a periferia é o terreno ocupado por casebres e o lixão à beira da Marginal, a ausência dos transportes coletivos enfatiza seu isolamento. Corresponde a uma zona cinzenta, evidenciada por uma fotografia que “chapa” a imagem e dilui os contornos. O lugar dos pobres não corresponde, ademais, a um lugar da experiência, na medida em que o filme não revela os espaços interiores, mas uma exterioridade mais ou menos estilizada.

A oposição, assim, se faz entre uma favela idealizada e uma urbanidade conhecida, ambas pertencentes a uma totalidade desgastada e rota. Os espaços externos evidenciam a decadência; a grande novidade (e não é pouca), que dá outro significado a sua decadência, é a forma como foram reunidos pela montagem.

6) Samba, suor e utopia

6.a) um final feliz?

O Bandido morreu, eletrocutado, a seu lado jaz o corpo de Cabeção, que pisou por engano na chave de alta tensão com a qual Luz se suicidou. O fim do protagonista não é o final do filme: os radialistas continuam narrando a invasão dos discos-voadores, os letrados relatam que os *marines* invadiram a Bahia, as inserções do filme de ficção científica se alternam com planos curtos de luminárias balançando e cenas de um grupo sambando diante de uma grande fogueira. A gravura de São Jorge queima, e o último plano do filme é uma lua

distante. No transcurso dessas imagens, a banda sonora mesclou as vozes dos radialistas, o batuque do candomblé, o som de uma guitarra, entre outros.

Na segunda metade do filme, fatos externos à biografia do protagonista, como o surto terrorista, a candidatura à presidência de J.B. e a invasão marciana, foram ganhando relevância crescente. Essa infiltração de eventos, no círculo estreito da vida do Bandido, é a forma pela qual o filme internaliza o momento político em que, já assimilado o golpe, “se vive uma espécie de segundo ato do drama”, no qual se dava uma radicalização das posições, por parte dos estudantes que saíam às ruas para protestar e da guerrilha que se gestava. Os eventos que, a princípio, correm paralelos à biografia de Luz, terminam por incluí-lo (ele entra na organização secreta), até ganhar um espaço crescente no filme e ultrapassá-lo, depois de sua morte. (Xavier, 1993:110/111).

Em vista das imagens postas em ação, é possível delimitar algumas vertentes de sentido: a cena do samba, a invasão marciana, a invasão dos *marines* e a efígie de São Jorge. O Santo pode ser associado à figura do Bandido, como guerreiro popular (e seu destino final é a lua); a invasão marciana que vem do leste, acompanhada por luzes vermelhas, é uma brincadeira com o “perigo comunista”; e os *marines* na Bahia são seu contraponto na Guerra Fria. Nessa equação alegórica, o samba talvez ocupe a parte mais controversa: o filme transcorreu num ambiente urbano e teve como matriz de experiência a região central de São Paulo – a ida à praia não marcou uma vivência diferenciada da natureza ou do mar, parecendo mais um prolongamento da cena urbana. Um plano um pouco posterior à morte do Bandido mostrou pessoas em meio à fumaça, remetendo ao lixão onírico do início e, assim, indicando um retorno ao mesmo espaço, no samba do final.

A dança diante da fogueira é o único lugar, neste fim de festa (o filme como grande brincadeira), que mantém algum vínculo com a Cidade, ao mesmo tempo em que faz a ponte com uma antiga matriz do “mito tropicalista”, o carnaval. Não só pela dança, mas também pelo fogo, cujo simbolismo está vinculado ao rito carnavalesco. O fogo, cujo poder devastador é equivalente ao do riso, da galhofa e da piada. A dança e a fogueira fazem um contraponto coletivo ao final individual do Bandido, ao mesmo tempo em que apontam para uma superação do seu destino num espaço que está situado num “além” da Cidade, o que para a representação de São Paulo é significativo.

N’*O bandido*, a dualidade não é mais entre um Brasil arcaico e rural, mas autêntico, e um cosmopolitismo moderno, mas descaracterizado, na medida em que a Cidade se tornou o território por excelência e a cultura urbana, a natureza de seus habitantes. Mas isso não significou a eliminação de um resquício de “mito nacional” ligado a uma idealização do que seja o verdadeiro Brasil, capaz de transcendência em relação ao emblema do subdesenvolvimento. Eliminado o meio rural como referência, o samba é o que sobrou do país autêntico e está, de certa forma, num território exterior à Cidade, se bem que vinculado a ela. A conexão do filme com o popular não se dá como resultado de uma ação política, mas fundada no que supõe ser uma cultura popular, só que urbana, recorre à antiga matriz da carnavalização: o fogo e o samba que dele nasce no final, após o suicídio do Bandido. O fogo, símbolo tanto destruidor como regenerador, à altura do “se eu morrer, vem outro”, que corresponde a uma noção revolucionária do povo pronto para a luta.

O samba é a forma mais evidente de energia vital e de expressão do oprimido na cultura popular urbana, mas não é propriamente um ícone paulistano, como a Boca do Lixo, tanto que não é visto ao longo da narrativa, nem como referência, caso do cangaceiro. Sua importante presença na alegoria final pode estar relacionada com outras vertentes do Tropicalismo, conforme se verá adiante. Quanto ao samba paulista, ele evidentemente existia (e continua existindo), mas, enquanto manifestação negra numa Cidade que se procurava branquear, já não representava, nos anos 1960, sequer o simulacro de uma identidade cultural da Cidade; sua presença aporta uma perspectiva utópica, estabelecendo um vínculo entre *O bandido* e o Cinema Novo. Ademais, a presença do samba constitui um arremate, dentro do filme, da direção dos atores, da paródia e da galhofa, numa narrativa que deve muito ao “realismo grotesco” que, segundo Mikhail Bakhtin, percorre uma longa linhagem na literatura com florescimentos notáveis na criação formal, da qual a obra de Rabelais, *Don Quixote* e *Tristram Shandy* são considerados exemplares – este último uma das influências de *Brás Cubas*. De todos os elementos orquestrados pelo filme, o samba derradeiro resulta tão onírico quanto a cena dos meninos brincando de revolução e sua relevância é tão mais significativa porque é um plano novo, num filme que se fez de recorrências.

6.b) *O bandido da luz vermelha e Cara de cavalo*, Sganzerla e Oiticica

O interesse pela revolta individual atualizava, na geração jovem, o crescente desejo de ir à luta (mesmo que essa luta não significasse adesão à guerrilha), que se identificava com as bandeiras da arte engajada e da contracultura. A figura do herói marginal, ou do marginal herói, decorre, em parte, da frustração quanto à perspectiva de uma solução coletiva para a sociedade. Desse contexto faz parte a assimilação de duas personagens reais pelo movimento artístico do período: *O bandido da luz vermelha*, no cinema, e *Cara de cavalo*, nas artes plásticas, que inspirou ao artista Hélio Oiticica o lema “seja marginal, seja herói”. Oiticica participou do movimento da Tropicália, fazendo cenário de shows e capas de discos, também atuou em *Câncer* (1968/72), de Glauber Rocha. O cotejo que proponho a seguir tem por finalidade distinguir a origem das duas “homenagens”, no intuito de compreender suas diferenças e, a partir daí, a dinâmica própria ao filme de Sganzerla, no que se refere à direção dos atores e à carnavalização do final.

Ao contrário do Bandido da Luz Vermelha, cujos crimes foram amplificados pela imprensa, Cara de Cavalo era um desconhecido que tirava seu sustento achacando pontos de jogo do bicho, até matar o delegado Milton de Oliveira le Cocq, num confronto de circunstâncias controversas. A partir desse momento, foi decretado inimigo público e caçado por um enorme contingente policial. Durante os meses que durou, a perseguição foi acompanhada em detalhe pela imprensa carioca – que o tornou “famoso”. Cara de Cavalo tinha 23 anos quando foi morto, com mais de cem tiros, e seu corpo coberto com o cartaz de uma caveira encimada pelas iniciais do Esquadrão da Morte. A trajetória posterior do E.M., também denominado Escuderia le Cocq, em homenagem ao delegado (a cada um seus heróis), é conhecida, bem como seu envolvimento na tortura e morte de opositores da ditadura.

Em 1969, Oiticica faz uma grande exposição em Londres. No texto do catálogo, escrito em inglês, o artista expõe os motivos que o levaram a construir o *Bólido 18*, parte de uma série de objetos em homenagem ao marginal carioca:

I wanted here to homage what I think is the individual social revolt: that of the so-called bandit. Such thinking is very dangerous but something necessary to me: there is a contrast, an ambivalent character in the behaviour of the marginalized man: besides a great sensibility, lies a violent character, and many times, in general, crime is a kind of desperate search for happiness. I knew Cara de Cavalo personally, and I can say he was my friend, but for society he was a public enemy number

one, wanted for audacious crimes and assaults—what perplexed me then was the contrast between what I knew of him as a friend, as someone I talked to in an everyday life context as we do with anyone else, and the image made by society (...) I make protest poems (in capes and boxes) that have a more social sense, but this to Cara de Cavalo reflects an important ethical moment, decisive for me, for it reflects an individual revolt against every social conditionement (sic). In other words: violence is justified as a revolt means but never as an oppressive one (...). (Oiticica, 1992:25).

Há, no texto, o impulso da época, notabilizado na idéia de que a violência se justifica na revolta, não como opressão, que leva a uma romantização da figura do marginal. A par dessa questão, outros elementos me parecem fundamentais na atitude de Oiticica: o sentido ético do seu gesto e a familiaridade com os moradores da favela. Em 1964, o artista passara a viver no morro da Mangueira. No ano seguinte, levou os sambistas para desfilar os *Parangolés*, mostrados pela primeira vez na exposição *Opinião 65*, no MAM-RJ, num ato considerado, por Mário Pedrosa, a primeira tentativa de real democratização das artes brasileiras.

Para Oiticica, a convivência na Mangueira marcou seu fazer artístico posterior. Foram a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas e sua experiência com o samba que o inspiraram na proposta, formulada na exposição *Tropicália*, em 1968, a “criar o mito da miscigenação” no intuito de elaborar uma verdadeira cultura brasileira, na qual a “herança maldita européia e americana terá de ser absorvida antropofagicamente”. De acordo com o artista, “o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade”. (Oiticica, 1992:126).

A proposta, cara ao neoconcretismo, era tirar o espectador de sua passividade, rompendo com o “conformismo cultural, político, ético, social”. A base era uma atitude diferenciada também no artista, que passava a compartilhar, pela arte, uma vivência que lhe era conhecida e visava “a saída do esteticismo (...) um ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise”. A obra devolvia para a sociedade aquilo que estivera na sua origem mesma. De sua experiência de vida na favela, resultava uma produção artística que incluía os favelados e uma fruição do público destinada a romper as barreiras da sociedade. (1992:110/111). Para Oiticica, a única possibilidade de fugir aos esquemas da estrutura capitalista, que transformavam a arte em

objeto de consumo, estava precisamente na arte tornar-se uma vivência existencial. No texto “Tropicália” formula, de modo direto, sua preocupação com o uso comercial que via na “volta ao mito nacional” do Tropicalismo:

E agora o que se vê? Burgueses, sub-intelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar o tropicalismo, tropicália (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras, etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (cara de cavalo virou moda) etc. Muito bom, não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voragem burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema de imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem – sua cultura ainda é universalista, desesperadamente à procura de um folclore, ou às vezes nem isso. (Oiticica, 1992:126).

Reproduzo estas longas citações numa tentativa de dar voz a um protagonista do debate, no calor dos acontecimentos. Passado o susto inicial de uma arte que revelava a face do subdesenvolvimento, o problema da comercialização da imagem de um Brasil comodamente “bárbaro e nosso” já ficara claro para alguns dos idealizadores do movimento. Para Oiticica, “a proposição da liberdade máxima individual” seria o único meio capaz de vencer a “cultura de domínio” e o consumo cultural alienado. A citação de Oiticica é importante porque foi um dos artistas que refletiu sobre o Tropicalismo e suas implicações, cuja opinião tinha relevância na pesquisa sobre o Brasil empreendida por artistas e intelectuais.

Oiticica, na favela, e Sganzerla, na Boca do lixo, partiam de uma base semelhante para seu fazer artístico, a experiência, cuja especificidade resultou nos *Parangolés* e *Penetráveis*, de um lado, e num filme de uma urbanidade radical, do outro. Contudo, na prática cinematográfica, as questões levantadas pelo artista assumiam outra figura, a começar pelo fato de que a passagem do espectador para fruidor, numa sala de projeção, é mais complicada. A idéia de uma arte participante tinha seu correlato no teatro que partiu para o contato físico com o público e nas “estratégias de agressão”, que seriam desenvolvidas pelo cinema pós-AI-5, opção que não é considerada pelo cineasta que procura atingir um público mais amplo – caso d’*O bandido*, que teve êxito comercial. No filme de Sganzerla, a

mobilização do público se dá pela paródia deslavada, pelo riso e pelo deboche, mesmo que a tábula rasa a que procede, em sintonia com o momento político, deixe um gosto meio amargo ao final.

O apelo popular se deu, também, pela escolha do protagonista. A encenação de histórias de crimes e de bandidos famosos faz parte da gênese do cinema como espetáculo da vida moderna; a fita de Sganzerla se inscreve nessa longa tradição de filmes de fora-da-lei – se não resulta fiel à vida do biografado é outra questão. O uso de uma pessoa pública para fins privados distingue a homenagem a Cara de Cavalo do filme sobre o Bandido da Luz Vermelha: a passagem para o cinema se fez por meio de um tipo de identificação que não estava no âmbito da vivência, como a amizade entre Oiticica e o marginal carioca, mas, ainda assim, consistia num tipo de experiência, a da troca de papéis, decisiva para o tipo de *mise-en-scène* do filme.

O bandido possibilitou a Sganzerla uma projeção sobre a personagem, na qual o protagonista assume os valores do anarquismo e um comportamento antiburguês. O esvaziamento da personagem real, sua transformação numa máscara, deu margem a um processo de identificação que dificilmente ocorreria com o Luiz Acácio real, mas é importante notar que se trata de uma atitude deliberada, que independe da trajetória real do biografado. Quando Hector Babenco filma a história de Lúcio Flávio, também ocorre um processo de idealização do protagonista, mesmo que num sentido distinto.⁶² É o esvaziamento de Luiz Acácio que permite que, apesar de toda a avacalhação, o desacerto e a vocação para o fracasso patentes em sua figura bisonha, o Bandido seja identificado a um santo popular, revelando a matriz glauberiana do bandido social como salvador (Xavier, 1993:97/104) e o samba, referência fundamental para a vertente carioca do Tropicalismo como expressão da liberdade pessoal e de uma prática social libertária, faça sua aparição num filme cuja base de experiência urbana é outra.

6.c) o Carnaval é na tela

É longa a tradição de heróis mais ou menos pantagruélicos, com mais ou menos caráter, cujas trajetórias são retratadas numa cronologia que começa nas circunstâncias do

⁶² A idéia é de Jean-Claude Bernardet.

nascimento e progridem pela vida adulta. São narrativas nas quais a personalidade do herói, mesmo que construída ao longo da trama, já tem suas características principais determinadas na ocasião do nascimento, não se altera ao longo da história, heróis (ou bandidos) que já nascem prontos, por assim dizer. A trajetória de Luz, no filme de Sganzerla, tem esse caráter de forma fechada, o retrato da infância (crianças no lixão) inclui o adulto (homem atirando). Ele não se transforma ao longo da narrativa, nasce bandido sem que para isso a narrativa estabeleça qualquer causalidade (sendo a-histórica com os complicadores que advêm dessa posição, como o clichê do favelado marginal).

À forma fechada, a caracterização do protagonista compreende elementos escatológicos e grotescos, para citar apenas alguns: o Bandido coça a orelha, escreve com letra horrível, comete erros de português, toma uma gororoba de ovo cru no bocal do liquidificador, para beijar a namorada passa Halitol, no passeio à praia tem piriri, come de boca aberta etc. A caracterização do popular pelo grotesco é considerada, pela quase unanimidade da crítica, como uma reação contra o estilo do Cinema Novo, cuja “estética da fome” adquiriu uma conotação de alta cultura. A “estética do lixo”, pela mescla de materiais de origem diversa, citações etc., corresponde assim ao estilo baixo da comédia. Conforme observado, a forma livre e inovadora do filme de Sganzerla se aproxima da tradição literária do realismo grotesco.

A aproximação entre o Tropicalismo e a carnavalização – que está na origem do realismo grotesco – foi proposta por Celso Favaretto na interpretação da cena musical. É com outro sentido que recorro a ela aqui, até porque a experiência do carnaval, se considerada a obra de Oiticica, denota uma recorrência diversificada no seio do movimento tropicalista. Ademais, a análise de Bakhtin parte da festa medieval para chegar à literatura moderna. Não leva em conta, nem o poder, o sentido do carnaval brasileiro, no qual a festa católica de origem pagã teve um forte sincretismo com as culturas africanas. Até hoje, por fora do desfile oficial das avenidas, que perdeu o caráter de festa popular, existe, no Brasil, um carnaval de rua feito de contato físico, troca de papéis e inversão de hierarquias. Quanto ao filme, a presença de Sganzerla e de outros cineastas de seu grupo, na platéia dos cinemas, alguns dos quais atuando (por exemplo, Julio Calasso como gay paquerador), representa o máximo de envolvimento corporal que o cinema permite para seus realizadores. O cineasta que se faz ver em outra passagem do filme (por exemplo, na cena do crime da casa do Sr. Schmidt) é uma

dentre as presenças físicas que marcam um tipo diferenciado de *mise-en-scène*. Nos créditos finais, pode-se constatar que várias jovens da alta sociedade paulistana fazem parte do filme, como namoradas e vítimas, evidenciando que o critério não é a representação sociológica, mas a associação de pessoas que se prestam a uma brincadeira, que envolve a troca de papéis. As personagens femininas nos filmes de Person e de Khouiri são tipos sociais, por conseguinte, genéricos, podem estar baseados em pessoais reais. No filme de Sganzerla, o heteróclito se estende às pessoas em cena: cineastas, anônimos, atores, tipos da Boca que representam a si mesmos e moças da fina flor paulistana, cujos sobrenomes nos créditos têm um quê de ruptura anárquica. A presença dessa moças, diga-se, aporta uma caracterização de São Paulo distinta daquela proposta pelas atrizes populares de Candeias, com seus corpos vigorosos e ancas largas.

A questão da experiência corporal e da troca de papéis, dois aspectos importantes da carnavalização possível ao cinema, se revela também num tipo específico de atuação por parte dos atores profissionais, ainda que o comentário não seja válido para todos. Luiz Linhares (Cabeção), por exemplo, tem uma representação de cunho mais clássico, já Helena Ignes e Paulo Vilaça realizam uma experiência de alteridade, na qual se vislumbra uma mescla entre a pessoa do ator e a personagem, como se, na falta de papéis realistas para representar, investissem sua própria subjetividade na criação de Janete Jane e do Luz. Em suma, n' *O bandido*, há uma fusão maior entre a personagem de ficção e o ator, que não corresponde à *mise-en-scène* na qual o espectador assiste à filmagem.

7) Concluindo

Em *São Paulo S/A*, a imagem que tende ao acúmulo de informações, ao intrincado dos reflexos, que tem a ver com a angústia de Carlos. Os espelhamentos e reflexos não acontecem nas seqüências relacionadas ao mundo do trabalho, mas naquelas relativas à crise amorosa e psicológica do protagonista, sobretudo na sua relação com Luciana. Indicaria, assim, o limite da representação, a partir do qual há uma incomunicabilidade? O espelho, nestes casos, corresponde a um obstáculo tão impenetrável quando uma parede, com a diferença que, ao invés da opacidade, devolve a imagem do mesmo. Assim, os espelhamentos

não traduzem a crise da sociedade em si, mas a crise do sujeito na sociedade – ou, numa relação de casal, a crise de um em relação ao outro. O espelhamento é, ademais, uma metáfora visual recorrente no cinema contemporâneo.

N’*O bandido* também se nota uma profusão de espelhamentos em várias seqüências nas quais o cerne é a relação do protagonista consigo mesmo (no espelho, ao fazer a barba) ou com as mulheres (Janete Jane, na cama, e moça do chuveiro). É possível extrapolar o raciocínio e propor que os espelhamentos no filme de Sganzerla estão relacionados com a crise do sujeito. Este se torna o grande princípio articulador do filme, de forma que os reflexos não resultam da complexidade de se representar uma dada forma social, mas da crise do sujeito nesta sociedade, uma vez que a complexidade visual dos filmes não é construída a partir de um ponto de vista sociológico, mas tem por foco o sujeito.

Mas tanto em *São Paulo S/A* como em n’*O Bandido* os espelhamentos e reflexos não se restringem aos protagonistas, em mais de uma passagem envolvem a Cidade que, dessa forma, se torna um item importante na crise da subjetividade. A partir daí, podem-se vislumbrar algumas identificações: a crise do sujeito é a crise da Cidade, ou a crise de uma sociabilidade. À diferença de *Noite vazia* e de *A margem*, que será comentado no próximo capítulo, dos filmes de Person e de Sganzerla se depreende uma São Paulo complexa e multifacetada, cujo reflexo no filme é da mesma natureza.

A proposta estética de Oiticica parte de um lugar que ele conhece e onde viveu – a Mangueira. A favela não é o espaço de convivência de Sganzerla, mas é para onde aponta uma possível saída, no lixão que lhe é contíguo. O samba final tem um caráter utópico porque nele a narrativa faz vislumbrar um território onde alguma integridade é possível, ainda que pela regressão carnavalesca a um ritual primitivo. Mas, nesse processo, Sganzerla recorre a uma experiência que não é paulistana, mas carioca – não que em São Paulo não haja negros nem favela, nem samba ou carnaval, mas porque não é a vivência que ele tem da Cidade. A presença do samba pontua o elo em relação ao aspecto mais idealista do Tropicalismo.

O abandono da posição programática permitiu a Sganzerla uma abertura ao fluxo de idéias de sua época, mas, ao mesmo tempo, essa abertura, que rasgou a camisa, expondo o peito aos ventos e trovoadas (numa edição do *Pasquim* na qual é entrevistado, a capa o traz de torso nu), revelou um corpo imbuído de vitalidade juvenil num mundo onde a narração,

como voz da experiência, já se tornara impossível.⁶³ No embate com a realidade, o corpo se vê ultrapassado, o riso se torna susto, o deboche recolhe as cartas e franze o cenho: tudo é um pouco mais grave e assustador, afinal. É o que nos diz a face triste do Bandido na pele de Paulo Vilaça. De um lado, as vastas esperanças e o espírito combativo que se fazia sentir nas ruas; do outro, a dificuldade de postular uma saída como a certeza utópica do grande mar. Assim, o filme recorre a uma outra matriz do povo, o samba. As paródias, clichês, citações, a vida e morte do bandido, o lixo cultural e da comunicação, as mulheres e todas as personagens do filme foram apenas um sonho – de volta ao lixão primordial, em meio ao lixo-lixo, uma mulher samba. Há o esvaziamento da política – até porque esse não é o foco de Sganzerla, mas, do ponto de vista da representação de São Paulo, o golpe calou fundo. A índole laboriosa foi substituída pelo desfile da boçalidade. A Cidade de economia pujante surgiu retratada como um local decadente, sujo, atrasado, enfim, a locomotiva do Brasil fora reduzida a uma ruína. E há o filme em si, que trouxe para a cena paulistana o foco das atenções, ao criar uma linguagem inovadora.

⁶³ Referência ao ensaio de Benjamin sobre a figura do narrador.

PARTE III

Conclusão

a) a Cidade é mais

Nos filmes analisados, e em outras obras dos anos 1960, o centro surge como elo comum entre as narrativas. O centro, no linguajar da época e por metonímia, era designado como “cidade”. Por conseguinte, aquilo que neste texto é designado como crise “no centro” era, na percepção da época, uma crise na “cidade” – às demais partes da extensa malha urbana chamava-se “bairros”. Conforme vimos, a relação das personagens com a cidade se alterara dos anos 1950 para a década seguinte: Luis, Carlos e o Bandido são personagens integrados ao centro. É verdade que em relações pouco harmoniosas, em que pese os três filmes revelarem um certo fascínio pela urbanidade paulistana, que pode ter um caráter positivo, em *Noite vazia*, negativo, n’*O bandido da luz vermelha* ou de ânsia documental, em *São Paulo S/A*.

Ao abandonarem os esquemas narrativos clássicos, para incorporar uma maior presença da subjetividade, os filmes recriam a experiência do estar na Cidade. A câmera acompanha os protagonistas e surge nas telas uma São Paulo até então nunca vista. Não se trata mais de localizar, por planos bem situados, o lugar da narrativa, mas de conjugar trama e espaço no decurso da ação. Nos filmes dos anos 1960, há um enfoque nítido na subjetividade das personagens, concomitante à migração das narrativas para o centro. Em *O Grande Momento* não há uma preocupação em investigar a subjetividade do protagonista, trata-se antes de delinear uma determinada situação social, o casamento, e por meio desta traçar o perfil de um grupo social. Na sequência do centro, em *Simão o Caolho*, há um evidente desconforto em relação à “cidade”, mas a crise não se torna fonte de angústia.

Moral em concordata [1959], de Fernando de Barros, pode ser considerado um marco de passagem entre os dois períodos: começa na vida comunitária no bairro e termina na “cidade”. A fotografia de Icsey explora aqui, num plano do prédio onde fica a *garçonnière* do namorado da personagem de Maria dela Costa, o mesmo enquadramento dos prédios modernos na sequência do início de *Noite vazia*. Por mais tumultuada, contudo, que seja a relação da personagem de Odete Lara com seus vizinhos do bairro operário, há uma comunidade integrada. É significativa, na passagem do bairro ao centro, a transformação da senhora italiana, que a auxilia após a fuga do marido: será travestida de ridícula babá. Nos

filmes dos anos 1960 não se encontram relações interpessoais sediadas nos bairros. As pessoas que compõe a multidão das ruas mal se comunicam. *Moral em concordata* termina onde *Noite Vazia* começa: as moças pobres pretendem subir na vida vendendo seu corpo. Os namorados ricos do filme de Fernando de Barros, porém, compõem uma confraria solidária e satisfeita, todos homens casados que assumidamente têm amantes para segurar os casamentos (a asserção consta na diegese). Nada a ver com os problemas do atormentado Luis, em busca de uma satisfação que não ocorre.

No caso do *São Paulo S/A*, mesmo levando-se em conta o fundamento sociológico do filme, o que guia a narrativa é a desesperança de Carlos, o que vemos da cidade é mediado pela evolução da crise do protagonista. O vazio interior de Luis guia/contamina a visão noturna de São Paulo, esvaziada de relações humanas, embora representada com grande plasticidade. A derrocada do protagonista no filme de Sganzerla também está em relação com a representação de São Paulo, enquanto alegoria do subdesenvolvimento.

As tramas se passam na região central da cidade, ou a tem como referência importante, porque, naquela época, era esse o *lugar* do poder econômico. Ali confluíam e dali se espraíavam os interesses dos diversos segmentos de uma elite cujas articulações levariam ao golpe militar de 1964. A região central de São Paulo se afigurava, assim, como correlativo do segmento mais poderoso da sociedade, ligado ao café e à indústria. A crise na cidade era, de certa forma, uma crise em relação ao poder. O dinheiro por mola propulsora das tramas compõe um lugar importante no imaginário dos filmes urbanos, mas os filmes põem em questão outros aspectos além dos embates do “ter ou não ter dinheiro” e das formas de inserção do indivíduo na sociedade capitalista: abrem a perspectiva de que o progresso seja posto em cheque. O que nos revela a análise de um espaço comum aos três filmes: a praça Roosevelt?

Entre 1964 e 68, a praça está igual a sai mesma, mas já se vê em obras no filme de Sganzerla. A Roosevelt é um marco importante na cidade porque sua remodelação, planejada no fim da década de 1960 e concluída em 1970, representa, segundo Alex Sun, a transposição estética do paisagismo moderno norte-americano em São Paulo. A Roosevelt foi a primeira praça “moderna” da Cidade, construída sobre o complexo viário Leste-Oeste e reafirma o modelo de desenho urbano voltado para o fluxos de automóveis. (Sun, 2004).

Em *Noite Vazia*, a Roosevelt é o lugar do abandono, um descampado que aponta para o fim-de-linha. As prostitutas ao lado de outra instituição: a Igreja, cuja massa cinza-escuro se eleva sobre o chão. Em *São Paulo S/A* o primeiro plano da praça está em plongé. Filmada do alto, o efeito é o oposto ao criado por Khouri: nela se destacam os carros alinhados, retomando os planos dos carros estacionados nos pátios das fábricas – é vazia de gente, mas cheia do próprio símbolo do progresso da indústria paulista. A Igreja praticamente não é visível, a praça se torna um lugar de passagem. Sua finalidade – permitir o acesso de automóveis para a região central, carente de estacionamentos, se vê definida em *O Bandido da Luz Vermelha*: por um elevador de carga, nos cruzamento dos andares, pode ser vista em obras, e a Igreja se assemelha a um altar conspurcado por carros e montes de terra.

O que dizer do espaço urbano em *Noite Vazia*? Para conformar um paradigma de cidade moderna, o filme procura eliminar dela o que é conflituoso (ainda que o embate se faça presente nas entrelinhas)– e nossos conflitos são a disparidade social, a modernização precária evidenciada nos traços urbanos e na massa da população. Para recriar um lugar sem disparidades, a instância narradora precisa nos mostrar uma cidade vazia, da qual se vêem apenas alguns prédios e avenidas do centro. O contraponto a esta recriação seletiva de São Paulo é um espaço mítico, um lugar de harmonia com a natureza, paraíso perdido, cuja existência nos é comprovada na verdade epifânica do símbolo. À idealização de um espaço problemático, já que a cidade de *Noite vazia* é o lugar do desencontro existencial, opõe-se uma utopia regressiva, espaço de felicidade igualmente idealizado.

Em *São Paulo S/A*, é notório o cuidado de Person em documentar os mais variados aspectos da vida na cidade – da São Silvestre ao cinema, da praça da República, com o edifício Itália em construção, ao restaurante Paddock, dos operários retirando os trilhos do bonde à plataforma na estação da linha suburbana. Essa enumeração, contudo, tem um quê de heteróclito, ainda que a instância narradora junte voz com Carlos para equacionar os dados de um momento histórico. O que nos diz o plano, na abertura, dos fundos da cidade com o córrego (provavelmente onde será construída a avenida Sumaré?), que não é a periferia favelada do carroceiro na abertura, nem das fábricas entrevistas ao longe pelos garotos que atiram pedras, nem o centro dos prédios ou o bairro residencial? A tentativa de ordenação de *São Paulo S/A* procura dar um sentido àquilo que a *O bandido* apraz denunciar: há algo de disparatado numa modernidade que faz do atraso combustível para o progresso.

No filme de Sganzerla, São Paulo é o lugar do protagonista solitário, em conflito com uma sociedade contra a qual não tem forças, a crise se exacerba até levar à auto-aniquilação. Mas, conforme pontua o próprio Luz, “depois de mim vem outro”. N’*O bandido* o tempo tem uma dimensão circular, pressupõe um constante recomeço, assim como em *Noite vazia* e em *São Paulo S/A*. Dos três filmes analisados, a fita de Sganzerla é a que mais se aproxima de uma saída utópica, talvez legado do Cinema Novo. O lugar do marginal será preenchido por algum dos garotos que brincam de guerrilha na nuvem onírica do lixão, e está colocada a possibilidade de um ritual coletivo.

Nestes filmes dos anos 1960, transparece uma ruptura importante em relação à produção anterior, na qualidade da experiência que os cineastas têm com São Paulo. As narrativas, mesmo centradas na subjetividade de seus protagonistas, estão em estreita ligação com o ambiente à sua volta. Por mais distintas que sejam, revelam uma cidade face à qual as personagens encontram-se impotentes: o vazio de Luis, a angústia de Carlos e a tristeza do Bandido. O gigantismo se faz notório nas cenas da praça Roosevelt: o chão engole as mulheres, Carlos é um ponto irrisório entre as séries de veículos, o fusca do policial desaparece em meio às obras/ruínas.

Em 1967, um outro filme, rodado em São Paulo, coloca questões semelhantes, e este trabalho estaria incompleto sem uma menção à obra de Ozualdo Candeias.

b) À margem, mas nem tanto

À primeira vista parece um prédio, filmado em *contre-plongée*, ou talvez um vitrô, desses típicos das casas paulista, de retângulos de vidro unidos por um puxador. O movimento em pan vertical, em direção ao alto da imagem, revela a proa de um barco.

A canoa segue pelo Tietê. Ao longe vemos a ponte baixa de madeira (a mesma que estará presente n’ *O bandido*) e, no fundo do plano, o fluxo dos carros na Marginal. Um homem, de terno, agachado na margem do rio, ergue-se para ver o barco passar. Atrás dele há um casebre, um cavalo pasta o capim alto da beira do rio, um grupo de mulheres caminha. Uma delas, a negra, pára. Nós a vemos num plano americano, tendo por fundo apenas o céu. O barco se aproxima da ponte onde, debruçados no madeirame, estão uma mulher loira e

outro homem. A montagem, em plano e contra-plano, nos sugere que a mulher olha para as personagens sobre a ponte e estas observam sua chegada.

O barco aporta na margem, não tem remadores nem motor. Nele segue uma mulher de cabelos negros, em pé. A mulher é recebida, num diálogo de olhares, pelos dois casais que a câmera destacou (o homem de terno e a negra, a loira e o homem da ponte). Nos primeiros 6 minutos de *A margem* [1967] ouve-se apenas a trilha. A narrativa estabeleceu o clima que prosseguirá ao longo do filme: o tom elevado para tratar um tema relativo ao baixo. O contraste, em vista da filmografia anterior (precede *O bandido*), não podia ser maior: Ozualdo Candeias conta uma história que tem por protagonistas o segmento da sociedade que ainda subsiste nas margens dos rios, agora poluídos. São personagens desgarradas: as mulheres se prostituem, os homens vivem de biscates. A negra é também capoeirista, a loira vende café nas repartições do centro, o homem de terno pode ser um cafetão, o doido é daqueles loucos inofensivos, que costumavam perambular pelas ruas dos bairros. Por meio de uma narrativa não-linear, *A margem* conta a história triste e singela de dois casos de amor mal sucedidos, nos quais as condições adversas são a tônica do insucesso: o homem de terno é preso no dia do casamento, a moça loira é morta na zona, a noiva se suicida de tristeza.

Com a trama simplificada ao máximo, a dramaturgia deve muito à longa (e popular) tradição do circo mambembe: os atores imprimem ao gesto a força das palavras, que se tornam dispensáveis – o filme de Candeias é na base um filme visual, que circula por um ambiente no qual os elementos pré-verbais revelam a beleza interior, a pureza e a sensibilidade dos marginalizados. Os motivos do filme estão em relação com esse mundo simples, nada intelectualizado, mas tratado com grande sofisticação estética: a noiva abandonada perambulando de vestido branco e grinalda, o louco com sua flor de plástico, que remete ao palhaço triste, ícone das pinturas de feira e da iconografia de folhinha. À feiúra, à sujeira, à injustiça o filme contrapõe a extrema dignidade de seus personagens.

Assim como Khouri, Person e Sganzerla, Candeias parte também de uma experiência própria da cidade, distinta dos outros produtores pela sua origem social. Como poética do feio, *A Margem* se aproxima de um certo idealismo presente no expressionismo alemão, no qual o “feio” não é senão o belo decaído e degradado o que gera, segundo Giulio Carlo Argan, “um duplo movimento: queda e degradação do princípio espiritual ou divino que, fenomenizando-se, une-se ao princípio material; a ascensão e sublimação do princípio

material para unir-se ao espiritual”. (Argan, 1992:240). No filme de Candeias, o feio é capaz de belos gestos, mas nem por isso encontra salvação neste mundo: todos os protagonistas morrem no final, e o sentido do barco se revela: é a morte que veio buscá-los, recuperando o antigo simbolismo da barca de Caronte. A fita de Candeias tem um fundo religioso considerável: os marginalizados encontraram a felicidade no além, lugar de encontro possível com o ser amado. Daí o filme não ter o caráter de ação política do Cinema Novo, mesmo centrando a narrativa na pobreza (a observar que o expressionismo alemão tem uma forte vertente católica).

A margem pode ser considerado o único filme de Candeias a ter alguma projeção comercial, em que pese sua produção incluir uma filmografia extensa e significativa. Não que esse sucesso tenha significado bilheteria: como observou Daniela Salvador, em artigo na *Margem esquerda*, o destaque deveu-se à fita ter recebido um prêmio importante do Instituto Nacional de Cinema, como estratégia da crítica de direita de contraponto a *Terra em transe*, com o qual concorria. (Salvador, 2006).

O filme de Candeias é em um ano anterior ao de Sganzerla, ambos primeiro longa metragem de seus diretores. Como representação de São Paulo, *A margem* introduz alguns elementos inovadores, a começar pelo espaço da ação e a protagonista negra, interpretada por Valéria Vidal –pelo que será considerado precursor do Cinema Marginal, junto com o filme de Sganzerla. A natureza, contudo, aqui também se apresenta sob uma forma domesticada, ou melhor, degradada: capim alto, ervas daninhas, o rio sujo. Não tem poder redentor, nem independência em relação à ação humana. Outro aspecto importante, em relação à instância narradora, é a presença constante de câmeras subjetivas, que incorporam o ponto de visão dos protagonistas, substituindo em mais de uma passagem a montagem em plano e contra-plano. Ao incorporar vários pontos de visão, a narração abre espaço para uma “polifonia visual” (a polifonia possível num filme no qual o gesto substitui a palavra) . Essa extrema contigüidade resulta numa experiência que é compartilhada com o espectador: numa cena de amor com o ator Mário Benvenutti (o homem de terno), vemos o rosto da atriz Valéria Vidal se aproximar até a imagem ocupar toda a tela, saindo de foco, como num beijo, no que corresponderia ao ângulo de visão do homem.

O eixo do filme, no espaço urbano, se passa entre os lugares tangentes à beira do rio (favela, barranco, galpões) e um centro no qual a pobreza se fez explícita em pedintes e

mendigos, prenunciando a cidade decaída que será vista em *O bandido*. *A margem* transita entre o interior e a capital, mas o campo em questão não é o meio rural do folclore, e sim a cidade interiorana, o núcleo pequenino de um Brasil antigo, mas não menos problemático do que a capital. A igreja em ruínas tem destaque no filme –resquício das vilas engolidas por São Paulo em seu processo de expansão? A capital e o interior são lugares que se confundem: no passeio na beira do rio, o homem de terno e a namorada cruzam um rebanho de vacas e um fazendeiro de chapéu. A simultaneidade de lugares distintos na mesma cena (a cidade e o pasto) aponta para uma representação da qual não se exclui o elemento alegórico, na medida em que a presença do rebanho sinaliza o lugar ameno, em sintonia com o clima amoroso e descontraído do casal, numa fragmentação que não é dada pela montagem mas pela combinação, dentro da cena, de elementos díspares.

Algumas seqüências se passam no centro: uma na qual o homem de terno vai comprar um vestido de noiva para a namorada, num brechó; nas demais os protagonistas são a mulher loira, que vende café nas repartições, e o louco, que empurra a cadeira de rodas de um falso mendigo, que faz ponto no viaduto do Chá. Em sua perambulação pelo centro, os marginalizados encontram-se integrados à massa, consomem (mesmo que em baixa escala), fazem seus bicos e recebem esmola. São parte do sistema, os conflitos que ocorrem na região central são de natureza semelhante àqueles que acontecem nas cercanias do rio (o assédio sexual, por exemplo). Se no âmbito da ficção não há estranhamento, este acontece no olhar dos transeuntes, que acusam a presença da câmera, pois as filmagens são feitas na rua, em horário de pico, prefigurando um tipo de captação na qual a *mise-en-scène* se torna um espetáculo para a população, que é incorporado ao filme (como em *Gamal, o delírio do sexo* [1970], de João Batista).

O foco de *A margem* não é a questão do progresso, nem da modernidade, mas esta encontra seu lugar: no plano feito na galeria Prestes Maia, a escada rolante não funciona, a protagonista loira desce a pé. Mas também aqui não há estranhamento, mas normalidade (na cena, nem a atriz, nem os figurantes/transeuntes reagem ao fato, com espanto ou desagrado). Talvez seja possível afirmar que o filme estabelece uma continuidade entre a margem do rio e o centro, mesmo que os deslocamentos não sejam visíveis (não vemos os personagens tomando ônibus, por exemplo). Uma passagem é exemplar dessa continuidade: após o suicídio do homem de terno, que se joga sob um carro, o louco, em desespero, sai correndo

em direção à Marginal. No plano seguinte, feito em *plongée*, ele está atravessando o viaduto do Chá, sempre correndo. O fluxo dos carros da Marginal foi associado ao fluxo no viaduto e a simultaneidade foi dada pelo corte, e não pela sobreposição, como no passeio com as vacas. Um outro exemplo de simultaneidade se dá no início do filme, quando um grupo de esportistas, segurando uma taça, atravessa a ponte correndo. Resquício da época em que o programa do paulistano era nadar nos rios e jogar futebol nos campos de várzea?

5.b) A pesquisa visual

A descrição foi um pouco longa, mas necessária para chegarmos ao ponto: a representação de São Paulo, em *A margem*, não é feita pela equação do progresso. No lugar da oposição entre a inovação tecnológica e o arcaico, entre riqueza e miséria, há um conflito social intemporal entre aqueles que tem um pouco e os que não tem nada. Como na obra de Sganzerla, é a linguagem moderna do filme que gera o contraponto em relação ao mundo mezinho no qual circulam as personagens (seja na margem do rio, seja no centro de São Paulo). Mas, à diferença de *O bandido*, a cidade que se depreende do filme não é complexa, nem abarca diferentes pontos de vista do corpo social. A “polifonia visual” se dá na relação entre as personagens e a instância narradora, que lhes é contígua. A uniformidade de *A margem* aproxima o filme de Candeias ao modo de representação de São Paulo em *Noite vazia*.

São Paulo S/A e *O bandido da luz vermelha*, *Noite Vazia* e *A margem*, dois cenários para a Cidade: o complexo e o unívoco. De um lado, as narrativas que equacionam, a seu modo, os vários aspectos e vozes da sociedade, delas sobressai uma urbanidade multifacetada e heterogênea. Do outro, aquelas condensadas a partir de um ponto central, das quais sobressai uma cidade mais homogênea, independentemente a narração ser contínua ou fragmentada. Qual seja a chave em que a Cidade se revele, estes filmes participaram da grande pesquisa visual concomitante ao debate de idéias, numa década fértil em acontecimentos. Do embate com a realidade, resultaram obras hoje consideradas marcos da

cinematografia brasileira, que na sua materialidade como som e imagem, constituem formas de revelação da sociedade na arte.

Filmes analisados

Noite Vazia (1964)

- análise feita a partir do DVD lançado pela Cinemagia

Roteiro e direção: Walter Hugo Khoury

Fotografia: Rudolf Icsey

Montagem: Mauro Alice

Música: Rogério Duprat, Sérgio Mendes

Instrumentistas: Zimbo Trio

Cenografia: Pierino Massenzi

Engenheiro de som: Ernst Hack

Produtora: Kamera Filmes, Cia Cinematográfica Vera Cruz

Elenco: Norma Bengell, Odete Lara, Mário Benvenuti, Gabriele Tinti, Wilfred Khoury

São Paulo Sociedade Anônima (1965)

- análise feita a partir do DVD lançado pela Videofilmes

Roteiro e direção: Luiz Sérgio Person

Fotografia e câmera: Ricardo Aronovich

Montagem: Glauko Mirko Laurelli

Música: Claudio Petraglia

Figurino: Regina Tomaso

Colaboração: AmplaVisão – Primo Carbonari, Rádio e TV Record

Produtora: Socine produções cinematográficas

Elenco: Walmor Chagas, Eva Wilma, Otello Zelloni, Ana Esmeralda, Darlene Gloria, Osmano Cardoso, Etty Frase, Armando Sganzerla, Nadir Fernandes, Sílvio Rocha, Altamiro Martins

A margem (1967)

- análise feita a partir de DVD gentilmente cedido pela Heco/Eugênio Puppo

Roteiro, direção: Ozualdo Candeias

Fotografia: Belarmino Mancini

Montagem: Máximo Barro

Música: Luiz Chaves

Instrumentistas: Zimbo Trio

Elenco: Mário Benvenuti, Valéria Vidal, Lucy Rangel, Bentinho, Telé, Karé, Paula Ramos, Ana Mendonça, Nelson Gáspari.

***O Bandido da Luz Vermelha* (1968)**

- análise feita a partir de VHS lançada pela Home Video

Roteiro e direção: Rogério Sganzerla

Fotografia: Peter Overbeck

Câmera: Carlos Ebert

Montagem: Sylvio Renoldi

Locução: Hélio Aguiar, Mara Duval

Seleção musical: Rogério Sganzerla

Cenografia: Andréa Tonaci

Produtora: Urânio Dfilmes

Elenco: Paulo Villaça, Helena Ignez, Luiz Linhares, Pagano Sobrinho, Roberto Luna, José Marinho, Renato Consorte, Lola Brah, Sérgio Hingst, Sérgio Mamberti, Ítala Nandi, Sônia Brasa, Carola Whitaker, Ezequiel Neves, Dulce Maia, Maurice Capovilla, Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach, Antonio Lima, Júlio Calasso, Neville D'Almeida, Renata Souza Dantas.

Volta ao assunto do personagem negro: *Compasso de espera*

“Millôr Fernandes tem razão. No Brasil não existe preconceito de cor. O negro conhece seu lugar.”

A frase é de Jorge, o protagonista de *Compasso de espera* (1969/1973), de Antunes Filho. A narrativa coloca os embates e dificuldades de um jovem publicitário negro em sua ascensão social. Ao longo do filme, Jorge tem dois relacionamentos amorosos: a proprietária da agência onde trabalha, de meia-idade, bastante possessiva, mas que não o “assume” plenamente, e uma moça, também branca, de classe média alta, por quem ele se apaixona. *Compasso de espera* faz algumas referências explícitas ao filme de Person.

A trama se passa num grande centro urbano. Os espaços externos e internos remetem a uma metrópole moderna, há cenas filmadas em locais bem conhecidos de São Paulo, como o elevador do Masp e o prédio da FAU; só que, nelas, o Masp não é o museu, mas um bar, e a FAU não é uma faculdade. O desvio voluntário na finalidade das locações, que resulta na recriação de uma cidade cenográfica, vai de par com a ausência de nexo entre as locações e seu entorno, por vários procedimentos: as personagens são filmadas diante de lojas em planos bem fechados; num plano externo, a rua aparece como reflexo num espelho distorcido; o carro circula por uma avenida na qual não se vêem edificações; a vista da janela do apartamento de Jorge mostra um bairro anódino etc.

Compasso de espera faz duas citações de *São Paulo S/A* que tornam o cotejo interessante: Jorge acompanha a produção de uma linha de montagem, como Carlos na bancada de inspeção; sendo publicitário, cria um anúncio de rolamentos em tudo semelhante ao da Autopeças Carracci que tem Ana por modelo. Ademais, Jorge pode ser considerado uma variante de Carlos, no sentido em que ambos estão em processo de ascensão social ligado ao envolvimento afetivo e, ao mesmo tempo, têm uma visão crítica da sociedade.

Compasso de Espera também cita *Bebel, a garota propaganda* (1968), de Maurice Capovilla, na sequência em que Jorge visita sua irmã e a mãe num cortiço ambientado na Vila Itororó. O teor dos diálogos é quase idêntico à discussão entre Bebel e a irmã, quando visita a mãe num cortiço do Bom Retiro (a diferença é que, no filme de Capovilla, o cortiço é cheio de gente e a Vila Itororó está deserta, mais semelhante a um velho casarão do interior,

como nas lembranças de Mara, em *Noite vazia*). Embora ambientado em São Paulo, o filme não demonstra a mesma disposição em mostrar os vários aspectos da capital paulista como *São Paulo S/A* e *Bebel, a garota propaganda*.

E qual é o lugar do negro em São Paulo, segundo o filme? A dissolução das referências espaciais parece justificar a frase do protagonista, no início. É como se fosse tão difícil conceber um negro classe média na Cidade, que os espaços se tornam abstratos. Não se trata, aqui, de inventar uma alternativa à realidade: houve alguma ascensão social de negros paulistanos, testemunhada no documentário *Aristocrata clube*.

Compasso de espera é um filme de tese. Há um evidente apreço da encenação pela harmonia da composição, a abstração do espaço estaria em relação com a abstração própria ao discurso verbal. O filme de Antunes propõe um debate sobre a questão do racismo no Brasil, lastreado em diálogos e situações “reais”. Malcolm X é preferível a Martin Luther King? Quais são as conexões entre racismo e luta de classes? O debate ressurge de modo indireto nas cenas que exemplificam os lugares-comuns do racismo no cotidiano: o negro ganhão; o negro arrivista; a suposta “quebra de preconceito” no empresário velho que tem por amante uma jovem negra etc. Nas cenas e nas falas, há uma evidente tentativa de esclarecimento da questão, que torna a encenação um tanto esquemática.

A questão das utopias também está colocada em *Compasso de espera*. Talvez a melhor seqüência do filme seja a cena na qual Jorge e a jovem namorada se beijam numa praia deserta e são agredidos. A cena de violência é de um realismo cru – nos diálogos, nos corpos sujos de areia, na multidão em volta do casal, na presença física da praia e do dia ensolarado, nos gestos agressivos. Nela, consegue aflorar a tensão, a ignomínia, a violência e a barbárie que as falas esquemáticas e a ambientação cenográfica procuraram conter nos termos de um discurso civilizado.

Por meio dessa seqüência, *Compasso de espera* coloca, na equação do conflito racial, que a violência é a última e vitoriosa fronteira da opressão. Mas, para que isso fosse possível, a cena teve que deixar São Paulo. Quando o conflito é demasiado, quando a memória da violência é imensa e, sobretudo, quando a Cidade se identifica com o poder opressor, a abstração dos espaços talvez se torne um meio capaz de viabilizar o tratamento do assunto (no caso, o racismo). O filme de Antunes traz, assim, elementos interessantes para compreender a abstração cenográfica da São Paulo que surgirá no cinema pós-ditadura.

Bibliografia

AB'SÁBER, Aziz Nacib. *São Paulo: ensaios entreveros*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2004.

AB'SÁBER, Tales A. M. *A imagem fria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ADORNO, Theodor W. Progress. *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1964.

AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

AMOSSY, Ruth. *Les idées recues*. Paris: Nathan, 1991.

ARANTES, Antonio A. *Paisagens paulistanas*. São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

ASSIS, Machado de. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W.M. Jackson Inc., 1937.

AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1990.

_____ *et alii. A estética do filme*. Campinas-São Paulo: Papirus, 1995.

_____ e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2006.

BACHELLARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

BUENO, Eduardo, org. *Os nascimentos de São Paulo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São

Paulo: Annablume, 1995.

_____. *O voo dos anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *São Paulo Sociedade Anônima: o filme de Luís Sérgio Person descrito por Jean-Claude Bernardet*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

_____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. Tradução e posfácio. In METZ, Christian. *A Significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____ e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____ e COELHO, Teixeira, orgs. *Espaços e poderes*. São Paulo: Com Arte, 1982.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

_____. *Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*. London: Harvard University Press, 1991.

_____; STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. Populações e sociedade em São Paulo no século XIX. In PORTA, Paulo, org. *História da cidade de São Paulo*, vol. 2 – a cidade no Império. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

CAMPOS, Cândido Malta. Trezentos anos em trinta: a remodelação de São Paulo sob a primeira república. In CAMPOS, C. M.; GAMA, Lúcia Helena e SACCHETTA, Wladimir, orgs. *São Paulo metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. *Pau-Brasil. Obras completas*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Globo, 2002.

CARLOS, Ana Fani Alessandri, org. *Ensaio de geografia contemporânea. Milton Santos: obra revisitada*. São Paulo: Edusp/Hucitec/Imprensa Oficial, 2001.

CASETTI, Francesco e Di CHIO, Federico. *Cómo analizar um film*. Barcelona: Paidós, 1991.

- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrational Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- CHARNEY, Leo e SCHWARZ, Vanessa R., orgs. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- CHEMAMA, Roland. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Larousse, 1993.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1982.
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DE CERTEAU, Michel. L'invention du quotidien 1. *Ars de faire*. Paris: Gallimard, [1980] 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DOMINGUES, José Maurício. A dialética da modernização conservadora e a nova história do Brasil. *Dados – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro*, vol. 45, nº 3, 2002, pp. 459-482.
- DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague. Cinemathèque Française*. Paris: Edition Hazan, 1998.
- DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do estado. Ação política, poder e golpe de classe*. 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- DURKHEIM, Émile. *Sociologia*. José Albertino Rodrigues org.; Florestan Fernandes coord.. São Paulo: Ática, 1988.
- EISNER, Lotte H. Cinema: contribution a une définition du film expressioniste. *L'ARC Expressionisme*, nº 25, 4º trimestre, 1964, Cours Mirabeau Aix-en-Provence.
- ÉVENO, Claude. Michelangelo Antonioni. In *La ville au cinema*. Thierry Jousse et Thierry Paquot, org. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. Rio de Janeiro: Max Limonad e Embrafilme, 1986.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. “Des espaces autres” In: *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001, pp. 1571-1581.

FURTADO, Celso. *Subdesenvolvimento e dependência: as conexões fundamentais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

_____ e BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular: cinema*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1982.

GERODETTI, João Emílio. *Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões-postais e nos álbuns de lembranças*. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999.

GILLET, Alexandre Dérives atopiques. Disponível em <http://espacestemp.net/document1975.html>. Acessado em 08.05.2006

GOMBRICH, Ernst H. La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en la arte. In MANDELBAUM, Maurice, comp. e prefácio. *Arte, Percepción y realidad*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1983, pp. 15-67.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*, vol. I, Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981.

_____. *Crítica de cinema no suplemento literário*, vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981.

_____. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.

_____. A personagem cinematográfica. In (vários autores). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, pp. 105-119.

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HADDAD, Fernando. Entrevista José Luis Fiori. *Teoria&Debate*, nº 33, nov/dez de 1996/janeiro de 1997.

HALL, Stuart. “O movimento operário na Cidade de São Paulo: 1890-1954”. In PORTA, Paulo, org. *História da cidade de São Paulo*, vol. 2. – A cidade no Império –, São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp. 259-290.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOUSSE, Thierry e PAQUOT, Thierry, org. *La Ville au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.

KOSELLECK, Reinhart. *Le temps passé. Contribution à la sémantique du temps historiques*. Paris: E.E.H.S.S., 1990.

KOSSOY, Boris. Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850-1950). In PORTA, Paulo, org. *História da cidade de São Paulo*, vol. 2. – A cidade no Império –, São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. 10^e. Edition revue et augmentée. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. Vocabulário da psicanálise. São Paulo: Martins Fontes, 1986, pp. 60-62.

LAPLANCHE, Jean. *Problemáticas I: a angústia*. Tradução Álvaro Cabral. 3^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LOPES, Ana Cristina e REIS, Carlos. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

LYANT, J-C. e ODIN, R. *Cinemas et réalités*. St. Étienne: Université de St. Étienne, 1984.

MACHADO, Maria Helena P.T. Sendo cativo nas ruas: escravidão urbana na cidade de São Paulo. In PORTA, Paulo, org. *História da cidade de São Paulo*, vol. 2.– A cidade no Império –, São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MACHADO, Rubens. São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes; Universidade de São Paulo, 1989. Dissertação de mestrado .

_____. São Paulo, uma imagem que não pára. *Revista D Art*, São Paulo, nºs 9/10, 2002, pp. 59-66.

_____. São Paulo e seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1899-1954). In PORTA, Paulo, org. *História da cidade de São Paulo*, vol. 2.– A cidade no Império –, São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MAGOSSI, Eduardo. *São Paulo relembrada: Militão, um novo álbum comparativo*. São Paulo: JNS Editora, 2003.

MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no cinema*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003.

MARINS, Paulo Celso Garcez. Tensões sociais na gestação da metrópole. In CAMPOS, C. M.; GAMA, L. H. e SACCHETTA, W. *São Paulo metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

MARTINELLI, Sérgio *et alii*. *Vera Cruz: imagens e histórias do cinema brasileiro*. São Paulo: Abooks Editora, 2002.

MATTOS, Marcelo Badaró. Greve, sindicatos e repressão policial no Rio de Janeiro (1954-1964). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 24, nº 47, 2004.

MEYER, Regina Maria Prosperi; GROSTEIN, Marta Dora e BIDERMAN, Ciro. *São Paulo metrópole*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2004.

MONTEIRO, José Carlos. *História visual do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Atração, 1996.

MOORE JR., Barrington. *Social Origins of Dictatorship and Democracy: Lord and Peasant in the Making of the Modern World*. Harmondsworth: Penguin, 1966.

MORAES, João Carlos Kfourti Quartim de. "La nature de classe de l'État brésilien I". *Les Temps Modernes*, Paris, Novembre 1971, n. 304, pp. 651-675.

_____. "La nature de classe de l'État brésilien II". *Les Temps Modernes*, Paris, decembre 1971, n. 305, pp. 853-878.

_____. Em torno de 1964: contra-revolução liberal, golpe de estado, ditadura. In _____. *Liberalismo e ditadura no cone sul*. Campinas: UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2001, pp. 111-162.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. "A Solidão de Pagu.". In *As esquerdas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007 (no prelo).

_____. "O encontro marxismo-feminismo no Brasil" in Ridenti, M. e Reis, D.A. orgs. *História do Marxismo no Brasil. . vol 6 Partidos e movimentos após os anos 1960*. Campinas: Editora Unicamp, 2007, pp. 341-374.

_____. O golpe de 1964: testemunho de uma geração. In Aarão, D.R.; Ridenti, M. e Motta, R.P.S. orgs. *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004, pp. 297-314.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir, org. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

NATALI, Maurizia. *L'image-paysage: iconologie et cinéma*. St. Denis-Paris: PUV, 1996.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996.

OLIVEIRA, Francisco de. A economia brasileira: crítica à razão dualista. *Estudos CEBRAP* 2, São Paulo, outubro de 1972, pp. 5-82.

_____. “Ditadura militar e crescimento econômico: a redundância autoritária”. In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá, orgs. *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004, pp. 117-124.

ODIN, Roger et LYANT, Jean-Claude. *Cinémas et réalités*. St. Étienne: Université St. Étienne, 1984.

OITICICA, Hélio. Catálogo da retrospectiva na Galerie Nationale du Jeu de Paume. Paris, 10 de junho-23 de agosto de 1993.

ORTIZ, José Mário. “Khoury, Walter Hugo” (verbete). In RAMOS, Fernão P. e

MIRANDA, Luiz Felipe A. de, orgs. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PAZ, Octavio. Rupturas y restauraciones. *El Passeur*, nºs 23-25, Madrid, 1995.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Senac, 2004.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 2000.

PEREIRA NETO, Murilo Leal. A reinvenção do trabalhismo no “vulcão do inferno”. Um estudo sobre metalúrgicos e têxteis de São Paulo: a fábrica, o bairro, o sindicato e a política (1950-1964). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de História; Universidade de São Paulo, 2006. Tese de doutorado.

POCHMANN, M.; GUERRA, Alexandre; AMORIM, Ricardo; SILVA, Ronnie, orgs. *Atlas da nova estratificação social no Brasil: classe média, desenvolvimento e crise*, vol. 1. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

PONTES, José Alfredo Vidigal. *São Paulo de Piratininga: do pouse de tropas a metrópole*. São Paulo: O Estado de S. Paulo/Editora Terceiro Nome, 2003.

PUCCI Jr., Renato Luiz. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1998.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro. In RAMOS, F., org. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

_____. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.

- RAMOS, Fernão P. e MIRANDA, Luiz Felipe A. de, orgs. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá, orgs. *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Prefácio Ismail Xavier. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RUSSEL Bertrand. *História do pensamento ocidental: a aventura dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Tradução Laura Alves e Aurélio Ribeiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e verdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SANTOS, Milton. *Técnica espaço tempo*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SCHANK, R e BERMAN, T. The pervasive role of stories in knowledge and action. In GREEN, C.M. et alii. *Narrative Impact: social and cognitive foundations*. London: Lawrence Erlbaum, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- _____. Prefácio com Perguntas. *Folha de S.Paulo*, Caderno Mais!, 28-09-2003, pp. 8-10 – prefácio à reedição de *Crítica à razão dualista*.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2001.
- _____. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SENADOR, Daniela Pinto. “A margem”: instrumento de combate ao Cinema Novo? *Margem Esquerda*, nº 7, maio de 2006, pp. 197-205.
- SEVCENKO, Nicolau. A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista. *Revista da USP*, nº 63, set-out-nov 2004, pp.18-31.
- _____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

SIMAY, Philippe. Prostituée. In JOUSSE, Thierry e PAQUOT, Thierry, org. *La Ville au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005, pp. 266-268.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

SUN, Alex. *Projeto da praça: convívio e exclusão no espaço público*. Texto preparado para publicação, elaborado a partir da tese de doutorado defendida em maio de 2004 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (no prelo).

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo, org. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. London: Harvard University Press, 1999.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

XAVIER, Ismail Norberto. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Alegoria, modernidade, nacionalismo. In vários autores. *Doze questões sobre cultura e arte*. MEC/Secretaria da Cultura: Funarte, 1984, pp. 5-27.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 3ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. “São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago”. *Sinopse*, no. 11, ano VIII, setembro de 2006, pp. 18-25.

Livros de fotos, revistas e outras publicações

Projeto memória: Vera Cruz. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/Museu da Imagem e do Som, 1987.

450 anos de São Paulo. *Revista da USP*, nº 63, set/out/nov 2004.

O álbum de Afonso: a reforma de São Paulo. Projeto e curadoria de Emanuel Araújo; texto de Carlos A. C. Lemos. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

Catálogo de mostras de cinema no CCBB: Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach.
Cadernos de fotografia brasileira, nº 2, Instituto Moreira Salles, 2004 – São Paulo, 450 anos.

Estudos Avançados, vol. 15, nº 41, jan/abril 2001 e vol. 17, nº 48, maio/agosto 2003.

História & Energia 9. A Light revela São Paulo: espaços livres de uso público do centro nas fotografias da Light 1899-1920. São Paulo: Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001.

Revista Anhembi, ano V, nº 49, vol. XVII, São Paulo, dez 1954, p. 32 – “O Modernismo”
apud Campos, Haroldo de, *Obras completas Pau-Brasil*, p. 8.

Revista Pesquisa Fapesp, nº 106, dez 2004, pp. 86-89 – Homenagem: A morte de Celso Furtado reacende o debate sobre o crescimento.

Revista da Civilização Brasileira números 1, 2, 3, 4, 5/6 e 9/10.

São Paulo em Perspectiva, revista da Fundação Seade, vol. 15, nº 1, jan-mar 2001 –
Metrópole: transformações urbanas.

Entrevista com Ugo Giorgetti na revista *Contracampo*, nº 9, ano IV, agosto de 2002.

Jornal da Tarde. Cidade Caderno A, 28 set de 2005, p. 3.

O Estado de S. Paulo, Luiz Zanin Oricchio, 20-07-2000, Caderno 2.

Japan Foundation São Paulo – www.fjsp.org.br.

Portal da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC) – www.abcine.org.br.

Portal da Faculdade de Arquitetura da UFSC – www.arq.ufsc.br.

Portal do Museu de Arte Contemporânea - www.mac.usp

Favela tem memória - www.favelatemmемoria.com.br