

Universidade de São Paulo

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

a são paulo que o cinema inventou

representações urbanas da metrópole nos filmes

1949-1968

Felipe Arrojo Poroger

2021

nome Felipe Arrojo Poroger

título A São Paulo que o Cinema Inventou: representações urbanas da metrópole nos filmes, 1949- 1968

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

orientador Prof. Dr. Renato Cymbalista

2021

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

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Poroger, Felipe

A São Paulo que o Cinema Inventou: representações urbanas da metrópole nos filmes, 1949- 1968 / Felipe Poroger; orientador Renato Cymbalista. - São Paulo, 2021. 228.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

1. São Paulo. 2. Cinema. 3. Representação. I. Cymbalista, Renato, orient. II. Título.

agradecimentos

Agradeço a Renato Cymbalista pela orientação, acolhimento, rigor e profunda contribuição à forma final da dissertação. Muito obrigado por bagunçar a minha cabeça e, sem trégua, me afastar das soluções fáceis.

Joana Mello, Ana Castro e Marta Bogeia por acompanharem esse projeto em momentos diversos, na identificação de suas potencialidades e possíveis direções.

Artur Duarte, João Kuhn, Marcos Venancio, Rebeca Lopes, Sthepanie Guerra, Tânia Knapp, Vanessa Correa, Wans Spiess, Yasmin Darviche, que tanto me ajudaram a entrar na trilha de um novo campo.

Pedro Beresin pela gentileza e prazer do diálogo.

Meire, inspiração, desde o início, à vida acadêmica.

Raphael, Catharina, Luiz e Regina por abrirem caminhos.

Sérgio pelo carinho quase insuportável.

E Maria, motor e norte, a quem dedico esse trabalho.

resumo.

[a são paulo que o cinema inventou: representações urbanas da metrópole nos filmes, 1949- 1968]

A dissertação analisa como a experiência urbana paulistana do pós-guerra não apenas se refletiu no cinema, mas dele se utilizou para inventar, consolidar ou afrontar determinadas concepções de cidade.

Pretende-se ilustrar como a tensão entre experiência urbana idealizada e a experiência urbana vivida gradualmente transpôs-se aos filmes, criando um terceiro campo: uma São Paulo cuja existência se moldou nas telas.

Para tal, será analisado como longas-metragens paulistanos realizados entre 1949 e 1968 representaram, ao longo dos anos, o espaço doméstico, o automóvel e a região central da metrópole.

A proposta, a partir desses campos, é investigar como uma inicial romantização do espaço urbano - de primeiro financiada por segmentos da elite local - foi afrontada por um olhar crítico e implacável sobre a realidade da metrópole.

Palavras-chave: São Paulo; cinema; representação.

abstract.

[the city of são paulo that cinema invented: urban representations of the metropolis in films, 1949- 1968]

This thesis explores how the urban experience of São Paulo in the post-war period was not only reflected in local films, but also used cinema to invent, consolidate or challenge certain recurring conceptions of the city.

The aim is to illustrate how the tension between the idealized and the lived urban experience was gradually transposed to cinema, creating a third field: a São Paulo whose existence was shaped on screen.

To this end, it will examine how feature films made in São Paulo between 1949 and 1968 portrayed, over the years, the domestic space, the automobiles, and its city center.

Based on these three aspects, the purpose of this thesis is to investigate how an initial romanticization of the urban space - first financed by segments of the local elite - was later challenged by an implacable, critical look at the reality of the metropolis.

Keywords: São Paulo; cinema; representation.

sumário.

apresentação [8]

sinopses dos filmes abordados [16]

introdução : cidade em representação - da construção do otimismo à barbárie (1949 – 1968) [20]

1. espaço doméstico: tipologias e usos simbólicos [69]

1.1. As moradias populares [72]

1.2. As fortalezas violáveis da elite [117]

1.3. O apartamento como enigma de cidade [124]

2. o automóvel no tabuleiro da metrópole [144]

2.1. O automóvel no cotidiano das classes populares [146]

2.2. Progresso, confinamento e decadência: os automóveis e as classes altas [164]

2.3. A indústria automobilística estruturando narrativas [173]

3. o centro de são paulo: da modernidade ao bang-bang [183]

3.1. A vivência trabalhadora: o centro como modernidade? [185]

3.2. O indivíduo entre a massificação e a violência [199]

3.3. A elite e seu progressivo afastamento do centro [212]

considerações finais [219]

bibliografia e filmografia [223]

apresentação.

Esse projeto surge de uma intuição de espectador. Cineasta e graduado também em Filosofia – pouco versado, até então, no campo da Arquitetura e Urbanismo -, eu encarava a produção cinematográfica paulistana do pós-guerra com interesse majoritariamente estético; um olhar especialmente voltado aos fundamentos internos das obras, contaminado pela historiografia do cinema nacional, internacional e seus critérios próprios de análise.

Era inevitável notar, no entanto, e não apenas sob aspectos cinematográficos, como os filmes que surgiam em São Paulo no início dos anos 50 eram profundamente distintos daqueles que viriam a ser realizados na década seguinte. Em um intervalo de 10 a 15 anos, a transformação parecia total.

Por um lado, seria evidente supor que as mudanças pelas quais o cinema mundial passou no pós-Segunda Guerra chegariam ao Brasil e se transmutariam a partir de nossos localismos. Por outro lado, as diferenças que eu identificava entre longas-metragens dos anos 50 e 60 não diziam respeito apenas a novos temas, linguagens ou modo de produção, mas, também, à maneira como a cidade era retratada nessas obras.

O crescente e galopante pessimismo em relação às possibilidades de vida na metrópole é uma constatação incontornável mesmo aos espectadores menos atentos ou versados em assuntos urbanos.

O cinema paulistano dos 1950, ponto inicial da minha inquietação, me remetia à imagem de uma metrópole desproblematizada, às vezes como mera paisagem ou cartão-postal, às vezes como cenário de leveza cômica, outras tantas vezes ausente das tramas.

Estudante de cinema, eu sabia que o largo da produção paulistana da época – talvez não em número, mas em importância ou cartaz – era produto da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, um empreendimento faraônico levantado por setores da elite estrangeira de São Paulo ao fim da década de 1940.

Das produções da empresa, eu conhecia poucas: alguns filmes de Mazzaropi, o *Cangaceiro* de Lima Barreto e um documentário de 1954, também dele, intitulado *São Paulo em Festa*.

Da história desse último, eu também pouco sabia, para além de constatar que se tratava de uma obra encomendada, uma vez que ocupava seus mais de cinquenta minutos celebrando o quarto centenário da cidade. Com registro dos festejos públicos pela data, o filme exaltava a verticalização da metrópole, a pressuposta força de seu exército, a caridade de seus setores eclesiásticos.

Em cena, uma cidade sem conflitos, movida pela ordem, esperança e desenvolvimento; “a cidade que mais cresce no universo”, cujo “permanente esforço de gigante em prol do progresso da nação é uma constante”, anunciava o narrador do filme.

Uma cidade ali quase tão romantizada (ou despolitizada) quanto a mostrada por Mazzaropi – ao menos nas cenas que eu guardava na memória – e muito diferente do caos temático e formal de clássicos paulistanos que eu adorava, como *São Paulo S.A* (1964), de Luís Sérgio Person, ou *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, onde a metrópole, entre a desalento e o apocalipse, era indissociável da trama e dos embates de seus protagonistas.

Para além das transformações na forma cinematográfica, eu passei a me perguntar, portanto, o que teria mudado na experiência de cidade que justificasse representações tão díspares. A percepção dessa transformação representativa de São Paulo – impulso da curiosidade de espectador e cineasta – me lançou à pesquisa, que, agora, toma a sua forma final.

Como ponto de partida cronológico da dissertação, optei pelo ano de 1949, fundação da Vera Cruz, notória virada na história do cinema paulistano no século XX, quando a produção de São Paulo inaugurava um esforço industrial para fazer frente ao Rio de Janeiro como pólo protagonista da cinematografia brasileira.

Como destino, o ano de 1968, lançamento de *O Bandido da Luz Vermelha*, filme de Rogério Sganzerla, símbolo do caráter eminentemente independente, anti-industrial, da atividade cinematográfica, vitrine privilegiada de uma visão apocalíptica da experiência urbana paulistana, em sua forma mais bem acabada.

O trabalho se estrutura em uma introdução histórica, linear, apontando alguns dos entrelaçamentos possíveis entre urbanidade, cultura e cinema no período, objetivando à construção de um panorama das forças em jogo em São Paulo a partir do momento em que a metrópole assumia, de fato, o protagonismo nacional.

Nesse segmento introdutório, estabeleço intersecções e proponho diálogos interdisciplinares, a partir de bibliografia específica dos campos estudados, influenciado, majoritariamente – como ponto de partida e hipótese inicial -, por Adrián Gorelik em *A produção da cidade latino-americana*.

Como aponta o autor, os novos atores sociais do pós-guerra – e a multiplicidade de transformações das cidades no chamado Terceiro Mundo, até como espécie de laboratório urbano – caminham de um otimismo nas possibilidades urbanas para uma urgência de se pensar e retratar o entorno, em crescente pessimismo a partir dos anos 1960.

Se, na transição da década de 1950 ao início dos anos 1960, o desenvolvimento aparecia como possibilidade real no laboratório latino-americano – como impresso em alguns filmes paulistanas do período e nos esforços de criação indústrias cinematográficas na região -, uma confluência de acontecimentos no continente encaminha para uma progressiva mudança de ânimos: a Revolução Cubana e o reformismo de Salvador Allende no Chile colocava a pauta a bifurcação para o progresso – reformar ou revolucionar o continente?

É nesse momento que a cidade pode aparecer como máquina de tração de pautas modernas de vida em regiões que prescindiam delas (os famosos “polos de desenvolvimento”) e a América Latina como uma região privilegiada para a mudança, campo de provas na medida da hipótese modernizadora: porque, diferente de outras regiões do Terceiro Mundo, se tratava de um continente incorporado *ab initio* à modernidade ocidental, e porque nessa incorporação

originária a cidade, possivelmente pela primeira vez na história humana nessa escala, cumpre o papel de ponta de lança em um território hostil (GORELIK 2005)

De pronto, o relativo fracasso das aspirações chilenas – que culminaram no golpe de 1973, liderado por Augusto Pinochet - e o sucesso inicial da empreitada castrista são tidos como marcos para o pensamento latino-americano; cristalizou-se a certeza de que “de que não haveria reforma urbana ou territorial possível no interior do sistema capitalista: a mudança política devia preceder às alterações nas relações da sociedade com o território, e tudo o que invertesse essa ordem estava condenado ao fracasso. (...) Se a mesma reforma, com postulados teóricos gerais quase idênticos, podia triunfar em Cuba e não no Chile, os erros não residiam na técnica, mas na política” (GORELIK, 2005).

Entender a correspondência (ou não-correspondência) entre essa tese e os caminhos do cinema e da cidade – nos limites da duração do trabalho e sempre circunscrito ao período estudado (que não chegará aos anos 1970) - faz parte das proposições da dissertação.

Costurada com publicações da mídia da época, usando a crítica cinematográfica especializada como referência, essa introdução também busca fornecer instrumentos de análise úteis ao acompanhamento dos três capítulos do trabalho.

Será, a partir dela, que apresento a verificação da teoria que sustenta o projeto de pesquisa. A transição do otimismo ao pessimismo na representação de São Paulo estará organizada a partir do estudo de como três esferas da metrópole (espaço doméstico, a presença do automóvel, o centro da cidade) – temas caros aos período e sobre cuja escolha também falarei na seção referida -, apareceram em onze filmes aqui produzidos.

São eles:

Sai da Frente (1952) – o primeiro filme da Vera Cruz a mostrar São Paulo; ***Simão, O Caolho*** (1952) – primeira produção brasileira de Alberto Cavalcanti, diretor de raro renome internacional; ***Uma Pulga na Balança*** (1953) – um dos principais

representantes da Vera Cruz no I Festival Internacional de Cinema; *Na Senda do Crime* (1954) – emblemática noir paulistano; *Grande Momento* (1958) – obra ilustrativa da emergente demanda por problematização social no cinema -, *São Paulo S.A* (1964/65), *Noite Vazia* (1965), *Bebel, Garota Propaganda* (1968) – abordagens distintas sobre o fenômeno da internacionalização paulistana -, *A Margem* (1967) – retrato raro de um estrato social usualmente invisibilizado no cinema, em consonância com as ascendentes teorias da marginalidade - e *Bandido da Luz Vermelha* (1968) – obra síntese de uma experiência urbana em frangalhos e de um cinema capaz de lhe dar (ou romper) forma.

A partir deles, portanto, buscarei entender como se deu a tradução – ou recriação, para ser preciso aos fundamentos do trabalho - da experiência de cidade em cinema, percorrendo distintos segmentos e realidades urbanas, sociais, políticas.

Da representação romantizada das classes populares (*Sai da Frente, Simão, O Caolho, Uma Pulga na Balança*) à barbárie de um criminoso anônimo (*O Bandido da Luz Vermelha*), perpassando pela agruras financeiras de um trabalhador desempregado (*O Grande Momento*), pela perspectiva de uma elite ressentida (*Na Senda do Crime*) ou melancólica (*Noite Vazia*), pelo automatismo da classe média obcecada pela ascensão (*São Paulo S.A, Bebel, A Garota Propaganda*) e pela pauperização dos habitantes às margens da metrópole (*A Margem*).

Em pauta, temas fundamentais para a compreensão histórica da cidade no período: i) o operariado como último resquício de uma individualidade não-embrutecida pelo capital, mas cuja inserção na lógica mercantil é desejável; ii) a tomada de consciência dessa classe sobre sua posição social e o afeto como escudo, iii) as promessas e frustrações do discurso desenvolvimentista, projetado na indústria automobilística; iv) o esvaziamento da identidade do sujeito na cidade moderna, circundado de signos de universalização de uma metrópole que não tem rosto; v) os crescentes debates da marginalização social; vi) a violência urbana como resposta possível à certeza de se viver no Terceiro Mundo.

Sob o guarda-chuva do título geral, *A São Paulo que o Cinema Inventou*, entende-se que a arte não apenas reproduz realidades, mas também as constrói. Desse modo,

sublinho que o presente trabalho não é sobre a Vera Cruz, nem sobre a situação institucional do cinema paulistano após sua falência. Não é sobre os diretores das obras escolhidas, tampouco uma decodificação de suas intencionalidades quando na feitura dos filmes – ainda que, porventura, elas possam ser mencionadas.

Interessa, muito mais, o discurso que se permite depreender a partir das obras em suas versões finais e entender o que veicularam (intencionalmente ou não) como imagem de cidade, à luz do contexto de sua realização. A grosso modo, portanto, a São Paulo real – se é que possível predicar essa realidade, dadas as experiências plurais de seus habitantes - não deverá ganhar, aqui, força maior do que a São Paulo encenada ou construída.

Em um caldeirão urbano onde múltiplos elementos se entrelaçam, a produção artística (bem como a vivência na metrópole) nunca é unidirecional e seus produtos – os filmes - não parecem trazer mais do que frações ou parcialidades de espaços e tempos tão intrincados. Enquanto eu buscava espelhamento da cidade em imagem, o processo de pesquisa me devolveu construções e reconstruções representativas.

Ainda que os diversos momentos da cidade alcançassem, sim, correspondência possível no cinema – de modo a ser plausível sustentar que a transição do otimismo à barbárie encontre sustentação nos dois campos -, essa correlação, como veremos, não se dará de tão modo límpido e evidente como eu pressupunha no início do processo.

Espelhar, no fim das contas, talvez fosse um termo impreciso e redutor para qualificar o vínculo entre metrópole e cinema, pois, afinal, não há em nenhum dos dois termos realidade fixa à espera de ser captada e reproduzida, mas, sim, um quebra-cabeça de leituras e vivências plurais que, quando levadas à tela, passam por novo processo de reconfiguração.

Exemplo claro dessa ótica matizada, os filmes da Vera Cruz, cujo slogan era “do planalto abençoado para as telas do Mundo”, nem sempre (ou quase nunca) veicularam a metrópole como palco do progresso incondicional – o que sugere,

possivelmente, uma camada de tensão entre as pretensões de seus financiadores e os ideários de seu corpo artístico (ou até mesmo seus limites ideológicos). Dado curioso, os cinco primeiros longas da Vera Cruz nem sequer mostraram a metrópole.

Ao cabo, a análise dos filmes tentará dar conta, também, do desafio de transpor ao discurso escrito o que, na origem, se fez com imagens. Extrair dessas imagens o jogo entre intencionalidades, interditos, imprevistos e recriações é objetivo fundamental desse projeto de pesquisa. Será principalmente através delas que busquei pensar quais foram as São Paulo que esse cinema capturou, representou e inventou, em crescente pessimismo.

Romantizada, distópica, amena, bastião de afeto ou apocalíptica, a cidade, afinal, será sempre uma recriação e, tal qual o cinema, dependerá do observador para erigir as inúmeras realidades que a definem.

sinopses dos filmes abordados.

Sai da Frente (1952), de Abílio Pereira de Almeida

Morador de um cortiço na capital paulistana, Isidoro Colepícola trabalha como transportador de móveis. Atrapalhado, ingênuo e provinciano, o sujeito percorre as ruas com seu velho automóvel – a quem dá o nome de Anastácio – e o cachorro Coronel, fiel companheiro. Na trama, o protagonista realizará uma mudança de São Paulo a Santos, em uma saga desajeitada que tornará evidente sua inadequação em relação à crescente modernização da metrópole.

Simão, O Caolho (1952), de Alberto Cavalcanti

Simão, o Caolho, é um típico malandro na São Paulo dos anos 1930 à procura de uma ideia que o torne milionário e à espera de que seu melhor amigo, sujeito metido a inventor, desenvolva algum artefato que lhe devolva a visão do olho cego. Passados vinte anos, desorientado e empobrecido pela capital que subitamente se transforma em uma metrópole verticalizada e pungente, o protagonista finalmente recebe o presente prometido pelo colega. E o novo olho dará a Simão o acesso a uma realidade onde a bonança está ao seu alcance.

Uma Pulga na Balança (1953), Luciano Salce

Um ladrão provoca a própria prisão, acreditando que, somente preso, conseguirá realizar seu mais ambicioso golpe: acompanhando as notícias diárias de óbitos na capital a partir de sua cela, o homem passa a enviar cartas às famílias enlutadas cobrando supostas dívidas antigas.

Na Senda do Crime (1954), de Flaminio Bollini

Sérgio é sobrinho de um famoso banqueiro paulistano, cuja mansão acaba de ser assaltada. Ressentido por ocupar a posição de mero funcionário na instituição familiar, o homem identifica os ladrões e junta-se a ele para assaltar palacetes milionários em São Paulo. A polícia, no entanto, está em seu encalço.

Grande Momento (1958), de Roberto Santos

Zeca, desempregado e filho mais velho de uma família de operários paulistanos, deve saldar suas dívidas a tempo de conseguir pagar pela sua festa de casamento. Percorrendo o bairro do Brás tentando renegociar suas pendências financeiras, o rapaz se verá forçado a vender seu mais valioso pertence: uma velha bicicleta. Na

esperada comemoração, viabilizada a duras penas, a chegada de um contingente imprevisto de pessoas levará, inevitavelmente, à contração de novas dívidas.

Cidade Ameaçada (1960), de Roberto Farias

Baseado em eventos reais, o filme conta a história de Passarinho e sua quadrilha, contraventores que aterrorizam a cidade de São Paulo, enquanto fogem da perseguição da equipada polícia paulistana. As divergências internas do bando ganham nova urgência à medida que seu líder começa a nutrir o sonho de constituir uma família e levar uma vida normal.

Noite Vazia (1964), de Walter Hugo Khouri

Na busca por estímulos que aplaquem o tédio e a angústia, dois amigos deixam suas casas para, confinados em um automóvel, dirigirem a esmo pela madrugada de São Paulo. Circundada de signos de universalização de uma metrópole que não tem rosto, a dupla irá percorrer espaços sem resquício de identidade nacional, no qual as bandas que animam as festas são britânicas, o restaurante é japonês, as notícias que impactam as bancas de jornal são americanas.

A partir do encontro casual com as duas prostitutas de luxo, a trama se desloca para a garçonnière de um deles, onde irão dar vazão menos a desejos sexuais do que a manifestações verbais de angústia, tédio e desamparo

São Paulo S/A (1965), de Luiz Sérgio Person

Carlos um típico cidadão de classe média, trabalhador da incipiente indústria automobilística paulistana. Impulsionado pela efervescência industrial – e tendo que lidar com as agruras de três relacionamentos -, Carlos abandonará a função de inspetor de qualidade na Volkswagen para se associar a um empresário de autopeças.

Imerso no ofício de deliberar sobre o futuro das peças – sobre sua continuidade ou descarte -, Carlos transpõe a ocupação de juiz de mercadorias às instâncias de seu cotidiano. Dividido entre o trabalho e três relações amorosas – que não demoram a se tornar apenas novos compromissos na lista de seu dia-a-dia -, o protagonista terá sua subjetividade contaminada pelo funcionamento do capital e pela novidade

fundamental que o sistema pressupõe: a completa reorganização da dimensão temporal.

A Margem (1967), de Ozualdo Candeias

O filme centra sua trama em quatro personagens, dois casais, que vivem às margens do rio Tietê. Suas trajetórias, alegóricas em uma narrativa experiencial, revelam a miséria paulistana à margem do suposto desenvolvimento da metrópole.

Organizada em dicotomias e contrastes, a obra se divide em duas partes, cada qual privilegiando a relação de uma dupla: as andanças de prostituta e um homem engravatado pelas margens do rio e os (des)encontros de um louco e uma copeira, entre o caos do centro de São Paulo e a pasmaceira miserável da periferia.

Bebel, Garota Propaganda (1968), de Maurice Capovilla

Nascida em um cortiço em São Paulo, uma garota ingressa no mundo da publicidade televisiva como modelo. Cobiçada e ludibriada por homens que lhe prometem a glória, Bebel não demora para perceber que a fama prometida é apenas mais uma ilusão.

O Bandido da Luz Vermelha (1968), de Rogério Sganzerla

Baseada livremente na saga factual do criminoso homônimo - estuprador e matador em série que aterrorizou a cidade na década de 1960/70 -, o filme segue as contravenções do Bandido e as frustradas tentativas de prendê-lo. Em seu caminho, o delegado Cabeção, encarregado de persegui-lo; a prostituta Janete Jane, com quem mantém uma relação conturbada; o deputado J. B. Sobrinho, candidato a presidente e presumido líder de uma organização conhecida como Mão Negra. Sem motivos aparentes, sem propósitos claros, o protagonista reveza-se entre invadir casas de alto padrão e flunar pela cidade, enquanto continuamente se pergunta sobre a própria identidade.

**introdução:
da construção de otimismo à barbárie
(1949 – 1968)**

o cinema como vitrine de uma imagem de cidade

Quem abrisse a Folha da Manhã naquele domingo de 5 de novembro de 1950, encontraria em caixa-alta: “NASCE NO BRASIL A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA”.

A notícia, a respeito do lançamento de *Caiçara*, filme de Adolfo Celi, celebrava, além do longa-metragem, aquele que seria o marco zero de um empreendimento colossal, de raiz paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, inaugurada no ano anterior, e que lançava, enfim, a sua primeira obra. A notícia assim seguia:

O lançamento de *Caiçara*, em "avant-première" de gala e numa ante-estreia popular, realizou-se sob uma atmosfera de expectativa justificada. O comércio, a indústria e o povo tinham, durante estes últimos oito meses, sua atenção voltada para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a primeira que se organiza no país em moldes verdadeiramente industriais, assentada sobre bases reais e sólidas e preconizando as mais amplas perspectivas para a cinematografia brasileira. (NASCE... 5/11/1950)

O título da reportagem é, como se vê, anunciativo, assertivo, mas tão celebrador quanto passível de questionamento. Afinal, mesmo antes da data referida, o cinema brasileiro já produzia filmes em escala profissional e dispunha de uma cadeia de empresas e instituições cujas dinâmicas poderiam lhes conferir a alcunha de industriais.

No Rio de Janeiro, desde 1941, a Atlântida Cinematográfica, por exemplo, lançava longas-metragens em série e se ancorava em um sistema interligado de produção, distribuição e crítica. As chanchadas – filmes de humor burlesco, tidos como ingênuos, populares – eram carros-fortes de uma empresa que, como consta em seu manifesto de inauguração abaixo, posicionava o cinema – e a si mesma – como motores da grandeza nacional e do desenvolvimento industrial:

No Brasil, o cinema ainda representa muito menos do que deveria ser e, por isso mesmo, quem se propuser, fundado em seguras razões de capacidade, a contribuir para seu desenvolvimento industrial, sem dúvida estará fadado aos

maiores êxitos. E também prestará indiscutíveis serviços para a grandeza nacional (VIEIRA, 1990).

As intenções do manifesto carioca supracitado resguardam, inclusive, semelhança discursiva com o fechamento da notícia da Folha da Manhã sobre a Vera Cruz:

O lançamento do primeiro filme da Vera Cruz constitui, pois, um acontecimento dos mais importantes dos últimos tempos. Talvez seja por compreender o alcance dessa significação que o público, fugindo ao seu comportamento habitual nos cinemas, aplaude o filme após a cena final. É essa a primeira vez que tal acontece, o que por si só representa uma garantia para os novos êxitos da Vera Cruz, que dentro em pouco nos apresentará outras produções, ora em realização. E com elas o Brasil poderá demonstrar aos outros países sua capacidade e suas possibilidades. (NASCE... 5/11/1950)

Se a trajetória da Atlântida não se mostrou um fracasso – celeiro de figuras célebres do cinema nacional, como Grande Otelo e Oscarito-, a que se atribuíam a pompa e seletividade da manchete da Folha da Manhã?

Descartada a possibilidade de desconhecimento dos feitos cariocas, supõe-se, então, uma construção de uma narrativa institucional. Construção não apenas calcada em pretensões e gêneros cinematográficos, mas na própria imagem que São Paulo, como metrópole em ascensão, tentava imputar a si mesma na emergência dos anos 1950 e fazia do cinema um de seus veículos.

A sensibilidade burguesa (paulista) repugnava na chanchada aquilo que ela tinha de mais aparente: a produção rápida e descuidada, o humor chulo, a improvisação, todas as decorrências do baixo orçamento. (...) [Mas] na verdade a improvisação não era tanta assim. [...] Realmente, já se tratava de um cinema empresarial. Mas a imagem de empresa que a chanchada representava não satisfazia aos paulistas, não estava de acordo com o mito do cinema industrial. (GALVÃO, 1981)

Mito do cinema industrial. No termo, a expectativa explícita do progresso e do pareamento do cenário nacional com o imaginário estrangeiro - no cinema, na cultura, mas, claro, em todos os campos da experiência urbana.

Sob a alcunha de “cidade que mais cresce no mundo” ou “cidade que não pode parar”, São Paulo assumia o protagonismo nacional, na dianteira das mudanças do parque industrial brasileiro, ancoradas na substituição corrente da produção de bens de consumo para bens de produção.

No tecido de uma metrópole em franco crescimento populacional – ultrapassando dois milhões de habitantes¹ -, a constituição espacial se transformava radicalmente: verticalização ascendente, reestruturação da centralidade, valorização dos imóveis urbanos² são algumas das faces de um desenvolvimento material atestado no cotidiano e no discurso oficial que o promovia.

O período inaugurado no pós-guerra suscitava forte sentimento de otimismo. (...) A cidade de São Paulo nesse meio de século revelou-se solo fértil para a fermentação das diretrizes apontadas, transformando-se em referência fundamental dessas concepções vicejadas no período. Em nenhum lugar a urbanização e o crescimento industrial atingiram tal completude, o que lhe facultou alçar-se à condição de metrópole. (ARRUDA, 2015)

Com vistas às comemorações do quarto centenário da cidade, que ocorreria em 1954 – mas cujos preparativos já se organizavam desde o fim da década anterior -, São Paulo se empenhava em construir marcos para solidificar e projetar uma nova imagem.

As comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo decantam o conjunto das questões referentes às noções de modernização, modernidade, modernismo. Concebido no plano imediato para festejar os quatrocentos anos da cidade, o evento exprimia, na verdade, o desejo de projetar uma imagem da

¹ Em 1940, São Paulo registrava, de acordo com o IBGE, 1.326.261 habitantes. Dez anos depois, esse número atingia 2.198.096 – um crescimento, portanto, de mais de 65%. <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/1287#/n6/3550308/v/591/p/all/l/v,p,t/resultado>

² O preço médio de terrenos na cidade em meados na década já superava em 70% o referente ao final da década anterior, face estimulado pelo boom imobiliário e por um significativo acréscimo de trabalho no setor terciário (FELDMAN, 2005)

São Paulo progressista e moderna, o que tornou o projeto comemorativo um ritual de celebração do poder dos paulistas. (...) As comemorações transformaram a cidade na meca da cultura e da ciência brasileiras. São Paulo projeta o fumo da sua “locomotiva”, desenhando um tempo de renovação e de recriação da sua mitologia. (ARRUDA, 2015)

É assim que, dentre os diversos fatores que se somavam para promover os festejos (e credibilizar os motivos de sua celebração), o sonho de um cinema industrial aparecia como peça importante desse tabuleiro, em um contexto no qual a sua valorização simbólica como arte cosmopolita – largamente exportada pelos EUA, enquanto produto e conceito -, se materializava no cenário urbano da metrópole em sedimentação.

Em *A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita*, Paula Santoro destaca que

Para constituir esse novo modo de vida, a cidade precisava ter símbolos, equipamentos de grande porte, diferenciando-a das cidades provincianas e identificando-a a uma rede de cidades cosmopolitas. Esse seria o novo papel dos equipamentos urbanos. Dentre eles, destaca-se especialmente o cinema, equipamento mais diretamente comprometido com esse modo de vida. (SANTORO, 2004)

Não à toa, como destaca a autora, o período marca um aumento vertiginoso nas salas de cinema espalhadas pela cidade. Na década de 1930, 24 novos espaços foram inaugurados. Na de 40, mais 51. Na de 50, 124 salas lançadas.

A Cinelândia, nome dado à porção do Centro Novo de São Paulo por sua grande quantidade de salas de cinema – nas imediações do Largo do Paissandu, Praça Júlio Mesquita, Avenida Ipiranga e São João -, tornava-se, rapidamente, um dos efeitos principais das reformas urbanas em curso, promovidas pelo então prefeito Prestes Maia, ao longo de seu mandato entre 1938 e 1945.

Com a reestruturação do sistema viário da metrópole, em decorrência também da crescente exigência por espaço dos automóveis, Maia “estruturava a cidade para

viabilizar o crescimento contínuo ao modo da metropolização, industrialização, verticalização do centro e expansão periférica” (BONDUKI, 1997), o que colabora para adensar a região central, onde o cinema se beneficiaria como atividade privilegiada da vida social.

Na Cinelândia, o cinema “cria” cidade. É ele que promove a vida urbana cosmopolita, o encontro, os eventos. É ele que está preparado para a multidão, para a massa de espectadores. É ele que dá “significado”, associado a outros equipamentos de mesmo calibre, aos espaços criados a partir do plano geral ou da legislação urbanística. (SANTORO, 2004)

Se o almejado desenvolvimento passava pela construção de uma nova imagem urbana, é natural também que um ofício cuja natureza é imagética e narrativa assumisse função importante não apenas nas ruas, mas também no imaginário; função que a Vera Cruz parecia reivindicar e encarnar³.

O entendimento da Vera Cruz como construção de um projeto de poder de certos segmentos da burguesia local aparece em “Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz”, obra consagrada sobre a companhia paulista, da historiadora Maria Rita Galvão.

Analisando o crescente protagonismo do Estado na agenda econômica nacional pouco antes da volta de Getúlio Vargas ao poder - e por ele levada a cabo -, Galvão defende que a “burguesia” – em terminologia usada pela autora -, uma vez confinada pela União à condição coadjuvante do poder político nacional, irá transpor para o campos das artes o poder de que gozava no setor econômico nas décadas anteriores.

A curva do processo de desenvolvimento autônomo da burguesia brasileira ultrapassara o seu ápice e entrava em declínio. (...) Mesmo quando as medidas

³ De menor fôlego produtivo, outros estúdios cinematográficos emergiam à época na cidade, impulsionados pela crescente valorização do ofício. Exemplos são a Cinematográfica Maristella, a chamada “prima pobre da Vera Cruz” criada em 1950 por um empresário da indústria têxtil – Mauro Audrá Júnior -, e a Multifilmes, de 1952, fundada pelo italiano Mario Civelli e pelo industrial paulista Anthony Assunção. Para mais informação, consultar , RAMOS e MIRANDA (2000).

que toma reverterem em favor da indústria, e, em última análise, da própria burguesia, ela participa do processo como cliente, formulador de reivindicações, mas não como elemento decisivo, hegemônico. (GALVÃO, 1981)

O diagnóstico da autora - no qual a cultura é pensada como projeto de poder da chamada burguesia - é partilhado por outros pesquisadores, como Afrânio Catani, para o qual “na impossibilidade de impor qualquer outra coisa, a arte e a cultura são formas possíveis de tentar impor à sociedade uma visão de mundo, que logicamente estava influenciada pelas possibilidades da industrialização” (CATANI, 1987)

Numa perspectiva macro, a conclusão se explica, pois, afinal, a Vera Cruz não foi o único empreendimento cultural capitaneado por setores da burguesia paulistana. De fato, existe, ao menos desde o início da década 1940, uma notável proliferação de empreendimentos e instituições culturais projetadas fora do escopo estatal.

No entanto, tão importante quanto pensar a produção cultural como instrumento de poder e espelho dos humores da metrópole é compreender a sua incidência mediada, também, por outros múltiplos fatores condicionantes.

Para entender a dinâmica e o alcance da chamada sétima arte no tabuleiro geral da cidade, cabe uma recapitulação do cenário cultural paulistano dos anos que antecedem o recorte da pesquisa: a conjunção entre o mecenato estrangeiro e a institucionalização da cultura que marcou a década de 1940.

a demanda por institucionalização: a cultura nos anos 1940

Ao mesmo tempo que a ordem antiga se rompia, a urbanização se processava de maneira acelerada. A decadência de todo um setor da sociedade [a oligarquia agrária] era compensada pelo desenvolvimento de outro e a perda de prestígio do fazendeiro se cruzava com a ascensão econômica e social do imigrante. Presenciava-se, sem fôlego, uma substituição simétrica de estilos de

vida e não o lento desaparecimento de um mundo cuja agonia se pudesse acompanhar com lucidez. (MELLO E SOUZA, 1980)

A lembrança é de Gilda de Mello e Souza, filósofa, ensaísta, integrante do Grupo Clima - coletivo de crítica de arte que, no início dos anos 1940, encarnava uma das renovações visíveis da esfera cultural paulistana.

Na citação, pontos fundamentais que nos ajudam a compor a São Paulo da época: i) a urbanização acelerada – que não espera ‘o lento desaparecimento’ de antigas estruturas -, ii) a substituição de uma velha ordem elitista, agrária, cafeeira por uma burguesia emergente -, iii) e o perfil dessa mesma burguesia como eminentemente imigrante.

À descrição desse cenário, acrescenta-se como quarto ponto possível, iv) a ascensão econômica do estrangeiro amparada pela criação de instituições que lhes conferissem suporte às suas ambições.

Se os anos imediatamente após a Primeira Guerra Mundial revolucionaram as dinâmicas urbanas de uma metrópole incipiente, abraçando o caráter disruptivo de um novo mundo tecnológico que se impunha sem regulação⁴, as vésperas da Segunda Guerra – bem como seu durante e sequência imediata – parecem apontar

⁴“A maciça maioria da população ignorava por completo a experiência de viver numa metrópole, até o momento em que foi inadvertidamente envolvida numa. Tanto a forma histórica da metrópole, quanto as moderníssimas tecnologias implicadas nela para transporte, comunicações, produção, consumo e lazer, a experiência mesma de assumir uma existência coletiva inconsciente, como “massa urbana, importa por essas tecnologias, se abateram como uma circunstância imprevista para os contingentes engolfados na metropolização de São Paulo. Todas essas condições se impuseram mais rápido do que eles puderem assimilar. (...)”. (SEVCENKO, 1992). Para uma abordagem de fôlego dos anos 1920, sobre como o fim da Primeira Guerra Mundial, o enfrentamento de uma pandemia global – a Gripe Espanhol -, a nova cartografia populacional (no caldeirão da imigração, do pós-abolição, do crescimento vertiginoso de pessoas) vinculada a uma nova fase da Revolução Industrial subitamente transformaram a cidade, consultar o “Orfeu Extático na Metrópole”, de Nicolau Sevcenko.

para a necessidade inversa: a reorganização da cidade em fachadas institucionais de solidez.

Um olhar comparativo às juventudes de 1920 e 1940 nos fornece alguns indicativos dessa mudança de paradigma. Sobre a primeira, Nicolau Sevcenko formula:

A situação era, em definitivo, exponencialmente favorável aos mais jovens, que não tinham que aprender com o passado ou com a cultura herdada, se atirando sem reservas ao turbilhão da metrópole e incorporando diretamente dele as novas potencialidades, sentidos e condutos infundidos pelos modernos sistemas e tecnologias metropolitanas. O que só aprofundava o lapso e o conflito entre gerações, acentuando a conturbação e o mal-estar gerais. (...) A justaposição de tantas partículas heteróclitas e adversas num curtíssimo espaço de tempo (...) dão mais imagem do caos de um incidente histórico de uma máxima contingencialidade do que da instauração de uma ordem urbana moderna. (SEVCENKO, 1992)

Fruto da profusão desnorteante de estímulos do pós-Primeira Guerra, a lógica intuitiva, passional e transgressora dessa juventude teria nos artistas da Semana de Arte Moderna de 1922⁵ - dentre eles Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral - exemplos de uma geração que serviria de espelho à instabilidade de um decênio em turbilhão.

Vinte anos depois, a imagem da juventude intelectualizada paulistana ofereceria um contraponto racionalizado, calcado nos fundamentos da ciência, da reflexão embasada, da academia rígida sob o guarda-chuva de uma instituição, a Universidade de São Paulo.

Polo irradiador de uma nova relação com o conhecimento, a USP, fundada em 1934, inaugurava uma Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, que somando-se a

⁵ Sobre a geração de 1922 - 1922: *A Semana que Não Terminou*, de Marcos Augusto Gonçalves. Para a relação específica entre aquela geração e a seguinte, em suas aproximações e embates, *Metrópole e Cultura: São Paulo no Meio Século XX*, de Maria Arminda do Nascimento Arruda.

outros sete departamentos pré-existentes (dentre eles, Faculdade de Direito, a Faculdade de Medicina e a Escola Politécnica), transformava a relação entre sujeito e cultura.

Das primeiras turmas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras nasce, portanto, uma geração não de artistas, mas de críticos, que, sob a alcunha de Grupo Clima, tem nas figuras de Antônio Candido, Décio Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho e Gilda Mello e Souza seus principais expoentes.

No corpo docente da Universidade, professores imigrantes, majoritariamente franceses, que, ainda coadjuvantes em seu país de origem, viam no Brasil uma oportunidade de carreira. Claude Lévi-Strauss, Jean Maugüé, Roger Bastide figuram na lista que fizeram dos alunos uma nova geração de pensadores de arte.

Transitando entre literatura, teatro, artes plásticas e cinema, veiculando seus textos em revista homônima, a relação dos jovens com a cultura começava se estruturar à luz da reflexão e da exegese, abordando a cultura com rigor habitual da ciência e trazendo nova seriedade a tudo que dissesse respeito às artes.

As novidades que chegavam de fora, personificadas em profissionais das mais diversas áreas⁶, mexiam progressivamente com os humores de uma cidade que, a passos largos, intensificava a face cosmopolita dos seus setores diretivos.

Em uma sociedade de significativa mobilidade social, a posição do imigrante europeu já não era aquela dos trabalhadores rurais estrangeiros das plantações cafeeiras do fim do século XIX, tampouco a dos operários que serviam de mão-de-obra às fábricas do primeiro quarto do século seguinte.

Agora em posse do capital e mirando na cultura como campo de influência simbólica, a burguesia europeia, agora enraizada, começa a redesenhar o setor.

⁶ A célebre turnê do dramaturgo francês Louis Jouvet em São Paulo, no início da década de 1940, é ilustrativa desse encontro entre realidades distintas. Para o relato em detalhes, *Intérpretes da Metrópole* de Heloísa Pontes.

O Museu de Arte Moderna, que se deve a Ciccillo Matarazzo, o Museu de Arte, a Sociedade de Cultura Artística, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), de Franco Zampari, os tão eficientes amadores teatrais, a Escola de Arte Dramática, e tantas outras instituições que honra São Paulo e que nunca, jamais, em tempo algum, viram um tostão sequer de qualquer subvenção ou auxílio oficial. (MESQUITA, 1951)

A partir da reflexão astuta de que o controle cultural se reverte em poder ideológico da sociedade, segmentos da elite paulistana tomavam as rédeas, institucionalmente, de um dos campos que mais se expandiam no mundo.

Esses estrangeiros assumiam o papel de “civilizar”, profissionalizar as iniciativas culturais no Brasil, desempenhando as suas funções de modo dirigido e claramente calculado. (ARRUDA, 2015)

Não se pode esquecer que os anos 40 marcam uma mudança na orientação dos modelos estrangeiros entre nós. Os padrões vão ceder lugar aos valores americanos, transmitidos pela publicidade, cinema e pelos livros em língua inglesa que começam a superar em número as publicações de origem francesa (ORTIZ, 1988)

De origem europeia, mas também sob influência norte-americana⁷, cuja inteligência técnica havia demonstrado o papel fundamental da cultura em guiar a expansão do American Way of Life, estas parcelas da chamada alta sociedade pareciam ter entendido o recado.

⁷ A introdução das primeiras tecnologias cinematográficas na cidade, ainda nos 1920, já se deu sob influência norte-americana, como também relembra Nicolau Sevcenko: “Os norte-americanos, com suas técnicas propagandísticas e amplos sistemas de distribuição, conseguiam colocar, em 1920, mais de 70 milhões de metros de filme no mercado sul-americano, um terço do total de sua produção. (...) Esse predomínio do cinema americano, mais rigorosamente codificado e submetido a convenções artísticas e narrativas tradicionais, em detrimento do cinema europeu, dado a experimentalismos formais e ousadias de entrecabo, certamente amorteceu o impacto revolucionário da nova linguagem artística dentre o público paulista. (SEVCENKO, 1992).

Os vínculos com a mentalidade comercial norte-americana⁸ amalgamada à intelectualidade de matriz europeia se verificam, da mesma maneira, na criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, também por Ciccillo Matarazzo e seu conterrâneo Franco Zampari.

Tal como nas artes plásticas e no cinema – como se verá a seguir -, a estruturação de uma empresa nacional de teatro – seja como lugar físico ou estrutura produtiva de peças e elencos – motivava-se pela constatação do abismo que separava a produção brasileira da internacional.⁹

Da criação de uma companhia profissional de teatro, erguida em moldes industriais, à concepção de um empresa cinematográfica, formulada pelos mesmos responsáveis, parecia, então, apenas uma questão de tempo.

A proposta de um cinema brasileiro de qualidade, industrializado em padrões internacionais, sempre correspondeu a um anseio de ver demonstrada a nossa

⁸ No Museu de Arte Moderna, encabeçado, como se viu, por Ciccillo Matarazzo, “o papel dos imigrantes, ou descendentes, não se restringia aos serviços profissionais no momento da aquisição do acervo e na montagem da exposição, pois o próprio patrono do museu era de família imigrante. (...) Os contatos iniciais foram estabelecidos com norte-americanos, exprimindo a mudança da inclinação nas relações entre intelectuais brasileiros e o exterior”. (ARRUDA, 2015)

⁹ “Aquilo que ocorrera no âmbito da universidade, especialmente a de São Paulo, graças aos professores estrangeiros, também aconteceu no campo do teatro. (...) Desse encontro entre um novo contingente de alunos e atores amadores (...) com estrangeiros em início de carreira ou mais experientes, como os diretores de teatro (o polonês Ziembinski, os franceses Jovet e Henriette Morineau, os italianos Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri e Alberto D’Aversa, o belga Mariuce Vaneau) que pra cá vieram em decorrência da Guerra, deu-se a implantação de um sistema cultural e intelectual complexo, sem precedentes na nossa história” (PONTES, 2010). A passagem de companhias teatrais estrangeiras pela cidade, no início daquela década, em especial a do ator e dramaturgo francês Louis Jovet, “tornava mais dolorosa a comparação com o nosso medíocre teatro nacional” (GALVÃO, 1981)

capacidade técnica como índice do nosso progresso e da nossa inteligência. O pleno domínio de uma atividade industrial tão complexa seria ao mesmo tempo a demonstração do desenvolvimento paulista, e um meio de divulgar à nação e ao mundo a nossa capacidade, o nosso dinamismo e a nossa cultura (GALVÃO, 1981).

Imbuída, portanto, daquela “convicção das elites em sua grande capacidade de manobra para impor, na medida exata, essas novas realidades aos poucos” (GORELIK, 2005), a elite paulistana estrangeira começa a fazer do cinema peça fundamental no jogo ideológico. E a 4 de novembro de 1949, no 10º Tabelionato de São Paulo, a escritura pública de constituição da Companhia Cinematográfica Vera Cruz é, enfim, assinada.

No início das ambições, a importação da qualidade artística do cinema europeu personificava-se na figura de Alberto Cavalcanti, primeiro cineasta brasileiro com carreira internacional, que assumiu a Companhia com a pompa de celebridade. Depois de trinta anos fora do país, saudado por figuras como Luis Buñuel e Eisenstein (MEDEIROS, 2015), Cavalcanti voltava ao Brasil e, sobre sua chegada, assim escrevia o jornalista C. Ortiz na Folha da Manhã de 29/10/1949:

Quer pelas suas qualidades de caráter e de temperamento, quer pela sua competência de cineasta, ele é o homem ideal para liderar um vigoroso movimento de cinema nacional em São Paulo. Parece que finalmente nossos industriais compreenderam isso, e Cavalcanti ficará conosco. (...) Máquinas se compram, técnicos se importam. O que não se compra, nem se importa nem se faz de um dia para outro é um artista com a experiência de Alberto Cavalcanti, com a compreensão que ele tem de nossos atuais problemas cinematográficos e com a capacidade de homem de arte e de ação para levar a bom termo tamanha empreitada (ORTIZ, 1949)

Em entrevista ao jornal Estado de São Paulo, no dia 1º de outubro do mesmo ano – quase um mês antes, portanto, da saudação de C. Ortiz e do anúncio de seu vínculo com a Vera Cruz -, Cavalcanti já revelava suas crenças sobre os próximos passos que o cinema brasileiro deveria tomar.

Quando perguntado sobre as “soluções” para o nosso cinema, Cavalcanti fala da necessidade de “cooperação e disciplina”, posturas que qualifica como indispensáveis ao futuro da atividade no país. À pergunta “o que deve caracterizar o cinema nacional?”, a resposta é também reveladora: “que seja principalmente universal. (...) Isto não quer dizer que seja menosprezar o conteúdo puramente nacional do Cinema, mas, sim, integrá-lo à universalidade do humano”. (DUARTE, 1949)

Na mesma entrevista, cedida a B. J. Duarte, Cavalcanti declara seu apreço pelo cinema italiano - a Victoria de Sica e seu “Ladrões de Bicicleta” - e completa que o momento do cinema (em 1949) é de crise, “uma luta pela sobrevivência contra a industrialização intensiva capitaneada pelos Estados Unidos”.

Os EUA e o sistema dos estúdios hollywoodianos - o chamado *studio system* -, pareciam servir, sim, como modelo de negócios e parcerias. O que se sente na entrevista, no entanto, é a tentativa de resistência contra a monopolização da cinematografia norte-americana nos mercados mundiais. No campo artístico, o cinema italiano serviria de inspiração¹⁰.

Para uma companhia com sonhos tão altos de cinema e cidade, analisar seus frutos mais imediatos - os filmes de seus primeiros anos - se torna, assim, não apenas um exercício de interpretação cinematográfica, mas, também, uma possível decodificação do que esta elite cultural se esforçaria para veicular como mensagem e imagem de cidade.

Afinal, se a Vera Cruz fazia parte de um projeto de poder - como predicam Afrânio Catani e Maria Rita Galvão - seria de se esperar que os filmes se apresentassem como vitrines ideológicas clara de diretrizes e mandamentos de uma suposta classe com interesses unívocos.

¹⁰ Em entrevista à Ana Carolina de Moura Delfim Maciel, Eliane Lage, atriz dos estúdios Vera Cruz, relatou que foram justamente os filmes italianos realizados no pós-guerra impulsionaram Zampari e Ciccillo a fundar os estúdios em São Bernardo. (MACIEL, 2013)

O que veremos a seguir, na próxima seção da introdução, dificulta, porém, a confirmação da tese. Pois, embora de fato não seja difícil verificar um vínculo ativo entre setores da burguesia e cultura, a análise dos filmes borra o diagnóstico fácil.

Na multiconflituosa arena paulistana, onde estímulos de origens diversas desafiam e alteram o curso das expectativas, as forças atuantes dentro da Companhia – de sua direção ao seu corpo artístico – não parecem convergir para um mesmo ideal.

O desejo cego de excelência esbarra na incompreensão do mercado de cinema, assim como as pretensões parecem sufocar as possibilidades reais. Ao fim, o que se vê impresso nos filmes da Vera Cruz é ou o fracasso em efetivar um projeto de poder ou, numa hipótese mais plausível, a sua ausência – ao menos enquanto objetivo organizado.

Se a esperança irrefreável sublinhava o ano de 1949, como se veiculava na Folha da Manhã a respeito do lançamento do primeiro filme da companhia, não tardou para que a ambição que gestava o sonho de um cinema industrial se revertisse rapidamente em um dos ingredientes para a sua própria falência.



[22/6/1950 – Folha da Manhã - Anúncio da Radio Corporation of America, fabricante de aparelhos de gravação sonora, que firmara acordo com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

a reiteração do otimismo possível

1952 promete ser muito mais fecundo para os estúdios bandeirantes. A produção deste primeiro semestre já conta com pelo menos mais oito películas, algumas das quais em fase final de sonorização e montagem. *Tico-Tico no Fubá*, *Apassionata* e *Sai da Frente*, da Vera Cruz; *Conflito*, da Oceania; *Areão*, da Inca Filmes; *Carteira 19*, da Multifilmes, *O Saci*, da Brasiliense Filme; e *Estrada da Vida*, da Cinematográfica Terra do Brasil. Isto é sem dúvida algo de muito animador que está por vir, a fim de consolidar a indústria paulista de filmes. (ORTIZ, 1952)

O otimismo seguia impresso no discurso e as produções da Vera Cruz encabeçavam os motivos. As palavras desta reportagem, intitulada *Próximos Acontecimentos Cinematográficos*, publicada na Folha da Manhã de fevereiro de 1952, dão conta de transmitir um entusiasmo que, a esta altura – e prematuramente –, já não se verificava nos bastidores da empresa.

Os dois anos que se seguiram ao lançamento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, trataram de enfraquecer a grandeza do projeto que se pretendia vitrine cultural de São Paulo. A escala colossal do empreendimento atropelava-se no gigantismo de suas pretensões e o colapso batia à porta. 1952, ao contrário do que diz a reportagem, não era a consolidação, mas, sim, aposta final de injeção de fôlego em um sonho em flerte constante com a ruína.

Indicativo da turbulência, o mesmo Cavalcanti que, ao fim de 1949, era saudado pela mídia, em 1951, já não fazia mais parte do quadro da Vera Cruz. Desgastado internamente – em histórias de múltiplas e contraditórias versões¹¹ –, o diretor convivia com um ambiente tenso, assombrado por gastos mal-direcionados e atritos entre profissionais brasileiros e por pelo contingente de estrangeiros que ele mandou importar da Europa.

Essas discórdias de naturezas diversas ganham contornos definidos nos

¹¹ Para algumas delas, checar *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*, de Maria Rita Galvão.

depoimentos de profissionais envolvidos nas atividades da companhia, concedidos à Maria Rita Galvão já no início da década de 1980.

Galileu Garcia, assistente de direção: “Todos os filmes eram realmente muito cuidados, de grande produção, perfeitos. O grande problema é que, para chegar a isso, como não havia know-how de produção, se gastavam os tubos, isto tudo custava quatro, cinco, até dez vezes mais do que deveria custar. (...) Veja o Caiçara, por exemplo, embora se passasse no Brasil, não era o que a gente esperava: uma cinema brasileiro que penetrasse no problemas”. (apud GALVÃO, 1981)

Rex Endsleigh, editor de som, inglês: “(...) a ideia que nós tínhamos do Brasil não poderia ser mais vaga e romantizada.. (...) Os diretores da Vera Cruz – Celi, Tom Payne -, que deveriam ter a visão de conjunto e dar sentido aos filmes, por sua vez, não apenas não entendiam nada de Brasil como não entendiam nada de cinema. (...) [Os filmes] não eram brasileiros, nem italianos, uma mistura danada, eram coisa nenhuma”. (apud GALVÃO, 1981)

Geraldo Santos Pereira, estagiário: “Havia uma grande desproporção entre o que ganhavam os técnicos ingleses e os brasileiros. Então isto criava um ambiente horrível de privilégios e revoltas. (...) Os filmes brasileiros eram alienados dos nossos problemas, da nossa realidade, de tudo o que nos dizia respeito. Eram amorfos, sem nada de um estilo brasileiro, sem modo de ser nosso, que se reconhecesse como nosso. Afinal, lidávamos com capitalistas, não podíamos pretender que eles entrassem numa linha esquerdizante, eram burgueses, só podiam fazer um cinema burguês”. (apud GALVÃO, 1981)

Para os fins desta pesquisa, os gastos desnecessários, os rachas internos ficam em segundo plano quando comparados com a constatação, frequente nos depoimentos dos brasileiros envolvidos, de que os filmes não se interessavam pela realidade local ou, ao menos, pela realidade local que esses grupos gostariam de ver representadas¹².

¹² Sobre o que seria realidade local desejada, voltarei a falar no item 1.4.

De fato, se analisarmos os cinco primeiros filmes da empresa, o contexto nunca aparece como um elemento de importância na trama, eclipsado pelos embates morais dos personagens que ocupam o primeiro plano da narrativa. A metrópole paulistana, apenas como um exemplo, não aparecerá (sequer como paisagem) nesses cinco primeiros longas.

Caiçara (Adolfo Celi, 1951), obra de estreia do estúdio, fazia do litoral uma ambientação idílica – o fato de ter sido filmado em Santos é apenas informação de bastidores, jamais problematizado ou incorporado à narrativa.

Terra é Sempre Terra (Tom Payne, 1951) situa a trama em uma decadente fazenda cafeeira, onde São Paulo – o Estado - é somente mencionado em breve diálogo: “São Paulo não é mais café, é indústria”.

Ângela (Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida, 1952), uma história de vício e virtude aos moldes norte-americanos, não orienta o espectador quanto à localização de seu cenário, para além de uma breve cena fantasiosa no Rio de Janeiro. *Tico-Tico no Fubá* (Adolfo Celi, 1952), por fim, cinebiografia de Zequinha de Abreu, se passa em Santa Rita do Passa Quatro e apenas faz menções difusas à metrópole como polo de atração de novos contingentes populacionais.

Nos cinco primeiros filmes da Vera Cruz, portanto, a metrópole paulistana não fazia parte dos cenários nem das problematizações. Em um projeto empresarial que não raro propagandeava-se como autenticamente paulista – e nacional, no que São Paulo era tida como carro-chefe da nação -, os depoimentos dos funcionários brasileiros da companhia vocalizavam um sentimento compreensível de frustração.

Refletir sobre os motivos da não-representação inicial – se meramente estéticos ou parte de alguma diretriz corporativa - foge do escopo dessa dissertação, que se propõe, afinal, a pensar as imagens efetivamente produzidas de São Paulo, o que, curiosamente, só se dará após a saída de Cavalcanti.

Em 1951, o cineasta se despede da Companhia¹³, levando junto o coração internacional da empresa, que, sob a nova gestão de Fernando de Barros, abriria espaço a produções de baixo custo – no que baixo custo também implica menos responsabilidade de conteúdo. Será nesse momento, de crise interna e reformulação de expectativas, que a metrópole entra em cena.

Dirigido por Abílio Pereira de Almeida – no que seria o primeiro filme realizado inteiramente por um brasileiro dentro da Vera Cruz – *Sai da Frente*, citado na reportagem da Folha da Manhã, marcaria tanto a estreia da metrópole nas narrativas criadas pela Companhia quanto a introjeção do ponto de vista das classes populares no centro dos embates.

Apesar do crédito como diretor em *Ângela* – no qual ele mesmo admite não ter tido grande voz (GALVÃO, 1981) –, Abílio era até então um profissional cujo nome vinculava-se ao teatro. Autor mais encenado pelo TBC, fazia parte do extenso catálogo de diretores que se revezavam entre Vera Cruz e TBC – como Adolfo Celi, Luciano Salce, Flaminio Bollini, –, reforçando o vínculo diretivo e artístico entre as duas empresas de Zampari.

Em sua estreia solo no cinema, Abílio deixava de lado os assuntos da burguesia que caracterizavam suas peças para arriscar-se no operariado. Crítico costumeiro de sua própria classe social no teatro – Francisco Matarazzo, por exemplo, foi objeto de crítica de sua peça *Santa Marta Fabril S.A* (1955) –, Abílio apostava, agora, no protagonismo de um transportador de cargas.

A respeito de Abílio, Décio Almeida Prado, nome mais importante da crítica de teatro à época, ressaltava o localismo de suas obras e a predileção por falar de São Paulo. As ressalvas, no entanto, que o crítico fazia ao diretor nos palcos curiosamente se aplicam ao que veremos em *Sai da Frente*.

Abílio não calava a sua indignação (em parte falsa, para satisfazer a plateia) perante o que, sem a leveza carioca, assumia ares desagradáveis de devassidão

¹³ Em 1951, Cavalcanti dirigirá, pela Cinematográfica Maristella, o filme *Simão, o Caolho*, sobre o qual falarei na parte 2 desse projeto de pesquisa.

burguesa. (...) Moralmente, não dispunha de um ponto de vista político ou social que lhe ensinasse ir além de lamentações inócuas, do gênero “está tudo errado, mas o que é que se há de fazer?” (ALMEIDA PRADO, 2009)

A crítica à devassidão burguesa, no entendimento de Almeida Prado, se transformava em elogio à simplicidade das classes trabalhadoras, em sintonia com os ideais de uma esquerda em vias de ser ultrapassada, como veremos na seção 1.4.

Pois, até então, prevalecia que “as entrelinhas sugeriam invariavelmente que os pobres, a título de compensação, possuem uma inocência, uma pureza de sentimentos, uma alegria de viver e uma felicidade superiores a tudo que os ricos possam ter” (ALMEIDA PRADO, 2009).

Para dar voz a esta classe, o filme marcaria, também, o primeiro passo de Amácio Mazzaropi no cinema, figura já conhecida no rádio e na televisão. É ancorado nesse personagem que *Sai da Frente* constrói, assim, um primeiro retrato da metrópole, de suas ruas, de sua dinâmica e do como seu funcionamento reverbera na vida dos habitantes.

Se as histórias anteriores da Vera Cruz fugiam da capital e flertavam com o cotidiano de uma aristocracia decadente ou de suas classes médias, os holofotes agora entrelaçam São Paulo com o dia-a-dia de um trabalhador de classe baixa, em um contexto onde esse estrato da população “mais que dobra em 10 anos” (GALVÃO, 1981),

Fato curioso, porém, para uma empresa vista como máquina exportadora de uma imagem do progresso paulistano, a escolha por um diretor tradicionalmente crítico à burguesia e por um personagem desajeitado oriundo das classes operárias torna *Sai da Frente* um objeto potente de análise - matizando a univocidade da visão para a qual a Vera Cruz configurava-se como um projeto ideológico burguês.

A conclusão do filme, embora aponte para a importância da inserção no jogo mercantil, não o faz sem colocar em xeque certas visões de uma urbe em progresso unidirecional.

Será desse modo que São Paulo se inaugura como imagem na Vera Cruz, numa ilustração didática do embate multifacetado entre a lógica do progresso irrefreável da elite gestora e o ideário socializante que começava a adentrar a esfera das artes, como veremos na sequência.

No turbilhão de impulsos em choques, o que se terá em *Sai da Frente* é a desigualdade em roupagem romantizada e o humor como a reação possível do oprimido diante de um progresso do qual se vê excluído.

Ironicamente, também, essa narrativa, que nuança o progresso metropolitano, será responsável pela sobrevida financeira à Vera Cruz, já aterrada em dívidas. O estrondo de *Sai da Frente*, garantiria que o próximo, *Nadando em Dinheiro* – do mesmo ano -, fosse “lançado no maior circuito utilizado por uma distribuidora para qualquer filme em qualquer época no Brasil”, fazendo “crer que ele baterá todos os recordes de bilheteria em São Paulo”¹⁴.

Desafiado por novas demandas artísticas e sociais de certos setores intelectualizados, esse novo fôlego não tardará, também, a ser sufocado.

a contraface do progresso: a urgência da problematização social

O que a gente propunha era um cinema livre das limitações de estúdio, um cinema das ruas que tivesse um contato direto com o povo e seus problemas. (...) Debatíamos muito os preconceitos terríveis que havia no cinema em São Paulo; por exemplo, o preto não aparecia nos filmes a não ser em papéis determinados, estereotipados para pretos, como Ruth de Souza, que era sempre a empregada. (...) O próprio tipo dos atores era americanizado, (...) o próprio uso da língua portuguesa no cinema paulista não fazia sentido, era totalmente falso. (...) A Vera Cruz pretendia refazer no Brasil um caminho que estava chegando ao fim no resto do mundo. (Nelson Pereira do Santos, apud GALVÃO, 1981)

¹⁴ O Correio Paulistano, São Paulo, 26 de outubro de 1952

O depoimento do cineasta Nelson Pereira dos Santos, célebre figura do cinema nacional – à época, um jovem artista emergente –, traz alguns outros pontos importantes eclipsados pelo discurso de esperança vinculado à Vera Cruz. Notam-se, como já esboçamos anteriormente, múltiplas camadas de descontentamento com as diretrizes da empresa e suas implicações também no campo simbólico.

Embora *Sai da Frente*, por exemplo, seja uma obra em que os tipos criticados por Pereira dos Santos não sejam protagonistas – afinal, Mazzaropi jamais poderia ser um “tipo americanizado” e facilmente poderia se eximir das críticas quanto ao uso da língua portuguesa –, o personagem era tido como provido de um “efeito alienante” (BERNARDET, 1978).

Sobre a produção anterior da Vera Cruz, o crítico e cineasta Alex Viány, do mesmo círculo intelectual de Nelson Pereira – ambos colaboradores da revista *Fundamentos*, ligada ao Partido Comunista –, constatava à época:

Caiçara, (...), *Terra é Sempre Terra*, (...) *Ângela* e outros filmes recentes não podem ser tidos como brasileiros se nada apresentaram de brasileiro e nada contribuíram para a formação de uma tradição cinematográfica brasileira. Diferenciam-se pelo melhor ou pior nível técnico, pela honestidade ou desonestidade de seus realizadores no terreno das finanças. No mais, podem ser condenados em grupo como desnacionalizantes, mórbidos, pessimistas – e, naturalmente, cosmopolitas. E cosmopolitas no sentido de que seriam maus e desnacionalizantes onde quer que fossem feitos. (VIANY, 1952).

O cosmopolitismo de matriz norte-americana assumia, aqui, conotação negativa e planificadora. E se as reformas urbanas levadas a cabo em São Paulo por Prestes Maia baseavam-se nesse modelo norte-americano e o empreendimento da Vera Cruz também fazia do cinema de estúdio hollywoodiano seu modelo de negócios, é preciso considerar as referências distintas que alimentavam o discurso dessa contraposição crítica exposta por Viány e Pereira dos Santos.

A bipolarização geopolítica do cenário internacional pós-Segunda Guerra fez da América Latina uma peça fundamental na disputa entre EUA e URSS. No Brasil, a aliança nacional com os norte-americanos – ainda na fase dos conflitos e

intensificada após o seu término – incutiu no país a atmosfera otimista da agenda ianque, alicerçada na esperança industrial e na nova cultura global de massas por ela possibilitada.

Por outro lado, o espírito contestatário dessa esquerda de ideário comunista, se disseminava. No mesmo depoimento, Nelson Pereira relembra:

Começou a se formar então em São Paulo, naquela época (*ele se refere a 1951/52*), um grupo bastante grande de jovens ferrenhamente de esquerda que de repente descobriram que o cinema era importante como forma de atuação cultural e que fizeram do cinema sua meta. (...) A presença das ideias da esquerda oficial da época era muito violenta, e nós as adotávamos sem qualquer espécie de crítica. Tínhamos um desprezo total e completo por todas as facções minoritárias diversas das nossas. Um sujeito como Paulo Emílio, por exemplo, pra mim era alguém com quem não se podia falar. (...) No fundo, resumindo, o que a gente propunha era um cinema livre das limitações do estúdio, um cinema das ruas que tivesse um contato direto com o povo e seus problemas. (apud GALVÃO, 1981)

Se foi apenas na década de 1960 que esse cinema de fato se tornaria realidade no Brasil, as sementes remontam à década anterior, em concomitância paradoxal à elevação eufórica de São Paulo ao patamar cosmopolita.

O modelo da contestação expressa nas palavras de Nelson Pereira encontrava suas bases no cenário artístico internacional: a reação ao caráter supostamente entorpecente da equalização entre urbanismo e progresso já era frequente no cinema europeu dos pós-guerra.

Na Europa, a postura ambivalente quanto à metropolização estava expressa ao menos desde o entreguerra. Se em *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, por exemplo, já se notava uma tensão entre atração futurista e repulsa romântica à desigualdade do capital, a cinematografia da segunda metade do século XX fortalecia a ojeriza ao discurso do progresso.

Depois da Segunda Guerra - e da destruição material e humanitária produzida por seus métodos industriais -, parecia ter se tornado impossível à parte dominante da intelectualidade artística daquele continente não ter no racionalismo mercantil o seu alvo primeiro; as cidades, palcos do moderno, transmutam-se em arenas de batalha.

É o caso de *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini, convencionado marco-zero do movimento neorrealista italiano. Ainda com as feridas da guerra não cicatrizadas, o filme prefigurava o desafio do sujeito em manter-se virtuoso em meio aos escombros. O cinema, empobrecido em finanças e despido de ornamentos técnicos, ganhava as ruas e as ruínas metropolitanas, espelhando crise urbana e moral.

Nos EUA, em outra chave, os anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial revelavam um cenário desanimador à produção hollywoodiana: a consolidação da televisão apontava para a possibilidade de consumo doméstico do entretenimento, que, somando-se ao enfraquecimento dos grandes estúdios em decorrência da aprovação de leis antitruste em 1948, criava as bases para um processo de declínio de público nas salas de cinema. (SCHATZ, 1983)

Dado o breve panorama, entende-se as palavras de Nelson Pereira sobre a Vera Cruz “refazer no Brasil um caminho que estava chegando ao fim no resto do mundo”. As opiniões do jovem cineasta e do grupo social no qual se enquadrava – lado-a-lado aos ascendentes realizadores Alex Viany e Rodolfo Nanni, o crítico da Folha da Manhã Carlos Ortiz e outros – reverberavam como discurso anti-hegemônico.

Não apenas São Paulo não parecia meritória da posição de vitrine do progresso – como veremos adiante -, mas também o cinema hollywoodiano e os ideias norte-americanos não representavam uma considerável parcela da juventude intelectualizada local.

À distinção de Cavalcanti, que, como vimos, também se dizia admirador do neorrealismo italiano – e crítico à onipresença global da indústria norte-americana -, os jovens trocavam o universalismo temático pelo localismo politizado.

Datam de 1951 e 1952, respectivamente, o Congresso Paulista e o I Congresso Nacional da Indústria Cinematográfica, por eles organizados, objetivando a discussão das diretrizes temáticas do cinema nacional e a promoção de medidas protecionistas para sua continuidade. Nas palavras de Viany,

O cinema nacional era sufocado e boicotado pelo cinema estrangeiro, especificamente o americano. Nos defrontávamos com uma situação típica de domínio imperialista: os americanos eram donos de nosso mercado, faziam e desfaziam, organizavam-se, mantinham os exibidores sob sujeição, dominavam totalmente o setor de distribuição de filmes. (...) (Nos congressos,) eu apresentava teses sobre mecanismos de produção-distribuição-exibição, dominados pelo cinema americano. O Nelson, a tese dele era “A Temática do Cinema Brasileiro”; o Nanni apresentava propostas de formação de cooperativas de produção independente. Tinha muita bobagem no meio, mas ao final de três anos havíamos chegado a um levantamento muito extenso e muito profundo do cinema brasileiro, de problemas do mais variados. (apud GALVÃO 1981)

A insatisfação multidirecionada pulsava como o contra-discurso do otimismo que circundava ânimos gerais às vésperas do IV Centenário da cidade. Euforia e frustração conviviam lado-a-lado, numa gangorra de versões que opunham o crescente endividamento da Vera Cruz – e a oposição às suas diretrizes temáticas – ao avanço das salas, do hábito cinematográfico e do planejamento das celebrações da cidade, que incluíam, em sua grade, por exemplo, o I Festival Internacional de Cinema no Brasil.

Enquanto Franco Zampari, representante da Vera Cruz, estava em vias de passar todas as ações que possuía e o patrimônio da companhia para o Banco do Estado de São Paulo - devido a uma prestação de contas com seu credor - o evento cinematográfico, que incluíam exibições de filmes da companhia como *Uma Pulga na Balança* (1953), de Luciano Salce, tentava conservar a imagem institucional.

A própria existência e organização do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, para o qual foram convidados artistas de renome internacional, principalmente norte-americanos, retrata o quanto de solidez se pretendia conferir à companhia. (ARRUDA, 2015)

Pela falta de representação dos localismos, no entanto, *Uma na Pulga Balança* era tido pelo críticos nacionalistas – aqueles reunidos em torno da Fundamentos e dos Congressos de Cinema – como “perfeita amostra de cosmopolitismo”, em acepção negativa (GALVÃO, BERNARDET, 182).

Nem mesmo *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, tido como o maior sucesso comercial e artístico da Vera Cruz¹⁵ – e que, como indica o título, fazia do cangaço sua realidade narrativa -, parecia dar conta de apaziguar nem as dificuldades financeiras nem as demandas nacionais.

Se como se viu no capítulo anterior, a história da Vera Cruz e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) se misturava em princípios e corpo diretivo, as crescentes forças criativas que buscavam forjar uma nova imagem para o cinema paulistano – por trás dos Congressos de Cinema – encontravam seu par no emergente Teatro de Arena, fundado em 1953.

¹⁵ “O filme foi lançado em janeiro de 1953 num circuito de 24 cinemas, alcançando sucesso imediato. Ficou seis semanas em cartaz, lotando dezenas de casas, batendo o recorde absoluto de público. Levado ao Festival de Cannes, conquistou dois prêmios, o de melhor filme de aventura, e o de meção especial para a música. (...) A película de Lima Barreto chegou a recolher, somente no mercado interno, 30 milhões de cruzeiros (cerca de 1,5 milhão de dólares), dos quais a Vera Cruz recebeu apenas um terço. Apesar disso, a renda obtida foi suficiente apenas para pagar os altos custos do filme” (RAMOS, 2000)

Sobre o mesmo filme, no artigo *A Solução Única*, publicado no Estado de S. Paulo em 21/10/1961, Gustavo Dahl, um dos cineastas vinculados ao que se tornaria o Cinema Novo, escreve: “(...) E assim sendo não virá permitir este respeito à realidade que o cinema exige, da realidade brasileira, no caso, e que torna ridículos os cangaceiros filmados em Itu ou São Bernardo do Campo?”. (DAHL, 1961)

Em oposição à organização empresarial do TBC – ancorada em textos consagrados da dramaturgia internacional e encenadores estrangeiros -, o Arena seria gestado por egressos da recém-criada Escola de Artes Dramáticas (EAD), em esforço coletivo dos jovens ex-alunos José Renato Pécora e Geraldo Mateus com mentoria de Décio Almeida Prado, então professor da escola.

A grande originalidade, em relação ao TBC e tudo o que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando, mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar. Desta postura inicial é que adviriam os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, nacionalismo e o populismo. (ALMEIDA PRADO, 2009)

Com a proposta inicial de barateamento e popularização da produção teatral, o Arena dispensava cenários elaborados, espaços de grandes dimensões, reconfigurando a relação palco-ator-público. Três após sua fundação, em 1956, o grupo começaria a esboçar os mandamentos que o consagraram - quando na junção com o Teatro Paulista do Estudantes (TPE), fundado no ano anterior por jovens atores e dramaturgos, dentre eles Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Vera Gertel. Somada à entrada do encenador Augusto Boal, a nova organização do Arena injetava na dramaturgia nacional a problematização de suas chagas sociais.

Augusto Boal trazia dos EUA a técnica do *playwriting* no que diz respeito ao texto, e, quanto ao espetáculo, uma preocupação maior com a veracidade psicológica (...) Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, por seu lado, ambos filhos de artistas esquerdistas, ambos ligados desde a adolescência a movimentos estudantis, chamavam o teatro para a política nacional, cuja temperatura começava a se elevar. (ALMEIDA PRADO, 2009).

No área cinematográfica, o cenário também corroborava para modelos independentes: a falência da Vera Cruz em 1954¹⁶ e o enfraquecimento da

¹⁶ Os estúdios e equipamentos da Vera Cruz foram passados para o controle do Banco de Estado, maior credor da companhia. Com apoio da instituição financeira, Abílio Pereira de Almeida, o diretor de “Sai da Frente” assumiu o que restava dos estúdios e criou uma

Maristella e Multifilmes – cujas capacidades produtivas nunca estiverem à altura da primeira - abria os horizontes a nomes emergentes, ao mesmo tempo, claro, em que frustrava sonhos institucionais longamente gestados.

Um desses nomes, associados a Nelson Pereira do Santos, era o do aspirante a diretor, Roberto Santos, cujo histórico na área incluía trabalhos como continuísta e assistente de direção na Multifilmes e Vera Cruz.

Foi depois de uma apresentação do Teatro de Arena – *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, dirigida por Augusto Boal em 1956 – que Roberto, entusiasmado com a performance de Guarnieri, o convidou para fazer parte de seu primeiro longa-metragem, ainda em gestação que levaria o nome de “O Grande Momento”. (RAMOS, 1990)

Produzido por Nelson Pereira do Santos, a essa altura já conhecido por *Rio Quarenta Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), *O Grande Momento* estava em sintonia com sua defesa nacionalista feita nos Congressos de Cinema – nos quais, como se viu, apoiava “a criação de uma cinematografia que retratasse o povo

empresa alternativa, a Cinematográfica Brasil Filme, sediada no mesmo endereço da anterior, à rua Major Diogo.

A manobra era tentativa derradeira de salvar as finanças do empreendimento, tentando desvincular as produções da empresa da norte-americana Columbia Pictures, que embolsava grande parte dos lucros por ter, com a Vera Cruz, um contrato de exclusividade de distribuição (RAMOS, 1990).

A vida curta da Brasil Filmes mereceria um trabalho à parte. Cabe aqui dizer que, pelo breve período que funcionou – até ser sucateada pelo Banco do Estado em 1958 em decorrência do prejuízo acarretado pelo filme “Ravina” de Rubem Biáfora - , a empresa deu espaço a primeira obras de cineastas em ascensão como Walter Hugo Khoury, diretor de *Noite Vazia* (1964), sobre o qual tratarei no próximo subitem.

brasileiro, reproduzindo “na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações da nossa gente”” (RAMOS, 1990).¹⁷

No rebuliço da falência dos estúdios, da desestruturação geral, o aprendizado de Nelson Pereira dos Santos em suas produções cariocas, feitas sem nenhum auxílio empresarial, foram essenciais para uma nova fase da produção alternativa. O relato de Roberto Santos confirma o ineditismo em termos de produção que se desenhava com o planejamento de *O Grande Momento*.

O que aconteceu de importante em São Paulo nesse momento foi o fato de que nós absorvemos e reformulamos a proposta de Nelson até chegar a uma outra fórmula alternativa de produção para o cinema brasileiro, que foi a de “O Grande Momento”: produção independente, não mais em estado puro, mas associada a diferentes esquemas de produção que garantissem a sua viabilidade econômica e no mesmo tempo a autonomia autoral num grau suficientemente grande para que pudesse falar em cinema de autor. (...) A fórmula passou a ser a seguinte: a ideia de um diretor + uma equipe co-participando da renda, com pagamento posterior à feitura do filme estúdio e equipamento de uma empresa qualquer + financiamento oficial¹⁸. (Nelson Pereira dos Santos, apud GALVÃO, 1981).

¹⁷ As diretrizes anunciadas por Nelson nos Congressos, então apenas expressões de uma vontade, conseguiram ser postas em prática nestes dois filmes produzidos em esquema independente, isto é, fora da lógica de estúdio em vigor em São Paulo, simbolizada pela Vera Cruz e seguida por Maristella e Multifilmes. Não à toa, o cineasta – nascido e formado em São Paulo – teve de se deslocar ao Rio de Janeiro para viabilizar seus projetos, pois, na metrópole de cá, a própria existência das empresas parecia engessar as iniciativas exteriores ao seu domínio.

¹⁸ Roberto Santos completa: “Com a falência das grandes empresas, houve toda uma pressão de opinião pública para que o Governo apoiasse o cinema nacional, e a primeira medida concreta de auxílio que se conseguiu foi o financiamento oficial. Tínhamos que apresentar ao Banco do Estado uma proposta de produção contendo um resumo do filme, um planejamento administrativo e técnico, e um avalista que garantisse a devolução do empréstimo. (apud GALVÃO, 1981)

O longa saíria em 1958, ano de enorme importância também para a consolidação de Guarnieri no cenário cultural paulistano e brasileiro. Pois 1958 é data também da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, escrita e protagonizada por Guarnieri, que, com ela, revoluciona o campo teatral por seu catálogo de personagens oriundos da classe operária, cujos conflitos pessoais são indissociáveis da ocorrência de uma greve.

Nas primeiras peças de Guarnieri – *Gimba*, *A Semente*, além de *Eles Não Usam Black Tie* – subsiste ainda muito desta visão lírica, deste carinho especial pelo povo, encarado enquanto modo de viver, não enquanto classe social. Mas o sentimentalismo, a nota romântica, corrigiam-se na medida em que as personagens viam-se arrancadas de sua vida idílica e lançadas em plena luta social, com greves, manifestações coletivas, repressões policiais violentas – o panorama, em suma, do Brasil das últimas décadas. Passando a agir como operários em luta contra os patrões, e não mais como simples indivíduos, assumiam eles não só a sua classe mas também uma herança revolucionária que, invertendo a expectativa (filhos rebeldes, pais acomodados), recaía sobre os mais moços como um carga dura de suportar, tirando-os de seu sossego e prejudicando-os em seus projetos de ascensão econômica. (ALMEIDA PRADO, 2009).

A descrição do impacto e dos preceitos da peça dialoga com as formulações de *O Grande Momento*. À diferença da romantização operária de *Sai da Frente*, o filme de Roberto Santos avança alguns degraus na consciência do protagonista em relação à própria situação social e a gravidade com a qual a encara. Entrar no jogo mercantil não aparece, aqui, como sagacidade, mas, sim, como impotência face a um contexto instrumentalizado e esmagador.

Alimentados pelos preceitos do neorealismo – cujas formulações correspondiam tanto aos anseios de temáticas sociais quanto às dificuldades de realização cinematográfica em um contexto de pouquíssimos recursos -, a nova geração intelectual paulistana de cinema e teatro começa a materializar seus ideais e possibilidades.

O lirismo e o afeto do operariado permanecem, bem como a unidade familiar, mas as relações afetivas não escapam à severidade das regras do capital. Se, no caso de Mazzaropi, a família era um reduto razoavelmente protegido, no filme de Roberto Santos o capital atravessa e media os contratos sociais.

É assim que, mesmo sem o elã revolucionário de *Eles Não Usam Black-Tie* - de um protagonista disposto a romper os laços com o pai em nome da causa operária - *O Grande Momento* substitui a ingenuidade operária de Isidoro em *Sai da Frente* pela batalha solitária de um trabalhador endividado, que terá de vender seus bens pela possibilidade de celebrar seu casamento.

Como será sugerido nesse projeto de pesquisa, quando na análise dos filmes, é possível traçar um paralelo - mesmo que para além das intenções de seus autores - entre a trama de *O Grande Momento* e os festejos de 1954.

Afinal, a ideia de uma comemoração que, para além do amor entre os noivos, é também imposta por uma demanda externa (no filme, a tradição familiar católica) - e cujo preço recai sobre os ombros dos pobres - parece análoga à situação da metrópole.

O progresso paulistano, suas ambições internacionais, organizavam-se, como se viu, ao redor dos festejos do IV Centenário da Cidade, em 1954. Festejos esses que promoviam a cidade, seu desenvolvimento, forjavam uma imagem celebratória, mas que, para isso, claro, invisibilizavam as suas mazelas.

Os anos que sucederam 1954, no entanto, não tardariam a trazer à tona o lado menos desejável de uma São Paulo em festa. Símbolo principal da comemoração e de seus propósitos, a construção do Parque Ibirapuera, por exemplo, começaria como representação da euforia do progresso, mas não tardaria a transformar-se em marcador de seu ocaso.

Como mostra Fernanda Curi, em *Ibirapuera, metáfora urbana - O público/privado em São Paulo (1954/2017)*, o parque rapidamente se tornaria um local de

abandono, em uma disputa política pelo seu destino e pela responsabilidade pelo sucateamento de alguns de seus espaços.

No capítulo *A Festa Acabou – O Parque como Lugar de Abandono (1954 a 1960)*, lê-se o seguinte trecho:

A destinação de vultosa verba pública para a comemoração dos 400 anos da cidade, que incluía a construção do Parque Ibirapuera, também é vista como um ato que causou danos a outras iniciativas em andamento na cidade desde finais da década de 1940, como o 2º Convênio Escolar, coordenado pelo arquiteto Hélio Duarte. Segundo a pesquisa de Ivanir Abreu (2007, p.74), esse “acordo entre Estado e Município” para a construção de escolas na capital paulista que vigorou entre 1949 e 1953, com a finalidade de “zerar, até comemorações do IV Centenário, o grave déficit de salas de aula na cidade de São Paulo”, teve parte de sua verba “desviada para a construção do Parque Ibirapuera. (CURI, 2018)

Na mesma tese, a autora cita um artigo de Luís Martins, de 9/9/1955 na coluna *Coisas da Cidade*, na qual, ainda que reafirmando a importância do empreendimento, relativiza a que preço ergue-se a construção dos festejos:

Se é a verdade que as verbas consumidas na construção de palácios destinados a um fim que, pela sua própria natureza, só poderia ser efêmero, teriam sem dúvida melhor aplicação na execução de serviços de utilidade pública que o estado deplorável da capital reclama com urgência e em vão (como já foi muitas vezes alegado) – pelo menos a Cidade ganhou um conjunto arquitetônico de grande beleza (...). (apud CURI, 2018)

Mencionado no mesmo trabalho de Fernanda Curi, por fim, uma notícia d’*O Estado de S. Paulo*, em 11/7/1957, intitulada *Loteamento do Ibirapuera*, afirma:

A Capital não tem calçamento, iluminação, recreação, transportes, água, esgotos, albergues, escolas. Cem mil crianças aí estão, sem ter ao menos uma cartilha. Enquanto isso, o Ibirapuera, que vale seis bilhões, vai ser destinado às atividades culturais. (...) Homem que negam dívidas contraídas pelo próprio povo, e reconhecidas pelos seus legítimos representantes, por meio de atos válidos, são capazes de tudo. (apud CURI, 2018)

Dívidas contraídas pelo povo em nome de uma fachada de progresso, empreendimentos custosos lado-a-lado a carências públicas. O lado pouco propagandeado pelo discurso oficial parecia tomar o imaginário e os veículos de mídia. Sua presença, intencional ou não, contamina *O Grande Momento*.

O interesse por histórias de uma São Paulo invisibilizada crescia para além do cinema. Do mesmo ano do filme de Roberto Santos, data o lançamento de *Quarto do Despejo*, livro de Carolina de Jesus, moradora da Favela do Canindé, a respeito das agruras de seu cotidiano. Em 20/5/1958, ela escreve em seu diário:

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quanto estou na favela tenho a impressão que sou objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (DE JESUS, 1995)

E até mesmo nesse contexto, num modo de habitação que se expandia desde os anos 1940¹⁹, o sentimento de degradação com o passar dos anos está incutido na percepção daqueles que o vivem. A cidade, que se dizia em festa, detém-se, enfim, sobre o preço social da celebração:

Antigamente, isto é de 1950 a 1956, os favelados cantavam. Faziam batucadas. 57, 58, a vida foi ficando causticante. Já não sobra dinheiro pra eles comprar pinga. As batucadas foram cortando-se até extinguir-se. (DE JESUS, 1995)

a cosmopolitização da metrópole, sua a incidência na subjetividade e um cinema anti-industrial

Depois de dezenas de filmes de cangaço, violência e miséria social, o Brasil será representado por um trabalho que mostra o lado positivo da civilização

¹⁹ “Em São Paulo, julga-se que as primeiras favelas apareceram na década de 40. (...)“Em 1957 apurava-se na capital de São Paulo um total de 141 núcleos com 8.488 barracos e cerca de 50.000 favelados” (Finep/GAP, 1985, p. 66, relatando convênio Casmu com a Confederação das Famílias Cristãs para a solução das favelas)” (TASCHNER, 2001)

brasileira, com belas vistas de São Paulo e cenas de vida urbana nacional
(Everaldo Dayrell de Lima, apud NOITE, 2021)

Sete anos separam o lançamento de *O Grande Momento*, de Roberto Santos, da frase de Everaldo Dayrell de Lima, chefe do Departamento Cultural de Informações do Itamaraty, a respeito da seleção do filme paulistano *Noite Vazia*, de Walter Hugo Khoury, ao Festival de Cannes em 1965.

A distância cronológica é relativamente pequena, mas suficiente para que se note, nas poucas linhas da declaração de Dayrell, a ocorrência de mudanças significativas nas temáticas e problematizações do cinema nacional.

A percepção do representante do Itamaraty a respeito de *Noite Vazia*, ainda que oposta à que se apresentará nesse projeto de pesquisa, serve ao menos para ilustrar que a exigência pela representação das mazelas brasileiras (“cangaço, violência e miséria”) – vocalizadas, no capítulo anterior, por figuras como Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany -, rapidamente entraram para a ordem do dia.

Se ao final dos anos 1950 a demanda por abordagens sociais eram ainda incipientes - muito mais no campo das intenções do que na produção de fato -, os primeiros anos de 1960 reconfiguram completamente o que se entende por cinema brasileiro. Mais do que isso, reconfiguram o modo como os filmes passam a se relacionar com o contexto político, social e urbano que os envolvem.

Como se viu no capítulo anterior, os ingredientes para a mudança estavam à mão: as influências do novo cinema europeu – anti-industrial, paladino de um olhar socializante erigido no pós-guerra - somavam-se ao desconforto de uma juventude intelectualizada em relação a modelos internacionalizantes e industriais de gestão cultural.

A Vera Cruz, embora tenha sido contribuição decisiva para a institucionalização e ampliação do cinema - na mesma esteira de iniciativas artísticas de outros campos, como o Teatro Brasileiro de Comédia e o Museu de Arte Moderna -, ruiu pela soma de sua má gestão com o rápido descrédito das possibilidades efetivas de se montar no Brasil uma empreitada à Hollywood.

As duras críticas ao modo de se fazer (e pensar) cinema, expressas nos Congressos de Cinema, ganharia sua forma (e radicalização) já nos primeiros anos da nova década, na eclosão do Cinema Novo, nome dado ao movimento cinematográfico que se propunha reorganizar violentamente as dinâmicas, as propostas e objetivos da cinematografia brasileira.

O Cinema Novo nasce livre de uma fórmula industrial pelo fracasso das experiências dos anos 50. (...) A autenticidade não é mais uma questão apenas de temática brasileira, conforme se dizia na década de 50. Ninguém mais separa forma e conteúdo, expressão e produção: a falência dos projetos industriais reabilita a opção dos pioneiros, a espontaneidade ambicionada pela chanchada adquire uma nova dimensão com o som direto, ficção e documentário sofrem contaminações mútuas (RAMOS, 1990)

Com a pauta de descolonização de linguagem, ancorada no ideário anti-industrial e anti-imperialismo que tomava forma nos 60, o Cinema Novo tirava novamente São Paulo dos holofotes e fazia do Rio de Janeiro seu ponto de concentração, estimulando jovens cineastas de outros Estados a aportarem na capital carioca.

Nelson Pereira dos Santos²⁰, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Paulo Saraceni, Ruy Guerra, Leon Hirszman, Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, são alguns dos nomes que despontavam no cenário nacional e cujos filmes, aliando tematização social com uma forma disruptiva, avessa aos mandamentos clássicos do cinema.

²⁰ Nelson Pereira, em depoimento à Maria Rita Galvão a respeito de sua decisão de sair de São Paulo, revelava o caráter imobilizador da metrópole paulistana para a gestação de um novo cinema: “Quanto à Vera Cruz, o que custou para todo mundo entender é que aquele monstro que se lutava tanto para defender não era tão importante assim. Aparato de produção, correção gramatical de linguagem, bons técnicos, equipamento, etc., tudo isso não era condição *sine qua non*, enquanto que relacionar-se com a realidade nossa era. Não houve condições de fazer nada daquilo que a gente pensava em São Paulo, e então eu fui para o Rio, quando as empresas todas pifaram. E foi lá que fiz meu primeiro filme. A gente nem tentou conseguir esquemas de produção de filmes em São Paulo” (GALVÃO, 1981)

Na cartilha do Cinema Novo, como ilustram algumas das primeiras obras feitas sob seu guarda-chuva – *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), dentre tantas outras -, o eixo narrativo deslocava-se às margens da urbanização, na miséria rural e as potencialidades de resistência advindas de sua população.

O anti-industrial era também, portanto, anti-urbano. Deslocado de São Paulo, o Cinema Novo entrava nos rincões do Brasil jogando luz sobre as desigualdades sociais, políticas e históricas exteriores ao cenário metropolitano. De 1960 a 1964, a crença no desnudamento das chagas e da elevação do brasileiro rural, interiorano, dos retirantes, jagunheiros e cangaceiros, ditavam a tônica de uma filmografia que se afastava do território paulistano.

O momento internacional era propício: como nunca, o cinema brasileiro anterior ao Golpe Militar começava a gozar de prestígio nos circuitos globais. Festivais, críticos e público do grandes circuitos de arte abriam suas portas aos filmes do chamado Terceiro Mundo e o Brasil forçava sua entrada.

O emergir da nova década, afinal, era também a tentativa de reposicionamento em relação a um mundo em ebulição: a profusão das guerras de descolonização na Ásia e na África – como a Guerra da Argélia (1954-1962) –, a Revolução Cubana de 1959, a eleição de João Goulart, em 1961, com suas pautas socializantes, reorganizam o imaginário e a postura da esquerda.

É nesse momento que a cidade pode aparecer como máquina de tração de pautas modernas de vida em regiões que prescindiam delas (os famosos “polos de desenvolvimento”) e a América Latina como uma região privilegiada para a mudança, campo de provas na medida da hipótese modernizadora: porque, diferente de outras regiões do Terceiro Mundo, se tratava de um continente incorporado ab initio à modernidade ocidental, e porque nessa incorporação originária a cidade, possivelmente pela primeira vez na história humana nessa escala, cumpre o papel de ponta de lança em um território hostil (GORELIK, 2005).

Se, na transição da década de 1950 ao início dos anos 1960, o desenvolvimento aparecia como possibilidade real no laboratório latino-americano – como impresso nas películas paulistanas do período e nos esforços de criação das indústrias cinematográficas na região -, a confluência de acontecimentos no continente encaminha para uma progressiva mudança de ânimos. O sucesso inicial da empreitada castrista – oriunda do segmento rural da população - são tidos como marcos para o pensamento latino-americano; cristalizou-se uma convicção de que

de que não haveria reforma urbana ou territorial possível no interior do sistema capitalista: a mudança política devia preceder às alterações nas relações da sociedade com o território, e tudo o que invertesse essa ordem estava condenado ao fracasso. (GORELIK, 2005)

Era assim que as novas pautas reverberavam no contexto nacional e contaminavam o cinema em seus propósitos anti-industriais. Embora São Paulo já não estivesse mais no centro dos holofotes, a produção cinematográfica da metrópole pré-Golpe de 1964 ainda daria seus frutos de relevância nacional, que revelavam como as promessas internacionalizantes da década anterior – que reposicionariam a cidade no tabuleiro internacional - agora flertavam com a ruína.

Em *São Paulo: Metrópole do Subdesenvolvimento Industrializado*, Lúcio Kowarick e Milton A. Campanário recapitulam como a cidade, a partir dos anos 1960, intensificava seu papel de mediação entre o mercado local e o internacional. Ao fim da Segunda Guerra, como esboçado nos capítulos anteriores deste projeto de pesquisa, o país assiste à entrada do capital estrangeiro em suas indústrias.

No processo de transnacionalização do capital, em um cenário em que o continente europeu lidava com suas ruínas humanitárias e financeiras depois de um conflito mundial sem precedentes, nações periféricas – como a brasileira – apareciam como centros de exploração potencial, pela extensão de seu mercado interno e disponibilidade de mão de obra barata.

O novo padrão de acumulação industrial, consolidado em menos de 15 anos a partir de 1958, só pode convergir para São Paulo, porque a região dispunha de uma rede de serviços e infraestrutura urbana relativamente bem provida. (...),

associando crescimento econômico com acentuada pauperização que desabou sobre a maioria dos trabalhadores. (KOWARICK, CAMPANARIO, 1988)

O incentivo a produção de bens duráveis, com forte entrada de capital multinacional (KOWARICK, CAMPANÁRIO, 1988), tinha na indústria automobilística um de seus principais expoentes.

O vínculo do carro com as ambições do discurso de progresso, notadamente presente já nos anos anteriores – âncora de reformulações urbanas como o Plano de Avenidas de Prestes Maia -, era fortalecido no plano econômico e no imaginário simbólico. As diretrizes econômicas e as construções ideológicas que lhe dão suporte entrelaçavam-se, assim, na ordem do dia paulistana.

O ufanismo das classes dominantes, industriais, comerciantes, políticos, contagia os meios de comunicação e ganha a classe média. *São Paulo não pode parar, São Paulo é a cidade que mais cresce no mundo*, são slogans que estão em toda a parte e justificam qualquer iniciativa tida como progressista. (...) O automóvel, símbolo máximo do progresso, que já tinha sido o grande privilegiado da reforma urbana que o prefeito Prestes Maia implantou nas décadas de 30 e 40, passa a ser definitivamente o senhor das ruas e avenidas, ordenando alargamentos e demolições e exigindo crescentemente recursos públicos para viabilizar sua circulação (KOWARICK, BONDUKI, 1988)

Não à toa, impulsionada também em esfera nacional pela gestão de Juscelino Kubistchek (1955-1959)²¹ - na concessão de incentivos à produção de carros -, os efeitos da circulação automobilística contaminariam a produção cinematográfica paulistana dos anos 1960 – não apenas como paisagem ou dado econômico, atravessando as narrativas, mas como elemento ordenador de uma nova subjetividade.

²¹ “A indústria automobilística chega através do plano de metas de Juscelino e nós aumentamos em 1.105% o número de automóveis em 10 anos [...]. Aquilo que foi pensado nos anos 1920, concretizou-se em 1930 e 1940 e explode nos anos 1950”. (MEYER, 2004, apud MORAES, 2010)

O fenômeno espalhava-se pelo país, pela cidade, atingindo todos os estratos sociais – de tal modo que, independente de classe ou ocupação, a nova configuração não passaria despercebida por nenhum ponto da cartografia social e urbana. Diferenciavam-se, é claro, os efeitos e o modo como esse novo panorama reverberaria no cotidiano dos diversos segmentos da sociedade brasileira, em crescente desigualdade e estratificação.

A chegada da indústria automobilística ao país disseminou o uso do carro particular, relegando o transporte apenas aos mais pobres. Foi então que se implantaram os calçadões na região central, transformando as principais em lugares exclusivos de pedestres. Assim, desenhou-se para essa área um destino de máxima acessibilidade para o transporte público e de restrição de automóveis, no momento em que as elites e classes médias se confinavam definitivamente dentro de seus carros, deixando de ser pedestres e usuárias do transporte coletivo. Estavam lançadas as bases para a popularização do Centro e seu abandono progressivo pelas elites. (ROLNIK, 2017)

Ao menos dois filmes da primeira metade dos anos 1960, ambos filmados no mês seguinte ao Golpe Militar de 1964, captariam por enfoques distintos a introjeção da lógica transnacional, do automobilismo que lhes serviam de símbolo e da reconfiguração das dinâmicas sociais decorrentes desses fenômenos.

Em *Noite Vazia* (1965), Walter Hugo Khouri, paulistano de ascendência libanesa, captura as desventuras noturnas de dois amigos – pertencentes à elite econômica paulistana -, seu flaneur angustiante de carro pela cidade e o encontro com duas prostitutas, cujas histórias irão trazer à tona angústias latentes.

Logo nos créditos iniciais da obra, quando os nomes da equipe e elenco sobrepõem-se a imagens de manequins de plástico em estado de deterioração, têm-se a concepção que permeará toda a obra: a história a ser contada envolve um processo de dessubjetivação em curso.

Os bonecos quebrados, filmados sob vários ângulos (e sem indício de ambiente, posto que posicionados em fundo preto), parecem antecipar a conclusão de fragmentação, objetificação e artificialização da experiência humana moderna,

para a qual o entorno deixa de carregar marcas de singularidade e torna-se um todo indistinto e opressor.

Em pauta, como também se viu brevemente na seção de apresentação desse projeto de pesquisa, o esvaziamento da identidade do sujeito na cidade moderna, circundado de signos de universalização em uma metrópole carente de identidade e cujos espaços públicos são tidos como temerários e desconhecidos.

Ainda assim, no caldeirão da primeira fase do Cinema Novo, a narrativa urbana de *Noite Vazia* não raro aparecia como alienação e o existencialismo ecoado pela obra soava como descompromisso político.

Para eles (cineastas cinema-novistas), Khouri, dono de uma mentalidade "alienada", representa personagens burgueses por meio de uma estética francamente "formalista" - um "tipo comum de culto cinematográfico", como define o cineasta David E. Neves, ou de uma postura de um "intelectual servil a qualquer estado de mentira e de injustiça (NOITE VAZIA, 2021)

Em perspectiva diversa da crítica cinema-novista, como será sugerido – e adotado - na parte 2 desse projeto, *Noite Vazia* carrega elementos que nos permitem olhar para o desconforto dos personagens não como existencialistas – ou seja, angústias próprias da natureza humana, para além de seu contexto -, mas, sim, como espelho do mal-estar gestado pelo funcionamento urbano.

O crítico Ely Azeredo adotou, à época, postura semelhante: “Os flagelos da natureza e da injustiça social têm seus cultores de mérito no cinema brasileiro. Khouri inaugurou a visão brasileira do flagelado existencial, urbano”(AZEREDO, 1964)

Em paralelo a Khouri, Luiz Sérgio Person em *São Paulo S.A* (1965), celebrado pela crítico Almeida Salles como “a primeira obra no qual efetivamente a cidade foi captada” (apud MORAES, 2010), imergia no cotidiano de um trabalhador da indústria automobilística e na contaminação da lógica mercantil em sua sensibilidade.

Em cenas a pé pelo centro da metrópole – região pela qual os personagens de *Noite Vazia* já não se arriscavam fora do confinamento dos carros -, nota-se, também, a nova composição social de uma cidade que, desde a década anterior, recebia vultuosas levas migratórias de outras regiões do país²².

Visões distintas – e possivelmente complementares - de um mesmo fenômeno, *Noite Vazia* e *São Paulo S.A* direcionam seu olhar ao advento do cosmopolitismo e ao modo como essa estrutura atinge a subjetividade de dois estratos sociais: a elite, no primeiro, e a classe média ascendente, no segundo.

As palavras do embaixador que abrem esse subitem, para além de serem uma leitura sem fundamento da obra de Khouri, enunciavam, mais do que tudo, um desejo e guia oficial de conduta militarista.

A imposição da representação do “lado positivo da civilização brasileira, com belas vistas de São Paulo e cenas de vida urbana nacional” parecia na cartilha do regime ditatorial que se erguia.

Será a partir desse momento que o reconhecimento artístico e a potência de uma nova cinematografia autenticamente brasileira já não podiam esconder um fato escancarado: a tentativa de construção do cinema como instrumento de conscientização social não impediu a eclosão de um Golpe.

1964 alteraria, em pouco tempo, a organização do cinema brasileiro, seu modo de produção e a direção de suas propostas, “inicia uma reflexão autocrítica sobre o fracasso do populismo nacionalista e os impasses da luta armada” (RAMOS, 2000).

²² “Os anos 50 foram, provavelmente, o momento no qual o impacto da migração interna foi mais acentuado. (...) A cidade recebeu quase um milhão de novos habitantes no período, representando aproximadamente 60% do crescimento do município na década. Os trabalhadores oriundos dos estados nordestinos compunham a grande maioria dos recém-chegados e empregavam-se em massa nos variados ramos da indústria e serviços em franca expansão na região metropolitana”. (FONTES, 2002)

Pouco a pouco, a metrópole – que nunca saiu definitivamente de cena – volta ao centro das atenções mesmo daqueles cujos olhares e projetos críticos pareciam tê-la abandonado.

marginalização e barbárie: sujeitos, cidade e cinema em ruínas

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. (...) Não se trata, porém, exatamente do mesmo tipo de *approach*, como já o demonstravam os primeiros filmes de temática urbana que se fizeram então – particularmente *O Desafio* e *São Paulo Sociedade Anônima*. Ao deslocar-se para outras “zonas sociais”, o Cinema Novo desloca toda a sua problemática: basicamente, seus autores voltam-se para si próprios e a sua classe, embora relutem durante um bom tempo em admitir (pelo menos em textos escritos) que esta mudança implica ruptura. (GALVÃO, BERNARDET, 1982).

O retorno à metrópole, que se ensaiava às vésperas do Golpe, passava a configurar-se como projeto (ou, ao menos, como tendência). Em um país que se expandia e estava em vias de ter a maior parte de sua população habitando cidades²³, o redirecionamento do olhar dos autores – que, afinal, salvo raros casos, habitavam os grandes centros – exprimiam desejos políticos de mapear as chagas e fissuras brasileiras escancaradas em um país sob controle militar.

Importante cineasta da época, citada em momentos anteriores desta dissertação,

²³ “Entre 1950 e 1980, a população brasileira mais que dobrou: passou de quase 52 milhões de habitantes para pouco mais de 119 milhões habitantes⁵. Os anuários estatísticos do período (1960-1980) demonstram ainda que o país se tornou majoritariamente urbano em 1970, quando 55,92% da população passou a habitar as cidades” (NEVES, 2021)

Gustavo Dahl sintetizava o novo momento, o desvelamento da urbanidade como palco e concentração das mazelas nacionais.

Os filmes falarão de gente como elas, que se verão na tela. E não é bom a gente se ver na tela. Sobretudo através da visão desses jovens iracundos (...). O cinema que quero fazer é exclusivamente urbano, procurando colocar a má consciência da burguesia. Eu quero mesmo que a burguesia saia do cinema envergonhada de ser o que ela é (...). O filme de *Person (São Paulo S/A)* já dá saída para isso. É uma denúncia da grande mediocridade da classe média (...) o subdesenvolvimento é muito mais chocante quando tem o fundo de Copacabana do que quando tem o fundo da caatinga do nordeste. A miséria na cidade, mesmo que seja um décor, é muito mais difícil de explicar do que a miséria do nordeste. O nordeste é uma região depauperada. São Paulo é uma região rica e, no entanto, nos letreiros de *São Paulo S/A* há uma favela (...). A situação política do Brasil, inclusive a orientação econômica, gira em torno da obtenção de uma prosperidade que nós sabemos fictícia (DAHL, 1965)

A percepção explicava-se. Afinal, São Paulo, na emergência dos anos 1960 – em características que se acentuam em sua segunda metade -, trazia para o seu centro a presença massiva (e visual) de marcas da desigualdade.

Os anos 1960, como já retratavam *São Paulo S.A* e *Noite Vazia* (esse, na forma de ameaça difusa à elite), faziam do coração da metrópole um lugar de crescente convivência entre estratos sociais opostos.

A vida cultural, econômica e política de todos os grupos sociais da metrópole compartilhava um espaço que abrigava a Boca do Lixo e a do Luxo, sedes de grandes empresas, uma multidão de vendedores ambulantes, engraxates, pastores e pregadores do fim dos tempos, magazines elegantes da rua Barão de Itapetininga, apartamentos luxuosos da avenida São Luís e os chamados “tremetemes” com quitinetes superpovoadas na Baixada do Glicério e na Bela Vista. A formação de um novo centro só aconteceu durante o “milagre brasileiro” (1968-73), quando um poderoso subcentro se implantou em torno da avenida Paulista. (ROLNIK, 2017)

No cinema e no urbanismo, a metrópole ganhava, então, representações que a faziam deixar de ser pensada como *lócus*, para tornar-se *forma* da expansão capitalista (FIORI ARANTES, 2007), criando, incorporando e espelhando as leis do

mercado em seu funcionamento e, claro, os efeitos segregatórios de sua expansão.

No plano institucional, algo que mudaria radicalmente pós-1968 – e a instauração do AI-5 -, a ditadura ainda ensaiaria aproximações oficiais com o cinema. De 1966, data a criação do Instituto Nacional de Cinema, que, além de “ater-se a promover e estimular o desenvolvimento das atividades cinematográficas no país, (...) deveria formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção exterior”. (RAMOS, MIRANDA, 2000).

A tentativa ordenatória do militarismo, para além da criação de regulamentações como no caso do INC, estava impressa no espaço público. São Paulo, também nesse aspecto, se tornava um ponto privilegiado de observação, pois, para além de celeiro de desigualdades urbanas nítidas a quem quisesse ver, a metrópole atuaria ao mesmo tempo como vitrine principal do governo militar.

Se até a década de 1940 os grandes planos urbanos podem ser compreendidos como planos de “embelezamento urbano”, a partir de então (*do Golpe*) os projetos voltados à infraestrutura viária dominam o debate e a ação do Poder Público (NEVES, 2021)

Se a palavra de ordem era a construção de fachadas de solidez, a sensibilidade da classe artística, porém, apontava para outros caminhos. O novo deslocamento do olhar criativo para a metrópole tentava, também, aproximar realizador e público pela comunhão dos problemas vividos.

A frustração pelo fracasso político dos ideários socializantes - que pareciam ter morrido com a deposição de João Goulart – desorganizava a esperança militante também em seu sentido mais pulsional. Uma vez desfeito o projeto de nação imaginado por esses setores artísticos intelectualizados – de superação das desigualdades formadas do país -, o sentido histórico da luta, em sua teleologia, esfacela-se. E essa fragmentação da experiência passa a reverberar também na forma cinematográfica.

Essa teleologia da história (...) é correlata a uma constelação de grandes esperanças ligadas ao clima anterior a 1964 e, por isso mesmo, se faz ausente

nas obras do final da década. A partir de filmes como *Terra em Transe* e *O Bandido da Luz Vermelha*, as alegorias se fizeram expressões encadeadas da crise da teleologia na história, ou de sua negação mais radical, efetuando um corte diante de figurações anteriores da história, (...). Ao descartar a feição programática do nacionalismo cinemanovista, a nova estética da violência traz o desconcerto e obriga a repensar toda a experiência. (XAVIER, 2012)

A soma do redirecionamento do olhar à urbanidade, na proximidade dos problemas daquele que olha, com a implosão formal da linguagem são ingredientes notados nos dois filmes paulistanos selecionados como objetos principais de estudo do período 1964-68.

O primeiro, *A Margem* (1967) de Ozualdo Candeias, já no título se posiciona na esteira das teorias da marginalidade que cresciam junto à intelectualidade de esquerda da época. Como nos lembram Nilce Aravecchia e Ana Castro em *Urbanização, marginalidade e dependência: Manuel Castells e Aníbal Quijano entre Europa e América Latina (1950-1970)*, muito embora a conceituação do termo fosse ter a sua sistematização a partir da década de 1970, os anos anteriores já contemplavam a emergência da discussão.

O crescimento econômico em nível mundial fez-se acompanhar de crescimento populacional acelerado, e uma expansão urbana decorrente do intenso êxodo rural produziu territórios ocupados de forma desordenada, com intensificação das desigualdades socioeconômicas entre países ricos e pobres. (CASTRO, ARAVECCHIA-BOTAS, 2016)

A obra de Candeias não poderia ser mais representativa neste sentido; no centro de sua narrativa, a história de dois casais sem nome, nas bordas do Rio Tietê. Sem nomes, quase sem palavras ou trocas comunicacionais – pois mesmo a linguagem situa-se à margem do inteligível na precariedade –, as ligações entre eles e o contexto se constroem por uma flânerie desesperançosa pelas ruínas e lixões do entorno. Ao longe, circundado por estradas, a cidade é apenas ponto no horizonte.

Sobre o filme, Candeias, em assonância ao preceito da proximidade do autor com seu objeto, declarou:

Resolvi então fazer um filme sobre uma realidade nossa, principalmente paulistana, que era o que estava mais perto de mim, coisas que tinha visto e

achava que seria importante levar para conhecimento de outros segmentos, de outros estratos sociais. Eu conhecia a Marginal do Tietê, pois morei na Vila Guilherme quando vim de Mato Grosso. Passava pelas pontes do Tietê, pelos cortiços, pelas beiradas do rio e via um bocado de gente andando pra lá e pra cá e fui ver o que esse pessoal fazia. (Candeis apud REIS, 2010)

Diagnóstico radical de uma metrópole deficitária, *A Margem* ganha a companhia de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, na experiência dessubjetivante de cidade.

“Quem sou eu?”, se pergunta o protagonista em sua primeira aparição - ao que os narradores da obra, já na segunda metade do filme, completarão: “Ninguém sabe a identidade deste criminoso subdesenvolvido. Paraguaio, mexicano, brasileiro?”. Para os fins desta pesquisa, enuncia-se a questão de outro modo: este “quem sou eu?” torna-se “o que é a metrópole paulistana, que o Bandido parece representar?”. Qual a posição do chamado Terceiro Mundo no jogo político internacional na iminência dos anos 1970? O que seria a procura pelo personagem-título ao longo da obra se não a procura pela identidade latino-americana?

A atmosfera no retrato da realidade paulistana já não abre mais espaço à celebração; o sarcasmo direcionado a uma metrópole que, a exemplo do que o Bandido profere sobre si mesmo, também apenas queria ser “grande”, é o suspiro possível em um Terceiro Mundo que “vai explodir”. “E quem estiver de sapato não sobrar. Não pode sobrar”, grita o louco na rua.

Em cena também, como veremos na parte seguinte, um sarcasmo cortante endereçado à crescente tentativa do governo militar de posicionar o espaço público como espaço do medo.

(...) talvez o grande ponto de inflexão da atuação da Ditadura sobre a cidade seja a progressiva negação da rua como um espaço de sociabilidade. Exemplo disso é o Ato Institucional nº5, que proibiu atividades e manifestações políticas, instituiu a “liberdade vigiada” e a “proibição de frequentar determinados lugares”. (NEVES, 2020)

A figura de um Bandido ameaçador, envolto em teorias conspiratórias e sempre sob alcunha de terrorista, embora calcada em um substrato na realidade - como face indesejável (e, diga-se, esperada) de uma metrópole desigual -, ganhava

contornos delirantes como troça ao discurso militar.

Por fim, como síntese do entrelaçamento entre o novo papel de um cinema que mirava as problemáticas da urbanização do período, o manifesto escrito por Sganzerla durante as filmagens fornece três pontos de especial interesse para nossos fins, em meio a um elenco de treze afirmações (SGANZERLA. 2013):

11 – Porque o que eu queria mesmo era fazer um filme mágico e cafaíste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha de filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inutilmente boçais – aliás, como 80% do cinema brasileiro; desde a estupidez trágica do Corisco à bobagem de Boca de Ouro, passando por Zé do Caixão e pelos párias de Barravento.

12 – Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo.

13 – Tive de fazer cinema fora-da-lei aqui em São Paulo porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro liberador, revolucionário também nas panorâmicas, na câmara fixa e nos cortes secos. O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse País tudo é possível e por isso o filme pode explodir a qualquer momento.

A estupidez como reveladora da alma do corpo subdesenvolvido. Filmar o possível e o impossível num país desenvolvido. Obra como pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 1960. A instabilidade do cinema correlata à instabilidade da sociedade. Um filme que pode explodir a qualquer momento. Nas palavras de Sganzerla, o resumo do olhar sobre um contexto em ruínas (urbanas, políticas e artísticas) espelhado em São Paulo.

A título de comparação, também datado de 1968, um outro texto de natureza manifestante trazia da mesma São Paulo um olhar em tudo divergente. No livro de inauguração da nova sede do Museu de Arte de São Paulo (MASP) – que aparecerá de relance no filme de Sganzerla em seus minutos finais -, o então prefeito Faria Lima conclamava:

A cidade de São Paulo dificilmente encontrará similar em todo o mundo. Chegando a parecer-se com todas, ela é ela própria, universal e notavelmente brasileira. Aberta, acolhendo representantes de todas as raças e de todos os povos, forja nos trópicos um novo tipo de civilização e de comportamento social. Tem muito de europeia, tem algo de oriental, toma tintas de saxônica, lembra cidades norte- americanas – mas funde de forma quase espetacular, todos os elementos, despontando genuinamente paulista e brasileira. (...) Na rua marcha rumo ao progresso e ao futuro, que modelam com as próprias mãos, edificaram uma cidade imponente – varrendo tabus, quebrando recordes, desdobrando ilimitadamente a sua capacidade criadora. Em menos de trinta anos, São Paulo quase quintuplicou de população, inserindo nos quadros estatísticos do mundo índices até então desconhecidos (...) que a mantém, há quase duas décadas, na posição de “cidade que mais cresce no mundo”. Daí sua aparência de cidade inacabada, verdadeiro e permanente canteiro de obras. (...) ao longo desta publicação, faço votos ardentes para que descubram um pedaço da alma de São Paulo (...) (Faria Lima apud NEVES, 2021)

*

Nos três capítulos desse projeto de pesquisa, apresentarei como os caminhos, as diretrizes, os pressupostos e as vivências múltiplas no entrelaçamento cinema e metrópole, ao longo de duas décadas, foram representados nas imagens de uma fatia da produção cinematográfica paulistana entre 1949 e 1968.

Representação, aqui, como se disse anteriormente, não se configura como transposição ou reprodução de realidades. Afinal, tanto cidade quanto dramaturgia são campos atravessados por múltiplas percepções, maneiras de apreensão e modos diversos de transmutação desses sentidos em forma.

As vontades e limites de quem cria o discurso narrativo – no nosso caso, cineastas, produtores e demais envolvidos no processo – são transformadas, também, pelo

olhar singular de seus espectadores, de modo que interpretar imagens não se trata de um trabalho detetivesco à procura de um sentido único, mas, sim, de uma abertura à multiplicidade de leituras que oferece.

O que será exposto, portanto, são chaves possíveis de interpretação de alguns aspectos dos filmes, baseadas, claro, nas imagens que essas fontes primárias de pesquisa nos oferecem e sustentadas pelo conhecimento histórico anterior, exposto na introdução.

Optou-se, para isso, por organizar *São Paulo: A Cidade que o Cinema Inventou* em três partes, nas quais, ancoradas em temas e dinâmicas recorrentes tanto nas obras quanto no imaginário e na literatura especializada sobre a época, serão construídas séries históricas de imagens que nos permitem problematizar a hipótese inicial da dissertação.

Os textos terão como referências principais os filmes escolhidos, que servirão de encadeamento discursivo à exposição. Optou-se por subdividir os capítulos em recortes de classes, de modo a nuançar as percepções e representações de metrópole pela experiência singular de seus estratos sociais. Todos eles são antecidos por uma breve introdução que explica a escolha temática e antecipa o percurso a ser percorrido.

Com limites de naturezas variadas – técnicas, ideológicas (afinal, com maior ou menor grau de sensibilidade, todos os filmes foram feitos por homens brancos, de certo capital financeiro) -, os filmes paulistanos do período nos fornecem uma entrada privilegiada para captar certas transformações da metrópole.

1.
espaço doméstico: tipologias e usos
simbólicos

[introdução]

Nessa seção intitulada *Espaço doméstico – tipologia e usos simbólicos*, discutirei o modo como a temática da habitação foi retratada nas obras selecionadas.

De *Sai da Frente* ao *O Bandido da Luz Vermelha*, nota-se uma crescente gravidade no olhar à realidade paulistana, impressa nas mais diversas modalidades de moradia e no modo como os personagens se relacionam com elas. Cortiço, favela, pensionatos, residências isoladas em bairros nobres, confinamento na verticalização dos prédios fazem parte do escopo de moradias representadas.

No primeiro subitem, *As moradias populares*, será dada especial atenção à romantização do cortiço de *Sai da Frente*, aos diferentes retratos das casas operárias italianas em *Simão*, *O Caolho* e *O Grande Momento* – idealizadas no primeiro, problematizadas socialmente no segundo -, às favelas de pauperização crescente em *Cidade Ameaçada*, *A Margem* e *O Bandido da Luz Vermelha* e ao pensionato descrito como sórdido também neste último.

No segundo subitem, *As fortalezas violáveis da elite*, veremos os casarões do Jardim América quase sempre como alvo dos bandidos. Em *Uma Pulga na Balança*, do início dos anos 1950, nos mostrará o roubo sob a perspectiva atrapalhada e ingênua de um ladrão de bom coração. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, ao final da década de 1960, a violação é associada à violência, ao estupro, marcas de uma metrópole que já não consegue esconder suas chagas sociais. Entre os dois casos, o casarão de *Noite Vazia*, que, 1965, construía o espaço doméstico das elites como um lugar de vínculos familiares estafantes e tediosos.

Por fim, no terceiro subitem, *O apartamento como enigma de cidade*, nos mostra essa nova modalidade de moradia, cuja novidade (ou crescente popularização) é envolta em certa aura de despersonalização; um espaço que carrega vínculos frágeis da identidade de seus proprietários. Cada um à sua maneira, *Noite Vazia* e *São Paulo S.A* refletirão, dentro dos apartamentos, o acentuado processo de transnacionalização sem rosto da metrópole e aparecerão também, no caso do primeiro filme, como reduto protetor da elite contra o temerário espaço público.

Distantes de uma leitura pretensamente neutra ou que sempre incorpore as complexidades da questão, essas modalidades, como se disse, terão suas construções visuais atravessadas pelo olhar daqueles que as representaram – com maior ou menor conhecimento de causa, mais ou menos simplista, em espectros variados de problematização histórico-social.

Embora o capítulo até possa esboçar um panorama cronológico e social da questão – por mostrar como os tipos de habitação se reorganizaram ao longo dos anos estudados -, a exposição deve despertar especial interesse pela valoração simbólica que seus autores conferiram às tipologias habitacionais do período.

Nos interessa, aqui, portanto, para além da análise da dimensão espacial retratada, as ações ficcionais representadas a partir desses espaços, índices reveladores de como as relações com as esferas domésticas foram sendo moldadas e reconfiguradas.

1.1. as moradias populares

Em *Sai da Frente* (1952), filme de Abílio Pereira de Almeida - a primeira representação da metrópole feita pela Vera Cruz -, a questão da habitação está no coração da trama, tanto pela importância da moradia do protagonista para a sua construção subjetiva como personagem quanto pelo vínculo de seu trabalho à dinâmica imobiliária da cidade.

Morador de um cortiço, Isidoro (Mazzaropi) tem por ocupação transportar móveis domésticos em uma cidade de movimento crescente. O enredo do filme dará conta de um trajeto: a saída de Isidoro de seu cortiço ao amanhecer, sua missão de transportar móveis de um cliente até Santos e o posterior o retorno ao ponto de início, em uma trajetória que revelará o desajuste - sempre cômico - do protagonista em relação às novas dinâmicas da cidade.

A temática da habitação em São Paulo aparecerá, com ênfase, em três momentos: i) no prólogo (2:10 - 13:08 - a despedida de Isidoro do cortiço, para mais um dia de trabalho), ii) em um momento breve do desenvolvimento da trama (uma pincelada da situação habitacional do cliente) e iii) no desfecho (a volta do personagem à sua casa).

A primeira imagem do cortiço se dará logo nos primeiros minutos do filme, sob os letreiros dos créditos de abertura [0 - 2:07].

1



2



[2:07] Vêm-se, nos espaços comuns, fileiras de lençóis estendidos compondo a paisagem (1); alguns animais soltos passeiam pelo pátio. Ao fundo (2), prédios indicam a proximidade do lugar com uma região verticalizada, demarcando um primeiro contraste visual entre modernidade e arcaísmo.

Beco do Conforto é o nome jocoso dado ao cortiço na trama, cuja disposição visual lembra aquela do Navio Parado – célebre cortiço construído em 1921, situado entre as ruas Japurá, Santo Amaro e Jacaré, na região do Bexiga.

Na primeira aparição humana, dois homens bêbados se divertem cantando *O Ébrio* de Vicente Celestino. Vagam a esmo pela rua de paralelepípedos. Em frente a uma das casas, como gozação, trocam uma garrafa de leite que repousa no rodapé da porta por outra de uísque.

Há um clima de leveza no ar. No interior dessa casa, ao lado de um despertador gigantesco, somos apresentados ao protagonista Isidoro, que ainda dorme. Ao seu lado, um relógio de enormes proporções toca insistentemente. (imagem 3, 3:02).

3



O relógio logo cai, quebra, se desfaz. Isidoro abre o objeto, as peças estão soltas. Ainda assim o relógio toca. O ritmo do trabalho, introjetado no ambiente privado, é disfuncional, despedaçado internamente, mas em persistente funcionamento. Isidoro deve se adaptar a ele.

A respeito da parte interna da habitação do personagem, a primeira movimentação da câmera dá conta de sua organização especial: um dormitório compartilhado, com duas camas – uma para Isidoro, outra para sua esposa e filha. Uma divisória de meia altura demarca a divisão do quarto com uma sala dos fundos (4 e 5). A poucos passos dali, a cozinha (6). [3:49 – 7:00]

4



5



6



A coletivização do espaço – pressuposta na área comum do cortiço – é também vista no interior das casas. Embora exista uma cisão entre público e privado (afinal, existe uma a separação espacial entre a célula familiar do personagem e o entorno – como expresso na cerca da imagem 7, 7:02), a pauperização não permite que o conceito de privacidade se realize na divisão dos cômodos.

7



Embora seja ornamentada e equipada em excesso – no que a quantidade de utensílios também colabora para reforço da personalidade desajeitada do protagonista -, a casa não dispõe, no espaço doméstico, de objetos decorativos que ressaltem a importância dos laços familiares e das relações subjetivas.

Vemos quadros e porta-retratos, mas a distância entre eles e a câmera supõe que não faz parte das intenções do filme revelar seu conteúdo e nem, portanto, projetar conexões afetivas em objetos decorativos. A subjetividade está, sim, impressa nos materiais, mas, apenas, na poluição visual do espaço e na disfuncionalidade do relógio - ambos equiparando estado mental do personagem e seus pertences.

Ainda que o interior revele a classe social do protagonista, nada ali é mostrado em tom grave. Pelo contrário, o afeto e a ternura estão preservados a despeito da pauperização. Idoneidade, carinho independem das condições socioeconômicas.

Em 6:12, por exemplo, conhecemos a relação pai e filha (imagem 8). A menina está com febre e o olhar triste de Isidoro, somado a um trilha orquestrada que aprofunda sua angústia, exprime o amor paterno.

8



Marido e esposa discutem sobre a dificuldade de conseguirem um médico, dificuldade que envolve o atendimento em posto público. Nem isso, no entanto, impede que a cena termine em um beijo e sorrisos mútuos.

O espaço interno do cortiço configura-se, assim, como uma espécie de bolsão de afeto e acolhimento. Um lugar que, como veremos, fugirá da lógica despersonalizada e capitalista da metrópole. A jornada do protagonista na cidade – e os obstáculos que ela apresenta - aparecerá como contraponto, portanto, do refúgio domiciliar.

Mesmo as áreas comuns do cortiço, bagunçadas e inicialmente hostis à figura de Isidoro, operam por uma lógica da individuação: os outros habitantes, embora se irritem com o protagonista, sabem seu nome e, pelo simples gesto de nomear, conferem a ele um espaço singular de reconhecimento naquele contexto.

9



10



[10:09 – 13:07] A saída de Isidoro do cortiço rumo ao trabalho, com seu carro barulhento, provoca alvoroço. O barulho do motor acorda todos os moradores, que hostilizam o protagonista e lançam objetos contra ele. “Quer sossego? Vai morar no cemitério?”, responde o protagonista. A paz possível, quando cogitada no imaginário, não passa pelos bairros ricos, mas, sim, pela morte.

Nessa espécie de prólogo de *Sai da Frente*, conclui-se que a imagem construída do cortiço é de um lugar barulhento, palco de picuinhas, hostilidade (mais arruaceira do que violenta), em uma paisagem contrastante à da cidade mostrada posteriormente.

Nada disso impede, no entanto, que seja também um lugar onde o afeto familiar, recluso ao cubículo privado, pode se refugiar. Do portãozinho para fora, Isidoro pode ser alvo. Internamente, é querido como pai e marido.

Mesmo com a ironia que nomeia o lugar de Beco do Conforto e com a arruaça de seus moradores, a condução das cenas no cortiço, com a trilha mambembe que as embala, não conduz a um sentimento de gravidade. As intrigas têm um certo calor afetivo. E Isidoro, como se disse, não é um anônimo, é o sujeito do carro velho que acorda os moradores todas as manhãs. Ele tem um lugar, uma posição singular naquela profusão de habitações.

A descrição das dinâmicas e da visualidade do Beco do Conforto é interrompida em [13:07], dando lugar à saga do personagem na cidade. A representação do lugar será retomada nos momentos finais da obra, quando Isidora volta após longo percurso que inclui o transporte de móveis a Santos, a perda de caminhão, as confusões em um circo no litoral do Estado.

Todos os momentos em São Paulo colaborarão para reforçar, por contraste, uma imagem acolhedora e salubre do cortiço, algo que certas publicações da época nem sempre corroboravam. Na edição do Jornal de Notícias de 7 de setembro de 1951, por exemplo, em uma nota intitulada *Demolições – a respeito do Navio Parado* -, lê-se:

Este cortiço que abriga mais de quinhentas pessoas, (...) há tempos já vem sendo ameaçado de demolição, pois além de constituir uma terrível mancha urbana para o progresso da nossa cidade, no seu lugar passará futuramente a Avenida da Anhangabau. (...) Sua atual situação é precária, havendo até ameaças de galerias subterrâneas em perigo de desabamento. (DEMOLIÇÕES, 1951)

O cortiço de Isidoro, no entanto, não apresenta nenhum desses aspectos nem o tom de gravidade com que são citados. Consequência do gênero da obra – a comédia popularesca – ou do desconhecimento empírico dos autores da obra, a representação romantizada do cortiço exorciza a alarmante condição historicamente associada a esse tipo de moradia e que, na transição daquela década, ganhava novos contornos.

Na entrada da década de 1950, o cortiço, que, até então, era a “habitação dominante da classe trabalhadora” (KOWARICK, ANT, 1988), deixava de se

configurar como investimento lucrativo aos seus proprietários. A Lei do Inquilinato²⁴ de 1942, que congelava os aluguéis da metrópole, não apenas causava o crescente desinteresse financeiro na manutenção dos cortiços como associava certa negatividade moral àqueles que o possuíam.

A palavra de ordem tornava-se, então, a venda desses imóveis como tentativa de reaver o capital investido e contornar a sucessiva perda de dinheiro provocada por aluguéis de preços desatualizados. Para os proprietários, uma alteração no curso de seus negócios. Para os moradores dos cortiços, a ameaça e a concretização dos despejos, que se transformam em problema endêmico na capital – forçando a classe trabalhadora a novos modelos de moradia.

Durante os seis primeiros meses de 1946, quando a Lei foi renovada, 4000 despejos foram assinados em São Paulo (BONDUKI, 1988). Comprometido com a luta anti-despejo, o deputado Campos Vergal, por exemplo, dizia ser uma “dor ilimitada observar famílias inteiras na iminência de serem despejadas, sem terem absolutamente lugar onde possam abrigar-se, nestes dias em que o problema da habitação tornou-se insuperável”. (BONDUKI, 1988).

Nenhuma problematização sobre a questão dos despejos ou formulação alarmante a respeito das mudanças dos padrões habitacionais da classe trabalhadora está presente em *Sai da Frente*.

²⁴ A retração dos alugueis e o crescimento do mercado de compra e venda de imóveis tornava-se realidade, revelando não apenas novas estratégias de moradia, mas, explicitamente, um novo de campo de investimentos dos lucros industriais, do comércio e da exportação agrícola. Não à toa, o preço médio de terrenos na cidade, em 1946, superava em 70% aquele da década anterior (FELDMAN, 2005)

11



[22:23] A única menção feita à questão dos despejos é por uma placa colocada na fachada da casa do cliente cujos pertences Isidoro se encarrega de transportar. Sobre o sujeito, temos poucas informações que expliquem sua condição para além dessa sinalização. Sabemos também que seu destino, sua casa nova, será em Santos.

O cortiço, que voltará a aparecer nos momentos finais da obra, não apenas não terá suas condições precárias sublinhadas, como terá acentuado o seu caráter pacífico. Sem motivo que explique a mudança de comportamento dos co-habitantes que o hostilizaram na saída no início, a volta de Isidoro será celebrada.

É como se, depois de tantos obstáculos enfrentados na metrópole, víssemos o cortiço sob o olhar renovado do protagonista: como um lugar, apesar de tudo, aconchegante; o único lugar onde o sentimento de pertencimento é possível.

12



[81]

13



14



[1:13:40 – 1:17:34] A volta é festiva. O cortiço aparece como um lugar majoritariamente habitado por crianças, que celebram Isidoro (12). Das janelas, os moradores outrora hostis gritam o nome do protagonista. A ruralidade do cortiço (celeiro de animais diversos, que fascinam as crianças) aparece como marcadora de nostalgia (13). Dentro da residência, temos acesso ao cômodo que faltava: a sala, onde há uma flor e um retrato, pela primeira vez nitidamente visível, de um sujeito sorrindo, talvez o próprio Isidoro. A filha já não está mais doente. Tudo em seu lugar. (14)

A moradia popular como refúgio de afeto – em contraposição à impaciência e agressividade presenciadas no espaço público (ambas sob um viés cômico em *Sai da Frente*) – também aparecerá em *Simão, O Caolho* (1952), lançado alguns meses depois, no mesmo ano.

O filme de Alberto Cavalcanti, também uma comédia popular, terá em seu protagonista um representante das classes populares. Simão, trambiqueiro, endividado, fracassado em suas tentativas de negócios (que o enredo não se ocupa em aprofundar), vive no que entendemos ser um bairro operário da capital.

A história de Simão, dividida em uma parte que se passa em 1932 e outra vinte anos depois – quando São Paulo assume definitivamente o estatuto (e a visualidade) de metrópole -, é aparentemente a história de um descenso social.

Embora esse movimento também não seja problematizado, supõe-se, pela exposição de seu ambiente doméstico dos anos 1930, que o protagonista gozava de algum tipo de conforto material.

De 7:43 a 11:38, quando temos um breve acesso à vida anterior do protagonista, vê-se um sobrado bem equipado, de múltiplos cômodos, uma funcionária doméstica à disposição do casal, como indicam as imagens abaixo (15, 16, 17). Na última delas, inclusive, vemos uma mulher com uma trouxa de pertences cruzando a fachada de Simão. Ao menos visualmente, existe uma demarcação social (por contraste) entre a situação social de Simão e a pauperização dessa andarilha.

15



16



17



Quando o filme entra no segmento dos anos 1950 – e haverá uma marcação visual muito nítida nessa transição, como veremos no capítulo referente à representação do centro de São Paulo –, a temática do endividamento é reforçada nos diálogos.

Nesse momento, vemos o protagonista habitando uma casa em um bairro operário. Ao redor, entre brasileiros e italianos, notam-se dinâmicas sociais parecidas com as apresentadas em *Sai da Frente* – tanto de um pouco de vista de relações (o tensionamento das noções de público e privado) quanto de atmosfera e leveza.

Os interiores da casa, à diferença daquela de Mazzaropi, apresentam uma divisão mais clara de cômodos. Pelo o que a câmera nos dá acesso, cozinha, sala e quarto são separados por portas, há preocupações decorativas, um gramofone dá conta um entretenimento doméstico, como vemos abaixo (18, 41:48; 19, 44:00):

18



19



Ao mesmo tempo, no quintal aos fundos, galinhas são criadas e crianças da vizinhança tratam a casa quase como um corredor público, entrando e saindo à vontade (20, 41:28) . De uma janela interior, a vista sem recuo para propriedades adjacentes, com seus varais, borram as fronteiras da privacidade: (21, 42:34)

20



21



Mais uma vez como *Sai da Frente*, a pauperização não está acompanhada de uma problematização grave (ou negativa) dessa realidade. Ressalta-se o afeto, o desajuste como graça. O entorno doméstico, reforça-se, é lugar onde crianças brincam na rua (22, 39:11), casais apaixonados circulam (23, 51:57), num provincianismo romantizado:

22



23



Embora *Simão, O Caolho* traga a pobreza para dentro das preocupações domésticas mais do que em *Sai da Frente*, será, mais uma vez, como contraponto leve de uma esperança ingênua e mirabolante de enriquecimento, ancorada em fantasias de riqueza. Simão e seus amigos, afinal, flertam com invenções científicas esdrúxulas que lhes darão dinheiro (tal como o olho postiço que lhe proporcionará acesso a um mundo no qual é rico).

Em termos de tipologia, a moradia de Simão aproxima-se muito mais daquela de *O Grande Momento*, feito em 1958 – seis anos depois, portanto. No filme de Roberto de Santos, também situado em bairro operário, haverá – como exposto na

introdução do projeto de pesquisa -, uma preocupação social como fundamento de realização.

O lar das classes baixas, agora, ao invés de um ambiente apartado e protegido da dinâmica metropolitana – como vê-se com nitidez em *Sai da Frente* -, servirá como uma espécie de palco para estabelecimento de um diálogo entre o momento delicado vivido pelo protagonista na trama e o momento da cidade. Saindo do cortiço, o lugar dos pobres agora toma forma em uma casa operária no Brás e servirá, como veremos, como uma espécie de metonímia da metrópole.

No enredo de *O Grande Momento*, Zeca (Gianfrancesco Guarnieri) quer - ou precisa, pela tradição - celebrar seu casamento, mas, desempregado, deverá encontrar meios e sacrifícios para efetivar sua realização. Toda a festa – e aqui não parece forçoso traçar um paralelo com os festejos do IV Centenário - tem um custo e quem pagará a conta será o estrato mais pobre.

24



25



26



Já na primeira sequência (24 e 26, acima, 1:57 a 2:29), temos acesso à região e à tipologia habitacional de Zeca e de sua família: estamos no Brás, bairro historicamente vinculado ao operariado, em um trecho da recém-construída Av. Alcântara Machado (então Av.Leste) - que, pela semelhança com a foto (25) tirada em 1957 por Domício Pinheiro (2, NASCE UMA (...))15/10/2015), se supõe nas proximidades da R. Piratininga.

À semelhança de *Simão, o Caolho* - em termos de tipologia -, a casa é uma residência operária geminada, em cuja fachada vêm-se duas janelas grandes e um portão lateral (3). O sobrenome da família - Santini -, dito por um carteiro que bate à porta, revela a ascendência italiana dos personagens principais - fato também impresso no tipo de arquitetura da casa, reflexo da presença imigratória desde os fins do século XIX.

“(Os pequenos profissionais italianos) fazem casinhas que em nada diferem daqueles que os operários constroem para si. São na maioria casas geminadas ou uma série de casas iguais, divididas umas das outras por muros muito finos. A planta de todas é parecida: (...) uma entrada lateral, uma fileira de quartos, um lado do outro, uma cozinha e um quintal”. (SALMONI, DEBENEDETTI, 2007)

O carteiro traz a notícia de uma dívida, o que, imediatamente, já coloca o espaço simbólico da moradia em uma situação diversa daquela apresentada no filme *Sai da Frente* e *Simão, O Caolho*: a lógica financeira invade a esfera habitacional privada do protagonista Zeca sem disfarces, na chave da cobrança.

Na obra estrelada por Mazzaropi, o interior do cortiço de certo tinha problemas. Era lá, por exemplo, que a filha do casal estava deitada na cama doente; o obstáculo para seu tratamento, porém, não era escancaradamente o dinheiro, mas, sim, a longa fila do posto. Embora consequência de uma posição de classe, claro, a burocracia aparecia como entreposto, mas não impediria o tratamento médico de estar ao alcance, contato que se esperasse. Em *Simão, O Caolho*, a pobreza não entravava os sonhos de grandeza.

Em *O Grande Momento*, por sua vez, as dificuldades batem à porta na forma bruta do capital. À diferença da obra anterior analisada – em que a miséria reforçava os vínculos familiares –, as dívidas colocarão à prova a harmonia dos Santini.

E mais: se em *Sai da Frente* o desajuste às novas dinâmicas da metrópole tomava forma apenas nos espaços públicos de São Paulo, aqui a casa de Zeca – e também a de sua noiva, onde ocorrerá a festa – também será palco das mazelas urbanas.

27



28



29



30



Enquanto Zeca procura a sua caderneta de poupança – e a campainha não cessa de tocar - [2:30 – 3:50] , temos uma panorama da casa. Uma sala de estar (27, 29 acima), em cujo centro há uma mesa e na qual se vê, ao fundo, uma divisória improvisada que resguarda a cama do protagonista.

Um corredor liga a sala à cozinha (28). Nesse corredor, duas portas, que logo entenderemos ser o quarto da filha Nair e o quarto dos pais, Atílio e Cecília. Um detalhe chama atenção no mobiliário: a presença de ornamentos que demarcam a subjetividade da família.

No filme anterior, não parecia possível inferir atributos de personalidade e costumes por meio objetos de decoração da casa. Por mais crítico que *O Grande Momento* tente se posicionar, portanto, em relação às agruras de um capitalismo urbano, a dinâmica burguesa de projeção no espaço privado está preservada.

Em (29), vemos nitidamente uma gravura da Última Ceia, sugerindo cristandade. No mesmo enquadramento, dois porta-retratos, um deles contendo o que parece um retrato de família. Fotos que demarcam ancestralidade e tradição também podem ser vista em outro ângulo da sala (30, em 7:03). No mesmo enquadramento, em cima de uma mesa de canto, repousa um troféu.

Essa casa aparece em cinco momentos, antes do casamento:

[0 – 7:21], no qual se tem estabelecimento do contexto do endividamento agravado pela iminência do casamento. Nesse intervalo, dois sujeitos batem à porta para cobrar diferentes pagamentos. Todos os diálogos (ou interditos) e ações giram em torno das finanças.

[8:40 – 9:20] - Um garotinho, filho de uma alfaite, vem cobrar nova dívida. Mãe e filha conversam sobre, enquanto passam roupa.

[20:00 – 22:00] - Zeca, depois de circular pela cidade cobrando pagamentos atrasados, chega em casa e recebe novos avisos de dívidas. Ele sai e um amigo de seu pai aparece. A família tem esperanças que ele empreste dinheiro.

[24:23 – 32:45] - Uma confraternização com esse amigo acaba em saia-justa, quando Zeca o ofende. O pai se enraivece com o filho; estão acabadas as esperanças de se conseguir um dinheiro dessa fonte.

[38:55 -41:29] – A família se prepara para a cerimônia na Igreja.

Desses cinco momentos, apenas no último deles a crise financeira não é mencionada. Nos outros quatro, o espaço privado será contaminado pelo tema, antecedido e sucedido por cenas em que Zeca percorre a cidade atrás de recursos. Conclui-se, desse modo, que a esfera doméstica não mais aparece como refúgio possível. A cidade e a lógica do capital que ditam seu ritmo a invadem.

O mesmo acontece na segunda casa a qual temos acesso – a casa de Ângela (Myriam Pérsia), esposa de Zeca. Veremos essa casa em [43:40 – 1:01:2] e [1:09:07 – 1:16:26]. Será ali que a tão esperada festa de casamento será celebrada.

31



32



33



34





Em momentos distintos na longa sequência na casa dos sogros de Zeca, conseguimos ter uma visão geral do imóvel. À semelhança da residência do protagonista (e da descrição de Salmoni e Debenedetti), a casa segue o padrão operário vinculado à arquitetura italiana. [1:14:10] Geminada, entrada lateral, sem recuo, janelas para a rua (31).

[43:38 – 47:17] Na parte interna, um corredor dá acesso à porta principal, desembocando em dois outros corredores, nos quais vêem-se as portas para os dois quartos (32 e 33).

[43:59] Os corredores chegam na sala principal, cuja pequena quantidade de móveis talvez se deva a uma tentativa de tornar o cômodo mais espaçoso para a ocasião (34).

[44:00] Atrás de uma das cortinas, se esconde uma janela com vista para o quintal, onde se dará a confraternização (35)

Nessa segunda casa, cuja planta e fachada se assemelham à do protagonista, o clima é de confusão. O fotógrafo tenta montar o melhor cenário para retratar os noivos. A chegada dos convidados, no entanto, impede que trabalhe com calma.

Entende-se que muitos aparecem sem convite, de modo que a festa começa a receber uma quantidade de pessoas maior do que a esperada. Se os recursos já eram poucos para acomodar o contingente previsto, a invasão compromete o evento.

Em provável analogia ao momento paulistano do fim dos anos 1950, a comemoração compulsória - quase que imposta por uma demanda social externa - não comporta o aumento populacional dentro da casa. Para não cancelar a festa em andamento, a solução será a contração de dívidas para a compra de mais bebida e comida. O pai do noivo tenta remanejar os presentes para outros cômodos. Sem sucesso. Não há espaço.

36



37



[55:23] O retrato é sempre atrapalhado por uma sequência de imprevistos: some o pano preto do fotógrafo, a chegada incessante de convidados, os cômodos parecem inadequados à missão. Quando tudo está ajeitado (36), um garotinho, sobrinho da noiva, provoca um curto-circuito na casa (37). A tentativa de construção de uma imagem harmônica da festa – tal como se propunha o ideário por trás das celebrações do IV Centenário da cidade – começa a ser desafiada.

Zeca deixará a festa sem avisar e, em novo passeio noturno pelo bairro, tentará resgatar um dinheiro que lhe devem para pagar as novas dívidas. O sumiço do

protagonista provocará uma briga entre os convidados, que especulam sobre seu possível destino. A casa, mais uma vez, é uma arena que incorpora os efeitos do funcionamento financeiro severo da cidade.

38



39



40



[1:05:22] A briga que destrói a casa está sempre na fronteira entre agressividade e diversão, em uma gangorra que ilustra a tensão latente entre violência (38) e celebração (39). [1:09:07] O conflito se resolve em um brinde à noiva (40).

[1:09:07 – 1:16:26] Passa-se algum tempo, ainda é noite. O lugar está mais vazio, o silêncio voltou. Um convidado dorme no sofá, outros dois jogam cartas. Atílio sai da casa e vai até a sua – são vizinhas. Encontra Zeca no quarto, o aconselha a voltar e revelar sua situação de penúria. O momento pai e filho enternece. O zelo familiar, ainda que tenha tido suas fissuras ao longo do processo, ultrapassa o impacto da crise financeira. O ambiente doméstico, receptor das agruras financeiras ao longo de toda a obra, termina também como espaço do afeto.

Nesse caso, muito embora não assuma a posição de refúgio integral aos moldes de *Sai de Frente* – onde o espaço privado era sinônimo de pertencimento, sob o calor familiar – ou da graça atrapalhada de *Simão, O Caolho*, a casa em *O Grande Momento* ainda guarda resquícios de afeto e possibilidades ternas. As grades da rua, no entanto, já não impedem a entrada das mazelas urbanas. Pelo contrário, incorporam a sua lógica.

Em relação aos filmes estudados que o antecedem, *O Grande Momento* avança um degrau no espelhamento entre cidade e sujeito: toda a festa tem um preço, mas quem pagará a conta? O questionamento que assombra o protagonista está alinhado à reflexão urbana em vigor naquele momento, como se viu na seção 1.3.

Dois anos depois de *O Grande Momento*, a domesticidade popular aparecerá, em nossos objetos de estudo, em *Cidade Ameaçada* (1960), na representação das favelas – tipologia que será verificada, em crescente gravidade, em *A Margem* (1967) e o *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), sob o olhar visitante de dois cineastas que não viviam seu cotidiano.

De qualquer modo – ou talvez até por isso -, a esfera doméstica das favelas raramente será mostrada em sua particularidade. E quando o faz, desliza em evidente romantização, como no caso de *Cidade Ameaçada*.

O filme de Roberto Farias representava a favela como lugar organizado, de privacidade delimitada e paisagem sem traços escancarados de miséria (41, 1:03:26). O ambiente interno da casa, ainda que sem distinção de cômodos, preservava marcas de subjetividade e apuro estético (42, 33:09).

41



42



Dado curioso, a filmagem foi feita na Favela do Canindé e mencionada por Carolina de Jesus em seu *Quarto de Despejo*²⁵ A descrição desoladora que a autora faz do entorno, no entanto, aqui não se verifica.

²⁵ “Quando eu cheguei, a Vera estava na janela, olhando as máquinas da Vera Cruz, que vieram filmar o Promessinha. (...) O povo dizia: - Estão filmando o Promessinha!. Mas o título do filme é *Cidade Ameaçada*” (DE JESUS, 1995)

Em São Paulo S.A, cinco anos mais tarde, em 1965, a favela não aparece como imagem, mas, no excerto de trama situado ao fim dos anos 1950, o protagonista dá vazão a essa concepção romantizada de favela.

Carlos cantarola a canção “Favela” (1933) de Hekel Tavares e Joracy Camargo (“*Que a favela / Que era minha e era dela / Só deixou muita saudade / Porque o resto ela levou*”). Ao ouvir, Luciana comenta: “Você não tinha mais nada para cantar?”. A imagem da favela, romantizada, nostálgica, parece quase tão longe da realidade do protagonista quanto o modelo familiar que a casa abriga.

Dois anos mais tarde, agora novamente como locação, a favela será, em geral, embora de maneira diversa em *A Margem* e *O Bandido da Luz Vermelha*, um todo público, no qual a noção de privacidade raramente aparece.

Por esse motivo, abordarei a relação dos sujeitos com a favela mesmo que para fora dos limites de suas casas. Em cena, um retrato da miséria, que, embora hoje possa soar etéreo por seu caráter alegórico (no caso da *A Margem*) ou talvez despropositado por construir-se como objeto de escárnio (no *Bandido*), não deixa de confrontar uma certa imagem de progresso, direcionando o olhar a camadas invisibilizadas da cidade.

Seja na alegoria d’*A Margem* ou na brutalidade d’*O Bandido da Luz Vermelha*, não há contorno possível para evitar a tragicidade do destino. No primeiro, vemos as andanças de dois casais sem nome nas bordas do Rio Tietê.

O filme reveza seus protagonistas e cenários entre os i) passeios de uma prostituta (Valeria Vidal) e de um homem engravatado (Mario Benvenuti) pelas margens do rio (em que ela serve como uma espécie de guia do lugar) e ii) os encontros e desencontros de um louco (Bentinho) e uma copeira (Lucy Rangel), entre o caos do centro de São Paulo e a pasmaceira miserável da favela.

Sem nomes, quase sem palavras ou trocas comunicacionais – pois mesmo a linguagem situa-se à margem do inteligível, na precariedade do lugar -, as ligações entre eles e o contexto se constroem por uma flânerie desesperançosa pelas ruínas

e lixões do entorno, nos quais os espaços de habitação nunca são delimitados com clareza.

43



44



45



Em meio às ruínas de uma fábrica tomada por vegetação (43, [8:18 – 11:50]), figuras como um cidadão branco largado à selvageria de seus instintos (44) e um literato negro (45) são apresentados. Em nenhum momento, fica claro se é naquele ponto específico dos escombros que moram esses dois personagens, de aparição única no filme. Ou, se em outra chave de leitura, conclui-se que qualquer lugar ali é passível de ser eleito como habitat provisório.

Ao espectador cabe apenas especular a respeito da domesticidade dos cidadãos, em um contexto no qual a noção de privacidade não está posta. Mesmo no caso de uma das protagonistas, a personagem de Vidal, nunca estamos certos de sua moradia.

Em 10:05, a vemos transando com o personagem de Benvenuti a céu aberto, em meio a escombros - reproduzindo ironicamente a imagem do pecado original, nesse paraíso de abandono urbano (46). Qualquer lugar pode ser presumido como cômodo?

46



No espaço em que mais poderíamos presumir se tratar de sua moradia (47 e 48, [38'10 – 39'40]), não há acesso ao interior nem expressões domésticas de individualidade (conceito, inclusive, não incorporado em nenhuma esfera, nem mesmo na linguagem ou na nomeação dos personagens).

47



48



A promessa inacessível de progresso se consoma também como delírio lúdico: um jovem casal encena a chegada do rapaz (vestido, não à toa, de quepe semelhante ao da marinha dos EUA) para buscar sua amada. Ele finge dirigir, ela finge esperar dentro de uma casa imaginária (49, 39:03), reforçando a sensação de inexistência de espaços domésticos.



A segunda parte de *A Margem*, tão hermética quanto a anterior, acompanha o personagem interpretado por Bentinho em perambulação pelo centro de São Paulo em busca de trocados e amor, seguindo insistentemente a copeira no trajeto até o escritório onde trabalha. Aqui, introduz-se a noção de espaço público e privado no âmbito do trabalho; habitação não faz parte do jogo. Estar à margem, portanto, significa, nesse filme, não ter acesso material nem simbólico à domesticidade.

Da copeira, sabemos pouco - para além de ser a única que vemos inserida no tabuleiro da metrópole (o louco e o engravatado apenas passam por ali, respectivamente como pedinte e pedestre).

A moça só ganha destaque quando reforçada sua condição de objeto: nas ruas do centro, uma outra mulher a detém para convidá-la a trabalhar como prostituta. O novo emprego será seu fim, pois, sócia de uma outra no mesmo bordel, acabará morta pela colega e largada na rua à espera de alguém que zele com dignidade pelo seu cadáver.

50



51



52



[1:16:19 – 1:21:34] A copeira, personagem interpretada por Lucy Rangel, é a única inserida no jogo formal do capital. Não parece coincidência que o único interior de imóvel mostrado – no qual se vêem móveis e retratos na parede (51) – seja ocupado por ela. O filme não dá indícios suficientes – até pela falta de diálogo – para afirmar se o local é residência ou apenas cômodo de um bordel.

De qualquer modo, a fachada se assemelha muito mais às casas operárias que vimos em *O Grande Momento* do que à visualidade da favela, reforçando a tese de que se trata de um posto de trabalho informal. Em (52), a personagem morta na rua também corrobora para a inexistência de um espaço privada até para se estar morto .

A favela, como já se antecipou, também aparecerá no último filme analisado, *O Bandido da Luz Vermelha* - dessa vez, assumindo-se palco de origem e fim do protagonista. Em uma cidade cujo funcionamento brutal, violento e desigual está na ordem do dia, as condições de nascimento selarão o caminho dos pobres.

Na primeira aparição da voz do protagonista na trama, após proferir a frase “quem sou eu”? [0:06], imagens da Favela do Tatuapé servem de acompanhamento ao discurso: “eu sei que fracassei. Minha mãe tentou me abortar pra eu não morrer de fome. Nasci assim e quem tiver de sapato não sobra. (...) Fui talhado para a cadeira elétrica. (...) 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”.

Nascido para o fracasso, numa vida que começa com tentativas - também fracassadas - de ser abortado. Talhado para a cadeira elétrica, fadado a avacalhar, caminhos possíveis de uma trajetória cujo destino e partida são atravessados pela sombra da morte incontornável e pela favela que lhe serve de cenário.

53



54



[1:10 – 1:48] - Favela do Tatuapé, o berço do Bandido. Como mitologia fundadora, o protagonista – ainda criança – cresce em lixo a céu aberto, entre o batuque e a metralhadora (53), numa cidade que debocha e celebra a sua vocação marginalizada e segregatória.

Nessa breve sequência introdutória, nada a respeito da esfera doméstica do protagonista. Além do lixão a céu aberto, no qual as crianças dançam e brincam com armas, um enquadramento rápido de uma casa que talvez seja a de infância do Bandido. (54).

Como origem e destino, a ambiência da miséria voltará a aparecer apenas no final do filme, após longa saga de assassinatos e perseguições. Em [1:23:45 – 1:28:44], como que resignado ao seu destino fatal, vemos o Bandido sentado em frente a uma casa da favela, tocando uma melodia hispânica dolente no violão.

Diferentemente do descampado do começo, aqui temos signos de moradia fixa, nos lençóis em um varal (55).

55



A música servirá de trilha a uma sequência de cenas dos arredores. A romantização da letra tensiona com a pauperização expressa pelas imagens, ao mesmo tempo em que sugere uma falsa calma (56) – sublinhada pela onipresença exclusiva de crianças – e um sentido breve de pertencimento:

56



Não tarda, no entanto, para que a atmosfera imersiva seja quebrada: um dos moradores faz um gesto e diversas viaturas se aproximam do lugar. Encurralado nas redondezas da favela onde nasceu, o Bandido se despede de sua identidade (lançando no córrego adjacente objetos dentro de uma mala em cujo interior

inscreve-se EU) e acaba se matando eletrocutado, enredado pela fiação real de seu berço simbólico (57 e 58).

57



58



Mais uma vez, vemos a favela como palco da supressão da noção de individualidade. Na falta do Eu, falta também qualquer espaço que tenha por objetivo circunscrevê-lo; tanto em *O Bandido da Luz Vermelha* como em *A Margem*, a delimitação ausente ou precária da domesticidade é efeito e imagem da carência de sujeitos singulares – desprovidos de nome, passado, raízes.

O lugar que abrigou o nascimento indesejado do Bandido- entre lixo, música e tiro - torna-se, então, palco de uma morte autoimposta, na tragicidade de um sujeito

que, na falta de outra solução, supera o histórico de fracassos para bem-sucedido apenas na missão de aniquilar-se.

Em *O Bandido da Luz Vermelha*, o retrato habitacional popular, para além da favela, é mais ainda refinado, especialmente na ironia endereçada à ideia de projeção da subjetividade do personagem nos objetos decorativos da casa.

Em contraste com as casas de luxo invadidas pelo Bandido, a residência do protagonista, em idade adulta, é um quarto de hotel pobre (59 abaixo, 30:22), uma pensão cuja identificação tipológica é facilitada pela leitura das páginas do roteiro (SGANZERLA, 2008), no qual está indicado “Hotel Magalhães”. No mesmo documento de filmagem, o quarto é descrito como “sórdido”.

59



Situar a habitação do Bandido em um ambiente desprovido de singularidade como um hotel - onde marcas de individualidade não se sedimentam, até pela própria natureza do negócio - aparece como mais um índice da carência de identidade do protagonista, cuja falta de nome e parentesco serão insistentemente expostas no filme.

O núcleo familiar de *Sai da Frente*, recordemos, estava delimitado com marido, esposa e filha. Em *Simão, O Caolho*, o protagonista tinha a companhia de sua companheira e seu sobrinho. O de *Grande Momento* ainda adicionava a consanguinidade e ancestralidade, com a importância reiterada das figuras

paternas e maternas, mesmo que sob tensão. Da mesma maneira, *Cidade Ameaçada* introduzia a favela, mas sem a gravidade reivindicada por seus moradores, como no livro *O Quarto de Despejo*. Em *Bebel, Garota Propaganda* (1968), de Maurice Capovilla, como mais um exemplo cinematográfico, os laços familiares não sobrevivem à pobreza.

60



Em Bebel, Garota Propaganda, [1:33:13], em 1968, o cortiço do Bom Retiro, lugar de origem da protagonista - e residência de sua família -, não carrega as romantizações de Sai de Frente e nem termina por preservar os vínculos afetivos como em O Grande Momento. Em Bebel, a protagonista ascende socialmente e, ao visitar sua família, entendemos que a sua relação com a irmã, por exemplo, não sobreviveu a divergências relacionadas ao dinheiro: "Nossa Babel não existe mais. Para mim, acabou".

Por fim - como radicalização final -, em *O Bandido da Luz Vermelha*, o protagonista não tem laços, nem companhia que possa assumir como vínculo. E isso reverbera no interior do espaço doméstico.

O modo como se organiza o quarto do protagonista - e a maneira pela qual ele age em seu interior e se apropria do ambiente - transgredirá (na chave da sátira) a ideia de projeção da subjetividade no espaço privado tão comum às narrativas clássicas (ou ditas burguesas).

No caso do *Bandido*, os adornos e as decorações não expressarão traços de singularidades ou tentativas de solidificar identidade em objetos; expressarão, ao

contrário, a fragmentação do sujeito inserido em uma cidade, que, tal como ele, é apenas um retrato do que o filme chama de Terceiro Mundo.

Como expõe o crítico Ismail Xavier, no capítulo *O Bandido da Luz Vermelha: Alegoria e Ironia* de seu *Alegorias do Subdesenvolvimento* "A composição dos ambientes, compartimentos e objetos traz, portanto, uma projeção, no espaço, do princípio de colagem afirmado no tratamento dos currículos com seus dados discrepantes, justaposições sem hierarquia, organicidade, a não ser aquele que define tais individualidades como seres imaginários que se estruturam como coleção". (XAVIER, 2012)

61



Na primeira aparição do Bandido em sua pensão (acima, 18:39 - 19:56), os três itens à vista apontam para direções múltiplas. Ao fundo, um retrato do cantor Wanderley Cardoso (artista de alcunha "bom rapaz") lado-a-lado a uma imagem de Nossa Senhora se somam como objetos de cultos, que ganha a companhia de um estátua de São Jorge em primeiro plano. Nada se conversa e nem permite compor um plano de afinidades do personagem, cuja identidade permanece dispersa.

62



63



64



65



66



67



(62 e 63, 21:09 – 22:39) – O Bandido testa óculos diversos enquanto se olha no espelho, tentando construir sua imagem. Os óculos são tirados de uma coleção

diversa de objetos sobre a mesa; um liquidificador está em funcionamento reiterando a lógica da mistura. A construção da identidade passa, portanto, por mercadorias expostas e escolhidas aleatoriamente. Nada aponta para uma composição unitária. Uma mulher, também surgida ao acaso, aparece como companhia e fecha a cena dando um beijo apaixonado no protagonista, após passar um antisséptico bucal. Quem é ela?, não se sabe e nem se saberá.

(64 e 65, 22:39 – 23:20) – O guarda-roupas exprime a bagunça. E a moça deitada na cama parece duplicar o quadro na parede, em recurso de artificialização de identidade – usado, como vimos, nos últimos momentos de São Paulo S.A na decoração do apartamento.

(66 e 67, 30:25 – 31:45) – No banheiro, a metáfora aparece com didatismo. A quantidade de espelhos surge como forma de subdivisão identitária ou como busca desesperada por imagem. Olhando-se em um deles, o protagonista suja (ou apaga) a própria imagem com creme de barbear e, na sequência, espalha o produto pelo ambiente inteiro, “num gesto de expulsão em todas as direções, reafirmando o senso de dispersão produzido em frente ao espelho” (XAVIER, 2012)

O espaço doméstico encarnará, assim, o caráter entrecortado do personagem e o caos de uma trama bang-bang. No cenário residencial, reproduz-se, portanto, a estética de retalhos trazida pela própria forma do filme: montagem fragmentada, constantemente atravessada por imagens que obstruem sua fluidez.

Quebra-cabeça de cronologia difícil de ser traçada – onde até o mesmo tempo falha em sua natureza de progredir -, a construção formal da obra incorpora a impossibilidade de encerrar um sentido único à experiência subjetiva de cidade.

Qualquer tentativa de totalização, de decifração, de criar um discurso unívoco para compreender o que se vive, estará, tal qual seu protagonista, fadada ao fracasso. E a domesticidade popular aparece, aqui, como lugar privilegiado para constatar a sua falência.

Nota-se, porém, que o pensionato do Bandido, por mais que descrito como sórdido no roteiro original da obra, é fruto de uma ascensão social do personagem

(possibilitada, subentende-se, pela sucessão de roubos e invasões de casas). O Bandido que, quando adulto, podia hospedar-se em um pensionato é mostrado, na infância, como morador de favela.

A temática do aniquilamento, da fragmentação identitária – tanto em forma como conteúdo -, reverbera na trajetória do protagonista, portanto, também na profusão dos cenários. O nomadismo do Bandido, seu desenraizamento, acaba por nos ajudar a compor uma mapa de diversas tipologias habitacionais da São Paulo da época, incentivando comparações com a filmografia anterior.

Pois, além do pensionato e da favela, as mansões invadidas pelo Bandido nos dão acesso a um olhar sobre a domesticidade das classes altas, segmento que também estará presente em obras como *Uma Pulga na Balança* (1953), *Na Senda do Crime* (1954), *Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khoury.

Em crescente gravidade, assistiremos a habitação dos ricos como constante alvo de invasões, numa necessidade de ser construída como fortaleza. Ao cabo, será também no filme de Sganzerla que assume-se a certeza e iminência de violação violenta dessa fortaleza.

1.2 as fortalezas violáveis da elite

Na filmografia paulistana do período estudado, a representação das moradias das classes altas em São Paulo não é frequente. Afinal, de início (1949-52), a metrópole não parecia objeto de interesse e, quando enfim os olhares se voltaram a ela (a partir de 52), a sociabilidade da elite não está em primeiro plano.

Relembrando o que se viu na introdução deste projeto de pesquisa, na transição dos anos 1940 aos 50, a cinematografia local – em especial aquela sob o guarda-chuva da Vera Cruz - parecia mais afeita a histórias situadas em regiões litorâneas ou rurais, pelo entendimento de que esses cenários trariam aos filme um aspecto universal.

A entrada da metrópole nos enredos, quando efetivada, veio concomitante a uma reivindicação de certos segmentos da esquerda pela representação (e problematização) de localismos. Contrária a um cinema universalizante, essa esquerda nacionalista equivalia localismo ao retrato das camadas populares, o que tornava a elite urbana um objeto de interesse secundário.

Ainda assim, ao menos dois filmes da Vera Cruz, posteriores à *Sai da Frente e Simão, O Caolho*, se propuseram a representar a domesticidade dos ricos da capital, nos primeiros anos da década de 1950: *Uma Pulga na Balança* (1953) e *Na Senda do Crime* (1954).

Nos dois casos, as propriedades de elite estarão associadas não apenas à bonança, como era de se esperar, mas também à invasão de seus muros.

No primeiro caso – *Uma Pulga na Balança* -, com leveza cômica, o início do filme [3:24 – 6:05] introduz um protagonista que invade uma residência luxuosa já com a intenção de ser preso, pois é na prisão que ele acredita poder traçar um plano infalível para também enriquecer.

A segurança dos portões é frágil, está destrancado. O rapaz, atrapalhado e dócil, pula o portão sem esforços e até parece se irritar com a facilidade com que consegue invadir aquela propriedade.

Nesse filme, a violação do imóvel é feita por esse sujeito amoroso, que mescla malandragem com uma ingenuidade quase infantil. Seu plano na cadeia é acompanhar notícias de falecimentos de milionários e enviar cartas aos seus familiares, inventando dívidas.

A partir dessa trama, teremos uma visão de algumas residências da elite, que pouco se distinguem umas das outras em sua composição interna de múltiplos cômodos, jardins extensos, serviçais à disposição. Todas elas localizadas em bairros nobres, arborizados, amenos. A primeira delas, a das imagens 68 e 69, situada nas proximidades do Parque Trianon, nos Jardins.

68



69



A composição das mansões assemelha-se à de *Na Senda do Crime*, imóvel de um banqueiro no Jardim América que, também aos primeiros instantes da obra – imagem 70, abaixo, 1:57 -, é vistoriado pela polícia após uma tentativa de invasão.

70



Nota-se, mais uma vez, a baixa altura dos portões, que, não raro, são deixados destrancados por aqueles que os atravessam. Se em *Uma Pulga na Balança*, o invasor é um trambiqueiro de bom coração, em *Na Senda do Crime* a gangue de contraventores – todos brancos, à imagem de certo gangsterismo norte-americano - estará associada ao sobrinho do banqueiro, um rapaz ressentido por não ser valorizado por sua família.

Sublinha-se, com isso, que, nos dois casos, desigualdade social não está posta no tabuleiro das motivações criminosas. São Paulo, até então, mesmo com sua elite ameaçada, só é palco de delitos por desvios morais daqueles que os praticam. É a lógica da escolha em detrimento da lógica da necessidade. Preserva-se, com isso, a imagem ordeira de metrópole, ao indissociar as mazelas urbanas da raiz dos crimes nela presenciados.

Dez anos depois, em *Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri, a questão da habitação das elites começa a ser desenhada de outra maneira – não tanto em relação à localização do imóvel (pois estamos, mais uma vez, em bairro nobre arborizado), mas principalmente às conclusões que se tira a partir dele.

A primeira moradia que aparece em *Noite Vazia* é a casa de Luisinho (Mário Benvenuti), homem de classe média-alta, que ali se despede da família para iniciar com seu carro um percurso pela noite paulistana em busca de algo que rompa seu tédio.

71



72



Nas imagens 71 e 72 [4:49 – 5:58], acima, a arquitetura modernista é mobilizada para reforçar a representação de uma cidade despersonalizada, como já anunciava nos primeiros momentos da obra.

A São Paulo de *Noite Vazia*, logo nos créditos iniciais, é envolvida em fantasmagoria e despersonalização: uma cidade tomada de prédios soturnos, luzes incessantes de automóveis, onde quase não se vê presença humana. A metrópole, sob a perspectiva da elite, é privatização de experiência.

Analisar os ambientes domésticos do filme é porta de entrada privilegiada para compreender como essa concepção se embrenha na obra e na trajetória de seus personagens. Da casa de Luisinho, não vemos os interiores, apenas a garagem e o carro - o veículo que será usado pelo protagonista para tentar encontrar na noite paulistano algo que o afaste do tédio e da melancolia. O espaço doméstico familiar, em sua promessa de vínculo, já não é mais desejado. A elite não opera pelo afeto.

Se Luisinho é apresentado ao espectador em situação de despedida - em deslocamento de um ambiente privado (casa) para outro (carro) -, a primeira aparição do segundo protagonista reforçará a ideia recorrente de confinamento privado.

No mezanino do Conjunto Zarvos, empreendimento formado por dois blocos cuja galeria realiza a ligação da Av. São Luís com a Consolação, Nelson (Gabriele Tinti), sujeito de mesma idade e círculo social, ouve de uma mulher, a qual concluímos ser sua amante: “Há um ano atrás você não me deixava sair sozinha. Nunca. Nem queria que eu ficasse no portão”.

Na trama, Luisinho e Nelson, flanando pela cidade noturna na proteção de um automóvel, irão se deparar com duas prostitutas de luxo - Mara (Norma Bengell) e Regina (Odete Lara) -, em um restaurante. Será a partir daí que a história se encaminhará ao interior de um apartamento, uma garçonière, no qual, ao contrário do que poderia supor, os casais darão vazão menos aos seus desejos sexuais do que a manifestações verbais de angústia e desamparo.

A configuração das relações afetivas - o amor, o ciúme - aparece, desde já, contaminada pela ideia do privado como espaço de segurança. A cena de rompimento que aqui se apresenta introduz a profunda melancolia que orbita os personagens.

Nelson, questionado sobre seu amor, desabafa: “Eu não me sinto bem em lugar algum, com ninguém”. *Noite Vazia* será sempre atravessado por expressões de

desconforto e insegurança, de um elite estafada pelo tédio e temerosa de um espaço público oculto pela noite.

Entre esse filme e o *Bandido da Luz Vermelha*, feito cerca de quatro anos depois, é possível estabelecer um diálogo entre os espaços da domesticidade de elite. A obra de Sganzerla coloca em imagens o temor enunciado pelos personagens de *Noite Vazia*.

73



74



As casas invadidas pelo Bandido (73 – 13:05, 74 – 3:00, como exemplos), vistas de fora, são sempre fachadas de alto padrão, que em nada se assemelham à degradação representada na metrópole e dela nem parecem fazer parte. Ilustrações da segregação social e urbana, estas propriedades, um dia garantia de

segurança – na proteção do confinamento privado -, já não estão imunes à violência metropolitana.



[3:14 – 4:10] – *As casas de alto padrão – chamadas de “mansões” no roteiro (SGANZERLA, 2008) -, ao invés de retiros seguros, são apenas espaços violáveis (75), cenas de crimes (76)*

Apenas sugerida como medo difuso de elite em *Noite Vazia*, a imagem da violência urbana atrelada a um invasor que não pede motivos escancara-se como realidade no passar dos anos de uma São Paulo de violência crescente.

Na impossibilidade de refúgio privado – tal almejam como os personagens de *Noite Vazia* – e na insalubridade de uma metrópole suja (em constante bang-bang), o *Bandido da Luz Vermelha* desenha a cidade como beco sem saída, onde viver é

estar na iminência de ser agredido ou de tornar-se agressor. Nenhum ambiente doméstico está protegido e a invasão ganha contornos de reparação social.

A dinâmica de afeto dentro dos ambientes domésticos, garantida em maior ou menor grau na filmografia dos anos 1950 – como vimos em 2.1.1, sob a perspectiva popular -, se esgota em *Noite Vazia* e se tornará, em *Bandido da Luz Vermelha*, não apenas extinta, mas também alvo de troça.

É comum que o Bandido faça das casas ricas invadidas um ambiente de conforto, como, nesta imagem 77 (extraída de uma sequência entre [10:56 – 18:39]), em que o vigarista exige uma refeição dos proprietários. A privacidade é por ele tomada como farsa, em uma simulação de vínculos familiares, afetivos.



Da mesma maneira, na dinâmica dos rapazes e das moças em *Noite Vazia*, os laços emocionais (de dois clientes com duas prostitutas) são forjados numa relação que flutua entre o financeiro e a necessidade de amparo.

Não parece à toa nesse contexto de dilaceramento afetivo da esfera doméstica que, já no filme de Walter Hugo Khouri, apareça uma nova tipologia habitacional que tanto servirá tanto de proteção contra o espaço público fantasmagórico como de fuga do núcleo familiar: o apartamento.

O apartamento aparecerá, nos filmes estudados, como uma espécie de enigma de cidade - uma modalidade habitacional que, talvez por sua novidade (ou recente popularização) à época, ainda aparecerá como de entendimento e uso flutuantes, ultrapassando possíveis recortes e problematizações de classe.

Em *Noite Vazia*, o apartamento encarnará em seus ambientes internos tanto a ideia de dessubjetivação em curso que o filme veicula, quanto a promessa de confinamento de uma elite temerosa dos espaços públicos.

Em *São Paulo S.A* (1965), de Luiz Sérgio Person, será também dentro de apartamentos que se verificará o paralelo entre a objetificação da cidade e a do protagonista, motivada pelas dinâmicas mercantis da metrópole em expansão. Na obra de Person, a classe média obcecada por ascensão encontrará nos edifícios da metrópole seu novo modo de morar.

Em todos esses casos, a verticalização deixará de ser signo de modernidade para tornar-se símbolo de um catálogo de múltiplos desconfortos metropolitanos.

1.3. o apartamento como enigma de cidade

Nos filmes estudados, a domesticidade em apartamentos aparecerá, pela primeira vez, em *Noite Vazia*.

Em continuidade à exposição do subitem anterior, a trama do filme – da relação noturna dos dois rapazes com duas garotas de programa – se dará majoritariamente nos interiores de um imóvel sobre o qual não temos muitas informações, para além de ser propriedade de Luisinho e cujo uso parece ser o de receber casos extraconjugais.

Em um primeiro momento, parece estranho, portanto, inserir o imóvel nessa discussão habitacional, uma vez que, apesar de propriedade, nenhum personagem mora ali. No entanto, o caráter extraoficial imóvel nos dá acesso não apenas a um aspecto de classe, mas, também, da quebra dos vínculos afetivos com o espaço doméstico.

A noção de casa como lar, como refúgio, é então abandonada em virtude do espelhamento entre espaço privado e a lógica da despersonalização em curso na metrópole dos anos 1960: uma cidade sem rosto, na qual os sujeitos circulam por ambientes privados, cosmopolitas, sem reforço de marcas que os singularizem. Assim é o flat de Luisinho.

Em [27:45 – 29:06], temos o primeiro acesso ao interior do espaço: uma sala ampla (78). Um quarto (79), onde, na parede, um quadro com duas mulheres – parecidas com Mara e Regina – não apenas confere uma certa fantasmagoria ao cômodo, como também sugere um paralelo entre ambiente e sujeitos.

78



79



Diferentemente espaços domésticos de filmes anteriores em que a decoração das casas ainda demarcava individualidade e vínculo familiar – como em *O Grande Momento* (1958) –, a garçonnière aqui assume um caráter genérico, em consonância com uma metrópole em dessubjetivação.

No imóvel, vemos também uma varanda separada dos demais espaços por uma cortina translúcida e vidro (3). De lá, a vista para uma rua onde não há ninguém – só luzes. (4) Um carro passa na escuridão:

80



81



A sala atuará como espécie de espaço público possível, onde os quatro circulam e interagem. Será ali que os dois casais assistirão a um filme. O cinema, situação usual de coletivização relacionado ao espaço público – à diferença da TV -, encarcera-se em um cenário de confinamento e atomização doméstica. [82, 49:03 – 50:20]

82



Diferentemente da sala, quarto e banheiro são os locais de privacidade; apenas ali as duplas de casais trocarão confidências, separadamente, em constante reforço e comunhão de angústias. Nesses espaços, a mobília não raro irá transpor sentimentos em formas. O espelho no teto (83, 42:11), por exemplo, expressa a simbiose entre Luisinha e Regina.

83



O ornamento da cama constrói a ideia de encarceramento de Mara e Nelson. O profundo desconforto com o mundo os aproxima. (84, 43:05)

84



Da mesma maneira, os livros decorativos do apartamento também assumem importância de reforço de uma subjetividade fragmentada. Mara e Luisinho, por exemplo, entram em contato com outras culturas por meio das fotos de um livro (85, 1:11:00). Não demora para que a maneira de se relacionarem seja influenciada pelo conteúdo apreendido. A subjetividade, se que é possível usar o termo, se constrói não por experiências, mas, sim, por imitação e cópia de imagens serializadas (86, 1:14:29)

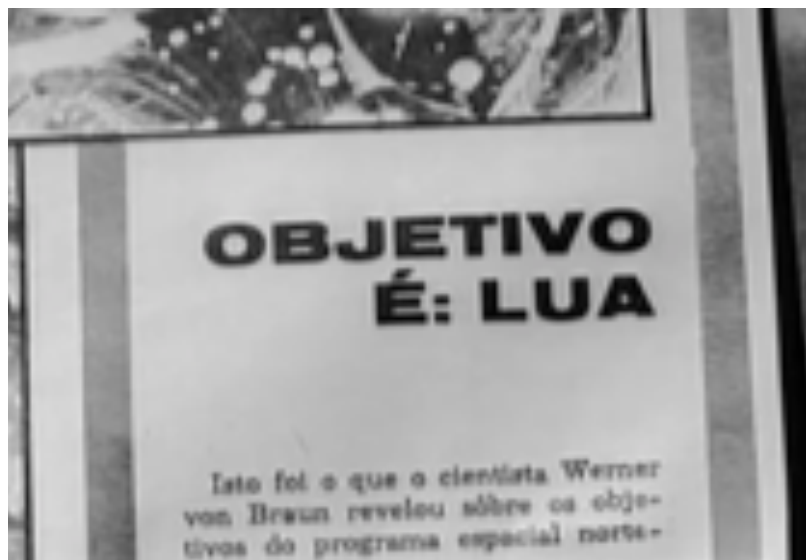
85



86



87



87 - [1:20:00] Luisinho abre uma revista. Novamente o mundo exterior apreendido por meio editoriais. Dessa vez, reportagem sobre os planos de aterrissagem na lua, que se daria anos depois. Mais um índice de distanciamento e da desorientação causada pelo progresso impresso nos objetos domésticos. Há lugar mais distante da metrópole do que a lua?

Com as janelas sempre fechadas, o contato e a interferência exteriores parecem vedados – a não ser pela varanda, o ponto mais próximo da rua e, portanto, lugar privilegiado de observação de uma metrópole na qual não se cogita circular a pé.

É ali, em [52:13], que os quatro assumem a posição de voyeurs (88, na sequência), em apreensão passiva do exterior; a cidade é cenário distante, que não se alcança e ao qual não se arrisca. Cenário também onde impõem-se sinais da presença

estrangeira (no poste, lê-se Coca-Cola) e circulam pedestres, que, quando nas ruas, perdem sua identidade, misturando-se às sombras (89).

“Eu só queria só ver você andando a pé, feito aqueles dois”, provoca uma das personagens posteriormente, lembrando o ocorrido. “Talvez eu me divertisse muito mais”, suspira o rapaz.

88



89



Em certo momento, [90, 1:03:01 – 1:04:36], a varanda reforça sua importância quando, chovendo, Luisinho se encaminha ao lugar e tira a camisa para sentir a chuva. As mulheres o acompanham e se despem, em contato catártico com a água.

90



A conexão com a natureza (ou a aproximação com o que foge à lógica da construção artificial) é só possível na clausura do privado, em vivência restrita. Nelson observa ao longe até, enfim, fazer o mesmo, sem, no entanto, se despir.

91



91 - [1:06] Após a chuva na varanda, a imersão completa na água – a complementação de uma vivência natural - é circunscrita ao espaço limitado da banheira do apartamento.

A jornada interior só chegará ao fim quando, da janela, nota-se o amanhecer. São Paulo, como se vê abaixo, é um skyline desfocado, distante, estranho à realidade daquele que o observa (92, 1'12'00)



Quando o sol nasce, o suspiro existencial e o desvelamento da angústia devem se esconder novamente para que a vida útil, comercial, possa seguir. Regina acorda dizendo ter tido um pesadelo, no qual “corria pelas ruas com mãos cheias de sangue, tentava escapar, mas as casas não tinham portas, nem janelas”. O temor, mais uma vez, se manifesta no vislumbre da vida pública e na impossibilidade do confinamento privado doméstico, sinônimo de segurança.

A concepção de um apartamento como uma imagem de um afeto que não consuma (ou que se constrói apenas como simulacro) será retomado em *São Paulo S.A*, ainda que de maneira distinta e sob a perspectiva de uma classe média movida pela ascensão social.

O espaço doméstico em prédios, no filme de Person, aparece em dois momentos: o primeiro como tentativa de constituição de um lar, que irá se reverter em agressividade e abandono (apartamento de Carlos e sua esposa, Luciana); o segundo como palco de solidão e suicídio (apartamento de Hilda, uma das paixões da vida de Carlos)

O filme, que aborda um processo de ascensão social do protagonista – entrelaçado a destruição de todos os vínculos afetivos que o envolvem -, não à toa terminará dentro de um apartamento. Embora não seja um retrato de elite, a verticalização

também representa tanto um salto na escala social como isolamento e confinamento.

Se, em *Noite Vazia*, a cidade invade a subjetividade (e a domesticidade) como motor de dessubjetivação, em *São Paulo S.A* essa invasão não se dá por esvaziamento da singularidade, mas, sim, por transformação dessa singularidade em dinâmica industrial. A lógica mercantil, ilustrada na chegada da indústria automobilística ao Estado, toma mentes e espaços.

*

No apartamento de Carlos e Luciana, sua esposa, o ambiente é de constante agressividade. Em desespero, ela esbraveja. Com violência, ele a contém. Entre a câmera e os personagens, o vidro que circunda o imóvel reflete São Paulo e seus arranha-céus, fundindo sujeitos, espaço privado e espaço público.

93



A imagem acima (93) – que abre e fecha o filme - se constrói como tese: a vida daquelas personagens será espelho e produto da dinâmica da metrópole que os envolve. Funcionamento que se reproduz no espaço doméstico. Espaço de agressividade e briga matrimoniais, o imóvel localiza-se no último andar de um prédio, posicionado à distância máxima da rua, envolto em janelas e espelhos.

Confinamento e afastamento do espaço público materializam-se aqui, bem como a introjeção da ideia de que, em um contexto no qual o funcionamento do capital torna-se o funcionamento da metrópole e dos sujeitos que a habitam.

Conceito de destaque na composição espacial do apartamento, o reflexo está impresso em objetos e materiais no interior do imóvel:

Nas imagens 94 e 95, o reflexo da cidade aponta, como se disse, para a intrusão das dinâmicas da metrópole no espaço privado. (94 e 95, 1'01'18 e 1'37'26):

94



95



Em 96 e 97, a presença constante de espelhos reforça a sensação de confinamento e autorreferencialidade. (96 e 97, 1'34'47 e 1'31'07)

96



97



Em alguns momentos, alguns quadros parecem atuar como espelho – criando a sensação de artificialidade e ausência de singularidade:: em 98 (1'37'32), o quadro parece refletir a planta sob ele. Em 99 (1'29'29), a cidade pintada aparece ao fim do corredor como se Carlos não tivesse outra opção senão caminhar em direção a ela mesmo dentro de seus aposentos.

98



99



De modo análogo, em sequência que ilustra a falta de afeto do casal, o incômodo de Carlos com a presença de Luciana é reiterado pelo retrato na mesa de cabeceira (100, 1'31'19). Os objetos do apartamento só fazem colaborar para a sensação de claustro e vigilância.

100



Reforça-se, desse modo, a condição imbricada entre a metrópole, seus habitantes e a invasão dos efeitos das dinâmicas urbanas na esfera doméstica. A cosmopolitização de São Paulo, simbolizada em sua indústria automotiva, não respeita nem as fronteiras domésticas nem o resguardo da subjetividade.

*

Na segunda aparição de apartamentos na trama, entendemos a situação de Hilda, cuja personalidade também é desenhada pela disposição interna de sua moradia em um prédio cuja fachada nunca vemos. Nesse caso, porém, os interiores projetarão, em seus pertences e no esvaziamento decorativo, a solidão da personagem.

Logo ao primeiro momento em que o apartamento e a personagem são mostrados – com Hilda falecida na cama, por suicídio –, tem-se o vínculo imediato entre espaço doméstico e morte. Num contexto em que a prosperidade afetiva não se consuma, não parece fortuito que a personagem com que Carlos mais parece se identificar seja apresentada como cadáver.

Seus remédios (101, 21'10) - instrumentos do suicídio - e até mesmo seus livros, seja na bagunça das prateleiras (102, 21'15) ou na idealização desilusória dos títulos - *Para Viver um Grande Amor* (foto 103, 21'44) -, corroboram para delimitação do estado desesperado da personagem.

101



102



103



A não-representação da fachada do prédio cria um sentimento de deslocalização. Temos apenas a vista de um corredor entrecortado pela luz (104, 1'11'53), uma sala com poucos pertences (105, 1'12'55) e uma janela de ampla para uma metrópole anônima (106, 1'15'14), opressiva pela sua grandeza.

104



105



106



É assim que o apartamento, como tipologia habitacional, aparece como um certo enigma de cidade na filmografia estudada. Um lugar que, como moradia em crescente popularização nos 1960, parece se constituir à imagem de uma metrópole na qual o mal-estar generalizado sobe à superfície.

Como um fenômeno crescente, os apartamentos assumirão, assim, papéis diversos na filmografia. Não raro a verticalização será mostrada em chave de negatividade, de decadência moral (ou histórica) de valores.

A concepção que orbita as tramas de *Noite Vazia* e *São Paulo S.A* - do dilarecimento do vínculo imediato entre verticalização e modernidade - também ganhará reforço em *O Bandido da Luz Vermelha*, em ao menos duas passagens.

Em 107 (24:40), vemos três prédios modernistas. A imagem desses prédios invade a tela, como um flash, uma piscada, após uma mulher gritar ao surpreendida pelo Bandido. A associação entre grito, agressão e modernismo abre espaço para a leitura de que as promessas do desenvolvimento urbano - ancoradas também na verticalização - não se reverteram em avanço civilizacional. A imagem dura o tempo do grito. Nela, não há céu.

107



Em cena posterior (108, 1:10:16), dentro da residência do Bandido, a ideia da cidade como claustro se repete.

108



É interessante notar como em *Noite Vazia* e *São Paulo S.A.*, quando mostram o skyline visto pela janela de um apartamento, o fazem posicionando São Paulo a uma grande distância – em uma presença, se ameaçadora, ao menos distante e difusa. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, por sua vez, como se vê acima, há uma aproximação que evoca a clausura.

Pelo estudo dos apartamentos como certo enigma de cidade, percebe-se, portanto, a crescente veiculação da metrópole como temerária, na qual os antigos símbolos de modernidade – nesse caso, a verticalização – são tomados por negatividade.

No subitem seguinte, um novo indício desse movimento: analisando as diversas valorações do automóvel na cronologia cinematográfica da cidade, será exposta a crescente negatividade na representação automotiva.

De símbolo de progresso a veículo de violência - e também assumindo a importância de elemento estruturador nas narrativas -, o destino dos automóveis e de São Paulo se entrelaça.

2. o automóvel no tabuleiro da metrópole

[introdução]

Nesse segundo capítulo, *O automóvel no tabuleiro paulistano*, catalogo o modo como o carro foi retratado ao longo das décadas, em sua presença visual (ou sugerida em diálogos, por exemplo) e a modulação dessa presença nos diversos segmentos da pirâmide social.

De símbolo de modernidade e vitrine da riqueza à veículo de violência a serviço da segregação social - reputações que verificaremos nos primeiros dois subitens (*O automóvel no cotidiano das classes populares* e *Progresso, confinamento e decadência: os automóveis e as classes altas*) -, os carros impuseram-se no cotidiano paulistano com a expansão vertiginosa da indústria automobilística e do modelo rodoviário, verificadas no período.

Na terceira seção do capítulo (*A indústria automobilística estruturando narrativas*), mostra-se como o protagonismo do automóvel passa não apenas ser representado, como, também, torna-se elemento estruturador de narrativas – como é o caso de *São Paulo S.A.*, na introjeção enclausurante da lógica fabril na subjetividade do personagem principal do filme.

2.1.

o automóvel no cotidiano das classes populares

109



Sai da Frente, primeiros instantes: Isidoro come um pão às pressas. Se alimenta com a rapidez de quem não tem tempo; de quem deve ajustar a refeição aos intervalos entre tarefas. Não à toa, o faz sentado na lateral de seu caminhão, seu instrumento de trabalho - imagem que dá o primeiro indício da importância do carro no cotidiano do personagem.

Os créditos iniciais [0 - 2:09], como se disse anteriormente, dão conta de um trajeto. A partir deles, tem-se a visão geral de que o veículo do protagonista é obsoleto, incompatível com a paisagem paulistana de carros modernos. *Sai da Frente*, lema progressista de quem avança sem pedir passagem - inscrito na capota do veículo -, soa como gozação de quem mancha as ruas com velharia na “cidade que não pode parar”.

110



111



112



Quando o caminhão de Isidoro passa por ruas de São Paulo (111 e 112), os carros – visualmente contrastantes com o seu – somam-se à verticalização como vitrines de um centro em processo de modernização. O carro será marcador de modernidade e o veículo do Isidoro será o seu avesso; o avesso do progresso.

A vida de Isidoro é repetir trajetos, transportar cargas em uma cidade de movimento crescente. O ano é 1951 e a marca da circulação automotiva – aqui não apenas em seu sentido de dinamismo, mas também partir e voltar ao mesmo ponto, em círculo – já está cravada em São Paulo.

Desde os primeiros momentos, ao sair do Beco do Conforto, cortiço onde mora, o carro do protagonista será alvo maior da impaciência dos outros moradores. O veículo é barulhento e o longo processo de dar partida no motor é motivo de irritação diária para os habitantes do lugar.

113



Numa metrópole em que pessoas dão lugar à automação nas avenidas, Isidoro humaniza o que não é humano: ao seu cachorro, dá-lhe o nome de Coronel e, ao veículo, o apelido de Anastácio. Fazer o velho carro funcionar demanda diálogo e a negociação é sempre em termos humanos: “Vamos, Anastácio, deixa de bancar o gostoso!” (113, 10:56)

A obsolescência de Anastácio é demarcada em cenas diversas, como se fosse o último automóvel remanescente de uma fase anterior à chegada do progresso cinquentista.

Em 114 [17:04], Eufrásio, um cliente à procura de um transportador de móveis, entra a contragosto no carro de Isidoro. A fumaça do escapamento sufoca a dupla. Eufrásio tosse, Isidoro observa: “Tá ruim (de saúde), hein, velho?”. Em evidência, certa ironia com o procedimento de desresponsabilizar a máquina pelos prejuízos ao sujeito, posicionar os sintomas como fraqueza individual.

114



O carro, tão logo parte rumo a Santos – destino do cliente -, já provoca uma colisão em série (115, [17:54]). Em uma rua onde só circulam automóveis de elite, a existência arcaica de Anastácio desestabiliza a ordem aparente da metrópole. Em tom de gozação – ainda que proferido com sinceridade -, o carro Anastácio é chamado por Isidoro de “o maior do mundo”.

115



Em um terceiro momento [116, 20:55], ao chegarem na casa de Eufrásio para pegar os móveis, descobrimos que o homem sofreu ação de despejo. Ele grita com Isidoro

para que empilhe logo o último móvel. Isidoro: “calma, isso aqui precisa de ciência”. O caos evidente da pilha contrasta com o discurso de que, na verdade, há uma organização por trás da bagunça indesejada. O mesmo se aplicaria à fachada progressista paulistana?

116



A trajetória de Isidoro e Eufrásio rumo a Santos é o percurso da inadequação do protagonista – simbolizada em seu carro - face ao novo funcionamento da cidade. Isidoro estabelece com seu instrumento de trabalho uma relação personalizada de amizade, quase como um ato de contorno ingênuo ao embrutecimento de uma metrópole apressada e irritadiça. No triângulo afetivo Isidoro, Anastácio e Coronel, todas as pontas gozam da mesma dignidade.

117



Em 117 [24:45], quando o automóvel de Isidoro some, o protagonista e o cliente correm para encontrar um policial e, apressados, quase o ultrapassam. Ao perceber que o agente está lá, Isidoro para abruptamente. Imediatamente, ouvimos um som de freada de carro, como se o personagem tivesse emitido aquele som. A lógica automotiva introjeta-se na movimentação dos sujeitos e demarcada a importância do tema ao imaginário do contexto.

[150]

Malícia, esperteza, perspicácia – todas sublinhadas pela ingenuidade atávica de Isidoro - aparecem como posturas de personalidade que permitem ao protagonista enfrentar uma cidade embrutecida, impaciente e uma vida precária de recursos materiais – recursos que devem ser obtidos pela circulação automotiva.

118



118 - [41:30] Frequentemente, Isidoro testa os limites da paciência dos motoristas, que buzina incessantemente para que saia do caminho. “Sai da Frente!”, gritam. Até então, “Sai da Frente”, inscrito no caminhão do protagonista, aparecia como autoironia em relação à bandeira de um progresso que não pede passagem. Nesse momento, a expressão ganha coro de terceiros, reforçando, porém, a imagem de Anastácio como obstáculo indesejado.

Em *Sai da Frente*, em síntese, o protagonista tem um carro incompatível com a nova face almejada de São Paulo, ainda que dependa dele para estar inserido no jogo do capital e sobreviver. Seu veículo é obsoleto e, é por essa obsolescência, que tanto entendemos o carro como objeto-símbolo da modernidade quanto concluimos, por oposição, a distância de acesso das classes populares a esse *status* de desenvolvimento.

Em *Simão, O Caolho*, lançado em dezembro do mesmo ano, que também tem como protagonista um sujeito oriundo das classes populares, a dicotomia do carro como modernidade e marcação social expressa-se com clareza em duas breves passagens.

A primeira, quando um casal de moradores do bairro enriquece subitamente, o primeiro investimento que demarcará sua nova posição é a aquisição de um carro.

O bairro os celebra, uma pequena multidão se reúne ao redor do veículo (119, 1:04:36).

119



A segunda, da mesma maneira, quando Simão, o protagonista, se imagina rico, o carro também marca presença como símbolo de riqueza e modernidade. (120, 1:20:56)

120



Nos dois filmes de 1952, portanto, o automóvel aparecerá como indicador de progresso e ascensão social – em *Simão, O Caolho* na chave da positividade: a propriedade de um veículo é símbolo maior da fantasia de bonança; em *Sai da Frente*, como negatividade, a posse de veículo obsoleto indica visualmente o

estrato social pobre a que pertence seu proprietário. De um modo ou de outro, automóvel é a marca do moderno.

Em *O Grande Momento*, um retrato da classe operária feito seis anos depois, em 1958, o carro continuará aparecendo como marcador de uma modernidade prometida. Modernidade essa, no entanto, que estará ainda mais distante da realidade do protagonista, uma vez que a posse de um veículo não se configurará sequer como possibilidade.

Zeca, afinal, não tem recursos financeiros nem para manter a propriedade de sua bicicleta e, desde os primeiros instantes do filme, o bairro onde mora, o Brás, será visualmente apresentado como distante do progresso.

121



Como se vê na imagem inicial de *O Grande Momento*, acima (121), já utilizada na seção 1.1, crianças brincam, pedestres circulam na via sem sinalização. Ao fundo, como ponto distante da paisagem, a verticalização do centro da cidade contrasta com o cenário do bairro operário. Feito objeto estranho na paisagem, um carro passa.

Está impresso aqui, portanto, uma diferenciação de estágios de desenvolvimento de metrópole. O progresso, demarcado na visualidade distante, não atinge o lugar que será o centro da narrativa. O bairro operário é um ponto da cidade onde a

modernização vertical ainda não aportou e na qual o carro, marcador fundamental dessa modernidade, será um elemento estrangeiro e estranho à vida dos personagens centrais da trama.

Não à toa, como vemos na imagem, o carro que circula por ali remete aos modelos da Ford da década de 1920, reforçando o entorno como um lugar de não-modernidade.

Em uma passagem posterior (122, 4:18), quando um sujeito ruma à casa de Zeca para cobrar uma dívida, o confronto carro e bicicleta é nítido na imagem: ele quase é atropelado pelo veículo. Dessa vez, no entanto, o automóvel em questão é um modelo mais moderno.

122



Na vida daqueles cidadãos, onde o progresso é ponto distante na paisagem, a modernidade aparece tão somente como ameaça.

Será com uma bicicleta - e no provincianismo nostálgico que inspira - que Zeca percorrerá as ruas do Brás, concentrado na missão de levantar recursos para seu casamento, alternando-se entre cobrar honorários de pequenos serviços prestados, renegociar dívidas e convidar amigos para o evento.



123 - [17:23] Na porta de um laboratório de fotografia, Zeca e Ângela (Myriam Pérsia), sua noiva, conversam sobre a decisão de contratar um fotógrafo para o casamento. Confirmada a contratação, Zeca segue seu caminho para viabilizar o pagamento do profissional. Ângela e seu sobrinho, que acompanhou o casal no estúdio, ficam sozinhos.

Ela diz ao menino que irão embora de bonde. Ele se recusa. Ela propõe ônibus. Ele se recusa. A nova geração parece já imbuída de uma rejeição à lógica de coletivização, aqui manifesta nos meios de transporte. Por falta de opção, numa cidade que propaga e incentiva o automatismo atomizado dos carros – a qual não têm acesso –, terminam por ir a pé.

O *Grande Momento* anuncia, assim, uma cidade em redesenho, na qual a lógica do progresso avança sobre os bairros partindo de seu centro. A pressão financeira de uma metrópole progressivamente comandada pelos ditames do capital espreme os personagens, se projeta no carro e contamina o seu território.

A bicicleta aparecerá como um dos últimos vínculos de uma lógica personalista de bairro. A necessidade de vendê-la para pagar dívidas é também a despedida de uma certa São Paulo, que agora se reconfigura pela pressão automotiva.

A comercialização da bicicleta permitirá, porém, que o protagonista pague pelo terno de seu casamento. Não à toa, nesse momento, na alfaiataria, se dará uma conversa que tem o carro como elemento central. Será, também, a última referência substancial a automóveis no filme.



O filho do alfaiate desabafa (124, 37:55) e o diálogo segue: “O senhor tem carro? (Não). Quando crescer, vou guiar uma ambulância igual àquela que veio buscar minha mãe (Sua mãe tá doente?). Tá, agora meu pai vai me levar para ver ela. De carro”.

É assim que a indústria automobilística, símbolo do progresso, aparece na vida da classe baixa: na associação simbólica entre carro e doença, na demarcação de segregação (“o senhor tem carro?” / “não”), mas também como qualificativo social (“Meu pai vai me levar. *De carro*”).

Interessante notar como, em *Sai da Frente*, Isidoro ocupava o lugar social da classe popular e, mesmo que houvesse um contraste estabelecido entre os carros modernos e a obsolescência do seu, ele era, ainda assim, proprietário de um veículo.

Em *O Grande Momento*, Zeca, também situado em um estrato identificável como o de uma classe média baixa, já estabelece com o carro uma outra relação: o carro é um sinal de modernidade distante na paisagem e na posse, impensável na realidade do protagonista.

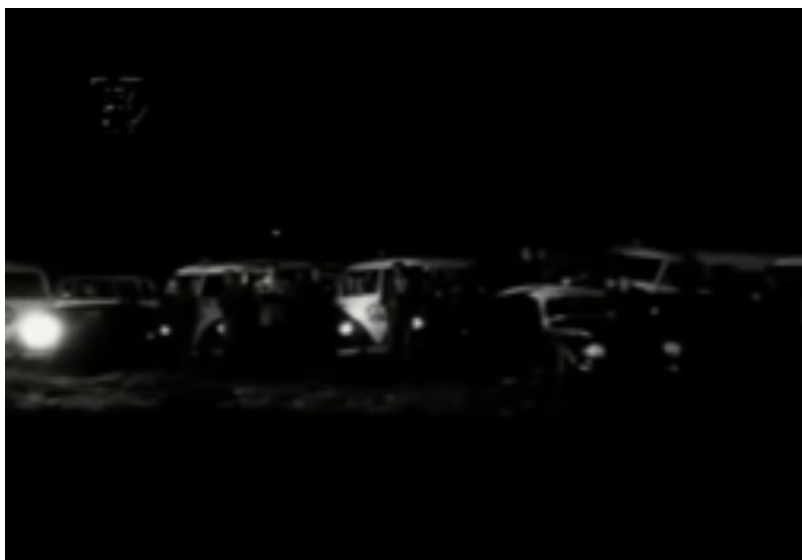
Em uma cidade que acentua suas desigualdades com o passar dos anos, o lugar que cabe aos pobres também transfigura-se com gravidade. No capítulo anterior,

verificou-se a transição do cortiço, pensionato e casa operária para a miséria das favelas. Aqui, o carro também obedece um movimento correlato.

Em certas passagens de *Cidade Ameaçada* (1960), *São Paulo S.A* (1965) e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), e integralmente em *A Margem* (1967), a relação entre carro e pobreza é mediada ora pelo sonho de grandeza (fruto da segregação) ora pelo vínculo explícito com a segregação social.

Em *Cidade Ameaçada*, em uma dinâmica em crescente gravidade que aparecerá em obras seguintes, o automóvel assumirá a função de veículo do poder público, para assegurar a ordem nas favelas na captura de criminosos oriundos das classes populares.

125



No caso desse filme, a chegada de viaturas para capturar a gangue do bandido Passarinho não transparece uso de violência desmedida, mas servirá como imagem do poderio policial e da sua importância cívica para extirpar a ameaça de violência urbana que paira sobre a cidade (125, 53:09) – dessa vez, à diferença de *Uma Pulga na Balança* (1953) ou de *Na Senda do Crime* (1954), associada à miséria.

A frota moderna é análoga à eficiência da polícia e seu símbolo imediato. Nos créditos iniciais, inclusive, lê-se “agradecemos ao alto espírito democrático da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo”.

Em *São Paulo S/A* [126, 1:17:22], por exemplo, em um dos raros momentos que dão acesso à visão da classe trabalhadora, o carro e a indústria automobilística aparecerão como espoliação de direitos. Na fábrica de peças, trabalhadores estavam escondidos no banheiro para que o fiscal não multasse a empresa por descumprimento de direitos trabalhistas.

126



Em *A Margem* (127 e 128, 28:44 a 29:10), por sua vez, naquela favela, o carro demarca a segregação visual: o veículo que ali circula não parece pertencer à realidade de pauperização. Dentro dele, noivos de feições orientais observam a comunidade que os acompanha em procissão. A cena se constrói como um delírio da protagonista, cujo maior sonho parece ser casar-se. Ela observa a cena deslumbrada, como uma imagem inatingível.

127



[158]

128



O matrimônio, mostrado como felicidade idealizada e pura aos olhos de uma personagem que tem a prostituição como ofício e a pobreza como realidade, empresta sua aura de objeto de desejo também ao carro que transporta os noivos. Não à toa, como vemos acima (128), os pobres – que em *Sai da Frente* ainda podiam ter um carro, mesmo que velho - só têm acesso aos pneus, velhos e abandonados.

Momentos adiante [129, 39:06], a promessa inacessível de felicidade se consuma também em um segundo delírio lúdico que tenta mimetizar uma dinâmica de país desenvolvido associado ao carro: reproduzindo a mesma imagem usada na seção 1.1, um jovem casal encena a chegada do rapaz de carro para buscar sua amada. Ele finge dirigir, ela finge esperar.

129



[159]

Às três sequências mencionadas de *A Margem*, soma-se uma quarta que associa o contexto da miséria ao carro. Se as anteriores eram fantasias de progresso bloqueadas pela segregação, essa toma forma escancarada da violência.

130



Na imagem 130 [44:33], uma viatura policial aparece subitamente no cenário marginalizado, capturando o personagem engratado sem motivo anunciado. Diferentemente de *Cidade Ameaçada*, o automóvel em *A Margem*, sob o regime de uma arbitrariedade violenta contra a margem da sociedade, deixa de ser um símbolo do progresso para revelar seu caráter de conservação da segregação no cotidiano da pobreza.

De maneira análoga ao filme de Ozualdo Candeias, *O Bandido da Luz Vermelha* [131, 1:24:46], uma cena que associa carro e o violência se repete na favela. Diversas viaturas policiais se aproximam para perseguir o protagonista, no tiroteio final que tem como efeito a sua morte e do chefe da polícia.

131



No filme de Sganzerla, o carro como veículo de violência está impresso recorrentemente n' *O Bandido da Luz Vermelha*. Imagens de bang-bang noturno nas ruas da metrópole, em embates entre policiais e contraventores dentro de automóveis, na manutenção da ordem ditatorial, generalizam o vínculo entre carro e caos urbano (132, 3:25)

132



Será também como proteção a esse caos urbano – ou à sua iminência – que a classe alta, estrato um dia fiador da imagem do carro como progresso, passará a ver os automóveis como espaços de proteção. Em um processo de alienação do espaço público, o confinamento em automóveis implicará também em dessubjetivação dos cidadãos de elite, como veremos a seguir.

2.2

progresso, confinamento e decadência: os automóveis e as classes altas

No imaginário dos anos 1950, quando a elite entrava em cena, os carros apareciam como marcação de classe. Como vimos na seção anterior, sob a perspectiva das classes populares, a modernidade associada aos automóveis era sentida como um índice de riqueza que não lhes pertencia.

Em *Uma Pulga na Balança* (1953), no retrato das classes altas – sempre alvos de um carismático golpista -, os carros estão associados à bonança e ao modo como os ricos circulam no espaço público.

Desde aquele momento, os ricos não pareciam considerar caminhar nas ruas; pelo contrário, desfilavam em seus carrões – como no cortejo funerário abaixo pela Avenida 9 de Julho (133 e 134, 45:32 – 45:43).

133



134



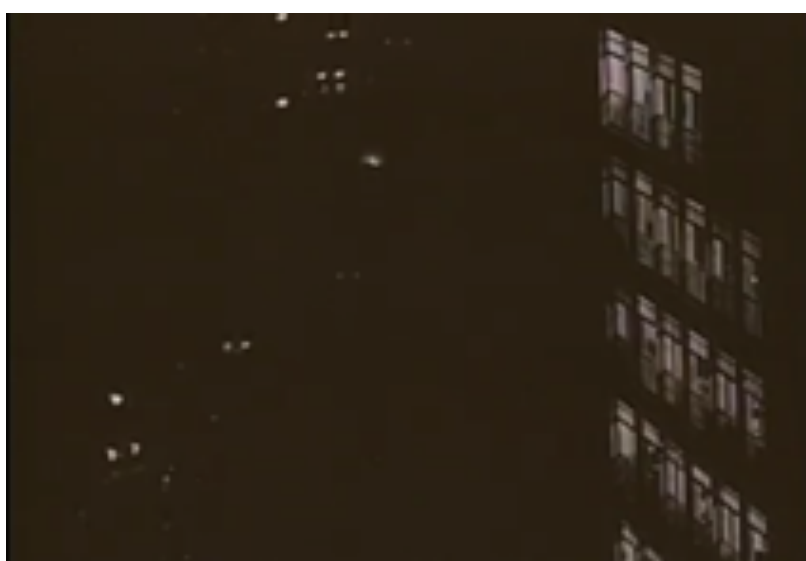
Em 1.2, vimos como o filme de Walter Hugo Khouri tem a dessubjetivação como diagnóstico fundamental da metrópole sessentista. O mecanismo, que já estava explícito no interior do espaço doméstico, também toma forma na representação simbólica do carro; uma automação que despersonaliza tanto a cidade quanto os sujeitos que a habitam.

As primeiras imagens de São Paulo, sempre noturnas, não simulam a perspectiva do olhar humano; são enquadramentos gerais de contextualização que revelam a metrópole como um lugar habitado por carros, quase esvaziado de pessoas, em uma dinâmica fantasmagórica de deslocamento incessante.

135



136



A subjetividade não circula na esfera pública e não parece ser por ela moldada. A rua é espaço dos carros, vistos com clareza na imagem 135 e como pontos de luzes em circulação distante em 136 [3:05 – 4:39]. As pessoas, ausentes na quase totalidade do prólogo, aparecem apenas em duas ocasiões – como vultos atravessando a rua ou, ao longe, sem rosto, sem identidade, em posição de trabalho, varrendo uma galeria.

Muitas das imagens dessa sequência, se não mostram carros, são filmadas de dentro de automóveis - percorrendo espaços da cidade com rapidez, sem que o olhar do espectador possa se assentar no que é visto. O olhar do sujeito é o olhar dos carros.

A imagem que introduz o núcleo principal da trama, após o prólogo de noturnas da cidade, é o farol de um carro (137, 4:40). A presença humana, confinada a um subúrbio cuja contextualização é incerta, aparece pela primeira vez dentro desse veículo, no interior do qual um garotinho brinca com o volante (138, 4:47). Vocalizando zunidos que imitam o som do motor, a voz humana é mero canal para emissão de sons industriais.

137



138



O garoto, descobrimos, é filho de Luisinho, homem de classe média-alta, que ali se despede da família para iniciar com seu carro um percurso pela noite paulistana em busca de algo que rompa seu tédio. No confinamento da máquina, interage com o garoto. Juntos, pisam no acelerador com o carro freado. A sobreposição dos pés em cima da válvula é simbiose entre pai, filho e máquina. (139 e 140, 5:15 – 5:22)

139





Na partida do carro, o rádio do veículo toca um jazz, símbolo da influência norte-americana. É assim que, tal como no prólogo, a cidade aparece como uma espécie de sinfonia fantasmagórica, na qual os traços visuais de identificação nacional (ou municipal) perdem força diante de uma internacionalização despersonalizada que tem nos carros um de seus símbolos.

Em uma metrópole onde a elite progressivamente deixa de se arriscar a circular a pé, o carro será o veículo que, arcabouço de proteção, permitirá a saga melancólica de dois homens à procura de estímulos. Nessa noite vazia de sentimentos e vínculos, na qual os protagonistas – entre 27:32 e 1:24:11 -, estarão confinados em um apartamento com duas mulheres.

Lá também, no espaço doméstico, quando mencionado, o carro ficará na tensão entre ser um símbolo distintivo de classe e uma fortaleza móvel que permite o acesso a um espaço público temerário.

141



141 - Em uma das páginas de revista encontradas no flat por uma das personagens [1:21:35], a notícia da morte de Kennedy aparece como um alerta e justificativa do medo: afinal, o carro, símbolo do progresso e suposta fortaleza, se mostrou violável.

Ao amanhecer, decretado o fim do encontro, a circulação pela cidade e a retomada do cotidiano – tão esvaziado de sentido quanto a noite que o precede – também marca a volta dos personagens ao interior do carro.

Correlato à função protetora que o apartamento assume contra espaço público – tal como visto no capítulo anterior -, o papel do carro será, mais de uma vez, de uma espécie escudo móvel dos protagonistas.

142



143



144



[1:24:48 – 1:25:18] O contato com as ruas, com o centro da cidade, deve ser feito no interior do veículo (142 e 143) Pisar na calçada será apenas por imprevisto: os quatro param rapidamente em uma floricultura (144).

“[As flores] são para a mulher dele. Ele nunca me apresentou”, Nelson justifica, antes do movimento ser retomado para que as moças saiam. A circulação a pé no espaço público (acima) dura o tempo de atravessar uma calçada (o caminho entre o carro e a loja).

Na descampado do que viraria a Praça Roosevelt, o filme se encaminha para o seu final [1:25:58]: as mulheres são deixadas à própria sorte (145) e os homens seguem de carro aos seus destinos, às suas famílias, ao cotidiano da grande metrópole. O carro segue como espaço móvel de proteção. E o desamparo das duas, visto pelo retrovisor (146), é nítido na imagem. Novamente, pelo retrovisor, o olhar dos homens é o olhar mediado pelo veículo – imagens abaixo:

145



146



A futura Roosevelt, parte da sequência final de *Noite Vazia*, reaparece em *São Paulo S/A* (147, 1:37:53) e em *O Bandido da Luz Vermelha* (148, 8:00) em imagens que, por suas próprias construções visuais, dão conta de expressar a nova proporção entre sujeitos e carros, bem como a relação de poder e presença estabelecidas no espaço. O oceano de automóveis entra no catálogo visual da metrópole:

147



148



No caso de *São Paulo S/A*, o qual usarei como base no próximo subitem, a sequência na futura Roosevelt é um dos pontos finais de uma longa trajetória de desumanização de Carlos, protagonista da trama.

A dessubjetivação expressa em *Noite Vazia* também aparecerá em *São Paulo S/A* no cotidiano da classe média ascendente – dessa vez, não apenas como propriedade ou proteção, mas como ofício industrial. E os automóveis, pela sua crescente importância no funcionamento de São Paulo – como polo industrial de importância global -, passarão a estruturar a narrativa (e a subjetividade de seus personagens), perspectiva que será apresentada no capítulo seguinte.

À medida que os automóveis se popularizam, enfraquece-se sua imagem como objetos de status social das elites, cada vez mais apartada da circulação no espaço público.

Em *Bebel, Garota Propaganda*, de 1967, duas passagens ilustram o novo posicionamento social do carro na metrópole. Em [1:30:57], imagem 149, depois de presenciarem um deputado atropelar uma criança, dois publicitários o agredem, roubam seu carro e, com o homem no banco de trás, dirigem até um descampado. Lá, posicionam o político desacordado (de terno branco, abaixo) no centro da pista, e aceleram em sua direção em espírito justiceiro e gozador. Desviam no último momento.

149



Em 150, [1:36:23] os dois rapazes, já em outro carro, fascinam-se com os atributos do carro, confabulando sobre como irão seduzir mulheres. Ao fundo, o Edifício Altino Arantes segue na paisagem. A atmosfera é de alegria, mas eles sabem – por mais que os mesmos signos arquitetônicos estejam impressos no horizonte, os tempos são outros. Rindo, um deles exclama: “viva a civilização ocidental, cristã e... decadente!”



Um dia símbolo da modernidade, vitrine das elites cinquentistas, o carro terminará representado como veículo de decadência, violência e espelho de uma metrópole em constatada degradação urbana e moral.

2.3

a indústria automobilística estruturando narrativas

"Bastava abrir o jornal e escolher: precisa-se de jovens competentes para trabalhar na indústria automobilística [...] Duas mil fábricas de autopeças cresceram em São Paulo da noite para o dia [...] O programa de nacionalização dos veículos precisava ser acelerado", narra o protagonista de *São Paulo S.A.*

Imerso no ofício de deliberar sobre o futuro das peças – sobre sua continuidade ou descarte nas esteiras da Volkswagen -, o protagonista Carlos transpõe a ocupação de juiz de mercadorias às instâncias de seu cotidiano.

O vínculo do protagonista com carros ultrapassará a posse ou o testemunho da circulação: na indissociação do rapaz com seu trabalho, a subjetividade será contaminada pela lógica industrial automobilística, cuja velocidade e extensão de produção invade o funcionamento da metrópole - como atesta a dimensão do pátio da fábrica (151, 12:15):

151



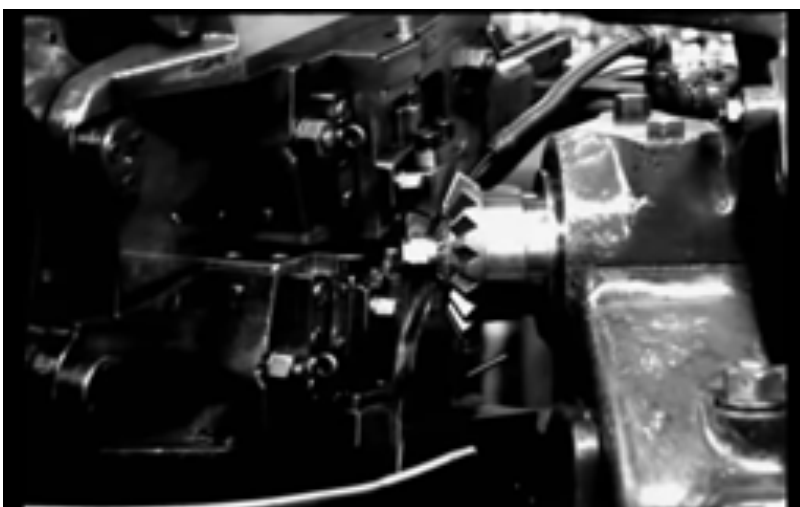
A lógica do filme será constantemente incorporar, na montagem, a contaminação das regras padronizantes da produção automotiva fabril no psicologismo do protagonista. A indústria automobilística estrutura a narrativa tanto quanto estrutura a metrópole que lhe serve de cenário e forma.

Quando entendemos, por exemplo, em um diálogo [33:16 – 35:37], que Carlos perdeu o emprego na Volkswagen por compactuar com negócios escusos de Arturo (152), há um corte imediato para uma engrenagem (153) seguida de imagens do cotidiano na nova empresa.

152



153



A correlação entre o percurso do protagonista e o movimento de um engrenagem é frequente. Em [43:55], Carlos vaga pelas ruas, delirando sobre sua vida profissional e afetiva (154). Em seu discurso, o movimento cíclico da esteira industrial serve como modelo e imagem ao funcionamento de seus relacionamentos: “Recomeçar, recomeçar... mil vezes recomeçar (...) esquecer Ana, apagar Luciana, lembrar das cinquenta obrigações diárias do trabalho. Recomeçar, mil vezes recomeçar. (...) Aceitar. Aceitar.”

Nesse devaneio, para o qual o Viaduto do Chá serve de locação, misturam-se a flashes de engrenagens (155). A montagem reforça, assim, novamente, uma relação de equivalência.

154



155



No discurso oficial da época, as promessas econômicas e civis de progresso, ancoradas em uma concepção de tempo linear, com direção única a um futuro de bonança, guiada pela indústria automobilística.

A experiência cotidiana de Carlos, no entanto, mostra o carro – e a indústria que o produz – como instrumento da demarcação da lógica da circularidade e repetição. “Recomeçar, recomeçar, mil vezes recomeçar...”, delira frequentemente o protagonista, numa espécie de lema que acompanha toda a trama.

Feito mercadoria em esteira cíclica industrial, viver sob as mazelas de uma cidade a serviço do capital internacional torna-se repetição insistente de angústias e promessas vazias de recomeço na vida de Carlos.

O tempo como progresso unidirecional já não se sustenta. Os carros são símbolos de um desenvolvimento apenas delusório. Não à toa, em uma marcha cívica logo nos primeiros minutos do filme, Carlos vê um carro transportar a frase “O Civismo Vencerá” (156, 5:17).

156



Situado entre 1957 e 1961, mas filmado em maio de 1964 (um mês após o início da ditadura), como já se antecipou no capítulo 2, o filme, quando projeta esperanças – ou ilusões, como na crença no civismo transportada pelo carro -, já contém em si mesmo o atestado de que o futuro não vingou e se reverteu em violência. Ao contrário do que diz a placa, o civismo não venceu – seja em termos políticos, civis ou econômicos.

Nesse filme, à diferença do que vimos, por exemplo, no subitem 2.1, referente às classes populares, falar de carro não é apenas mostrar automóveis como objetos externos aos personagens. Aqui, atesta-se o entrelaçamento e quase indistinção entre sujeito e objeto.

157



157 - [1:22:05] O destino de Ana, uma das ex-namoradas de Carlos, é tornar-se garota propaganda do Auto-Peças de Arturo – em mais uma exemplo do entrelaçamento entre o humano e a máquina.

Para além de de equivaler pessoas a automóveis, *São Paulo S.A* não cessará de transpor a lógica da serialização da linha de montagem à sua própria forma - não apenas entrecortando angústias com flashes de máquina (como se viu na sequência do Viaduto do Chá), mas também estabelecendo correlação entre cenas pela lógica da repetição.

Embates e diálogos similares reaparecem com personagens diferentes, demarcando a falta de singularidade das relações e a circularidade da experiência humana na metrópole. Não à toa, nesses casos, o carro servirá de cenário.

158



[177]

159



160



Em [30:46 – 32:05], por exemplo, Carlos pergunta à Hilda, dentro do carro: “Onde é que você está me levando?”, (158). O destino é um descampado, onde ela repete insistentemente: “Devo amar” (159). A felicidade só pode ser projetada em paisagem não contaminada pela urbanização acelerada.

Logo quando Hilda fala essa frase, corte para (160): uma cidade tomada por carros. Ou seja, a felicidade possível, expressa por Hilda em meio a uma área rural – onde a urbanização ainda não tomou conta -, é rapidamente atravessada pela despersonalização paulistana dos automóveis.

Mais adiante, novamente incorporando a repetição na forma, a exemplo da cena com Hilda, vemos o diálogo – agora com Arturo: [1:03:41] “Onde é que você está

[178]

me levando?”, Carlos pergunta (161). O destino é um descampado, onde ele abrirá a nova sede da empresa financiado por linhas de crédito (162):

161



162



A prosperidade novamente só pode ser projetada em paisagem não contaminada pela urbanização acelerada. É destino do sujeito expandir infinitamente os limites do urbano, projetando sua felicidade sempre um pouco mais longe. O carro servirá de transporte e objeto da esperança vazia.

Em uma jornada cuja conclusão é impossível – posto que o encerramento não está previsto na lógica industrial, senão como fechamento de ciclo -, *São Paulo S/A* termina da maneira que começou.

Como era de se esperar (indústria, afinal, é construção de previsibilidade), a narrativa volta à cena inicial. A briga, cujo motivo não foi revelado ali, agora se esclarece: Carlos quer fugir da cidade. E de carro, claro. “Devo recomeçar. Recomeçar bem ou acabar de uma vez por todas”.

163



164



Assim, em [1:45:42], depois de roubar um carro, na cena que vimos na futura Praça Roosevelt (imagem 147, pg. 170), termina a trajetória de Carlos: ele abandonará o veículo na estrada e, feito carga, volta de carona em caminhão (163). Seu rosto funde-se à cidade (164). Metrópole, carro e sujeito são indissociáveis.



Como diagnóstico derradeiro da equivalência entre subjetividade e automóvel, que que em *São Paulo S.A* aparece na chave do drama, *O Bandido da Luz Vermelha* retoma e sintetiza a projeção da subjetividade em carros com sarcasmo.

Em [1:02:21], imagem 165, em mais um momento em que os narradores anunciam as múltiplas identidades do protagonista (“ex-garçom em Campo Grande, ex-vendedor, ex- cortador de unha na Avenida São João...”), a mala do Bandido – na qual inscreve-se “Eu” e guarda objetos diversos sem coerência – está, não à toa, no porta-malas de seu carro.

O aparecimento do automóvel como estruturador de narrativas – nas tramas e na vivência - responde, portanto, à presença massiva dos veículos no dia-a-dia dos paulistanos e assume, nessa perspectiva, um aspecto de negatividade na equivalência entre máquina e sujeito.

Na chave da angústia objetificante, como no filme de Person, ou da troça, no de Sganzerla, automóveis perdem sua aura de modernização e entram na esteira do pessimismo que acomete a filmografia sessentista.

No início dos anos 1950, vimos como os automóveis eram demarcadores de classe e prestígio social. Sua posse e ostentação aparecia como sinal de progresso. Da mesma maneira, modelos velhos, como o de Isidoro em *Sai da Frente*, eram retratados como entraves à boa ordem da metrópole.

Sua popularização e industrialização massiva muda também, a passos largos, com o avançar dos anos, a carga simbólica dos veículos, imiscuindo-se na própria estrutura das tramas. Na alternância entre decadência, instrumentos de violência ou escudo da elite contra uma cidade em crescente degradação, a trajetória dos carros nos filmes escolhidos corroboram para a tese geral do projeto de pesquisa.

**3.
o centro de são paulo:
da modernidade ao bang-bang**

[introdução]

Nesse terceiro e último capítulo, *O centro de São Paulo: da modernidade ao bang-bang*, percorrem-se os filmes à procura das imagens e ações captadas na região central de São Paulo - no modo, mais uma vez, como os diferentes estratos sociais experienciaram aqueles arredores ao longo dos anos.

Do fim da década de 1940 ao ocaso dos anos 1960, a expansão da cidade, a reorganização de seu centro e periferia, sua crescente importância nacional e a chegada de numeroso contingente migratório rapidamente reconfiguraram a constituição da metrópole e seus alicerces. A tentativa desse capítulo é, assim, explorá-las através de imagens.

Aqui, tem-se, com maior nitidez, a transição do centro como palco da modernidade idealizada para uma região de crescente pauperização e violência. Sob óticas distintas de classe, esse movimento será contemplado nos subitens 3.1 (*A vivência trabalhadora: o centro como modernidade?*) e 3.3 (*A elite e seu progressivo afastamento do centro*).

Em 3.2 (*O indivíduo entre a massificação e a violência*), espremido entre a pobreza e as classes altas, será dado destaque à experiência do indivíduo em uma São Paulo de crescente anonimato e massificação, produtos de seu gigantismo populacional e acentuada inserção na lógica mercantil.

Veremos, assim, na totalidade do capítulo, a transformação do coração da metrópole que se almejava vitrine civilizatória e financeira do país a uma região temida por sua violência urbana e palco da emergência (inclusive visual) das mazelas sociais.

3.1.

a vivência das classes trabalhadoras: o centro como modernidade?

No percurso diário de Isidoro, protagonista de *Sai da Frente* (1952), o ponto de parada de seu carro, à espera de clientes, é no Parque Dom Pedro II. Nos créditos iniciais do filme [0:21 – 0:46], primeira vez que o lugar aparece, a escolha dos enquadramentos mostra as imediações sem tantos indícios de verticalização. Reconhecem-se, como vemos nas imagens abaixo, o Parque (166) e o Mercado Municipal ao fundo. (167)

166



167



Não estamos no centro da metrópole, mas em suas adjacências. Eis que, ainda nos créditos iniciais – nos quais, não à toa, se lê “Este filme foi financiado com a

cooperação financeira do Banco do Estado de São Paulo” -, o carro, agora em movimento, entra na Avenida São João.

É nesse momento, com um movimento lateral de câmera (como ilustra a passagem da imagem 168 a 169), que a dimensão e o redesenho do centro da cidade são apresentados em sua magnitude, em contraste com a horizontalidade do ponto de partida.

168



169



Em evidência, a onipresença dos automóveis em vias largas de circulação - em uma cidade onde quase não se vê pedestres - e a verticalização que se demarca no horizonte da metrópole. Em posição central na imagem 169, o Edifício Altino Arantes - sede do Banco do Estado, financiador da obra -, o Martinelli e o Banco do Brasil compõem a paisagem de arranha-céus de uma metrópole moderna. A trilha confere um ar leve ao que é visto.

Instantes depois, quando o carro passa por uma via expressa ladeando a Praça Ramos de Azevedo – nas proximidades do que hoje é a Rua Formosa e a Avenida Prestes Maia -, o movimento de câmera exalta a verticalidade do primeiro arranha-céu do Anhangabaú (170, abaixo) : o recém-inaugurado Edifício CBI Esplanada, exemplar do alto modernismo, projetado pelo arquiteto polonês Lucjan Korngold.

170



A câmera acompanha o carro pela grande avenida, em cujo horizonte vê-se a imponência do Edifício Brasilair (na margem esquerda da imagem 171), construído em 1943, em frente à Praça das Bandeiras.

171



É assim que, no filme protagonizado por Mazzaropi, o centro, sempre quando mostrado, trará consigo a imagem do progresso e da grandeza da metrópole, por

oposição visual a diversos outros pontos da trajetória do personagem (incluindo, como vimos em 1.1, o cortiço onde mora).

A exposição do centro da metrópole como estandarte do progresso parecia, de fato, impregnada no imaginário do início da década cinquentista. *Simão, O Caolho*, também corrobora para a representação estupefacta do redesenho grandioso da região.

172



173



174



175



Quando a narrativa do filme, que começa em 1932, salta vinte anos, a paisagem provinciana ganha a companhia de arranha céus em uma colagem visual – Edifício Altino Arantes e o CBI Esplanada aparecem na composição (172 e 173, 30:35 – 30:59).

Na mesma sequência, o protagonista, em devaneio, assusta-se com a visão vertiginosa do alto (174 e 175). Nesse primeiro momento, a modernidade do centro amedronta pela sua imponência. O personagem parece ao mesmo tempo deslumbrado e atropelado pela grandeza.

Desse modo, percebe-se que, na perspectiva de Simão, um personagem oriundo das classes populares, o centro carrega uma ambivalência: a modernização é tão evidente quanto pouco convidativa ao seu estrato social.

O acesso, de fato, parece mediado por relações de classe. Em momento posterior do filme – como veremos na seção 3.3 -, quando Simão, também em delírio, se vê como um homem rico, a verticalização moderna do centro (representada pelo CBI Esplanada, tal como em *Sai da Frente*) se despe da ambivalência e, com uma trilha triunfante, aparece como índice de progresso, lugar de circulação do capital e das classes altas .

Sai da Frente e *Simão, O Caolho* parecem concordar nesse ponto: o que o centro tem de grande tem também de exclusivista. No filme de Mazzaropi, a modernidade demarcada do centro não faz parte do cotidiano do protagonista, senão como paisagem ou passagem.

Quando o ponto de parada do carro de Isidoro é mostrado novamente [176, 13:26], dessa vez por outro ângulo, reconhecemos, novamente, o Edifício Altino Arantes e o Banco do Brasil. Porém, dessa vez – ancorado ponto que pertence à realidade do personagem -, o centro é distância.

176



A imponência será sempre destaque na paisagem, mas não raro a modernidade sugerida constrói-se como longínqua, em nítido contraste visual com suas imediações, tal se vê na imagem 177 [24:39].

177



Se nem mesmo nas comédias populares do início da década de 1950 as contradições da cidade passam incólumes, era de se esperar que a filmografia posterior fosse acentuar esse diagnóstico.

Em *O Grande Momento* (1958), como se vê na imagem abaixo, o centro aparecerá da mesma maneira: como ponto distante da paisagem, estabelecendo um contraste visual (e social) entre modernização vertical como símbolo de progresso e a realidade do bairro fabril.

178



Não é difícil reconhecer, mais uma vez, as curvas do Edifício Altino Arantes (mais à direita), o Edifício Palácio Clóvis Ribeiro, antiga Secretaria da Fazenda (à esquerda), próximo à cúpula da Catedral da Sé (ainda sem as torres).

Se, no filme de Mazzaropi, o personagem circulava pelo centro – o que nos permitia um acesso mais próximo da área -, em *O Grande Momento* a região central é demarcada apenas como ponto distante do horizonte. Será sempre nesse mesmo enquadramento que o centro aparecerá – por vezes, encoberto pela fumaça ou neblina.

Zeca, em sua saga para financiar a festa de matrimônio, não circulará para além das fronteiras do Brás e proximidades – fato que, se reforça o centro como vitrine de progresso por oposição à realidade do protagonista, também intensifica o sentimento de segregação espacial em relação a este mesmo progresso.

Em *São Paulo S.A.*, de 1965, esse contraste centro-adjacências é demarcado novamente já na introdução – na filmagem do antigo córrego do Itororó [2:38], como se vê na imagem abaixo:

179



O sentimento análogo estará presente em *A Margem e Bebel, Garota Propaganda*. No primeiro, narrado sob a perspectiva das classes baixas – e não de um observador externo, como no caso de *Bebel* -, a pobreza já não impedirá que alguns personagens circulem a pé pelo centro, algo que não parecia configurar-se como possibilidade aos personagens de *Sai de Frente, Simão, O Caolho* e *O Grande Momento*.

No avançar da década de 1960 – como vimos na parte 1 desse trabalho -, a pauperização social ultrapassa os muros invisíveis do centro e, sem conhecer fronteiras, começa a se fazer presente no cotidiano da região e, claro, em seu imaginário representativo.

A segunda parte de *A Margem* nos fornece uma entrada privilegiada para essa mudança: passada a longa sequência da favela às margens do Tietê, a trama acompanhará o personagem louco em perambulação anônima em busca de trocados e amor, seguindo insistentemente a copeira até o escritório onde trabalha enquanto guia a cadeira de rodas de um pedinte (imagem 180, 54:39, abaixo).

180



Com frequência também, o filme marcará o anonimato das massas e sua composição múltipla (imagem 181, em 1:01:04) no percurso do personagem.

181



Barrado na entrada do local de trabalho dela, cabe ao rapaz esperar na rua, encarando a fachada opressiva e intransponível do edifício. A verticalização é marcador de distância e impossibilidade na busca por afeto (182 e 183, [1:02:20]).

182



183



[194]

A moça, por sua vez, que divide com o rapaz a origem na favela, encara a estátua da Praça Ramos de Azevedo em seu caminho para o trabalho [184, 54:56]. Um objeto inanimado que lhe estende a mão é imagem possível da solidariedade reservada às classes populares:

184



Para ela, trabalhar em um andar alto do edifício é repetir o gesto de servir café e ser assediada sem rodeios pelos funcionários do lugar. Para o rapaz, o centro é lugar da falta de comiseração e da distância, da verticalidade assustadora dos arranha-céus, que o separam do contato direto com sua paixão.

Em *Bebel*, por sua vez, o personagem Marcelo – estudante, militante de esquerda, desempregado – consterna-se ao ser provocado por um repórter a opinar sobre a proximidade entre a favela do Cambuci (SALVADORE, 2005), e o centro da cidade (como se vê em 185 e 186 , 1:12:09 – 1:13:39)

185



[195]

186



Se o que se apresenta aqui em *A Margem* é a indiferença segregatória em relação às classes baixas, *Bebel* soma a esse diagnóstico dois elementos: a percepção dessa indiferença por outros estratos sociais e a entrada da agressividade dirigida contra os pobres como parte da equação.

Nas imagens 187 e 188, essa agressividade fica evidente em uma sequência nas quais fiscais ameaçam e usurpam os bens de um ambulante e um engraxate nas imediações da Praça da República [1:21:50 – 1:22:06]

187



188



No mesmo ano de 1968, *O Bandido da Luz Vermelha* intensifica a violência como reflexo dessa crescente representação do centro na chave da desigualdade, em oposição à modernidade da década anterior.

Em uma passagem ilustrativa, tem-se a brutalidade no espaço público marcado pela presença massiva de policiais. Um cidadão marginalizado é amarrado a um poste e espancado [1:03:18 – 1:03:24, imagens 189 e 190].

189





No período estudado, portanto, a representação do centro sob a ótica das classes populares passa de lugar da modernidade – ainda que distante, a qual ela não pertence – a palco da repressão e agressividade.

No início dos anos 1950, as obras escolhidas predizam que circulação por aquelas imediações não parecia se configurar como possibilidade às classes baixas, como se houvesse uma barreira simbólica que os impedisse de acessar a região.

Mais tarde, porém, a entrada dessa camada invisibilizada nas ruas do coração metropolitano acompanha o sentimento de degradação urbana e social, bem como a percepção escancarada de outros setores a respeito da desigualdade social.

Essa percepção também estará presente, ainda que por espectro diverso, quando analisamos a trajetória do Carlos, protagonista de *São Paulo S.A.*, representante de uma classe média em ascensão. Como a narrativa se situa de 1957 a 1961, um sentimento de transformação do centro – da lugar ameno a palco de múltiplas desesperanças - será transmitido na trama.

Ultrapassando um recorte de classe, porém, a entrada dos anos 1960 parecem conduzir a processo generalizante de massificação da barbárie e impossibilidade de civilização, como veremos a seguir.

3.2

o indivíduo entre a massificação e a violência

Da relação de Carlos com o centro da cidade, em *São Paulo S.A.*, destaca-se que a maior parte das ações ali situadas se dão ao nível da rua. A circulação a pé do personagem pelas vias dará ao espectador um acesso próximo a problematizações da região, seu redesenho e nova composição social.

Certos diagnósticos apresentados anteriormente retornam já nos momentos iniciais do filme, indicando correspondências ou percepções que ultrapassam fronteiras de classe, na sensação comum de uma metrópole enclausurante.

191



Na imagem acima (191, 1:06), que serve de fundo ao título, por exemplo, a tríade Edifício Altino Arantes, Banco do Brasil e Martinelli mais uma vez reforça a verticalização do centro – dessa vez, quase como uma cerca intransponível que preenche todos os campos do olhar.

O posicionamento da câmera na perspectiva dos pedestres, a lente aberta que expande os cantos do enquadramento, somados à trilha de um coro de vozes masculinas indistintas, criam um senso de desorientação e sufocamento de horizontes.

Em evidência nessa obra de Person, o centro como um lugar de progressivo – e despersonalizante - adensamento populacional está em pauta, tal como *A Margem* apresentaria dois anos depois. Nas calçadas da Rua XV de Novembro, marchas de anônimos cruzam os caminhos (192, 4:18). Dois homens negros, à direita da imagem, carregam trouxas sobre os ombros.

192



Reiterando a desigualdade social – mas dessa vez sob a ótica de quem vê a pobreza e não de quem a sente -, ambulantes vendem seus produtos, imprimindo na paisagem marcas escancaradas de segregação (193, 4:26). Carlos é só mais no cenário de uma metrópole que perde sua dimensão humana.

193



É recorrente que Carlos olhe apático para situações de pauperização social. Na imagem 194 (27:29), cara-a-cara com uma idosa pedinte, tuberculosa, ouvimos uma narração do protagonista: "Quatro anos atrás, nenhum de nós podia imaginar que nada acabaria bem. Que nenhum dos dois teria vontade de envelhecer. Que um não deixaria doação ao outro. Que tudo passaria depressa como tudo que se passa em São Paulo. Nossas mãos eram vazias, sem ter nada a dizer para ninguém. Sem nada poder fazer a ninguém".

194



A onipresença dos efeitos sociais adversos da circulação do capital se faz presente também na construção visual simbólica de certas cenas. Quando, em [1:10:52 – 1:11:50], Carlos reencontra Hilda por acaso, a moça, que passara um tempo isolada em uma fazenda, diz estar aturdida com o ritmo da capital.

Nesse instante, o filme, ao enquadrar o centro através do vídeo de loja, posiciona a metrópole como conteúdo exposto em vitrine (195). No contraplano, de modo análogo, Hilda e Carlos, parecem colocados como artigo de venda – lê “de preço limitado” (196). Na sequência imediata, um plano geral retoma a ideia de despersonalização; perdemos os dois de vista na massa de pedestres (197).

195



196



197



A essa classe média – da qual Carlos faz parte -, certos espaços do centro ainda parecem preservar a possibilidade de distanciamento (ou alienação) das mazelas sociais.

Como se vê na imagem seguinte (198, 09:07), quando no confinamento envidraçado de um restaurante – o antigo *Mon* da Galeria Metrópole (SALVADORE, 2005) -, a problemática social do centro desaparece. Na Praça Dom José Gaspar ao fundo, tem-se a impressão de um centro arborizado, ameno, com pedestres em circulação e carros estacionados.

198



A mesma impressão se tem quando o filme, por um breve instante, emula o sentimentalismo de um encontro amoroso. Como se disse anteriormente, *São Paulo S.A* é estruturado como um quebra-cabeça temporal, no qual o passar dos anos implica em um duplo movimento: ascensão financeira concomitante ao dilaceramento de todos os laços afetivos.

Quando estamos no passado – e o protagonista está conhecendo aquela que seria sua esposa -, a verticalização da cidade é ressaltada, como se aquele pretendido signo do progresso metropolitano ainda reverberasse na satisfação pessoal da vida do protagonista.

199



200



Quando Carlos é convidado a ir à casa de Luciana, no ponto em que a trama está em 1958, a câmera faz um movimento vertical, ressaltando a grandeza do Edifício Itália em construção – na comparação das duas imagens acima (199 e 200, 15:25), é possível entender o movimento. Vale notar também que se trata de uma licença poética; afinal, o prédio só seria construído em 1963.

Em *São Paulo S. A.*, nos breves momentos da fase apaixonada de Carlos e Luciana, localizada no passado da trama – que o presente tratará de destruir -, nesse centro ameno, vemos a dupla entrando no Cine Ipiranga (201, 36:07).



Ali, o cinema ainda aparecia como passeio dos casais apaixonados, um divertimento com certa aura de encantamento – ao menos assim indica a trilha sonora da sequência.

No segmento da obra situado no presente – em 1961 -, quando Carlos já está esgotado pelo cotidiano fabril e por relações afetivas fracassadas, o centro aparece também, tal qual visto brevemente na seção 2.2.2, como palco de devaneios do protagonista.

Em [43:55], ele repetirá insistentemente “Recomeçar, recomeçar... mil vezes recomeçar”, vagando pelas ruas do centro de São Paulo. “Esquecer Ana, apagar Luciana, lembrar das cinquenta obrigações diárias do trabalho. Recomeçar, mil vezes recomeçar. (...) Aceitar. Aceitar.”

As imagens de Carlos desorientado pelo Viaduto do Chá (202, abaixo), aquelas intercaladas por flashes de engrenagens – como vimos na seção anterior -, ressignificam alguns pontos da cidade quando em comparação a representações de filmes anteriores.

202



O Edifício CBI Esplanada (203), por exemplo, que vimos em *Sai da Frente* e *Simão, O Caolho* como símbolo ostentatório da verticalização, agora reaparece nessa sequência de câmera agitada, que transpõe à imagem a desorientação do personagem. O que era um totem da modernização (ainda que distante para o personagem Isidoro e Simão) surge como marcação de um sufocamento do dia-dia de Carlos.

203



Essa é a segunda vez que o Viaduto do Chá aparece em *São Paulo S/A*. A primeira, em [204, 34:35], a visão do viaduto era de cima para baixo, em panorâmica. Nota-se a multidão de pedestres, a profusão de carros.

204



Na terceira vez, o filme retoma o Viaduto do Chá sob a perspectiva dos automóveis (205, 1:31:24).

205



Da panorâmica da massa anônima, perpassando pela ótica do pedestre – singularizada na figura de Carlos (ainda que para sugerir sua falta de singularidade) – e descendo ao nível dos automóveis, o filme indica um descenso. Usando como ponto de referência uma região tão emblemática do centro, tem-se um movimento no contrafluxo daquela verticalização na qual a metrópole ancorava sua imagem de progresso.

A última vez que o Viaduto do Chá aparece é nos momentos finais do filme, quando Carlos, após ensaiar uma fuga de São Paulo, é levado de caminhão de volta. Nesse momento, a imagem do rosto do protagonista funde-se a uma panorâmica ainda mais distante da região (como vimos na imagem 164, da seção 2.3).

Associando sempre o centro a uma quebra de ilusões quanto às promessas do desenvolvimento, *São Paulo S/A* constrói a jornada do personagem pela região como um trajeto que sugere a introjeção da padronização do capital na subjetividade e na formação de um contingente sem rosto.

Explícita nos últimos segundos da obra, essa dimensão toma a forma de uma multidão indistinta (1:46:57, 206 abaixo) cruzando a câmera como fantasmas sem alma, na cidade-indústria, sociedade anônima que tem o centro da metrópole como sua imagem.

206



Nos anos seguintes, quando a representação do centro volta a aparecer nos filmes estudados, é notável a reiteração da gravidade ou o reforço, em crescente desesperança.

A objetificação como sintoma do lógica do capital na classe média pode ser vista também em *Bebel, a Garota Propaganda* (1967), como na imagem abaixo [25:58], quando a protagonista – sempre mercadorizada ao longo da obra – é atravessada pela faixa de “liquidação”, quando vê uma vitrine no centro.

207



À classe média, mais uma vez, a transformação da subjetividade em mercadoria. Em *Bebel*, essa essa concepção será delineada na fala de um dos personagens:

208



No alto do recém-inaugurado Copan (208 acima, 1:05:09), onde a vista para o centro da São Paulo circunda os personagens quase como uma ilha sem saída, Marcelo – estudante de arquitetura - desabafa sobre seu desemprego e a supressão da singularidade da metrópoles pelo avanço do globalismo.

Em discurso correlato aos pressupostos de *São Paulo S.A*, Marcelo diz: “Um amigo meu chama isso de massificação. (...) Todo mundo igual, pensando a mesma coisa, desejando a mesma coisa”.

Nota-se, aqui, como também alguns espaços mostrados nos filmes anteriores, ganham em gravidade: a Praça da República, por exemplo, reaparecerá sob perspectivas mais severas como nas passagens a seguir de *Bebel*, *a Garota Propaganda* e *O Bandido da Luz Vermelha*.

209



[Bebel, Garota Propaganda / 209: 22:24] – Na Praça da República, Marcelo, o já citado estudante de arquitetura, apanha ao tentar defender ambulantes da agressividade dos fiscais. Na São Paulo controlada pela ditadura, a violência se escancara.

210



[Bandido da Luz Vermelha / 210, 17:54] – Na imagem acima, um ponto adjacente da Praça da República aparecerá na obra de Rogério Sganzerla. Lá, porém, ao invés do suspiro amoroso, teremos uma situação de revenda de uma joia roubada pelo Bandido. A contravenção se assenta no mesmo cenário. Em tom jocoso, o locutor narra: “Acontece que um favelado resolveu roubar outro favelado... acontece, porém, que nenhum tinha nenhum”. Curiosamente, o criminoso para quem o Bandido tenta vender o objeto é interpretado por Ozualdo Candeias, diretor de “A Margem”.

Na mesma intensidade, em *O Bandido da Luz Vermelha*, até mesmo os cinemas do centro – à diferença da presumida leveza cinquentista lembrada no Cine Ipiranga de São Paulo S.A - aparecerão como passatempo decadente, popularesco, entre a vulgaridade erótica (211, 35:00) ou violência faroeste.

211



É assim que o centro da metrópole torna-se, a partir dos anos 1960, não apenas palco das narrativas, mas a própria forma da expansão de um capitalismo segregatório, assumindo a feição desigual e violenta à medida que os anos passam.

No subitem a seguir, será apresentada como a relação da elite com o centro de São Paulo partirá da representação daqueles arredores como vitrine do desenvolvimento metropolitano nos anos 1950 ao progressivo corte de laços com a região, construída como temerária e soturna.

3.3

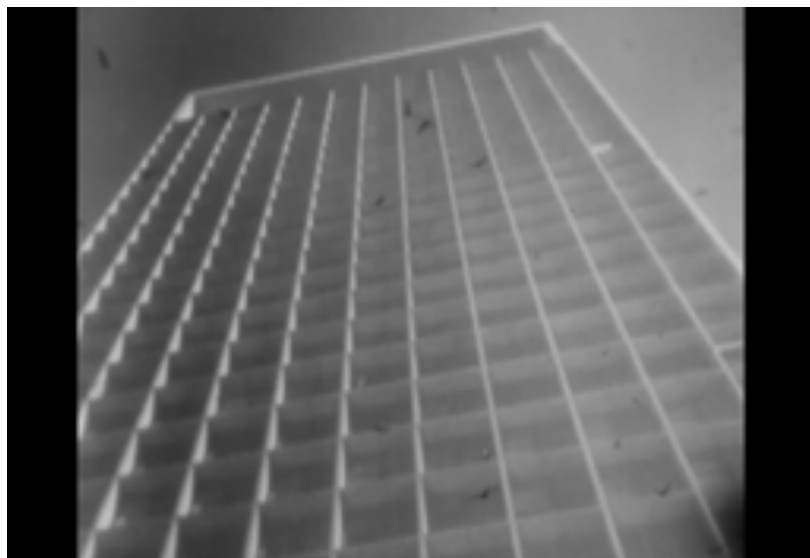
a elite e seu progressivo afastamento do centro

Não é tão corriqueiro, na filmografia estudada, associações entre elite e o centro da metrópole. Uma primeira representação nos 1950 – impressa em certas passagens de *Simão, O Caolho* -, mostrava o CBI Esplanada como destino empresarial, coração das decisões políticas e econômicas. Às classes altas, ao menos no filme de Alberto Cavalcanti, o centro era sede do progresso (212, 213, 214; 1:21:07 – 1:23:38)

212



213



214



Três anos depois, na primeira imagem de *Na Senda do Crime* (1954) – 215 abaixo –, que tem como protagonista o sobrinho de um banqueiro, a verticalização do centro aparece como vitrine de uma metrópole, ensolarada, cuja imponência não sufoca, mas deslumbra.

215



Dez anos depois, em *Noite Vazia*, nosso principal objeto de estudo da representação de elite, a mesma paisagem da abertura de *Na Senda do Crime* – em percurso pela Avenida Prestes Maia – será composta visualmente de maneira adversa. A São Paulo verticalizada do centro é cenário temerário e noturno:

216



Como se vê na imagem acima (216) (*Noite Vazia* | 3:07), o Edifício Altino Arantes aparece como símbolo da cidade, ponto de identificação que atravessa a filmografia paulistana, lado-a-lado ao prédio do Banco do Brasil. A quantidade de prédios, de intervalos preenchidos pela fantasmagoria da noite, sufoca o horizonte. É assim que o centro aparecerá em toda a obra como alvo de temor, uma região da qual se deve manter distância.

217



[217 - 1:12:00] – O centro da São Paulo é apenas um horizonte abstrato, indefinido, visto pela janela – uma massa desfocada de onde sujeito nada apreende, se não a angústia e o desamparo.

Tanta distância se deve manter do espaço público que raras são as imagens que mostram a região em *Noite Vazia*, para além de seu prólogo e momentos finais. Afinal, como já se mostrou anteriormente, a quase integralidade da obra é situada em ambientes privados, tido como uma espécie de proteção de elite.

Ainda nos momentos iniciais do filme, quando temos acesso ao centro, os pedestres, ausentes na quase totalidade desse prólogo, aparecem como vultos atravessando a rua ou, ao longe, sem rosto, sem identidade, em posição de trabalho, na manutenção do funcionamento urbano – como vemos na imagem seguinte.

218



219



O enquadramento do Centro Comercial Grandes Galerias (a Galeria do Rock, entre a Rua 24 de Maio e o Largo do Paissandú), imagem 218 acima, somado à breve passagem encenada na Zarvos (219, 6:41), constrói as galerias como espaços possíveis de vislumbre da região central. De resto, apenas escuridão e sombras.

Podemos entender a “morte das ruas” como um processo iniciado na década de 1950 e aprofundado durante a Ditadura. A Prefeitura de São Paulo, por meio da legislação passou a determinar à iniciativa privada a criação de espaços de sociabilidade de uso público, mas de propriedade privada, (...) Embora as galerias, muito presentes no centro de São Paulo, tenham se configurado como espaços acolhedores e de qualidade urbana, essa “delegação” à iniciativa privada de criação de espaços de uso público facilitou a cultura de que a sociabilidade no espaço público deve ser atrelada ao consumo – vide a proliferação de Shopping Centers, iniciada com a construção do Iguatemi em 1966 e de condomínios dotados de estruturas voltadas para a permanência das pessoas no interior dos muros, com áreas de lazer e, em casos mais extremos, centros comerciais privativos aos moradores”. (NEVES, 2021)

Noite Vazia estará a todo tempo trabalhando no registro da privatização das áreas comuns e do confinamento das elites, que, a passos largos, se distanciam do centro da cidade – como mostrado em seções anteriores deste projeto. Na sequência da Zarvos, quando Nelson é apresentado na trama, ele e uma moça observam o movimento da rua, numa espécie de voyeurismo urbano. O acesso à vida externa é dado na condição de observador, protegido na segurança e na altura do edifício.

Já ao amanhecer, passado todo o segmento da trama no apartamento de um dos protagonistas, o centro da cidade, embora perca sua fantasmagoria noturna, não perde a vastidão de seu espaço e o caráter temerário de suas ruas para a elite que deve atravessá-la.

A lenta chegada do sol reforça, também, uma cidade cujo centro se expande às alturas (220, 221, 1:24:11 – 1:24:47) - a segunda delas, do Edifício Itália em construção).

220



221



Não à toa, o último olhar ao centro de *Noite Vazia* (1:26:58) se dá, como vimos no subitem 2.2 (imagem 145), naquela que seria a Praça Roosevelt ²⁶. As duas moças protagonistas não são mais do que pontos ínfimos na paisagem urbana vasta da praça. A elas, oriundas de uma classe média, ainda cabe ser pedestre. Aos dois homens de elite, que se distanciam de carro, no olhar do retrovisor impresso na imagem, o centro já não se configura como possibilidade de metrópole.

²⁶ “Um dos aspectos que corroboram para esse novo cenário é a transformação das áreas públicas em espaços pouco convidativos à permanência, como a Praça Roosevelt e a Praça da Sé – demolida e transformada num enorme espaço com desníveis em virtude das obras do Metrô. Já na produção privada, a cidade assistiu à criação do que Caldeira classificou como “enclaves”: empreendimentos residenciais apartados do alinhamento da rua e voltados totalmente para o interior, cercado por muros e segurança privada” (NEVES, 2021)

Ao contrário das primeiras representações cinquentistas, o centro, para elites, que aparece em *Noite Vazia*, não mais apenas como marca de desenvolvimento, mas como índice de privatização, confinamento e distância das ruas. Mais uma vez, têm-se o movimento sugerido nos pressupostos dessa dissertação.

considerações finais.

Em julho de 2011, o jornal *O Estado de S. Paulo* lançou um concurso cultural, aberto a seus leitores, com a pergunta *Qual o meu roteiro preferido de um filme brasileiro de todos os tempos?* O vencedor teria a chance de fazer parte de um dos comitês de premiação do Festival de Gramado daquele ano.

Alguns dias depois, sob o título de *Um Novato em Gramado*, uma reportagem anunciava que eu, aos 20 anos, ganhei o tal concurso. Impactado por *São Paulo S/A*, que tinha visto poucos dias antes, fiz do longa-metragem de Person a minha resposta à pergunta do jornal.

Do texto, pouco me lembro. Devo tê-lo perdido em sua versão impressa e, com algum senso de ridículo, prefiro não buscá-lo no acervo online do jornal. De qualquer modo, para além de tentar construir uma crítica cinematográfica, me recorde de falar sobre a representação da cidade e a introjeção da lógica de mercado em seu funcionamento – duas leituras que, passados dez anos, encontraram espaço (e evolução, espero) nesse projeto de pesquisa.

Reconto esse episódio por dois motivos: primeiro, por um sentimento de realização, um tantinho nostálgico, de ter tido o privilégio de transformar uma curiosidade (ou um estalo) da juventude em projeto acadêmico, chancelado por essa instituição. Em segundo – e mais importante -, para corrigir um erro.

Das poucas coisas que me lembro daquele esboço de artigo, seu título nunca me escapou: *São Paulo S/A, um roteiro que nunca envelhece*. Problema um: cafona, convenhamos. Problema dois: não existe roteiro que não envelheça, quanto mais um roteiro que faz de uma cidade seu objeto principal de observação.

Evidentemente, o que eu tentava fazer ali era qualificar o filme com o predicado de eternidade, como algo que permanece atual apesar dos anos. Fazendo isso, no entanto, eu, indiretamente e por oposição, equivalia envelhecimento e obsolescência, tempo e degeneração.

Tentando elogiar o filme, me valia, portanto, de certas concepções mercantis de progresso – algo para ser *bom* deve permanecer *novo!* -, contra as quais esse mesmo filme endereçava todos os seus esforços.

Além de um contrassenso ou análise pouco refinada, ao pensar no tempo como unidirecional – em cujo movimento as coisas envelhecem *ou* não envelhecem -, eu desconsiderava que em todos discursos, narrativas e representações, múltiplas temporalidades, agentes e percepções podem se entrelaçar. As coisas envelhecem e não envelhecem.

Quando iniciei esse projeto de pesquisa, eu ainda operava no mesmo funcionamento: de que eu encontraria, em todos os filmes dos anos 1950, um discurso irrefutável a favor da modernização. Ou de que, nos anos 1960, o pessimismo reinaria soberano. A passagem das décadas traria, por esse raciocínio, a transição nítida, sem erros, do otimismo ao pessimismo.

Ao longo do processo, embora eu tenha verificado que esse percurso de crescente negatividade pode, sim, ser notado – e que há, de fato, um diálogo entre as percepções da metrópole e suas representações -, as obras encarnam também contradições, visões borradas, condicionadas por questões de classe, gênero, financiamento, vivências múltiplas de seus autores e do público que as recebem.

Exemplo dentre milhares, a São Paulo de Mazzaropi em 1952, como se viu, era a da modernidade, claro, mas era também a da indiferença no espaço público, a da não-aceitação do que era visto como velharia, a do progresso a qual os pobres não tinham acesso. Empacotado sob o gênero da comédia, era tido como alienação por certos setores intelectualizados. Mas era só isso?

Tentei realizar um trabalho ancorado em narrativas, em apreensões de experiências de sujeitos em uma metrópole e suas retraduições em cinema. Mas, assim como todas as narrativas, essa pesquisa é também um recorte.

Embasada em bibliografia extensa, reveladora de uma tradição de pensamento, que oferece imagens como ilustrações da tese principal, mas um recorte. E por sê-lo, torna-se também um convite para que os leitores e leitoras possam ver os filmes, buscar as suas próprias leituras e renovar as obras a cada nova apreciação.

Pelo entrelaçamento das duas partes que a compõem, a dissertação teve por objetivo apenas encaminhar um discurso e oferecer bases para a sua sustentação, dentro dos limites e da natureza possível de um mestrado.

Em sucessivos e embaraçados movimentos de progresso e regressão, a metrópole segue, como sempre, à espera de narrativas, releituras e olhares que atestem, a um só tempo, o vigor e a debilidade de suas múltiplas faces.

E, mais do que isso, que tragam a complexidade das várias São Paulos que o cinema nunca cansou de inventar.

filmografia e bibliografia.

filmografia.

[filmes paulistas citados na versão final do projeto]

- BARRETO, Lima - *São Paulo em Festa*, 1954, São Paulo.
- BARRETO, Lima – *O Cangaceiro*, 1953, São Paulo.
- BOLLINI, Flaminio – *Na Senda do Crime*, 1954, São Paulo
- CANDEIAS, Ozualdo – *A Margem*, 1967, São Paulo.
- CAPOVILLA, Maurice – *Bebel, a Garota Propaganda*, 1967, São Paulo
- CAVALCANTI, Alberto – *Simão, O Caolho*, 1951, São Paulo.
- FARIAS, Roberto – *Cidade Ameaçada*, 1960, São Paulo.
- KHOURI, Walter Hugo - *Noite Vazia*, 1964, São Paulo.
- PEREIRA DE ALMEIDA, Abílio – *Sai da Frente*, 1952, São Paulo.
- PERSON, Luís Sérgio – *São Paulo S.A.*, 1965, São Paulo.
- SALCE, Luciano – *Uma Pulga na Balança*, 1953, São Paulo
- SANTOS, Roberto - *O Grande Momento*, 1958, São Paulo.
- SGANZERLA, Rogério – *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968, São Paulo.

bibliografia

- ALMEIDA PRADO, Décio de – *O Teatro Brasileiro Moderno* – São Paulo: Perspectiva: 2009
- *AS MELHORES* Lições de Cavalcanti, Folha da Manhã, 29/10/1949
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSP, 2015
- AZEREDO, Ely. *Na Procura do Êxtase um Jogo sem Vencedor*. [Recorte sem identificação, P. 542/11, do acervo da Cinemateca Brasileira], 1964
- BERNARDET, Jean-Claude, *Brasil em tempo de cinema*; Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1978
- BONDUKI, Nabil. *Crise de habitação e a luta por moradia no pós-guerra*, In : KOWARICK, L. (org). *As lutas sociais e a cidade : São Paulo : passado e presente*. São Paulo : Paz e Terra.
- _____ – *Plano de Avenidas – Folha de São Paulo*, 1997 : Acesso: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/2/14/caderno_especial/15.html
- CAMPOS SILVA, Sílvio de. *Panorama do Cinema Paulista (1949 – 1954)*; in: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema - O caso Vera Cruz* - Rio de Janeiro: [224]

Civilização Brasileira, 1981.

- CATANI, Afrânio Mendes. *A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)*. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro* - São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____ . *A sombra da outra - A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50* - São Paulo: Panorama do saber, 2002.
- CASTRO, Ana; ARAVECCHIA-BOTAS, Nilce. *Urbanização, marginalidade e dependência: Manuel Castells e Aníbal Quijano entre Europa e América Latina (1950-1970)*. 8o. Congresso Internacional do Conselho Europeu de Pesquisas Sociais em América Latina (CEISAL), jul. 2016.
- CURI, Fernanda Araujo - *Ibirapuera, metáfora urbana. O público/privado em São Paulo. 1954-2017* / Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018.
- DAHL, Gustavo – “A solução única” – Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 2 .10.1961.
- _____ – “Uma arte em busca da verdade humana – Evolução e problemas do argumento cinematográfico”, *Revista Civilização Brasileira*, nº 3, 1965
- JESUS DE, Carolina Maria. *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*. 5ª edição. São Paulo: Ática, 1995
- *DEMOLIÇÕES*, Jornal de Notícias, 7/9/1951
- DUARTE, B.J – *Conversa com Cavalcanti* – Estado de São Paulo - 1/10/1949
- FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil* - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009
- FELDMAN, Sarah. *Planejamento e zoneamento: São Paulo, 1947-1972*. [s.l.] EdUSP, 2005.
- FIORI ARANTES, Pedro. *Em busca do urbano: marxistas e a cidade de São Paulo nos anos de 1970*. Novos estud. - CEBRAP, Mar 2009, no.83
- FONTES, Paulo Roberto Ribeiro. *Comunidade operária, migração nordestina e lutas sociais : São Miguel Paulista (1945-1966)*. – Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2002.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema - O caso Vera Cruz* - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

- _____ . *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- _____; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular: cinema*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1982.
- GORELIK, Adrián. *A produção da “cidade latino-americana”*. In: Revista de Sociologia da USP, Departamento de Sociologia, FFLCH-USP. São Paulo: vol. 17., 2005.
- KOWARICK, Lúcio (org.). *As lutas sociais e a cidade: São Paulo passado e presente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____; ANT, Clara. *Cem anos de promiscuidade: o cortiço na cidade de São Paulo*. . In : KOWARICK, L. (org). *As lutas sociais e a cidade : São Paulo : passado e presente*. São Paulo : Paz e Terra.
- _____; BONDUKI, Nabil. Espaço urbano e espaço político: do populismo a redemocratização. In : KOWARICK, L. (org). *As lutas sociais e a cidade : São Paulo : passado e presente*. São Paulo : Paz e Terra.
- _____; CAMPANÁRIO, Milton - 1988. *São Paulo : metrópole do subdesenvolvimento industrializado*. In : KOWARICK, L. (org). *As lutas sociais e a cidade : São Paulo : passado e presente*. São Paulo : Paz e Terra.
- MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim - *Piccola Italia: os italianos na Companhia Cinematográfica Vera Cruz – Seminário Os italianos e os centros do modernismo latino-americano*, MAC USP, 2013. Acesso: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/index.html>.
- MATOS, Maria Izilda Santos De. *A cidade que mais cresce no mundo: São Paulo território de Adoniran Barbosa*. São Paulo Perspec. [online]. 2001. Acesso: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300008
- MEDEIROS, Gutemberg - *Do Teatro ao Cinema: Alberto Cavalcanti e Bertolt Brecht em Herr Puntilla und sein Knecht Matti*”, Revista USP, ed.106, 2015
- MELLO E SOUZA, Gilda. *Teatro ao sul*. in: Exercícios de Leitura. São Paulo. Duas Cidades, p. 109-116, 1980.
- MESQUITA, Alfredo. *Notas para a História do Teatro em São Paulo* - São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1951
- MEYER, Regina – depoimento ao programa São Paulo em 4 Tempos, TV Comunitária, 2004

- MONTEIRO, Ana Carla de Castro Alves - *Hotéis da Metrópole - O contexto histórico e urbano da Cidade de São Paulo através da produção arquitetônica hoteleira (1940-1960)* – Tese (Mestrado); Faculdade de Arquitetura e Urbanismo; Universidade de São Paulo; 2006
- NEHRING, Marta - *São Paulo no cinema: a representação da cidade nos anos 1960* – Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.
- NOITE Vazia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Acesso: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67283/noite-vazia>>.
- *NASCE no Brasil a Indústria Cinematográfica*, Folha da Manhã, 5/11/1950 – Acesso: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_05nov1950.htm
- *NASCE UMA Avenida*, Acervo Estadão, 21/10/2015. Acesso: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,fotos-historicas-nasce-um-avenida,11626,0.htm>
- NEVES, Deborah. *Construindo o Poder - Ditadura e obras públicas em São Paulo (1965-1976)* – Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2020
- ORTIZ, Carlos – *As Melhores Lições de Cavalcanti* – Folha da Manhã, 29/10/1949
- _____ – *Próximos Acontecimentos Cinematográficos* – Folha da Manhã, 22/02/1952
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2010.
- _____. *Destinos mistos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro* - São Paulo, Círculo do Livro, 1987. (2.ed. São Paulo, Art / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.)
- _____; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro* - São Paulo: Senac, 2000.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: Anos 50 / 60 / 70* - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- REIS, Moura - *Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no cineboca* - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo: 2010.

- ROLNIK, Raquel. *Territórios em conflito, São Paulo: espaço, história e política*. São Paulo, Ed. Três Estrelas, 2017.
- SALMONI, Anita e DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura Italiana em São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Panorama do Cinema Brasileiro (1896/1966)*. In: _____. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* – Rio de Janeiro; Paz e Terra: 1980.
- SALVADORE, Waldir . *São Paulo em Preto & Branco: Cinema e Sociedade nos Anos 50 e 60*. São Paulo: Editora Annablume, 2005.
- SANTORO, Paula Freire - *A relação da sala de cinema e o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita* – Tese (Mestrado) São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metropole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.
- SGANZERLA, Rogério - *O bandido da luz vermelha / Argumento e roteiro de Rogério Sganzerla* – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- SINGER, Paul – *Desenvolvimento Econômica e Evolução Urbana*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1974.
- TASCHNER, Suzana Pasternak. *Favelas em São Paulo – censos, consensos e contra-sensos*, Cadernos Metropole n5, 2001 Acesso: <https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/9294>
- VIANY, Alex. *A função do crítico de cinema*. Fundamentos, São Paulo, Ano IV, N. 25, p. 27-29, Fev. 1952.
- VIEIRA, João Luiz. *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)*. In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.
- XAVIER, Ismail - *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012