

Associação Nacional de História – ANPUH
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

A utopia da cidade-máquina no cinema do entre-guerras

Luis Antonio Coelho Ferla*

Resumo: A utopia da estabilização social encontrou na metáfora da cidade-máquina uma formidável expressão. A sincronização entre corpos humanos, instituições do Estado, máquinas e mercadorias que a metrópole industrial foi historicamente capaz de lograr e o desenvolvimento de diversas estratégias de controle social que a acompanhou forneceram a base objetiva para o aparecimento e a circulação daquela metáfora utópica. Já a persistência da dissonância e do caos que igualmente caracterizaram o mundo urbano lhe conferiu urgência e lhe deu sentido. O presente estudo pretende identificar no cinema do período do entre-guerras a presença dessa utopia maquinica, além de procurar reconhecer os principais mecanismos utilizados para a sua tradução para a linguagem fílmica.

Palavras-chave: modernidade - sociedade industrial - história das cidades.

Abstract: “The utopia of the machine-city in in-between wars cinema”: The utopia of social stabilization has found in the metaphor of machine-city a formidable expression. The synchronicity among human bodies, State institutions and merchandise the industrial metropolis was historically able to achieve and the development of several strategies of social control that followed it provided the objective grounds for the appearance and circulation of that utopian metaphor. Yet, the persistence of the dissonance and chaos that equally characterized the urban world has granted it with a sense of urgency and meaning. This present study aims at identifying in the in-between wars cinema the presence of this machinic utopia, as well as attempting to recognize the main mechanisms used in its translation into filmic language.

Keywords: modernity - industrial society - history of cities.

A metrópole industrial é um fenômeno de sincronização sem precedentes na história. Corpos humanos, máquinas, mercadorias, instituições, meios de transporte, tudo o que compõe a paisagem urbana o faz enquanto parte articulada de um todo sistêmico e entrosado. Norbert Elias se ocupou desse fenômeno com especial dedicação. Suas reflexões apontam para a importância das novas percepções de tempo que a sociedade industrial produziu para a construção cotidiana dessa sincronização:

Cada ser humano teve que adaptar o conjunto de suas atividades à presença de um número crescente de semelhantes, inclusive as atividades de se levantar e se deitar, num horário determinado com um rigor cada vez maior. Foi-lhe necessário considerar, cada vez com mais precisão, em que momento do futuro ele desejava ou

* Professor do Departamento de História da PUC-SP; doutor em História pela FFLCH/USP.

deveria fazer isto ou aquilo. Assim, a autodisciplina aumentou, simultaneamente, nos planos 'social' e 'individual'. Essa evolução – que desembocou no modelo contemporâneo, altamente diferenciado – foi feita ligando-se a transformações da estrutura das sociedades humanas, ou, dito com outras palavras, ligando-se a transformações das configurações que os homens desenham entre si. Um enorme crescimento da população mundial, certamente descontínuo, mas associado, aqui e ali, a avanços igualmente espetaculares na especialização profissional e na integração organizacional, ampliou (...) as possibilidades de relacionamentos entre os homens. As cadeias de interdependência entre eles não apenas se alongaram, como também se diferenciaram. A rede de suas imbricações tornou-se mais complexa, e a necessidade de uma determinação temporal exata da totalidade das relações fez-se cada vez mais premente, a ponto de se afigurar o meio indispensável da regulação delas. (ELIAS, 1998: 116).

Esses processos todos poderiam ser também compreendidos pelo que o sociólogo americano Steven Spitzer chama de “imposição de *regras calculáveis* para a disciplinarização das relações sociais” (SPITZER, 1986: 314). A previsibilidade a que se referem Elias e Spitzer é, portanto, a condição necessária para a viabilização da sincronização cotidiana da sociedade industrial, e no espaço da metrópole mais do que em qualquer outro.

Diversos mecanismos foram historicamente desenvolvidos para a construção dessa previsibilidade. As reformas urbanas, sempre tendo como paradigma aquela empreendida pelo Barão de Haussmann na Paris do II Império, não são das menos importantes. A racionalização do espaço urbano, e a conseqüente otimização de seu controle, pretenderam retirar da população pobre das grandes cidades o monopólio do conhecimento e do domínio sobre parcelas tão estratégicas do território das cidades. Sem isso, a abrangente capilaridade do Estado Moderno, que sempre encontra seu súdito quando dele necessita para a guerra, para o trabalho ou para o imposto, seria muito mais difícil. De sobra, o consumo e a circulação de mercadorias poderiam desentravar-se e satisfazer as necessidades do ascendente capitalismo industrial. As políticas sanitaristas que lhes foram intimamente associadas buscavam eliminar outras ameaças à previsibilidade, como eram as epidemias, capazes de colapsar o comércio e a produção a uma só vez. A identificação civil obrigatória, processo um pouco posterior, pretendia por outra parte acabar com o anonimato perturbador das multidões urbanas, reindividualizando seus componentes. A valorização do trabalho e a correlata penalização da “desocupação”, por sua vez, procuravam localizar cada indivíduo em um ponto do processo produtivo e garantir-lhe uma ocupação útil. Centros medievais labirínticos, sujos e superpovoados, multidões ameaçadoras sem rosto e sem nome e “vadios” sem trabalho e sem rumo eram as ameaças à previsibilidade e à sincronização da sociedade moderna e da metrópole industrial que tais estratégias procuraram eliminar.

No entanto, a grande cidade moderna não pode ser explicada apenas pelo triunfo desses dispositivos estabilizadores. A paisagem urbana é a uma só vez o *locus* do caos e da ordem, da sincronia e da dissensão, do previsível e do “acidental”, do normalizado e do “irregular”. Na verdade, as estratégias estabilizadoras só ganhavam sentido e urgência com a existência permanente da desordem e da ameaça.¹ Daí que a metáfora maquinica pudesse surgir como uma utopia da estabilização social, capaz de produzir uma sincronização sem ruídos e perturbações. O automatismo da máquina expressava a previsibilidade perfeita, e portanto a possibilidade de uma cidade plenamente harmônica, sem conflitos e sem contradições. Uma das hipóteses centrais desse estudo é a de que tal utopia encontrou repercussão social importante no período do entre-guerras, a ponto de traduzir-se na produção cultural em geral, e na linguagem do cinema em particular.

Para nos aproximarmos da sensibilidade dos autores e dos consumidores daqueles filmes, é preciso ter em mente que a metrópole industrial ainda era um fenômeno relativamente recente, em muitos sentidos de um verdadeiro ineditismo histórico, pouco compreendido pelos seus protagonistas e capaz de provocar fascínio e pavor de igual intensidade. Referindo-se, por exemplo, à São Paulo daquele período, Nicolau Sevcenko afirma que a “maciça maioria da população ignorava por completo a experiência de viver numa metrópole, até o momento em que foi inadvertidamente envolvida numa.” (SEVCENKO, 1998: 40).

É assim que entre os filmes da época podemos encontrar o pessimismo sombrio de *Metrópolis*, de Fritz Lang, e o ufanismo “nacional-progressista” de *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, de Lustig e Kemeny, passando pela modernidade radical e carregada de ambigüidades do análogo berlinense, de Walther Ruttmann. Mas em todos eles, e em muitos outros, a cidade recebeu um protagonismo que em si mesmo pode ser um objeto pertinente de análise do historiador.

Nesse sentido, os chamados filmes de sinfonia urbana são de interesse óbvio. Os dois já citados fornecem material riquíssimo para estudos nessa direção. A metáfora da cidade máquina se expressa de forma particularmente contundente no filme brasileiro. Na São Paulo que os diretores húngaros apresentam há pouco lugar para a dissonância e a desordem. Os corpos, as instituições, os bondes e as fábricas compõem uma sinfonia sem ruídos, cada qual em seu lugar e cumprindo seu papel. Além disso, o filme se presta a revelar ao espectador as tramas invisíveis ao homem comum que fazem a cidade funcionar e que estabelecem interdependências entre os seus diversos momentos e lugares, só aparentemente

¹ Diz Foucault que “lá onde há poder há resistência” (FOUCAULT, 2001: 91).

desarticulados entre si. Daí que a produção de leite componha uma seqüência com a imagem de um caminhão de distribuição e culmine com o braço da moça apanhando a garrafa na janela de sua casa. Operação similar foi feita com o jornal, com igual preocupação em revelar a sincronização entre sua produção na gráfica e sua compra pelos indivíduos atarefados nas ruas e nos bondes da cidade, passando pela distribuição aos pequenos e ágeis vendedores.

Evidentemente, para construir essa imagem sinfônica, os autores tiveram que proceder a diversos ocultamentos. A miséria, os cortiços, as revoltas sociais, as enchentes, e as doenças, por exemplo, não fazem parte daquela harmônica São Paulo de celulóide. Tampouco a noite paulistana, ao contrário da sinfonia berlinense, mereceu virar imagem. O dia da cidade termina com o fim da jornada de trabalho, articulando o filme com uma das mais privilegiadas construções identitárias de São Paulo. O trabalho é o que dá sentido à cidade.

Berlim, Sinfonia da Metrópole, de Walther Ruttmann, foi feito em 1927, dois anos antes do filme brasileiro. Nele, a imagem maquínica da cidade é mais moderna, o que evidentemente foi facilitado pelo próprio suporte do filme, a cidade de Berlim, em todos os aspectos mais plena de modernidade que a São Paulo do final dos anos 20. Talvez por isso mesmo, o filme alemão é menos ostensivamente otimista e apologético. Ao lado de um fascínio pela máquina, pela tecnologia e pelo trem, por exemplo, aparecem recorrentes referências às vertigens que uma metrópole industrial produz, culminando na cena de uma suposta tentativa de suicídio de uma mulher desesperada que se prepara para saltar de uma ponte. De todo modo, Ruttmann não se afasta do ideal maquínico. As ambigüidades da cidade se refletem de alguma forma no filme, mas não permitem que o resultado seja a imagem de uma Berlim desagregada e fragmentada. O próprio diretor chegou a explicitar essa opção metodológica para filmar a cidade:

Muitas das tomadas mais bonitas tinham que ficar de fora porque não poderia surgir delas um livro ilustrado, e sim algo como a estrutura de uma máquina complicada que só pode começar a funcionar se cada uma de suas menores peças encaixar-se com a maior precisão uma nas outras. (Citado por MACHADO, 1989: 32-33).

Algumas das estratégias para a construção dessa cidade-máquina que Ruttmann utiliza estão presentes no filme sobre São Paulo e são recorrentes em várias outras películas do período. Por exemplo, transformar o tempo e sua medição em objetos pertinentes ao cinema. Já foi referida aqui a análise de Elias que vê no tempo da fábrica um mecanismo central da sincronização que a sociedade industrial foi historicamente capaz de produzir. Apenas um tempo abstrato, universal e fragmentado possibilitaria isso. Thompson, em artigo

já clássico sobre o tema, faz a história da passagem de uma noção de tempo pré-industrial, medido em referência às tarefas cotidianas, e portanto não separado da vida, ao tempo que nasce na fábrica moderna, preciso, subdividido e igual para todos (THOMPSON, 1967). Os aumentos dramáticos e correlatos da divisão do trabalho, auxiliados pelos sucessivos incrementos do grau de maquinificação da produção, tornaram a generalização desse novo tempo uma necessidade primordial do ascendente capitalismo industrial. Por outro lado, a centralidade da fábrica na sociedade moderna fez extravasar tal fenômeno do espaço fabril à cidade industrial, e desta para o conjunto da sociedade.² Enfim, os operários de determinada fábrica tinham que ali estar às sete horas da manhã, pois às sete e meia a máquina começaria a funcionar. Para fazer isso, havia que tomar o bonde à hora certa, o que ampliava a disciplina do tempo ao motorista e ao cobrador envolvidos, por exemplo.

Um problema derivado da nova noção de tempo foi sua efetiva distribuição, pois a disponibilidade da consulta da hora é que viabilizaria de fato a sincronização. Esse é o papel dos grandes relógios colocados em torres e grandes prédios nas metrópoles modernas. Onipresentes, eles permitiam que os corpos humanos calibrassem seus movimentos para produzir a Sincronia cotidiana. Em vários dos filmes analisados, o relógio, pequeno ou grande, na fábrica ou fora dela, é objeto privilegiado da câmera. Em várias cenas e seqüências, sua aparição se dá por “direito próprio”, constituindo ali o próprio tema do filme.

Em *São Paulo, Sinfonia...*, há uma seqüência em que transeuntes apressados consultam seus relógios para calibrar seus movimentos. A centralidade e o foco estão nos relógios propriamente ditos, de bolso ou de pulso, e no gesto de sua consulta (Figura 1).

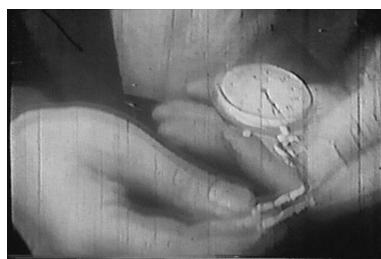


Figura 1

Em *Berlim, Sinfonia...* é a um grande relógio em uma torre da cidade que se confere protagonismo. Logo ao início do primeiro ato, dedicado ao amanhecer da cidade, os primeiros movimentos do que em seguida se converterá numa sinfonia veloz, intensa e

² A expressão globalizada desse processo é a escolha do meridianos de Greenwich como referência para a hora mundial, em 1884 (ORTIZ, 1991: 252).

multitudinária, são antecedidos e anunciados por uma tomada do referido relógio indicando 5 horas da manhã (Figuras 2 e 3).



Figura 2

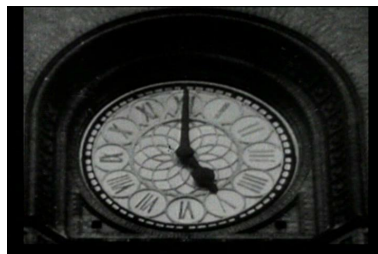


Figura 3

Recuando ainda mais no tempo, para o ano de 1927, encontramos no *Metrópolis*, de Fritz Lang, a presença implacável do relógio a impor o ritmo de trabalho e a prender o operário à sua máquina até seu último sopro de energia e até o último segundo do último minuto do seu turno. Sintomaticamente, a própria máquina se parece com um relógio, com o operário manuseando os ponteiros em busca de uma impossível sincronização com lâmpadas que se acendem e se apagam. Em uma das numerosas metáforas bíblicas do filme, o trabalhador fatigado parece preso a esses ponteiros como a uma cruz em versão moderna e industrial (Figura 4).



Figura 4

Chaplin, em *Tempos Modernos*, coloca um gigantesco relógio quadrado, filmado de frente e ocupando quase todo espaço da tela, sintomaticamente como a cena que abre o filme (Figura 6). A internalização da disciplina fabril e do tempo da fábrica aparece em outra cena que compartilha a crítica irônica que impregna todo o filme. Em pleno “colapso nervoso” por conta da imposição de um trabalho que transformava os operários em homens-máquinas, Chaplin entra correndo em direção ao interior da fábrica, de onde saíra perseguindo uma mulher, e para onde retornava perseguido por um policial. Mas antes de adentrar novamente ao ambiente das máquinas e dos operários, passa por um relógio-ponto, e mesmo

em pleno “desvario” e em meio a uma fuga acelerada, ele não deixa de “bater o ponto”, como se condicionara maquinalmente a fazer a cada vez que por ali passava (Figura 7).

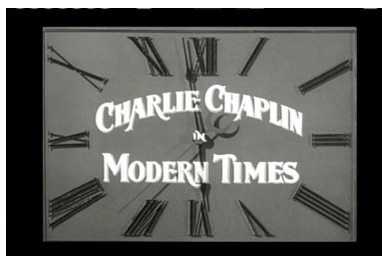


Figura 6



Figura 7

A própria sincronização industrial é um dos temas centrais do filme. A racionalização científica do trabalho, culminando nos movimentos taylorista e fordista e passando pela esteira rolante das modernas linhas de montagem, criaram graus cada vez maiores de interdependência e sincronização entre os gestos individuais de cada operário, por sua vez cada vez mais simplificados e fragmentados. Chaplin pretendeu fazer uma crítica desse processo, denunciando a desumanização em que ele implicava. O desajustamento de seu personagem às draconianas condições do trabalho, que impunham ritmos maquínicos inflexíveis aos operários, levou-o ao colapso, ao seu próprio e ao de toda a fábrica. A sincronização aqui aparece amplificada pela demonstração de sua impossibilidade a partir do desajuste de apenas uma pequena parte, colocando a produção e todo o complexo fabril em risco (Figura 8).

René Clair, cinco anos antes de Chaplin, levou ao cinema a mesma crítica, com uma cena de colapso na linha de montagem estruturalmente idêntica. Em “A nós a liberdade”, também um operário não consegue acompanhar o ritmo que a fábrica maquinizada exige. No entanto, no filme francês não é a fadiga e o esgotamento nervoso que provocam a crise, mas ora o simples descompasso com o fluxo automatizado, ora a queda do lenço de sua “amada” na esteira, que o leva a tentar resgatá-lo e a novamente “acavalar-se” com os colegas de trabalho (Figura 9). Seja por meio de uma fadiga acompanhada de esgotamento nervoso, seja por meio de uma leve desatenção seguida de uma expressão de afeto ou paixão, ambos os cineastas estão contrapondo a impossibilidade da assimilação do homem à máquina e denunciando a violência da sincronia fabril.



Figura 8



Figura 9

Além do relógio, outro objeto é privilegiado na construção da metáfora da sincronização, seja na fábrica ou na cidade: a alavanca. Seu acionamento é capaz de instaurar e regular toda uma série de procedimentos interconectados. Em *Berlim, Sinfonia...*, a longa seqüência dedicada aos processos fabris é precedida pelo acionamento quase cerimonioso de uma alavanca (Figura 10). Também em *Tempos Modernos*, as alavancas aparecem com esse sentido diversas vezes. Quando o diretor da fábrica ordena ao contra-mestre que aumente a velocidade da produção em determinada seção, é manuseando-se um sistema de alavancas que isso é feito (Figura 11). Na cena seguinte, a aceleração da esteira produz um acirramento das condições corporais críticas de nosso personagem. No entanto, em pleno “surto”, é justamente utilizando as alavancas que Carlitos coordena a ação dos seus colegas de esteira e atrasa sua captura, obrigando-os a retornar ao trabalho imediatamente a cada vez que dessa forma a produção é reiniciada (Figura 12). O conjunto alavanca-esteira-operário se torna, assim, um sistema que, uma vez em movimento, não permite lacunas, falhas ou ausências. Pouco antes, é movimentando tresloucadamente o conjunto de alavancas próximas à caldeira que Carlitos parece levar a ameaça à integridade da fábrica e do processo produtivo ao paroxismo, com labaredas e fumaças induzindo a imaginação de incêndios e explosões (Figuras 13 e 14).



Figura 10



Figura 11



Figura 12

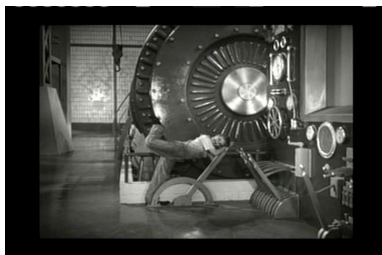


Figura 13

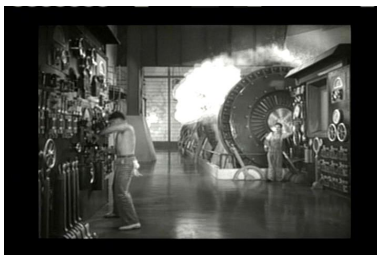


Figura 14

Em *São Paulo, Sinfonia...* também encontramos muitas alavancas filmadas essencialmente com a mesma perspectiva. Também ali a produção fabril é antecedida pelo acionar de um sistema de botões e alavancas (Figura 15). Nas ruas da cidade, é manuseando uma pequena alavanca que o policial coordena o tráfego urbano, em si uma verdadeira concretização aos nossos sentidos da sincronização da metrópole industrial.

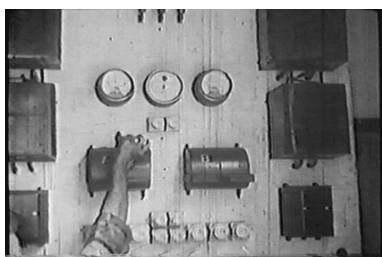


Figura 15

Mas o paroxismo talvez tenha sido alcançado por René Clair, no filme *Paris qui dort*, em que um cientista literalmente pára toda a cidade – e seus habitantes têm os movimentos “congelados” – a partir do acionamento de uma alavanca (Figura 16).

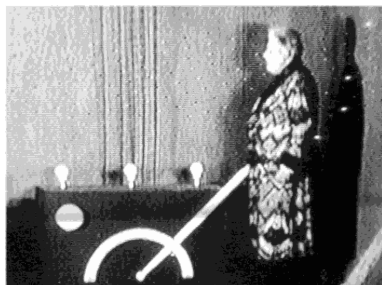


Figura 16

Walter Benjamin pode nos ajudar a compreender a metáfora da alavanca no contexto da afirmação da modernidade. Ele atribuiu à sociedade industrial a característica de

generalizar dispositivos que são capazes de desencadear uma complexa sucessão de eventos a partir de um gesto simples:

Com a invenção do fósforo, em meados do século passado, surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com um simples gesto. A evolução se produz em muitos setores; fica evidente em outras coisas, no telefone, onde o movimento habitual da manivela do antigo aparelho cede lugar à retirada do fone do gancho. Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas conseqüências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. (BENJAMIN, 2000: 12).

A sincronização em grande escala que a metrópole produzia a cada 24 horas, culminância de um processo de longa duração de que se ocupou Norbert Elias, estava dentre os fenômenos urbanos que mais impressionavam os contemporâneos mais atentos e que por conta disso pôde ser tratado cinematograficamente com alguma prioridade, como vimos. Em algumas dessas construções fílmicas, a utopia da sincronização perfeita, sem ruídos, dissensões e perturbações, ganhou expressão na metáfora da cidade-máquina.

O desejo em transformar a fascinante sincronização real das grandes cidades de concreto da época em sincronização perfeita das cidades de celulóide pode embutir o desconforto com o panorama conflitivo e desagradador do mundo que emergiu da Primeira Guerra e que logo enfrentaria a dramática crise da Grande Depressão. Sem dúvida, a emergência do nazi-fascismo e sua ênfase em combater a diversidade e afirmar uma arregimentação social unificadora e totalitária expressava uma resposta a esse fenômeno. Por outro lado, o próprio cinema da época foi também capaz de fazer a crítica não apenas das violências que as estratégias de sincronização poderiam implicar, apontando o corpo humano como seu ponto de aplicação último e central, mas igualmente revelando que nesse mesmo corpo humano se encontravam os seus limites absolutos e insuperáveis.

Com a pequena amostragem que aqui fizemos da expressão cinematográfica de alguns desses fenômenos, é possível reconhecer que migraram para as telas muitas das contradições, ambigüidades, aspirações e projeções que as grandes cidades e seus protagonistas de então produziam em seu cotidiano. E a cidade-máquina pôde se constituir então numa das mais poderosas representações do imaginário da época, seja como sonho ou como pesadelo.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Water. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. 14 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

MACHADO, Rubens L. R. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1989.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SPITZER, Steven. The rationalization of crime control in capitalist society. In: COHEN, Stanley; SCULL, Andrew (Ed.). *Social Control and the State*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

THOMPSON, E.P. Time, work-discipline, and industrial capitalism. *Past and Present*, Oxford, n. 38, p. 56-97, 1967.