

Cosmopolitismo e aspiração de progresso no entre guerras: Sobre a presença da cidade no cinema em *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929)

RUBENS LUIS RIBEIRO MACHADO JÚNIOR ¹

Por uma espécie de *magia*, as *imagens* mudam aquilo que elas atingem (e pretendem reproduzir) em *coisas*, e a presença em simulacro, o *presente*, o isto aqui. A palavra, o exorcismo, eles existem? Sim. Nada mais simples: uma criança pode fazê-los. Necessário, um gesto basta: tomar as imagens pelo que elas são, simulacros, cópias ditas conformes, paródias da presença.

Henri Lefebvre, 1992 ²

Empreguei em análises anteriores do filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929) uma série de categorias oriundas de diferentes campos artísticos, como *parnasiano*, *academismo*, *art nouveau*, *modernismo*, *art déco* etc ³- sortimento de conceitos buscado na história cultural da própria cidade. Mas tal aproximação se fez de modo especulativo, sempre um tanto telegráfico e alusivo, mais com a intuição de problemáticas percebidas nos estudos, os quais se empenhavam predominantemente em fornecer traços gerais de um quadro panorâmico da cidade no cinema do período. As exigências de uso mais circunstanciado dos conceitos, em uma análise imanente da obra, demandariam por certo uma revisitação atenciosa do filme, (re)construir os conceitos mediante fruições e impacto, memórias e discussão da forma fílmica. Mais que uma interdisciplinar *circulação de conceitos* – talvez indicativa, porém insuficiente pelo grau de abstração -, se demandaria deles uma *migração concreta*, mediada por tentativas sucessivas de aproximação e determinação ensaística.

Para (re)trabalhar tais conceitos, bem como cogitar de outros, contamos fazê-lo em aproximações correspondentes a dois eixos básicos, dando conta de questões tanto

1 CTR/ECA-USP, Professor Associado, Livre -Docente.

2 Lefebvre, Henri. *Éléments de rythmanalyse : Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris : Syllepse, 1992, p. 36.

3 Veja-se em particular: Machado Jr., Rubens. *São Paulo em movimento: A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, ECA USP, 1989, pp. 105-108.

do tempo como do espaço. Por um lado, a ordenação espacial encontrada sugere algum diálogo com a espacialidade de certa arquitetura em voga na cidade e a sua disposição no espaço público existente ou, por assim dizer, volitivo, pretendido. Por outro lado, a ritmação ora “sinfônica” ora convencional do filme oscilaria entre parâmetros diversos de temporalidade. Nos estudos anteriores constatava-se que manifestar modernidade tornava-se um anseio que, ao expressar-se, muitas vezes não consegue esconder por completo um profundo traço provinciano. E um provincianismo algo estreito, moralista, evitando ambigüidades na linguagem. O modernismo da Semana de 1922 teria assim tangenciado muito superficialmente a nossa cinematografia.

Acontece que os modernistas que faziam maior sucesso naquela época foram talvez os que mais se ligaram ao cinema: Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida. Observa Antonio Candido que o grupo modernista de maior reconhecimento público era justamente aquele que maiores vínculos demonstrava com as tendências que antecederam o modernismo⁴. O parnasianismo e o naturalismo constituíram-se nas manifestações literárias paulistanas mais profundamente enraizadas na comunidade, entre todos os movimentos de repercussão registrados até os dias de hoje. Vigorando até recentemente desde o seu apogeu no período 1900-1922, em linhas gerais, como literatura, sua “única mágoa é não parecer de todo européia, seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo”⁵. Além de Menotti e Guilherme, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado seriam dentre os literatos modernistas aqueles que mais buscavam a clareza da expressão⁶. “As tendências oriundas do naturalismo de 1880-1900, tanto na poesia quanto no romance e na crítica, propiciaram na fase 1900-1922 um compromisso da literatura com as *formas visíveis*, concebidas pelo espírito principalmente como *encantamento plástico, euforia verbal, regularidade*”⁷.

Dava-se com as estéticas cinematográficas paulistanas do entre-guerras, conforme podemos ver nas cópias disponíveis, algo comparável à permanência

4 Apud: Gomes, Paulo Emílio Salles. “O Cinema brasileiro na década de trinta”, in: Castilho, A. T.; Preti, D. (orgs.). *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1986, p. 102.*

5 Candido, Antonio. “A literatura na evolução de uma comunidade” (1965), *Literatura e sociedade*. 6ª ed., São Paulo: Nacional, 1980, pp. 158-159.

6 *Id.*, *ibid.*, p. 113.

7 *Id.*, *ibid.*, p. 122.

parnasiana na literatura desse mesmo período, quando se colocam os escopos de “uma regularidade plástica maior”. O parnasianismo, porém, agravara nesta poesia posterior que dela ainda se nutre, “a sua tendência para a *retórica*, aproximando-a do tipo de expressão prosaica e ornamental”⁸. Ao mesmo tempo, os arabescos de arremate característicos do *art-nouveau* guardam analogias, se quisermos, com algumas construções formais que integram as soluções estilísticas dos filmes paulistanos. Considerando-se, por exemplo, o desenho do enredo, as inversões de trajetória, os *twist-endings* de arremate na parte final dos contos de O. Henry numa Nova York da virada do século, assinala José Paulo Paes certa consonância com os grafismos do *art-nouveau*⁹.

Na adaptação paulistana de José Medina em *Fragments da vida* (1929) damos com o seu arremate final num anúncio lacônico da morte do vagabundo na prisão, um tanto rude, lavrado e abrupto, se pensarmos na sinuosidade *fin de siècle* daquele estilo literário. O estilo paulistano seria sem meios termos, de franqueza brusca e excessiva, numa elegância que se quer rude. Um pouco como o tom simples e franco de empostação do personagem central, que o faz inverossímil enquanto malfeitor de ocasião face à lei urbana. Do plano em que recebeu a injusta ordem de prisão, ainda na rua, topamos já com o plano final em que lemos um mero recorte de página policial noticiando um duro “Matou-se na prisão”. Como se pretendesse uma moral da história do tipo “afinal, não se vagabundeia impunemente na urbe do trabalho”. Até ali nos divertíamos com a estória de um vagabundo que para fugir do inverno queria ser preso e não conseguia de modo algum. No conto novaiorquino não se sacrifica o vagabundo, basta-lhe o castigo da prisão, justo quando por fim se regenerava para o trabalho em pirueta biográfica. Na São Paulo de Medina tal nota final nos cai com um tom dúbio, irreal face ao conjunto risonho do filme, pontuação severa demais, “moralista” em sua abstração atroz – tal como o início do filme, com que pode no entanto coligar-se em forte unidade - moldura de uma triste fábula. Podemos lembrar que o início é também letra abstrata de publicismo cívico, exaltando o crescimento da metrópole, e em jargão “jornalístico”. É certo que tal moldura edificante soa abstrata com esse arremate final,

8 Os grifos são nossos. *Id., ibid.*, p. 115.

9 Veja-se: Paes, José Paulo. “Notícia sobre O. Henry”, in: Henry, O. *Contos de O. Henry*. 2ª ed., São Paulo: Cultrix, 1983.

talvez pelo contraste da realidade daquele enredo fílmico, de irônica simplicidade, e que viria a se emoldurar de um progresso algo abstrato, transcendente.

Mas não é também esse um traço distintivo do *art nouveau* que fez sucesso por aqui? Um *art nouveau* local, visto na arquitetura e no mobiliário, desde sua aparição no início do século, com a Vila Penteado, na Rua Maranhão? O tal do *art nouveau* mais retilíneo, que por aqui grassou em novidade exaltada, de elegância severa? E que depois ganhou grande proliferação em mobiliário premiado nas feiras internacionais, pela excelência do Liceu de Artes e Ofícios?

Nesta linha podemos pensar na solução encontrada na *Sinfonia* paulista para aquelas “rimas visuais” efetuadas na *SINFONIA* berlinense, efeito da montagem ruttmanniana. Inibido na Paulicéia o recurso rítmico e associativo próprio da montagem, veremos que a reverberação simultaneísta da realidade metropolitana se vale - além da lente “olho de mosca”, que compõe a tela em nove imagens iguais - também de vinhetas que subdividem o quadro em grandes cantoneiras semicirculares. Esta *split-image* porém, não traz junto a mesma acidentalidade técnica da “olho de môsca”, com divisórias em desfoque escurecido. Divide a tela mediante caprichosas e bem estudadas curvas. Cenas diferentes são assim mostradas num mesmo quadro, por exemplo, o da tarde turfística no Jóquei Clube. A linha de perfil da arquibancada que se enquadra ganha eco em sua forma pela vinheta que lhe é oposta no canto de cima, numa clara e bem confeccionada rima visual entre a cantoneira e a diagonal do assento público de concreto, entre a forma do entalhe por um lado, e por outro, da paisagem, num dado arquitetônico.

O achado maior desse simultaneísmo em *split-image* não é, entretanto, um espetáculo vespertino, vem no meio do filme ainda com o sol alto. Está na memorável panorâmica do Anhangabaú tomada do Teatro Municipal, indo do Viaduto Santa Ifigênia ao Viaduto do Chá. Ela passa em seu movimento pelos andaimes do Prédio Martinelli quase pronto, o Prédio Sampaio Moreira - já ultrapassado como ponto culminante da cidade - e pelos palacetes Prates, um deles então sede da Prefeitura. O Anhangabaú era o cartão de visitas da cidade, e de certa maneira a sua disposição física extensa em comprimento o inviabilizava para o flagrante fixado idealmente nos postais fotográficos. Não caberia no quadro, exceto se tomado das pontas, lado do Chá ou Santa Ifigênia. Mas desequilibraria muito, pois até os anos 30 o único lado mais

verticalizado era o do centro velho, o Triângulo, contemplado por Kemeny & Lustig. Não há imagens aéreas, predomina a visão terrena, com poucas tomadas do alto da edificação. A extensão longa da visada que surpreende a colina mais edificada da metrópole só poderia ser abarcada no seu conjunto pela panorâmica, ou seja, pelo *movimento*, característica da linguagem cinematográfica.

A adequação mútua entre paisagem e o meio cinematográfico contribuiu para a escolha desta cena no centro da imagem, entre as vinhetas, quatro cantoneiras fazendo São Paulo figurar numa sua imagem ultra emblemática, ladeada nos quatro cantos da tela pelos emblemas das maiores metrópoles mundiais. Berlim da Porta de Brandenburgo, Paris da Torre Eiffel, Nova York da Estátua da Liberdade e Londres da colossal roda gigante à beira do Tâmis. Estas imagens simbólicas das metrópoles - fixas, ao contrário do movediço Anhangabaú – logo vão se desvanecendo em fusão, sendo substituídas por mãos que acionam aparelhos de telégrafo.

É São Paulo simultânea aos grandes centros, ligada pelos *mídia* telegráficos, os “olhos de lynce” que enxergam “pelo mundo em fóra”, de que a imprensa se serve, tal como estampavam os dizeres da sua cartela anterior. É talvez a imagem mais complexa do filme, sintetizando aspirações e caprichos num molde que combina cosmopolitismo ao esquema geométrico da bandeira brasileira. Se o formato losangular definido pelas vinhetas evoca o mundo pré-modernista da *belle-époque* em suas soluções gráficas, a autenticidade da criação confere ao quadro uma modernidade mais consistente - mesmo sendo ainda ingênua - que as toscas animações ou as frases de efeito das cartelas.

Quando se fala em “modernização” no período, quase sempre significava substituir a cidade que existia por novas edificações, praças e avenidas. Podemos compreender isto vendo o documentário *Administração Pires do Rio* (1926-1929), que o prefeito mandou que se fizesse sobre as obras que estava executando. Autoridades e técnicos engravatados posam para as câmeras ajudando na demolição de casas da Avenida São João, numa empoeirada cerimônia de inauguração às avessas. Sorridentes, empunham a mesma corda trazendo abaixo uma bela fachada – gesto que é retrato de um ritual que se alastrou como *tradição destrutiva do tradicional*. Num velho e, aliás, semelhante gesto contumaz, as forças do Estado e do mercado imobiliário eliminam em São Paulo, junto com as “taperas” ou “malocas”, as “velharias” de boa ou má cepa. Na

cidade voltada para o futuro muito se confundiu dos limites entre o antigo e o degradado.

Com efeito, desde os inícios da industrialização a metrópole de São Paulo se constrói como uma *cidade dividida*: “a popular, da produção, e a burguesa, da fruição”¹⁰. De cada lado do Rio Tamanduateí se constitui, com os inícios do século XX, uma cidade alta – da colina histórica ao espigão da Paulista – e uma cidade baixa – as planícies industriais e regiões ribeirinhas da zona leste e norte, banhadas também pelo Tietê. Nestas planuras as ferrovias servirão com mais facilidade à dinâmica econômica, retomando um espaço servido desde a época da colônia pela rede fluvial. A *Sinfonia* não passeia pelo “lado de lá”, ficamos sem ver a tal paisagem industrial de São Paulo, a não ser pelos *skylines* de chaminés tomados à distância, talvez da colina do Centro, com teleobjetivas potentes. Por lá não passeamos, nem sequer pontualmente, em planos fixos de fachadas ou ruas dos bairros industriais - casario, fábrica, pequeno comércio, lazer. É de se estranhar também que tampouco tenha sido filmada a cidade baixa mais irregular e informal, esparsa ou densamente ocupada, em que se encontrava muito cortiço, e que estava próxima ou contígua às encostas da colina central e das elevações rumo ao espigão da Paulista: - as grotas, desvãos e terrenos mais acidentados do vale do Anhangabaú, rumo ao Bexiga; do Tamanduateí, rumo ao Ipiranga; ou do Tietê, rumo à Lapa. Nem mesmo foram captadas as moradias e vilas operárias projetadas nos bairros fabris, seguindo o modelo da cidade industrial do século XIX europeu, inglês, sobretudo, construídas em São Paulo no período de 1890 a 1930¹¹. Há registros fílmicos bem posteriores de cortiços e moradia operária planejada na cidade, os primeiros seriam de B. J. Duarte em torno dos anos 40, como em *Habitação Econômica — O seu problema em São Paulo* (1941)¹².

Com a exceção de ambientes interiores, sempre em planos aproximados de engrenagens, maquinarias industriais, o espaço do trabalhador nas fábricas ou nas suas moradias não recebe o tratamento que receberam os bairros do “lado de cá”.

10 Polise De Marchi, in: Duarte, Fabio; Kon, Sergio. (orgs.) *A (des)construção do caos: propostas urbanas para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva (Debates), 2008, pp. 93, 94.

11 Reis Filho, Nestor Goulart. “Os primeiros bairros operários e suas casas”, *São Paulo e outras cidades*. São Paulo: Hucitec, 1994, pp. 88-97.

12 Ver o capítulo ‘Os filmes de B. J. Duarte’ em meu trabalho “São Paulo e o seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas” in: Porta, Paula. (org.) *História da cidade de São Paulo*, v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp. 456-505.

Fragmentos da Vida, em parte, cuidaria disto. A seu modo. Não se vê ali, de fato, a Zona Leste necessariamente. É certo que estamos nos arredores próximos ao Centro, mas não se registram os bairros de trabalhadores, as partes mais pobres da várzea, nem os terrenos baldios, cuja presença empírica ou sensível seria incontestável, ainda que bastante mesclada de alguma urbanização. Só o cinema dos anos 60 virá afrontar essa realidade própria da cidade baixa, tendo em Ozualdo Candeias o seu poeta maior¹³. No entre-guerras precisamos buscar estas imagens um pouco na literatura, e sem maiores prodigalidades, bem como nalguma fotografia ou pintura mais ou menos bucólica¹⁴. Ausentam-se das telas assim toda ocupação informal do território urbano e a apropriação espontânea do espaço, bem como os vazios da cidade, tantas vezes lugar sucedâneo do que seria o seu espaço público e território de lazer, lugar da vida varziana de São Paulo.

Ir e vir, direito.

Poucas dezenas, dentro de algumas poucas centenas, um conjunto relativamente pequeno de filmes mudos remanescentes torna presente um espaço urbano e os seus ocupantes em geral. Podemos rememorar-lo, revisitá-lo mentalmente, imaginá-lo em sua globalidade. Este espaço fílmico visível se condensaria ecoando outros, invisíveis, evocados por cada um de nós ou pelas notícias das fitas que se perderam, pela cidade de São Paulo que nos legaram os escritores, os poetas, jornalistas, pintores, fotógrafos e músicos.

Traços paulistanos desdobrariam-se dos anos 20 aos nossos dias, perceptíveis desde aquele cinema local de então? Creio que sim. Mas, sem pretender de modo

13 Machado Jr., Rubens. “Uma São Paulo de revestrés: Sobre a cosmologia varziana de Candeias”, *Significação* nº28. São Paulo: Annablume, CEPPI, CTR/ECA-USP, 2007, pp. 111-131. Uchôa, Fábio Raddi. *Cidade e deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, ECA-USP, 2008.

14 O levantamento e a reflexão sobre a paisagem paulistana em pintura tem avançado bastante nas últimas décadas. Alguns exemplos: Chaia, Miguel. “As dimensões urbana e industrial na pintura figurativista paulista”, *Arte em São Paulo* nº2-3-4, São Paulo, 1981. Tarasantchi, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado, 2002, 392 p. Cattani, Icléia Borsari. “O desejo de modernidade e as representações da cidade na pintura de Tarsila do Amaral” in: Bulhões, M. A.; Kern, M. L. B. (orgs.) *A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*, Porto Alegre: SMC, 1992, pp. 35-38. Lourenço, Maria Cecília França. (et al.) *São Paulo: visão dos nipo-brasileiros*. (catálogo) bil., São Paulo: Museu Lasar Segall; IPHAN; MinC, 1998, 104 p. il.

sintético e direto responder à pergunta, partiremos do que desta cidade cinematográfica estudamos para tentar sugerir sentidos e caminhos. - No que seria o espaço temporal da tela fílmica, digamos que a movimentada São Paulo do período entre guerras pareceu-nos por vezes resultar uma cidade mais para *truncada*. Ela não parece ter suficiente fluidez, continuidade, coesão interna. Cada diferente filme paulista dessa época repete de alguma maneira esta mesma característica. Já pela concreta mobilidade das câmeras, raríssima de se observar em solo paulista, mas também de modos mais figurados de expressão, como nas personagens e suas devidas circulações imaginárias, sugeridas ou efetivadas pela cidade. Quanto à câmera, predominaria certo abuso da posição do olhar fixada num tripé supostamente bem posto. Há exceções notáveis, como nas vistas amadorísticas do visitante paranaense Hikoma Ujihara, em 1927; ou alguns poucos planos de *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), num deles caminhamos logo atrás de um senhor de terno, cheio de pressa no Viaduto do Chá.

Ou, na ficção remanescente, podemos ainda levar em conta uma certa deambulação difícil não mais das câmeras mas das personagens. Já no mundo das letras não podemos dizer que fosse isento de dificuldade o perambular de uma coitada como a Alma do romance *Os Condenados*¹⁵, de Oswald de Andrade, cortando de alto a baixo toda a área urbanizada do burgo, a pé, aterrada em desilusões, desolação. Mesmo na decantada deambulação de *Macunaíma* pela Paulicéia, a folgança é controversa. Nela há espanto, peripécia e a admiração perplexa que se converte em arapuca. Há ali uma espécie de Moloch às avessas, traiçoeiro, que traga o forasteiro – isto bem antes que o faça em sua volta ao mato a fatal Uiara, uma coisa-piranha por detrás do bailado aquático¹⁶. Antes, pelo menos, do realismo regionalista, que dialoga nos anos 30 e 40 com o populismo do Estado Novo, a hipótese aqui é a de que toda simbolização modernista ou pré-modernista, incluindo expressionismos tristes e alegres, traz um espaço público problemático, meio desencontrado.

15 Andrade, Oswald de. *Obras completas, I: Os Condenados*. [1917-1921] 3ª ed., Rio: Civilização Brasileira, 1978, xxxviii-290 p.

16 O marcante episódio no penúltimo capítulo do livro, *Macunaíma* virando presa matinal da Uiara, mereceu na estupenda adaptação cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade, em 1969, a cena final, alusiva a uma devoração no remanso – que irá concluir-se pelo esverdeado da água se avermelhando em sangue -, adaptação que, no entanto, desviou de São Paulo para um Brasil urbano genérico, aliás muito mais próximo do Rio, toda a convergência de ações do anti-herói em seu périplo rumo à civilização. Andrade, Mário de. *Macunaíma*. [1928] 14ª ed., São Paulo: Martins, 1977, pp. 212-213.

Na fatura comezinha do breve primeiro filme de José Medina, o alvissareiro *Exemplo Regenerador* (1919), revelam-se proibitivos os deslocamentos do mau marido pela Avenida Paulista. Em *Fragments da vida* (1929), ainda que a circulação integre o motivo central do enredo, ela deverá também se afigurar como imprópria. Afinal, no caso do personagem central, o Vagabundo, o corpo enregelado de frio, ficou definido a meta precisa e explícita de infringir a lei para ir preso, e justamente assim dar cabo daquele livre vagar que o definiria como personagem. Dessarte, postulando daquela sua liberdade um término, aí desenha-se o resoluto e cordato ir e vir camicase. Na mesma fita o suposto caminhar típico paulistano, mais compenetrado de um objetivo específico no cotidiano¹⁷, estaria presente já na abertura, o menino cumprindo rota com a marmita levada ao pai na construção. Ou ainda na moça, que em diligência desprotegida se encaminhava direitinha à missa. Na cidade do trabalho não se pode deambular sem mais.

Além da pouca ênfase no deslocamento e circulação pedestre, tampouco ganham importância própria e cinematográfica os meios de transporte utilizados na cidade. São quase extirpados da paisagem fílmica cavalos, carroças, tálburis ou mesmo o tradicional serviço de bondes puxados por burros, em atividade desde 1872 e ainda existente então. Em paralelo, a Light inaugura a primeira linha de bonde elétrico em 1900, desenvolvendo ampla rede, e “os primeiros ônibus aparecem na cidade nos anos 1920 como veículos complementares aos bondes, que já sofriam limitações de rede e energia.”¹⁸ Os transportes mecanizados, com efeito, figuram na paisagem dos filmes. Mas sem maior destaque, sobretudo porque personagens e câmeras deles não se servem de modo expressivo, ao contrário do cinema da época; e mais ainda nas manifestações

17 Cf. Chnaiderman, Miriam; Hallack, Regina. “Estranhas urbanidades” in: Magalhães, Maria Cristina Rios. (org.) *Na sombra da cidade*. São Paulo: Escuta, 1995, p. 41. Falando da São Paulo dos anos 2000, um bom cronista paulistano observa criticamente algo que poderia sem dúvida retroceder décadas com semelhante pertinência: “Nada aqui se dá ‘sem querer’: tudo é planejado no varejo, em meio ao caos por atacado. Mesmo nos seus momentos de lazer, o paulistano não ‘dá ponto sem nó’; uma objetividade intensa, um sentido do factual, das coisas que são apenas o que são, se impõe à nossa vista, e talvez coloque em primeiro plano, mesmo para quem visita rapidamente a cidade, antes o edifício do que a paisagem, antes o local específico do que os trajetos de um passeio.” Coelho, Marcelo. *São Paulo*, fotos de Tuca Vieira. (trilíngue) São Paulo: Publifolha (As cidades do Brasil), 2005, p. 14.

18 A rede de bondes elétricos só será desativada em 1968, pela CMTA, que a assume desde 1946. Mercante, Carlos. “Cidade movente: A matriz de transportes da metrópole” in: Duarte, Fabio; Kon, Sergio. (orgs.) *A (des)construção do caos: propostas urbanas para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva (Debates), 2008, p. 149-150. Ver também passagens diversas de Jorge Americano em *São Paulo nesse tempo (1915-1935)*. São Paulo: Melhoramentos, 1962, 423 p.

de vanguarda, como nas sinfonias do entre-guerras. Apenas figuras da elite são filmadas em São Paulo, ficção ou não, embarcando e saindo de veículos, mas são sempre automóveis! Começa com o breve deslocamento na Paulista de *Exemplo regenerador*. A ambulância de *Sinfonia*, das poucas exceções. Quando finalmente a câmera embarca num automóvel, mas com alguma proposta dramática, em *Canção da Primavera* (1932), trata-se de moderno *coupé* esportivo, uma *baratinha*, como se dizia, e pilotada pela jovem filha de um industrial. No momento em que o seu percurso, feito aliás bem longe das ruas movimentadas, de fato parece desdobrar-se velozmente, temos um acidente. A moça escapa com vida, mas perde a visão!

Obra de vanguarda que se decalca noutra, sem superá-la ou negá-la, pode ser academismo virtuoso, mera imitação ou arremedo, nunca vanguardismo. Ainda que invertam em sua apropriação acadêmica determinadas expressividades e conteúdos. A publicidade, além de um certo positivismo, não se cansam de fazê-lo há mais de um século. Todavia, uma noção mais exigente de modernidade entre historiadores e críticos explicaria parte do desinteresse persistente pela *Sinfonia* paulistana, inspirada na berlinense de Walther Ruttmann. Migrantes húngaros com passagem pela Alemanha antes de se instalarem na cidade no início dos anos 20, Kemeny & Lustig re-montam material filmado ao longo da década a partir do sucesso berlinense, em cartaz por aqui no ano de 1928. O desvio paulistano da fórmula alemã fica patente no entusiasmo localista que exige o estilo institucional aprimorado nos cinejornais de cavação e um rebuscamento plástico da fotografia que, como vimos, oscila entre composições *art-nouveau* e um olhar mais classicizante, premonitório do *art déco*.

Isto acaba convertendo a Nova Objetividade do original alemão em algo distinto, em determinado *capriccio*, a um só tempo moderno e parnasiano, o que de algum modo faz jus ao espírito da cidade e de sua arquitetura. O interesse pelas poucas verticais proporcionadas na paisagem denota uma verticalização ainda não concretizada senão no espaço cinematográfico, trazendo talvez um anseio paulista. No caso berlinense não se permitiria isso, se não fosse um dado de realidade, dado que a linguagem fílmica se vê liberada da fatuidade cívica já pela facticidade acidental da *candid camera* (que Ruttmann acionou com a equipe de cinegrafistas coordenada por Karl Freund). Nessa direção, em São Paulo, mas em estilo diferente e olhar mais *moderno*, no sentido local de 1922, o fotógrafo e crítico de cinema Benedito Junqueira Duarte filmou a cidade

cosmopolita dos anos 30 aos 50. Indo além das soluções acadêmicas e dos efeitos mais freqüentados, B. J. Duarte pratica um olhar interpretativo da cidade, procurando descobrir ângulos solicitados pelos próprios espaços urbanos que registra.

Num cotejamento com a vanguarda o filme paulistano perde de início a radicalidade moderna do tratamento *Neue Sachlichkeit* de Ruttmann, cuja constelação implica as complexas experiências de que fazem parte as sinfonias urbanas do entre-guerras: a Paris simultaneísta e contraditória do brasileiro Alberto Cavalcanti em *Somente as horas* (1926); depois, o dinamismo construtivista das cidades soviéticas de Dziga Vertov no entusiasmo auto-reflexivo d'*O homem da câmera* (1929) ou os paradoxos poéticos da vida na sofisticada cidade balneária de Jean Vigo em *A propósito de Nice* (1930). A sinfonia paulistana, sem qualquer eco desesperado, libertário ou trágico, se apropria da técnica ruttmanniana para movimentar a urbe de modo pouco ou nada controverso, sugerindo pujança e dinamismo de permeio a seqüências mais convencionais, próximas do cinejornal que fala dos orgulhos da cidade. Mas Kemeny e Lustig fazem muito bem isso tudo, com determinado capricho, passando-nos — através de registros fotográficos de enquadre vigoroso e algo solene, cheios de trucagens e fusões — um estado de espírito embevecido, contagiado pelo frêmito do progresso. O resultado alcançado reverbera uma espacialidade esmerada, que prefigura o ritmo da geometria estilizada e pseudo moderna das edificações *art déco* - que nas duas décadas seguintes alterariam a plástica da paisagem paulistana.

Bibliografia:

- AA.VV. *Art déco na América Latina*. Rio: Prefeitura C.R.J./SMU; Solar G.Montigny; PUC/RJ, 1997.
- Argan, G. C. (et al.) *Lo spazio visivo della città: Urbanistica e Cinematografo*. Bolonha: Cappelli, 1969.
- Argan, G. C. *Storia dell'arte come storia della città*. Roma: Riuniti, 1984.
- Bellour, R. "Sur l'espace cinématographique", *L'Analyse du film*. Paris: Albatros, 1979.
- Candido, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1980.
- Candido, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- Duarte, F.; Kon, S. (orgs.) *A (des)construção do caos: propostas urbanas para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva (Debates), 2008.
- Jousse, T.; Pacquot, T. (orgs.) *La Ville au cinéma: Encyclopédie*. Paris: Cahiers du cinéma, 2005.
- Kluge, A.; Negt, O. *Sfera pubblica ed esperienza*. Milão: Mazzotta, 1979.
- Machado Jr., R. *São Paulo em movimento: A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*, Mestrado, ECA-USP, 1989.
- Motta, F. "São Paulo e o *art nouveau*", *Habitat* nº10, São Paulo, 1953.
- Rohmer, É. *L'organisation de l'espace dans Faust de Murnau*. Paris: UGE, 1977.
- Zevi, B. *Architettura della modernità*. Roma: Newton Compton, 1994.

Mini CV:

Formado em Arquitetura e Urbanismo pela USP, lecionou Estética e História da Arte na FAU-FEBASP. Pós-Graduado em Cinema pela ECA-USP, onde hoje é Livre-Docente em História e Teoria. Participa de várias revistas desde *Cine-Olho* (1975-80), escrevendo ensaios em publicações especializadas. Foi pesquisador no Centro de Estudos da Metrópole, CEM-Cebrap, e dedica-se ao estudo das vanguardas no cinema. Foi curador do ciclo *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*, Itaú Cultural (2001-03).