

As representações históricas e os sentidos das comemorações do IV Centenário de São Paulo em *Metrópole de Anchieta* (1952), de B. J. Duarte.MÁRCIA JULIANA SANTOS¹

O jornal *O Estado de S. Paulo*, na edição do dia 10 de maio de 1953, apresenta os ganhadores do Prêmio “Saci”, uma iniciativa criada pelo periódico para premiar produções reconhecidas do cinema brasileiro. O cinegrafista e crítico Benedito Junqueira Duarte concorreu com o filme *Metrópole de Anchieta* e foi agraciado com o título de melhor documentarista do ano de 1952. A reportagem destaca ainda que Benedito Duarte é “*um dos fundadores do documentário brasileiro*”.

B. J. Duarte, como era conhecido, nasceu na cidade de Franca, no interior paulista, em 1910. Mudou-se para Paris em 1921, onde aprendeu fotografia com o tio-avô José Ferreira Guimarães. Ainda na capital francesa, chegou a trabalhar em um grande estúdio fotográfico, o Reutlinger. No retorno ao Brasil, foi repórter fotográfico em diversos órgãos jornalísticos paulistanos, entre eles a revista *São Paulo*, durante os anos de 1935 e 1936 e *O Estado de S. Paulo* até o início da década de 1950.

Em 1937, B. J. foi convidado pelo escritor Mário de Andrade, para chefiar o setor de iconografia do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Mário de Andrade, o então coordenador do Departamento, a pedido de B. J., adquiriu novos equipamentos que possibilitaram, em alguns anos, a ampliação dos registros fotográficos e cinematográficos da cidade. Materializava-se, um dos mais importantes objetivos da gestão de Mário e sua equipe: “*recolher*”, por meio da câmera fotográfica, documentos indispensáveis para “*os estudos sobre a história de São Paulo*”.² O investimento técnico e a política do departamento foram fundamentais para a realização de séries fotográficas e curtas documentais que imortalizaram as imagens de paisagens e edificações urbanas da capital paulista, capturadas entre as décadas de 1930 e 1950.

¹ Pós-doutoranda em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH-USP). Bolsista FAPESP.

² Os objetivos do Departamento de Cultura, criado em 1935, eram os de: “*... recolher, colecionar, restaurar e publicar documentos antigos, material e dados históricos e sociais, que facilitem as pesquisas e os estudos sobre a história de São Paulo*”. Essas premissas foram publicadas, em diversos textos, durante todo o ano de 1935 na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo para divulgar os trabalhos do Departamento de Cultura.

Ainda assim, seu nome pouco figurou nos livros de história de cinema brasileiro, escritos por seus contemporâneos. Quando muito, B. J. Duarte era atrelado ao fotojornalismo científico e aos prêmios que recebera durante a carreira. O historiador Alex Vianny, por exemplo, na primeira edição de *Introdução ao cinema brasileiro*, de 1959, apenas se referiu a B. J. ao lembrar o prêmio que o cinegrafista recebeu com *Metrópole* em 1953. Exceto pelos documentários científicos, o filme *Metrópole de Anchieta* talvez seja a produção do cinegrafista paulista mais conhecida e lembrada pela crítica.

Atualmente, a historiografia tem redescoberto o cinema de Benedito Junqueira Duarte. O historiador Afrânio Mendes Catani pesquisou algumas das realizações cinematográficas desse autor e o seu trabalho enquanto crítico de cinema na revista “Anhembi”, produzida pelo jornalista Paulo Duarte (1950-1962).

Catani lembrou o trabalho de B. J., que a partir dos anos de 1930 teria, como documentarista e produtor, realizado “*mais de 500 filmes informativos, educativos, didáticos, científicos e de divulgação promocional*” (CATANI, 1995: 106-121). O pesquisador mencionou ainda alguns prêmios conferidos a filmes do cinegrafista, como: *Metrópole de Anchieta* (1952), *O Jockey* (1953), *Parques infantis da cidade de S. Paulo* (1954), entre outros.

No contexto em que foi lançado, nem todos os críticos de cinema eram unânimes em relação ao filme *Metrópole de Anchieta*. Em 1953, meses antes do anúncio dos vencedores de o “Saci”, o crítico Otavio Mariot escreveu em sua coluna “Cinema”, palavras hostis contra o filme de B. J. Esteticamente, *Metrópole de Anchieta* pecaria por combinar “*estilos e pela inteira imobilidade dos quadros, que parecem fotografados e não filmados*”. Mariot estava certo em suas considerações acerca da estética fílmica. “A imobilidade do filme” é marcada por um tom monocórdico que se deve, em parte, pela inserção de pinturas de época, filmadas e intercaladas com imagens de cenários acompanhados pela voz *off*.

Na extensa matéria intitulada “Bilhete a Saulo Guimarães”, Otavio Mariot acrescenta ainda, que “*o bom filme publicitário tem caráter local e temporário, pois refere-se a um fato que dentro de meses perderá a atualidade, quando forem vendidas as apólices ou terminar o IV Centenário*”. O crítico alertava sobre a característica

“datada” do filme. O aspecto propagandístico da obra conferia a durabilidade e os objetivos pontuais que limitavam o filme. Mas, exatamente por falar de uma época é que esta produção, como qualquer outra, carrega em si, a marca de sua cultura e de seu lugar social de produção.

Metrópole de Anchieta, uma produção do governo do Estado de São Paulo, está inserida em um contexto em que o poder público e parte da intelectualidade paulista estavam mobilizados para os preparativos do evento do VI Centenário. O filme de B. J. Duarte cumpre uma função educativa, pois tem uma preocupação em representar uma síntese da história de São Paulo. Mas, sobretudo, antevê questões de cunho pragmático relacionadas à propaganda e a venda de um produto que serviria para angariar fundos para o evento.

Não é nosso objetivo submergir ao debate em torno das diferenças entre o “cinema de propaganda” e o “cinema educativo”, dicotomia esta colocada com mais avidez pelo professor Roquete Pinto, quando ele esteve à frente do INCE (Instituto Nacional de Cinema) na década de 1940. Ousamos dizer que, pela trajetória de B. J. Duarte e por toda a preocupação em registrar e documentar diversas facetas da cidade de São Paulo, o seu filme não representa um *locus* em separado da propaganda do Estado, daquela empreendida por um cinema voltado para fins educacionais.

Conforme destacou o texto de *O Estado de S. Paulo*, na ocasião do anúncio do prêmio “Saci”, o cinegrafista se destacou como um dos principais nomes do documentário brasileiro. Em um período em que o cinema ficcional de longa-metragem havia praticamente parado em São Paulo – em meados dos anos de 1930 e 1940 –, B. J., mesmo sob a tutela da municipalidade paulista, garantiu uma importante e numerosa produção de filmes de curta-metragem com preocupação estética, documental, histórica e social.

Com base nessas informações iniciais, este texto se propõe a analisar como *Metrópole de Anchieta* (1952) ao mesmo tempo representa e dialoga com determinadas concepções historiográficas sobre a cidade de São Paulo, no contexto que antecedia as comemorações do IV Centenário da capital paulista. No entanto, mais do que desconstruir o discurso oficial, abertamente retratado no filme, procura-se entender a

produção do cinegrafista B. J. Duarte, dialogando com visões históricas que até hoje influenciam as representações sobre o passado da cidade.

Há um objetivo institucional estabelecido no filme, que era de apresentar ao público as apólices de seguro do IV Centenário lançadas pelo governo do Estado de São Paulo. Essas apólices seriam vendidas com o objetivo de angariar fundos para a construção do monumento em espiral do Parque do Ibirapuera.

Como parte das atividades do IV Centenário, B. J. Duarte planejou toda a programação da II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, de modo que fossem exibidos dezenas de filmes brasileiros durante o I Festival Internacional de Cinema do Brasil. Dentre muitos, exibiu-se *Metrópole de Anchieta* no Cine Marrocos, principal palco das festividades de cinema naquela ocasião. Filmado em p & b, o “curta” de 1952, tem cerca de 12 minutos. A locução em *off* é creditada a Paulo Machado de Campos, e a consultoria histórica ficou a cargo do historiador e então diretor do Museu Paulista Sérgio Buarque de Hollanda.

Os créditos iniciais do filme são apresentados na sequência inicial, em que imagens da praia, filmadas em São Vicente, são inseridas como um símbolo para delimitar o princípio da colonização paulista. A primeira sequência é acompanhada pela voz *off* que destaca que “foi em 1532 que principiou a grandeza paulista. Nesse ano surgia, ao largo da ilha de Enguaguaçu, a pequena frota da Martim Afonso de Souza, que logo ao aportar principiava a colonização regular da terra chamada de São Vicente”. As imagens do mar quebrando nos rochedos são sobrepostas por pinturas de caravelas.

Apesar do recurso das pinturas de caravelas, São Paulo não aparecia como extensão da civilização portuguesa. O que geralmente acontecia em outros filmes sobre o tema. O filme refere-se ao donatário da capitania, Martim Afonso de Sousa, como colonizador das terras de São Vicente. Mas, não atribui ao nobre português à fundação das vilas que se estenderiam no Planalto (Santo André da Borda do Campo e São Paulo de Piratininga). Visão oposta daquela que seria apresentada pelo historiador português Jaime Cortesão, responsável pela organização da “Exposição de História de São Paulo”, realizada em janeiro de 1954. Cortesão retomou cartas, documentos e até a pintura de “Fundação de São Vicente” de Benedito Calixto para ratificar a tese de que, coube a

Martim Afonso de Sousa a fundação das vilas do Planalto, inclusive a de Piratininga. (CORTESÃO: 1955, p. 141-161).

Segundo o filme, coube ao navegador português apenas o início da ocupação sistemática daquelas terras. Esta querela foi motivo de muitos debates no contexto das comemorações. Alguns intelectuais, historiadores e pesquisadores dividiram-se, à época, para eleger em base documental o fundador de São Paulo. Entre os nomes dos pretensos fundadores, estavam: o do donatário da capitania vicentina, Martim Afonso de Sousa; os Padres jesuítas Manoel da Nóbrega e José de Anchieta; o “bandeirante” José Ramalho e o Cacique Tibiriçá.

Mas essa disputa é antiga. Na década de 1920, durante as comemorações do Centenário da Independência, o historiador Afonso de Taunay atribuiu não ao donatário português, mas ao padre Manuel da Nóbrega a fundação da vila de São Paulo. Segundo Taunay, após curta permanência no litoral:

“(…) percebeu Manuel da Nóbrega, de pronto, que a região litorânea não era a zona propícia para a grande obra que se ia empreender; daí a escolha de um local além da Serra do Mar, onde se fundasse (...) desejando salvar a sua obra, apressou Nóbrega a fundação de São Paulo”.
(TAUNAY, 1922: 211-214)

Ainda segundo o historiador, a fundação de São Paulo ocorreu porque o padre jesuíta não se agradava em permanecer em um lugar (a vila de Santo André da Borda do Campo), onde João Ramalho traficava e escravizava o gentil. Daí, a necessidade de fundar uma vila para dar continuidade ao aldeamento indígena liderado pelos jesuítas.

Voltando a narrativa do filme. *“Começada nos rochedos batidos pelo mar de São Vicente e terminada nas taipas de São Paulo de Piratininga, não tardou a conquista do Planalto. Os colonos vicentinos vencendo o paredão gigantesco da Serra, abrindo caminhos através de sua mata ou utilizando as trilhas dos índios, deixavam vestígios de sua caminhada na montanha onde nasce o Anhembi; o nosso velho e querido Tietê”.*

O filme intercala imagens da nascente do rio Tietê com uma imagem clássica do padre jesuíta José de Anchieta, em que ele segura uma Bíblia debaixo do braço e ergue a mão direita como sinal de benção. Essa sequência antecipa a concepção de fundação, segundo o filme. A diferença para o texto de Taunay é de que *“os colonos vicentinos”*

foram liderados pelo Padre Anchieta, e não por Nóbrega, no processo que culminou com a fundação da vila de Piratininga.

A narração de Paulo Machado retoma o principal mito fundador da cidade, que relaciona a celebração da missa em 25 de janeiro de 1554 à fundação da Vila por Anchieta às margens do rio Tietê, que até o século XVIII era chamado pelos índios de Anhembi. (CAMPOS, 2006: 17)

A historiadora Mary Del Priory enfatiza que, apesar da primazia jesuítica no início da ocupação da Vila de São Paulo de Piratininga, voltada para a conversão do gentil, foi no zelo do catolicismo que inúmeras ordens religiosas foram representadas, a partir do XVII, na construção de capelas e igrejas, irmandades e congregações responsáveis pela devoção, festas e sociabilidade. (PRIORI, 1993). Mais tarde, o filme vai fazer referência as principais ordens religiosas existentes até o século XIX.

“No ano seguinte, a 25 de janeiro de 1554, nas colinas de Piratininga, alguns jesuítas lançavam em seu chão as fundações de uma Igreja e de uma casa destinada à catequese dos indígenas”. Neste trecho do filme, B. J. conduziu o olhar do espectador pela iconografia do Museu Paulista e, para isso, utilizou várias pinturas como recurso. Elas adquirem movimento quando a câmera foca em seus detalhes.

A remota paisagem quinhentista tornava-se próxima e afetiva ao espectador. A câmera passeia pelos detalhes das pinturas, como na tela “Fundação de São Paulo” (1909), do artista Oscar Pereira da Silva, inserida no filme para representar o momento em que os índios assistiam à missa celebrada pelos jesuítas.

O historiador Ednilson Quarenta, ao debruçar-se sobre a construção do nome de José de Anchieta como mito fundador da cidade de São Paulo, enfatiza que a iconografia e os textos produzidos pelos cronistas sobre o padre jesuíta ajudaram a criar e popularizar o mito anchietano, colaborando para a sua associação à fundação da cidade. No entanto, o mesmo autor lembra que, em meio aos preparativos e durante as comemorações do IV Centenário, travou-se entre cronistas, intelectuais e estudiosos do tema uma luta acerca do pai fundador da vila de São Paulo de Piratininga. (QUARENTA, 2009)

Apesar dessas discussões, o filme está fundamentado no mito anchietano. Os nomes dos jesuítas que participaram da fundação da vila são elencados pelo narrador.

Mas é em Anchieta que se encontra o “*alento e o grande esforço*” para construção do que “*viria depois*”: a Metrópole.

Após a narrativa do mito fundador, Paes Leme, Borba Gato, Raposo Tavares e Anhanguera são lembrados para evidenciar as bandeiras. Curiosamente, o filme confere maior destaque às monções: as “*epopeias fluviais do sertão que se iniciavam às margens do Anhembi e se povoavam de barcaças da ilusão do ouro, da miragem das esmeraldas, de gente, homens e mulheres, escravos, todos reunidos para as bênçãos de Deus e as lágrimas na despedida*”. Mais uma vez, a iconografia do Museu Paulista é inserida para representar as palavras do locutor: o quadro “Partida da Monção” (1897) do pintor Almeida Junior, é filmado para ilustrar o momento da partida das monções. As estátuas dos bandeirantes localizadas hoje na escadaria do Museu, o retrato de Domingos Jorge Velho, pintado por Benedito Calixto e outras pinturas que aparecem no filme conferem verdade ao texto histórico narrado naquele instante.

No filme, não há rupturas com as concepções historiográficas que exaltavam os feitos das bandeiras. Porém, a novidade está na inserção das monções, que até então não haviam sido inseridas em qualquer ficcional ou documentário produzido sobre a história de São Paulo. Certamente, há uma influência direta da consultoria do historiador Sérgio Buarque de Hollanda. Em seu livro, *Monções* de 1945, ele descreve as expedições fluviais destinadas ao comércio, que foram determinantes para a ligação fluvial entre o Planalto paulista e o Mato Grosso.

O filme desponta um otimismo com o cotidiano, os caminhos e a vida que pulsa no Planalto paulista. É na narrativa das monções, que para nós, se dá a maior influência historiográfica do historiador Sérgio Buarque. A locução e a inserção do quadro de Almeida Junior no filme sintetizam o que anos antes, o professor Sérgio havia publicado em seu livro:

“A sociedade, constituída no planalto da capitania de Martim Afonso, mantém-se, por longo tempo ainda, numa situação de instabilidade ou de imaturidade, que deixa margem ao maior intercurso dos adventícios com a população nativa. Sua vocação estaria no caminho, que convida ao movimento; não na grande propriedade rural, que cria indivíduos sedentários”. (HOLLANDA: 1990, p.16)

Nas palavras do historiador, a vila de São Paulo “convida ao movimento”. As monções representam a abertura dos caminhos fluviais. O filme de B. J. vangloria esse pioneirismo. O caminho e o movimento se contrapõem ao sedentarismo. A trajetória paulista (das bandeiras e das monções) está na contramão da solidez que sustentou a sociedade patriarcal, desenvolvida no nordeste colonial açucareiro e destrinchada nos estudos que resultaram na obra *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre.

De certo, a narrativa fílmica é influenciada pelo texto buarquiano, aqui reproduzido. No trecho das monções e, quem sabe, até nas escolhas e na inserção da iconografia do Museu seja possível identificar uma interferência do historiador paulista.

O filme também é fruto do diálogo com uma historiografia tradicional, visualizada na primeira parte da narrativa que persegue uma evolução dos acontecimentos. As sequências de imagens apresentam desde o início da colonização regular de São Vicente atribuída a Martim Afonso de Souza; a continuidade do povoamento do litoral, atingindo o Planalto, feito liderado por João Ramalho; a defesa dos núcleos de povoamento confiada aos índios Caiubi e Tibiriçá; o auge do filme com a efusiva narração da fundação da vila de São Paulo de Piratininga, destacando a missão e a “cruzada” empreendida pelos padres Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, no colégio jesuíta, localizado no alto da colina da vila. E, por último, a narrativa das bandeiras e das monções, representando os feitos gloriosos dos paulistas do XVI e do XVII, lembrados neste filme e continuamente em outras representações para comemorar o IV Centenário. Até aqui, apresenta-se um mosaico de personagens onde não há conflitos resultantes da trama.

O historiador Elias Thomé Saliba identifica que as narrativas históricas do IV Centenário apaziguaram possíveis embates, esconderam a complexa lógica da guerra de conquista, omitiram o contágio, a dominação e a dizimação dos indígenas. (SALIBA, 2005: 560). Os personagens retratados no filme têm os seus destinos cruzados, mas não há relações de dominação entre eles, só cooperação ou isolamento.

Para finalizar a epopeia dos personagens históricos que marcaram o ciclo da primeira fundação da cidade, o filme destaca “*a glória da emancipação política*” do Brasil, ocorrida “*na colina contornada pelo riacho do Ipiranga*”. Ali “*ouviu-se o grito: Independência ou Morte, em sete de setembro de 1822. Pedro I, Dona Leopoldina, José*

Bonifácio, Antonio Carlos Feijó, Clemente Pereira e tantos outros foram os que lutaram por essa liberdade”. Lutaram contra quem? O filme não responde à pergunta. Não se atrela, de maneira positiva ou negativa, o passado paulista à história lusitana. A câmera percorre os detalhes do quadro *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, para relacionar a narrativa heroica da emancipação política a cada representação presente no quadro. D. Pedro, empunhando a espada, e os dragões da independência são ampliados em foco. A retomada do quadro atrelada à narrativa é a expressão de uma concepção histórica em que o passado do país entrecruza-se com o passado da cidade, vinculando São Paulo ao fato que culminou com a independência do Brasil.

A segunda fundação de São Paulo se inicia com a inserção de imagens em movimento da maquete da cidade, representada em 1841. Segue a narrativa: “*Em 1841, a cidade tinha ainda um aspecto de um lugarejo provinciano. A rua Direita e rua São Bento, ao cruzarem-se, tinham o nome de quatro cantos. Eis o largo da Cadeia, que hoje conhecemos por largo João Mendes...*” A câmera passeia em cada lugar mencionado pelo narrador. Por meio do foco em alguns pontos da maquete, B. J. apresentou e descreveu lugares simbólicos da capital paulista, como a igreja franciscana do largo. A maquete parece ser um recurso mais próximo ao espectador. Alguns lugares permanecem “inalterados”, despertando reminiscências e ligações entre o passado e o presente da cidade e de seus habitantes.

O recurso de “filmar” a São Paulo oitocentista, representada pela maquete do Museu Paulista, já havia sido utilizado pelo cinegrafista mineiro Humberto Mauro no filme *Os Bandeirantes*, de 1940³. No filme de Mauro, narrativas efusivas em *off* são intercaladas com legendas que destacam o “Planalto” como “o núcleo inicial da civilização do ocidente nas terras do sul do Brasil”, de onde partiam “o grande movimento das bandeiras”. A declaração é intercalada com imagens da maquete da cidade de São Paulo, filmada do alto pela câmera.

³ O filme *Os Bandeirantes*, produzido por Humberto Mauro para o INCE, em 1940, é dividido em temas que retratam personagens e fatos históricos que seguem a interpretação das instituições apoiadoras. Afonso de Taunay, o responsável pela orientação da pesquisa histórica, aparece na primeira sequência, o “historiador das bandeiras”, segundo o narrador, atrás de uma mesa ocupada por livros. Segue um letrado que apresenta os créditos concedidos às instituições responsáveis pela documentação: o Museu Paulista, o Museu Nacional, a Comissão Rondon. Essa estratégia de referenciar as instituições foi utilizada em vários filmes do INCE, anterior e posterior a essa produção.

O historiador Eduardo Morettin se ateu à análise do filme, tendo em vista o detalhamento de cada sequência relacionada aos referenciais teóricos da produção inserida nas preocupações do Estado Novo.⁴ Destacou o historiador que, na tentativa de diluir as regionalidades no bojo da nacionalidade, o filme acabou por reforçar alguns aspectos do mito fundador paulista. Em parte, segundo o historiador isso se deve ao apego regional e à leitura objetiva dos documentos fornecidos pelo Museu para realização do filme.

Em *Os Bandeirantes*, a voz *off* retomam fatos históricos, narrados a partir do Tratado de Tordesilhas, a ocupação, a colonização até a fundação no “planalto” da Vila de São Paulo de Piratininga. João Ramalho é “o patriarca inicial dos bandeirantes”. A sua apresentação é seguida por uma encenação da vida do jesuíta José de Anchieta que, segundo o filme, teria fundado a Vila de São Paulo de Piratininga. O padre, vestido de preto em meio à névoa, ensina às crianças o sinal da cruz, a religião e os “rudimentos das ciências de seu tempo”. E segue o filme, evidenciando fatos do período colonial. Guerras, prisões, até o “Ciclo do Desbravamento”. Essa sequência é iniciada com imagens das estátuas de bandeirantes: Fernão Dias e Raposo Tavares que “dividem as atenções” no pátio de entrada circundado por colunas do Museu Paulista.

Não é nosso objetivo comparar os dois filmes, *Os Bandeirantes* e *Metrópole de Anchieta*; mas, inicialmente é possível identificar na primeira parte do filme de B. J., elementos fílmicos e referências historiográficas utilizadas anteriormente por Humberto Mauro.

Diferente do filme de Mauro, B. J. traz para seu filme a cidade no presente. A narrativa não se encerra no período colonial. “*Quatrocentos anos são passados*”. Com esta frase, o espectador de *Metrópole de Anchieta* tem a impressão de que o passado ficou pra trás. “*Aí está a Metrópole*”. Numa mudança brusca da paisagem, o narrador começa a elencar as características da metrópole que em nada fazia recordar a antiga vila colonial.

“O maior núcleo industrial da América do Sul. A cidade que apresenta o mais rápido crescimento em todo o mundo ocidental. A capital do café. O

⁴ Conferir a fundamentada análise histórica proposta pelo historiador. MORETTIN, E.V. *Cinema e história, uma análise do filme Os Bandeirantes*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA, 1994.

sistema nervoso do Brasil. Ponto de radiação econômica de todo o continente. Centro de cultura artística e científica com as suas escolas e a sua universidade, hoje conhecida em todo o mundo graças aos cientistas nela formados.”

As ruas movimentadas, praças e viadutos cercados pelos arranha-céus, pelos prédios do vale do Anhangabaú, como o edifício Martinelli e o Clube Comercial. Em focos diagonais, B. J. Duarte exibiu alguns aspectos do estilo arquitetônico dos prédios. A câmera ampliava as imagens em planos aéreos e reduzia o foco, de baixo para cima. Delineavam-se os detalhes, conferindo esplendor ao conjunto das edificações do vale.

O período que se estende do final do século XIX até meados da década de 1950 foi marcado por inúmeras transformações para propiciar o crescimento da capital paulista, conforme a visão das autoridades políticas de cada gestão. Na cidade de São Paulo, a nascente burguesia, os homens de negócios e do progresso, parte da intelectualidade e do poder público consideravam as intervenções científicas e técnicas fundamentais para a disciplina e a reorganização de um insurgente espaço urbano. Essas intervenções foram caracterizadas pelo tecnicismo da Engenharia, pelas diferentes estéticas arquitetônicas, além da ampla intervenção burocrático-administrativa na organização dos espaços públicos e privados. (CAMPOS, 2002: p. 35)

A montagem do filme conferindo uma quebra entre as imagens coloniais e as imagens do presente tinha exatamente o objetivo de exaltar o dinamismo das construções, o progresso e o ritmo vertiginoso da “*cidade que mais cresce no mundo ocidental*”. Tal assertiva impõe um diagnóstico à cidade São Paulo. O crescimento populacional que em 40 anos teve um salto assombroso de 240 mil habitantes à marca de 2 milhões e 250 mil pessoas “*é um fato sociológico inédito na história do homem*”. Muito se orgulha o narrador em informar que a cada instante de constroem uma “*média de 64 casas por dia, ou melhor, 8 casas por hora*”. A fala é acompanhada de perto pelo trânsito de carros na região do vale, o movimento de transeuntes, a multidão que não para. Quando se refere à construção de casas, eis que surgem os arranha-céus das avenidas São Luiz e São João, sinônimos de moradias modernas à época.

Esse mesmo movimento com a câmera do alto, focalizando os arranha-céus, foi feito em outros filmes de B. J., a exemplo de *São Paulo de Ontem 1863... E São Paulo de Hoje, 1943*. Por vezes, seus filmes, realizados para a PMSP durante a década de

1940, reproduziram uma certa periodização da historiografia tradicional paulista⁵, que tende a identificar no final do século XIX, a chamada segunda fundação da cidade.

Após uma longa sequência de prédios, construções e transeuntes apressados vagando pelo viaduto do Chá, as festividades do IV Centenário da Cidade são mencionadas pela primeira vez no filme. O início da colonização, as fundações e as ostensivas representações visuais serviram para legitimar o discurso que seria proferido a partir de então.

“Agora, prestes a comemorar o seu IV Centenário, mais de 2 milhões de pessoas trabalham para a grandeza desse aniversário. Nas ruas, nas fábricas, em todos os lares, nas escolas, no comércio e na indústria, o governo e o povo, todos ativamente se preparam para as festas de 1954. Comissões de técnicos, gentes de espírito cívico preparam comemorações culturais, congressos internacionais, concursos de músicas, teatro, literatura, história, cinema, rádio e cartazes, exposições, festejos populares e folclóricos.”

A narrativa em *off* é seguida por várias locações que registraram reuniões de trabalho das mais diferentes comissões debruçadas, desde 1952, para garantir a realização das festividades que ocorreriam em dois anos:

“Funcionários especializados, engenheiros e arquitetos, um corpo de técnicos escolhidos entre os maiores, planejam e levantam obras monumentais, abrem estradas de rodagem, traçam planos urbanísticos de ampla envergadura, executam obras públicas importantíssimas entre as quais se contam a urbanização do Parque do Ibirapuera, onde se localizará o conjunto da grande exposição internacional em que se incluem obras complementares como o Teatro, o Planetário, restaurantes etc. Numa das mais audaciosas concepções arquitetônicas, a adaptação e modernização de diversas instalações esportivas. Construções outras como ginásios, piscinas, alojamentos adequados, com o fim de possibilitar a realização de competição de âmbito internacional, atraindo para nossa cidade os maiores nomes de esporte de todos os povos...”

A fala é procedida pela maquete do ginásio que mostra as construções e reformas mencionadas durante o filme, mas já em pleno movimento. O filme refletia a escolha do Parque do Ibirapuera como o palco central das festividades de 1954. O

⁵ Tomando como base essa assertiva, filmes como *Parques e jardins de São Paulo* (1941), *São Paulo de ontem, 1863... e São Paulo de hoje, 1943*, (1943), *Viagem em redor de São Paulo (1943-1944)* e *Pequenas cenas de uma grande cidade* (1944) foram analisados por mim na Tese de Doutorado: *Da capital bandeirante às imagens do cinema institucional de São Paulo (1930-1940)*, defendida em 2011 no Programa de História Social da Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.

governo em âmbito estadual e municipal queria mostrar, por meio da exposição que seria realizada nas instalações do Parque, prédios com arquitetura arrojada, além de equipamentos funcionais (como os estádios multiuso) que representassem a pujança industrial e agrícola da metrópole.

Mas, para viabilizar tantas obras e investimentos, era necessário atrair turistas, autoridades e delegações internacionais dispostas a conhecer “*a prodigiosa energia bandeirante, admirando a sua irresistível vocação para o progresso...*” E, para possibilitar tal intuito, o “... *governo de São Paulo lançou e o povo paulista subscreve orgulhosamente as apólices ‘VI Centenário’*”. Essa fala é seguida por imagens da apólice e da maquete do monumento em espiral. “A espiral”, desenhada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, simbolizava o vertiginoso crescimento demográfico da cidade, em seus quatrocentos anos, e estava exibida em miniatura na entrada do Parque.

Para viabilizar a continuidade das obras e construir o monumento (que por questões técnicas nunca foi construído), o narrador incentiva a compra das apólices do “VI Centenário”. O anúncio das apólices no filme representa um processo de mercantilização das comemorações dos quatrocentos anos da cidade. O lançamento de produtos, bens e serviços e mercadorias de toda natureza simbolizaram a corrida de diversos setores para angariar lucros com o evento. (LOFEGO, 2004: 109-146)

O esforço do governo municipal paulistano na construção do conjunto arquitetônico no Parque Ibirapuera, sob a liderança do arquiteto Oscar Niemeyer, foi milionário e espetacular. Todavia, a alcunha cultural e esportiva que o empreendimento anunciava e o filme de B. J. propagandeava já havia sido antecipada por importantes empreendimentos culturais realizados na capital paulista pelo poder público, mas, especialmente, pela iniciativa privada.

No início da década de 1940, foi inaugurado o estádio municipal do Pacaembu, que abrigava uma imponente área esportiva que contava com piscina e quadras para práticas esportivas diversas. No campo da cultura, uma ação conjunta do poder público, empresários e da elite paulistana foi responsável pela criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) em 1947. Na esteira dessa realização, o industrial italiano Franco Zampari fundou, em 1948, o TBC, Teatro Brasileiro de Comédia. No mesmo ano, surgia o Museu de Arte Moderna (MAM).

Um ano depois, Zampari e outros industriais, como Francisco Matarazzo, fundaram a Companhia cinematográfica Vera Cruz. A companhia foi apresentada por toda a imprensa nacional como uma grande promessa para alavancar a cinematografia brasileira. Inspirada no modelo industrial cinematográfico norte-americano, em toda a sua existência foi financiada pelo empresariado paulista. (GALVÃO, 1981)

Assim, as festividades de 1954 representariam o ápice da celebração de iniciativas culturais começadas antes do evento que ali seria celebrado. A família Matarazzo, responsável por financiar boa parte dessas iniciativas esteve à frente da liderança do evento das comemorações. Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, foi escolhido pelo prefeito de São Paulo e pelo governador do estado, a assumir a presidência da Comissão do IV Centenário. Seu mandato se estendeu de 1951 até março 1954, quando foi destituído pelo então prefeito da capital Jânio Quadros.

Representações da glória paulista foram visualizadas de diversas formas neste filme. Apresentava-se o passado por meio de seus mitos. Mas, mesmo o texto que detalhava o período colonial dirigia-se *“para o que viria depois”*. A iconografia do Museu Paulista é quase um contraponto ao concreto armado. As estruturas de arame, vidro e cimento que se erguiam no Parque do Ibirapuera, simbolizavam mais uma nova etapa de modernização da cidade. E a espiral, nas palavras do historiador Paulo Garcez Marins, *“arrancava abruptamente do solo apontando para o céu (...) Guardava do passado apenas o ponto de partida de sua escalada para o futuro, para o progresso”*. (MARINS, 2003: 30)

Em meio ao contexto de continuidades e mudanças, o filme *Metrópole de Anchieta* de Benedito Junqueira Duarte traduz muito bem o movimento histórico do IV Centenário. Todavia, a fundamentação do filme é representada por um misto de leituras associadas às mais diversas análises historiográficas da época: originais, oficiais, modernas, tradicionais e por vezes contraditórias sobre a cidade de São Paulo. Dos tempos de Anchieta e de seu “feito fundador”, a Metrópole da década de 1950 apropriava-se cada vez mais do discurso do empreendedorismo. Aos poucos, o simbolismo nobiliárquico atrelado às velhas tradições ia perdendo força em meio ao concreto armado da *“cidade que mais cresce no mundo”*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**Filme analisado**

Metrópole de Anchieta (Benedito Junqueira Duarte, São Paulo, 1952)

Bibliografia analisada

CAMPOS, Cândido Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2002.

CAMPOS, Eudes. “A vila de São Paulo do Campo e seus caminhos”. In: *Revista do Arquivo Municipal*. Departamento do Patrimônio Histórico. Ano 30. São Paulo: DPH, 2006.

CATANI, A. M. “B. J. Duarte, Cineasta e Crítico de Cinema Paulista: Breve Trajetória”. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 1995.

CORTESÃO, Jaime. *A fundação de São Paulo*. Capital geográfica do Brasil. Livros de Portugal. Rio de Janeiro, 1955.

DUARTE, Benedito Junqueira. *Caçadores de imagens*. Nas trilhas do cinema brasileiro. Crônicas da memória vol 2. São Paulo: Massao-Ohno, 1982.

_____, *À luz fosca do dia nascente*. Crônicas da memória vol 1. Massao Ohno – Roswitha Kempf, 1982.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização SALIBA, Elias T. Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana. In: Porta, Paula. (Org.). *História da Cidade de São Paulo*. 1ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, v. 3.

HOLANDA. Sérgio Buarque de. *Monções*. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LOFEGO, Silvio Luiz. *IV Centenário da Cidade de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro*. São Paulo: Annablume, 2004.

MARINS, Paulo César Garcez. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 9-36 (1998-1999). Editado em 2003.

MORETTIN, E.V. *Cinema e história, uma análise do filme Os Bandeirantes*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA, 1994.

PRIORI, Mary Del. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

QUARENTA, Ednilson. A. *O apóstolo progresso e as alegorias da fundação – Anchieta, um mito fundador no IV centenário da cidade de São Paulo*. (Tese de Doutorado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo/FFLCH, 2009.

SANTOS, Márcia Juliana. *Da capital bandeirante às imagens do cinema institucional de São Paulo (1930-1940)*. (Tese de Doutorado), São Paulo: Programa de História Social da Pontifícia Universidade Católica, 2011.

TAUNAY, Afonso de. *São Paulo nos primeiros anos: ensaios de reconstituição social*. Coordenação Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra: 2003.