

Espaço, tempo, imagens. A antropologia do cinema de São Paulo de Andréa Barbosa

PETER ANTON ZOETTL¹

Difícil escrever sobre cinema: embora as palavras podem evocar imagens, as imagens do cinema vivem da sua sucessão temporal, do significado que surge, como nos ensina Eisenstein, da sua justaposição, uma após a outra, ao longo do filme, na criação da mensagem cinematográfica que vai muito além daquilo que todas elas possam (ou “queiram”) expressar, individualmente. Em “São Paulo cidade azul”, Andréa Barbosa nos mostra como as imagens do cinema comunicam não só entre si, mas também com as imagens do meio do qual foram tiradas. A cidade de São Paulo que conhecemos através das imagens que a metrópole nos apresenta sempre que passamos pelas suas ruas, quando a vemos representada em imagens fotográficas fixas ou em movimento, e que está sempre presente na nossa memória não somente através dessas imagens “reais”, mas igualmente através do imaginário da metrópole e das metrópoles pelo mundo afora, é ela própria criada por, e criadora do, cinema paulista.

A abordagem antropológica da autora permite vermos de perto, através de pontos de vista diversos, sete filmes dos anos 80 que testemunham essa ligação íntima, promíscua entre a cidade e a sua imagem cinematográfica, a partir de uma ótica que vai além da mera narração das suas sinopses, fichas técnicas ou da impressão de *freeze frames*. Com observa Rubens Machado Jr. no seu excelente prefácio à “Cidade Azul”, a contribuição da autora repousa no olhar da “cinéfila que é também cientista social” e, deste modo, traz “o que os cinéfilos não costumam cogitar muito, conceitos úteis à discussão dos significados em jogo” (2012, p. 27). Na introdução à “Cidade Azul”, Barbosa aponta as questões relevantes para uma análise cinematográfica consciente da interdependência entre representações sociais e representações imagéticas: o fato de que “a forma visual de perceber o mundo é aprendida e não dada” (2012, p. 32). A importância

crucial que o contexto de produção teve na análise dos filmes selecionados (2012, p. 33). As questões de poder inerente ao olhar a visão, tanto cinematográfica como social. O *framing* ao qual o cinema, como meio e como medium, procede, e que leva a autora a afirmar que o que mais a instigou ao analisar o conjunto dos filmes não era “o que eles mostram da cidade, mas a relação entre o que se escolhe mostrar e ocultar” (2012, p. 35).

O cinema paulista não escapou aos temas dos grandes filmes europeus sobre as metrópoles do século passado, como “Berlim, Sinfonia da Metrópole” de Walter Ruttmann (1927) ou “O homem da câmera” de Dziga Vertov (1929). A experiência da modernidade, que surgiu junto e dentro da experiência cinematográfica, do convívio constante com as imagens produzidas e reproduzidas, o fascínio inicial com as (então) novas tecnologias e a posterior preocupação com os fenômenos “modernos” da alienação, individualização e solidão, é uma experiência antes de tudo *urbana*, vivida de forma variada e, ao mesmo tempo, semelhante pelos habitantes dos grandes centros urbanos ocidentais. A estética “pós”-moderna, influenciada por um capitalismo propalado pelo consumo – que exigia imagens publicitárias para “orientar” os clientes-espectadores num mercado que se baseia na criação de cada vez novos desejos – é uma estética que se autoconstruiu dentro em volta do homem metropolitano. A metrópole assim virou um tema cinematográfico *sui generis*, mais do que um simples *set* para desenrolar as histórias das pessoas que nela habitam.

E a cidade de São Paulo, também ela, virou na década dos 1980 um *sujet*, uma moda representativa. São Paulo abriga, como aponta Barbosa, de forma contraditória (e complementar) “o lixo e a joia, o efêmero e o eterno” (2012, p. 41). A linguagem do cinema transforma-a numa cidade cinematográfica, uma cidade-cinema feito a partir das suas imagens e das suas histórias que, posteriormente, redefinirão por sua vez as imagens que temos dela e que – uma vez que entraram “em cartaz” – farão parte da própria história da cidade e da construção do seu imaginário. O “encantamento do cinema”, como observa a autora (2012, p.57), “acontece também ao revés” e o encanto “vira contra o feiticeiro”. A cidade se encanta pela sua imagem cinematográfica, num narcisismo que une os produtores e consumidores da sua imagem. Já em 1929, Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig orquestram a “São Paulo, Sinfonia da Metrópole”, orgulho nacional da representação de uma cidade que se vê como o Berlim do novo mundo. A estética de Kemeny e Rex é a da “modernidade”, apostando num ritmo

frenético de imagens que apenas retoricamente questiona a fascinação cega por um progresso que não consegue beneficiar de igual modo a todos os cidadãos metropolitanos.

A partir da década de 1960, o cinema paulistano não deixa de se debruçar também sobre o lado escuro da sua cidade, o sua face desumana. A São Paulo de “São Paulo S. A.” de Luis Sergio Person (1965) ou dos “Migrantes” de João Batista de Andrade (1975) é uma cidade de protagonistas marginais na busca de uma existência espiritual e material que o seu *habitat* metropolitano não lhes oferece. Nos sete filmes dos anos oitenta que a autora analisa de forma mais abrangente (“Disaster Movie”, “Diversões Solitárias” e “Anjos da Noite” de Wilson Barros, “Cidade Oculta” de Chico Botelho, “A Dama do Cine Shangai” de Guilherme de Almeida Prado, “Anjos do Arrabalde” de Carlos Reichenbach e “Wholes” de Cecílio Neto) São Paulo surge como uma cidade que abriga e provoca experiências como a incomunicabilidade, o individualismo, a solidão, a marginalização. A São Paulo dos anos 1980 é, predominantemente, uma cidade noturna, iluminada pela noite “azul” dos projetores de cinema.

O olhar do cinema não é só um olhar que procura entreter, divertir, informar. Ele sempre é o olhar de uma sociedade sobre um “Outro” – ou o próprio feito outro pelo ato de observação. O olhar do cinema é uma reflexão artística sobre uma “cultura” (no sentido que o senso comum dá a essa palavra) – da qual posteriormente fará parte. Não é por acaso que a antropologia, a fotografia e o cinema nasceram e, inicialmente, se desenvolveram de forma paralela, saltando de mãos dadas do século dezenove ao século vinte. Já o olhar do “Homem da Câmera” de Vertov é um olhar que procurar enxergar aquilo que o olho “nu” não vê. O olhar da câmera é um olhar que se distancia do seu objeto mesmo quando se dirige sobre si próprio, a própria cidade, a própria cultura, as próprias imagens etc. E na sua forma de olhar, o olhar cinematográfico não se pronuncia somente sobre aquilo que vê, mas revela-se igualmente nele. O cinema é, como afirma Andréa Barbosa, um “artefato cultural”, uma expressão da cultura que lhe deu à luz.

Desta forma, o cinema da “Cidade Azul” não é somente reflexão do modo de ver e viver na maior metrópole do país. O cinema da cidade *dialoga* com a cidade “real”, num vaivém entre a representação e a produção de culturas, imagens, histórias. O écran do cinema transforma o espaço da cidade num espaço fílmico, um espaço confinado a um retângulo de dimensões fixas. A espacialidade da cidade vira, na sala de cinema, uma

espacialidade temporal, o olho da câmera percorre, tal como as personagens, a cidade numa tentativa de apresentá-la ao espectador nos pequenos limites do enquadramento. A arte cinematográfica é, antes de mais, uma *magia do tempo*. No cinema das cidades, sublinha Barbosa, vemos “o espaço tornando-se tempo e o tempo se tornando experiência” (2012, p. 149). A cidade-espaço se entrelaça com a temporalidade da vida das pessoas que nela habitam e com o tempo fílmico da vida dos “atores” que nela se movimentam. São Paulo – fora e dentro do cinema – é, como diz a autora (2012, p. 42), a “cidade de cada um, ou melhor, a vida de cada um na cidade”.

Referências

BARBOSA, Andréa. *São Paulo cidade azul: Ensaio sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980*. São Paulo: Alameda, 2012.

NOTAS

1. Investigador pós-doutorado da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) no Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA-IUL), Lisboa.

Recebido em: 07/01/13

Aceito em: 07/02/13

PETER ANTON ZOETTL

pzoettl@yahoo.com

Mestrado em Antropologia pela Universidade de Hamburgo, com uma tese sobre Umbanda. Doutorado pela Universidade de Bremen, com uma tese audiovisual sobre imigrantes africanos em Portugal. Formado em cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC, Lisboa). Trabalhou como jornalista, fotógrafo e realizador independente. É bolsista de pós-doutorado no Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA-IUL, Lisboa, Portugal), desenvolvendo atividades de investigação nas áreas de antropologia visual, arte e antropologia, vídeo participativo e filme etnográfico, culturas e marginalidade juvenis, antropologia do direito, estudos prisionais.