

Plano em grande angular de uma São Paulo fugidia

Wide angle plan of a fleeting São Paulo

Prise de vue en grand-angulaire d'une São Paulo fuyante

RUBENS MACHADO JÚNIOR

Professor de cinema da ECA-USP

E-mail: noar@usp.br

Resumo

São Paulo tem sido filmada há mais de um século, e o presente texto procura sintetizar uma série de preocupações presentes na história das relações entre a cidade e o cinema. Em particular estão aqui tratados os problemas de representação da cidade no cinema, sob vários aspectos, que vão da paisagem física à humana. Para compor este amplo panorama é forçoso o recurso às formulações sintéticas aqui esboçadas, tentando-se contemplar pesquisas retomadas do autor, sempre que possível referida em nota. Aborda-se a São Paulo cinematográfica por períodos históricos, em pequenos quadros sincrônicos, circunstanciados por vezes de certas considerações diacrônicas, ensaiando possibilidades de se pensar transformações, permanências, rupturas e tradições.

Palavras-chave: São Paulo, cinema, representação.

Resumé

La ville de São Paulo est prise au cinéma il-y-a plus d'un siècle, et en ce texte on cherche des synthèses pour une série de questions concernant les rapports ville-cinéma. En particulier, disons qu'il sont ici traités les problèmes de représentation de la ville au cinéma sous des aspects divers, du paysage humain au paysage physique. Pour composer un tel grand panorama il nous faut ébaucher des formulations synthétiques qui relèvent des recherches antérieures de l'auteur, toujours reprises, et mentionnées en notes tout au long du texte. Cette São Paulo cinémathographique vient cadrée en ces périodes historiques, ensembles synchroniques, circonstanciées parfois par des considérations diachroniques, en essayant des possibilités de réfléchir sur ses transformations, permanences, ruptures et traditions.

Mots-clé: histoire du cinéma ; Ville de São Paulo ; cinema pauliste ; représentation cinématographique de la ville ; esthétique du cinéma ; paysage et cinéma ; l'image urbaine.

Se fizermos um esforço de lembrança, não parece ter tido maior repercussão histórica a fisionomia paulistana que o cinema nos traz. Essa fisionomia possui uma evidência tão controversa e difícil quanto a memória que em geral guardamos dessa metrópole.

O que diferencia nesse caso a capital paulista dos grandes centros urbanos contemporâneos? Estaríamos talvez há um século vendo convergir nos filmes as particularidades paulistanas que nos afastariam daquelas fortes visões de conjunto que

caracterizam bem e com mais verossimilhança as imagens cariocas, nova-iorquinas, parisienses ou napolitanas? Se tomarmos este rumo, toparemos por toda parte com cidades muito mais identificáveis por seu cinema do que a polimorfa São Paulo.

Este problema começa pelo fato de ter historicamente o cinema paulistano, de par com o brasileiro, mesmo em seus melhores momentos, pouquíssimo público em comparação com o estrangeiro. De outro lado, ao que parece, mesmo os filmes paulistanos que foram bastante vistos

não teriam marcado o suficiente. Por fim, o acervo de imagens em movimento é escasso, sobretudo no que se refere aos primeiros decênios; e o mais prolífico, referente às últimas quatro ou cinco décadas, não foi conservado o que seria desejável, e em todo caso circula relativamente pouco. Nas reconstituições de época, em documentários, telenovelas ou nos filmes recentes há de fato pouca margem de opção nas imagens de arquivo.

Existem, porém, sinais de que este quadro tem mudado ultimamente. E também cresce o interesse do público em ver a história de sua cidade neste que é um dos meios mais formidáveis e adequados. Isso na verdade se generaliza e se coloca para toda e qualquer cidade que não tenha sido fundada ontem, independente de seus arquivos audiovisuais existirem e de terem sido bem conservados. Rico em informação e reflexão, o cinema - na sua multiplicidade de formatos, abordagens e estilos - nos traria a experiência histórica da cidade e de seus moradores. Se tomarmos o cinema em sentido amplo, enquanto um conjunto de suportes e meios audiovisuais, teremos aí a base de um inestimável museu da cidade - e das incontáveis experiências que ela proporcionou, conflitos que ela acolheu.

Tal memória tanto mais importante em uma metrópole algo amnésica como São Paulo, maior cidade brasileira, marcada pela sua capacidade de transformação constante, e - o que é lastimável - apagando-se quase que sistematicamente os seus traços anteriores. A pujança furiosa que moderniza, arrasando o que é tradicional, foi aqui a tradição que afinal se consagrou.

Isso explicaria a vocação, também no cinema, do predomínio de uma São Paulo recentemente construída - a tradição de filmar o não-tradicional, e os espaços há pouco erigidos. Mas a

origem desta cidade sempre recente não está apenas numa noção selvagem de modernização, "des-historicizante". Conflui nesta imagem a idéia de uma cidade que não pára, sempre em obras, a *São Paulo do trabalho*, que no dizer do poeta, "destrói e constrói coisas belas". Esta perpétua renovação mantém a possibilidade de se deparar com o não-visto, o não-frequentado, ou seja, a possibilidade de exercitar a visão mais voltada para o futuro, esperançosa, e algo exótica. Uma Canaã rediviva permanece acolhendo novos anseios, novas cidadanias, habituada a solicitar a mirada exótica para a manutenção do seu próprio mito.

Desde as fitas dos anos 20, o que se constrói é esta ideação de uma metrópole que abrigue tal anseio de realizações. Vimos já com os filmes de José Medina, *Exemplo Regenerador* (1919) e *Fragmentos da Vida* (1929), e de Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, São Paulo, *A Sinfonia da Metrópole* (1929), a concepção de uma cidade à imagem das grandes metrópoles dos mais desenvolvidos países¹. E o fervor desta idealidade engendra uma cidade que mal repara em seus aspectos mais específicos, sem o tempo de destilar a sua vivência íntima de um espaço mal inaugurado, e mesmo no afã comum de dispor no foro público os seus desígnios - tão ideológicos, aliás, quanto reveladores de desejos efetivos e verdadeiros. Parâmetros nova-iorquinos ou berlinenses do entre guerras são adotados sem nenhum reconhecimento do viés quimérico desse gesto, mas com um entusiasmo característico do humor eufórico experimentado talvez nas conversações ao pé de um bule de café, tal como se enxerga na *Sinfonia*, num rápido plano de convivas na porta de um bar na Praça Antonio Prado. Lugar que, é óbvio, já não existe mais. Dez anos depois se erigiu ali justamente

¹ Proponho neste artigo *planos gerais* sobre São Paulo cinematográfica feitos, por assim dizer, com a objetiva grande angula, na tentativa de abarcar um conjunto por demais amplo de temas. Tal espécie de vista panorâmica veio exigir a proposição de novas sínteses a partir de diversos trabalhos meus, aqui mencionados em notas. Para o período entre-guerras, veja-se: Machado Jr., Rubens. *São Paulo em movimento: A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*, dissertação de mestrado, São Paulo, ECA-USP, 1989.

o Prédio do Banespa, lançando aos céus este emblema absoluto da São Paulo vertical².

Se entre o café e a indústria, o gosto *art nouveau*, caminhando apressadamente para o *art déco* deste cinema paulista mais caprichado, demorando a desvencilhar-se de um alentado espírito parnasiano, veremos que o vigor desta paisagem modernizante da capital só se completaria na modernidade dos registros mais elaborados de Benedito Junqueira Duarte, dos anos 30 aos 50³. Com as cartadas industriais nos anos 50, o cinema paulista volta-se para a pesquisa de personagens brasileiros mediante técnicas e gêneros de filmes mais ou menos calcados em modelos ideais presentes no mercado internacional. Este padrão internacional de qualidade mostra-se pesadamente artificioso para obter os resultados mais imediatos de que precisava. Mas não deixou de esboçar uma galeria de tipos urbanos, como se vê em *Simão, O Caolho* (1952), de Alberto Cavalcanti, ou nos primeiros filmes de Mazzaropi, realizados por Abilio Pereira de Almeida - *Sai da frente* (1951), *Nadando em dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953) -, e trazer à luz uma elaboração mais aproximada da paisagem paulistana, mesmo sem abandonar aqueles propósitos anteriores verificados, de se desenhar com as melhores tintas a urbe acolhedora do progresso. Apenas que agora os personagens reivindicavam um estatuto mais específico, mesmo dentro dos padrões genéricos da propugnada fatura industrial, forçando conteúdos humanos candidamente espelhados na mesma esperança em que se apoiavam também os projetos maiores da cidade⁴. *A Esquina da Ilusão* (1953), de Ruggero Jacobbi, e sobretudo *O Amanhã será melhor* (1952), de Armando Couto, trazem bastante daquele Novo Mundo, esta Canaã do pós-guerra.

Entretanto, o processo mobilizado na construção desta imagem otimista encerrava os fatores de sua queda ali pelos anos finais da década de 50. Diagnósticos mais problemáticos, como os trazidos por *O Grande Momento* (1957), de Roberto Santos, ou *Moral em Concordata* (1959), de Fernando de Barros, prenunciam o Cinema Novo e o surgimento de um olhar mais exigente e progressivamente moderno sobre a vida urbana. Com a derrocada dos estúdios e o acirramento do perfil crítico da produção cultural no país, as novas propostas de sociedade forjadas no bojo do desenvolvimentismo populista ecoam na produção de uma cidade cada vez mais ambígua e conflituosa. A roda da fortuna larga o posto do *deus ex machina* e os personagens passam a viver dramas mais embebidos da dura realidade. Ganhar dinheiro e realizar anseios começa a traduzir-se em dificuldades e amargas disputas pela sobrevivência. E no topo do pódio social um vazio de sentido acedia os mais afortunados. O desengano matiza de conteúdos existenciais as sombras de uma metrópole problemática e a cidade se permite abrigar vivências mais densas, angustiadas - capazes de situar tanto a solidão do indivíduo quanto certas coordenadas da compreensão humanista da vida urbana⁵. Tal quadro dos anos 60 é balizado por *São Paulo S.A.* (1965), de Luis Sergio Person, e *O Quarto* (1969), de Rubem Biáfara, ao longo de uma evolução notável dos filmes que Walter Hugo Khoury vinha fazendo desde os anos 50.

Com a chegada do Cinema Marginal a cidade ganha uma ótica inusitada, pois o seu ponto de vista não é mais o que vimos prevalecer no entre guerras e nos anos 50, ou ainda então nos anos 60. Não é mais a ótica de quem procura difundir o sonho dominante e hegemônico de cidadania nela produzido, nem de

² Machado Jr., Rubens. São Paulo, uma imagem que não pára, *Revista D'Art n.º 9/10*. Arte e Cultura: a Cidade como Lugar, São Paulo, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, novembro 2002, pp. 59-66.

³ Machado Jr., Rubens. São Paulo e o seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1899-1954) in: Porta, Paula. (org.) *História da Cidade de São Paulo, v. 2*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp. 456-505.

⁴ Para o debate de tal noção de modernidade e progresso, veja-se: Arruda, Maria Armanda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru: EDUSC, 2001, 484 p.

⁵ Para os períodos posteriores aos anos 50, consultar: Machado Jr., Rubens. *Imagens brasileiras da metrópole: A presença da cidade de São Paulo na história do cinema*, tese de Livre Docência, São Paulo, ECA-USP, 2007, XI-254 p.

amargar o reverso dos seus correlatos descaminhos sociais ou existenciais. Trata-se de assumir o ângulo dos excluídos desta cidadania⁶. Seja através da instauração de um olhar cândido ou avesso às abstrações convencionadas na gramática cultural e cinematográfica, seja pelo estilhecimento de todas as convenções acumuladas⁷. É, respectivamente, o que eclode n'*A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, e n'*O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. Para ficar apenas nestes dois autores, teríamos a metrópole caipira de Candeias⁸ em *Zezero* (1974) e *O Candinho* (1975), e o espalhafatoso week end à paulista de Sganzerla em *A Mulher de Todos* (1969)⁸, filme apontado também como o início da Pornochanchada. Ou, para citar algo completamente esquecido dessa urbe marginal fabricada na *Boca do Lixo*, *Fantastikon*, *Os Deuses do Sexo* (1970), de Tereza Trautman e J. Marreco.

A esta altura o balizamento do olhar marginalizado remetia não somente ao plano da cultura e da política estabelecidas e válidas para os alfabetizados como também àquele plano que abarca o conjunto da sociedade. Neste "nivelar por baixo" se podiam confundir o Cinema Marginal e o ordinário, o mais corriqueiro, o *mainstream* feito na Boca do Lixo. Emerge assim uma metrópole crua e, por assim dizer, vista pelo ângulo da barbárie. Por outro lado, o que se deve dizer é que além desta mimese da condição excluída, o cinema desdobra indefinidamente o seu interesse em várias direções, sobretudo as de maiores possibilidades comerciais. Dá ensejo à comédia erótica e a uma série de gradações que tentariam conjugar barbárie e *status quo* - sobrevivendo aí uma frágil ligação política entre os dois pólos, principalmente se considerarmos o

quadro conjunto da produção audiovisual, da Pornochanchada ao Super-8. À revelia de Glauber Rocha, a sua *Estética da Fome* poderia ser aqui interpretada muito radicalmente no sentido de um pragmatismo permissivo, numa espécie de Tropicalismo desmesurado.

Surge na década de 80, à primeira vista, uma situação paradoxal, uma vez que enquanto nada de novo parece se configurar audiovisualmente, sente-se como nunca uma presença maciça da paisagem urbana e de preocupações quanto à vida paulistana, a ponto de, na prática, ter virado uma espécie de moda tratar de São Paulo. Pode-se lembrar, a propósito disto, dos anos 20 e 50, mas a incorporação de uma multiplicidade de óticas tão grande como a que se legou, mesmo pelas novas gerações, faz deste período recente não apenas mais um ciclo de afirmação cosmopolita primeira explicação para este surgimento da cenografia paulistana, mas também de uma atenção seletiva para com o passado. Embora persista a tradição do esquecimento do tradicional, vemos agora um convívio pacífico entre os diversos impulsos de prospecção, de introspecção, ou de simples adesão ao estabelecido.

Entre muitos, podemos lembrar Wilson Barros, *Diversões Solitárias* (1983)⁹ e *Anjos da Noite* (1987), de Chico Botelho, *Cidade Oculta* (1986), de Carlos Reichenbach, *Filme Demência* (1985) e *Anjos de Arrabalde* (1987), de Guilherme de Almeida Prado, *A dama do Cine Shangai* (1987), de João Batista de Andrade, *A Próxima Vítima* (1983); de Hamilton Zini Jr., a animação curta *The Masp Movie - O Filme Do Masp* (1986), ou mesmo a minissérie *Sampa* (1989) da TV Globo, escrita por Gianfrancesco Guarnieri e dirigida por Roberto Talma. Aperfeiçoa-se a mediação da

⁶ Sobre a especificidade do cinema experimental que incide na presença urbana a que me refiro, ver: Machado Jr., Rubens. "O cinema experimental no Brasil e o surto superoitista dos anos 70" in: Axt, Gunter. Schüler, Fernando. (orgs.) *4Xs Brasil: itinerários da cultura brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005, pp. 217-231. "La faim et la forme: Expériences esthétiques contre réalité sociale?", *Cahiers du cinéma* n°605, octobre 2005, supplément cinéma brésilien, pp. 20-22. *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001, 48 p. il.

⁷ Machado Jr., Rubens. "Passos e descompassos à margem" in: *Cinema Marginal e suas fronteiras: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*, orgs. E. Puppo & V. Haddad, São Paulo, CCBB, 2001, pp. 16-19.

⁸ Machado Jr., Rubens. "Uma São Paulo de revestres: Sobre a cosmologia varziana de Candeias", *Significação - Revista de cultura audiovisual*, n°28. São Paulo: Annablume, CEPPI, CTR/ECA-USP, 2007, pp. 111-131.

⁹ Sobre *Diversões Solitárias*, de Wilson Barros, ver: Xavier, Ismail. "Corpo a corpo com o cinema", *Filme & Cultura* n° 43, Rio, Embrafilme, jan. abr. 1984, pp. 111-113.

indústria cultural entre produtos e produtores da imagem paulistana, reciclando-se a bagagem da cultura de massa, enquanto se rarefazem em alguns setores a prática autoral. Resta saber se o destino desta rarefação, ao passo que difunde, com o auxílio do curta cultural e do vídeo, uma cidade cinematográfica *Made in Brazil*, como nunca antes se conseguiu, não conduziria também ao amortecimento pasteurizado do impacto estético que antes se verificava, mesmo que em círculos mais restritos. Neste caso de estetização cosmopolita e polifacética, pós-moderna ou não, uma cidade familiarizada e banal passaria a ser cada vez mais *qualquer uma*, sem chances de tornar-se real e marcante.

Com a retomada do cinema brasileiro nos anos 90 as várias vertentes anteriores parecem recombinadas¹⁰. Sem o distanciamento que temos das outras épocas, agora várias direções estariam em curso, sem que a evidência de um novo olhar se imponha com clareza. Um balanço formidável do que se realizou até aí, incluindo toda a história do cinema paulista, surge em 1994 na forma de dois ensaios filmicos, feitos com recuperação de arquivo, em pesquisa experimental de *found footage*, e montagens elaboradas, *São Paulo Sinfonia Cacofonia*, de Jean-Claude Bernardet¹¹, e *São Paulo Cinemacidade* de Aluísio Raulino, Marta Grostein e Regina Meyer. Se, antes da retomada, uma busca de padrões grande público e de um certo pós-modernismo já corriam em paralelo com uma pesquisa mais visceral, agora um mesmo quadro parece desdobrar-se em espectros maiores, trazendo um sentido mais imediato para a idéia de *retomada*. As produções de um Carlos Reichenbach ou de um Guilherme de Almeida Prado parecem neste lapso de tempo recombinadas de modo semelhante, assim como os oitentistas Chico

Botelho ou Wilson Barros não parecem tão estranhos a Tata Amaral ou Roberto Moreira. A menos que apontemos uma tendência, sem dúvida fortalecida pela virada do século, de um crescente interesse pelo realismo mais radical. Esta inclinação parece atender a uma vontade de retomar um cinema mais contundente, uma vocação de impacto crítico maior. Aí, a retomada, se houver, implicaria em salto de quatro décadas, em filmes pautados na interrogação, como os de Sérgio Bianchi ou de Beto Brant¹². Polarizada pela força da sua periferia desvalida, a nova São Paulo multifacética parece valer-se de uma interrogação básica sobre o quase nada que sobrou do seu espaço público, a pulverização daquela Canaã de oportunidades para a formação de um futuro cidadão. Promessa de cidadania, mais do que nunca: procura-se, viva ou morta.

Abstract

São Paulo has been filmed since more than a century, and this article proposes a synthesis of several points concerning the history of relations between the city and films. We have particularly worked on problems of the representation of the city, including various aspects, from human to physical landscape. Towards the composition of that large panorama we had to synthesize current formulations, trying to review the author's research, mentioned in footnotes whenever is possible. Taking São Paulo filmed by historical periods on little synchronical panoramas, in diachronical considerations or purposes, we try to figure out transformations, permanency, ruptures and traditions.

Key-Words: History of Cinema; City of São Paulo; São Paulo's Movie; Cinematographic Representation of the City; Esthetics of Cinema; Landscape and Cinema; Urban Image.

Data do recebimento: 15/10/2008

Data do aceite: 02/12/2008

¹⁰ Machado Jr., Rubens. "Tempos de cinema no Brasil", *Cinemais* n° 15, Rio, 1999, pp. 43-60.

¹¹ Bernardet, Jean-Claude. "O homem na rua: cinema" in: *Projeto. Fotografia e Cidade: um resgate do cotidiano de São Paulo (Textos selecionados)*, org. Rosely Marchetti, São Paulo, SMC-DPH, Divisão de Iconografia e Museus, Serviço Educativo, 1999, pp. 12-17.

¹² Para um cotejamento entre *O Invasor* (2002), de Beto Brant e *São Paulo Sociedade Anônima*, ver: Xavier, Ismail, *São Paulo no Cinema: Expansão da Cidade-Máquina, Corrosão da Cidade-Arquipélago*, *Sinopse* n°11, ano VIII, setembro 2006, pp. 18-25. Muito se tem escrito sobre a presença de São Paulo na produção contemporânea, veja-se por exemplo: Eduardo, Cléber. "São Paulo em trânsito", *Cinética*, 2008 <<http://www.revista.cinetica.com.br/transitocleber.htm>>.