

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

FERNANDO JOSÉ FILHO

A MEMÓRIA DE UMA NOVA CIDADE NAS TELAS DO CINEMA

São Paulo: Sociologia, Cinema e Memória

GUARULHOS

2014

FERNANDO JOSÉ FILHO

A MEMÓRIA DE UMA NOVA CIDADE NAS TELAS DO CINEMA

São Paulo: Sociologia, Cinema e Memória

**Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal de
São Paulo como requisito parcial para
obtenção do grau em Bacharel e
Licenciado em Ciências Sociais.**

Orientador: Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai

Guarulhos

2014

FILHO, Fernando José.

A memória de uma nova cidade nas telas do cinema: São Paulo, Sociologia, Cinema e Memória/ Fernando José Filho. – Guarulhos, 2014.
58f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Ciências Sociais, 2014.
Orientação: Mauro Luiz Rovai.

The memory of a new city in theater screen: São Paulo, Sociology, Theater and Memory.

1. Cidade. 2. Cinema. 3. Memória. 4. Sociologia. I. Rovai, Mauro L. II. A Memória de uma nova cidade nas telas do cinema: São Paulo, Sociologia, Cinema e Memória.

FERNANDO JOSÉ FILHO

A MEMÓRIA DE UMA NOVA CIDADE NAS TELAS DO CINEMA

São Paulo: Sociologia, Cinema e Memória

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal de São
Paulo como requisito parcial para obtenção
do grau de Bacharelado e Licenciatura em
Ciências Sociais.

Orientadora: Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai

Aprovado em: _____ de _____ de 2014.

Professora Dr. Mauro Luiz Rovai
UNIFESP

Prof. Dr. Andréa Miguel Marques Barbosa
UNIFESP

Dedico este trabalho ao teatro – ofício primeiro de entendimento amplo sobre imagens e à minha mãe, nordestina, a primeira, a falar de uma São Paulo que estava nas suas memórias, e despertando em mim, ainda criança, este desejo de conhecer o que foi e o que é esta metrópole.

AGRADECIMENTOS

Este é um momento esperado da pesquisa, fazer os agradecimentos e exercitar os processos de construção de memória social que obtive nestes cinco anos de graduação e de pesquisa.

Primeiramente agradeço ao professor Mauro Rovai, não somente por ser orientador, mas também, por acreditar que desde o primeiro semestre poderia fazer uma pesquisa de iniciação científica, ainda que fosse “cru” e com um histórico em branco. À professora Andréa Barbosa por me apresentar o universo VISURB, com todas aquelas fotos, pessoas, diversos projetos e materiais importantes para minha formação de cientista social.

Agradeço minha família que até hoje não sabe o que significa o que estudo, mas que mesmo assim, apoiou o meu retorno à Universidade.

Agradeço de braços abertos aos meus amigos da turma de 2010 por me proporcionarem momentos de respeito, risadas, companheirismo, bagunças e “Quebra-Tudos”: Raquel, Kathleen, Jéssica Melo, Ju “Carioca”, Deborah Freire, Fernanda, Claudia, Lu Lins, Bessi, Diogo, Gustavo, Camila, Shinkai, Lidi e Mauricio, Rodrigo (o primeiro colega que conheci nesta graduação, só por isso já marca), os queridos chatos Fábio, Iann e Renê, os atuais uspianos com coração unifespiano, Gabi e manolo Jailson, e os não-2010 que adotamos por aí: Mônica, Gabrielzinho, Eve e o especialíssimo Fernando Calarrari – sem vocês estes esta passagem poderia ter sido um “porre”.

E, as adoráveis Paula e Kathleen, por deixar, um cara como eu, andar com vocês, pelas noites e pelos dias. Acho que fiz muita bondade por aí por merecer tanto. Paula por ter me ouvido, por poder lhe ouvir, por ser minha amiga e por me ensinar a ser um homem muito confiante e, a Kath por fazer acreditar em coisas em mim que nem sabia que dava – o meu primeiro emprego pós-final de graduação é graças a ti. Amo vocês!

Por todos os amigos e colegas que cruzaram o meu caminho nesta Universidade e que de certa forma contribuíram com o meu amadurecimento. Além de alguns que vieram e ficaram, como a Michelle, Rodrigo Fernandes e Silvani, com uma alegria e senso de humor invejável para qualquer um; o Brunno Almeida que literalmente entrou batendo portas e ficou na minha vida, e a Josiane com seus sonhos e uma forma de narrar vivências que só uma verdadeira historiadora possui. Pelo Anderson Ferreira que já estava na minha vida, antes mesmo de saber sobre Ciências Sociais e UNIFESP. Pelas palavras de fé e força de Ana Catarina. Pela poetisa filósofa Bruna Landim, que sempre procuramos estar um perto do

outro, mesmo demorando meses para se encontrarmos. E, a Ana Clara, a mais nova de casa deste ‘rolê’ citado e que possui uma força de mudança incontestável; quero fazer mais festas contigo nesta faculdade.

Também, estes cinco anos da graduação não seria possível pela integração dos que recheiam o grupo de estudos VISURB: Denise, Fabinho, Baroni, Pâmella, Fernando Camargo, Debora, Ana Lídia e Fernandinha. Respeitando a lógica social dos que vão, saem e ficam - o que importa é que todos suportaram minhas longas falas, manias de limpeza na salinha e o mau humor.

Muitos dirão contra ou deram menor valor, mas a greve de 2012 foi um momento fundamental de formação política, conhecimento amplo sobre os processos de poder da UNIFESP e além, de fazer com que conhecêssemos novas pessoas e nos aproximássemos daquelas que víamos no dia a dia do fluxo das aulas: Carla Pereira, Laís Pimentel, Marcela, Aline, Karen e Agnes e Felipe.

Os meus estudos não tiveram um avanço sem as pessoas que estiveram ou estão comigo nas repúblicas estudantis. Pelo meu irmão Rafael Domingos, na qual me inspiro quando penso em fazer pesquisas; com ele aprendi estas coisas de rigor na pesquisa, estudos sobre negro e homossexualidades. E, sua mãe ‘fada madrinha’, Dona Cris que ambos me acolheram proporcionando um ‘ambiente de família’. Posteriormente, fui acolhido pela linda Raquel, com sua boa voz e uma inteligência surreal sobre feminismo e questões epistemológicas – uma verdadeira intelectual. Aos dois Thiago’s cabeças de vento, e Airton, por termos a química mais explosiva da face terra, brigamos e brigamos por tudo – talvez o que mais sofreu com as minhas ansiedades de final de graduação, mas sempre aqui do meu lado, cuidando e me distraindo.

Agradeço a todos os funcionários do NAE, entre as quais Lucíola, e aos docentes da EFLCH que proporcionaram meu desenvolvimento acadêmico, especialmente a Marcia Consolim, Rufino, Fernanda Cruz, Edson Teles, Malu, Marta Jardim, Lindomar, Leila, Cecilia, Manuela, Luciano Gatti, Rurion. Porém, foram com docentes como a Alessandra e Marcia Tosta que compreendi duas belas lições: a primeira que quando entramos na graduação temos um discurso mais revoltado contra o sistema e tudo mais, mas que, quando chegarmos ao final da graduação, entenderemos o valor de um almoço de família (por causa do TCC faz um mês que não sei sentar almoçar com minha mãe); e a segunda lição, de que com o tempo só vamos nos relacionar com pessoas do nosso meio e com o mesmo pensamento (na época estranhei esta fala)– realmente, hoje não me vejo conversando ou me relacionando com pessoas ‘coxinhas’, preconceituosas e ignorantes.

Agradeço ao Luiz Claudio Cândido por me apresentado ao teatro e Maurice Halbwachs, Foucault, Deleuze, e Judsom Cabral por falar da existência da UNIFESP e me incentivar a fazer Ciências Sociais, e ao adormecido Teatro de Fragmentos, grupo que formei e onde comecei os estudos sobre memória.

E esta pesquisa não poderia ser realizada pela enorme dedicação dos funcionários da CINEMATECA com acervo ímpar desta instituição, responsáveis por darem corpo ao trabalho.

E Jéssica Melo por dar “uma cara bonita”, na formatação desta pesquisa.

E ao Luiz que com gesto de coragem preferiu a morte como destino, por estar contra as pressões de um mundo doente e uma universidade que não soube lhe entender. Onde esteja esta monografia tem muito de ti. Obrigado...

APOIO

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic-Unifesp) e ao Fundo de Apoio à Universidade de São Paulo (FAP-Unifesp).

“O que mais amou um dia recordará ao outro declarações e promessas, das quais este não guardou nenhuma lembrança. Nem sempre isto é consequência da inconstância, da infidelidade, da superficialidade – mas porque ele estava bem menos envolvido do que o outro na sociedade que os dois formavam, que se baseava num sentimento desigualmente partilhado.”

Maurice Halbwachs

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo central discutir imagens fílmicas que representem as mudanças urbanas e culturais pelas quais a cidade de São Paulo passou no período compreendido entre final da década de 20 e início da década de 30. Essas mudanças agregam um conjunto de processos nos quais a cidade de São Paulo - antes uma vila provinciana - acaba por transformar-se em uma metrópole.

Ao escolher e analisar estas imagens é perceptível qual o desejo de cidade que alguns grupos sociais dominantes pretendiam construir. Além disso, ao apontar as modificações que estavam acontecendo no período, compreendemos como elas impactavam nas relações sociais e principalmente na estrutura social de memória.

A partir disso propomos a discussão de algumas cenas de dois filmes nos quais tais mudanças são sugeridas: o documentário *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), dirigido por Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Luthing, e a comédia *Simão, o Caolho* (1952), dirigido por Alberto Cavalcanti na qual identifico um diálogo com as teorias sociais sobre memória, indivíduo e cidades sugeridas por Georg Simmel, Maurice Halbwachs e Siegfried Kracauer.

Palavras chave: Cidade; Cinema; Memória.

ABSTRACT

This current research was aimed at discussing film images representing urban and cultural changes that the city of São Paulo passed in the period between the end of 20 decade and beginning of the 30 decade. These changes add a set of processes in which the city of São Paulo - before was a provincial village - at the end become a metropolis.

When choosing and analyzing these images is noticeable what is the wish of city that some dominant social groups intended to build. Furthermore, by pointing out the changes that were occurring in the period, we understand how they had impacted on social relations and mostly in the social structure of memory.

From this we propose a discussion of some scenes of two movies in which such changes are suggested: the documentary São Paulo, the symphony of metropolis (1929), directed by Adalberto Kemeny and Rodolfo Rex Luthing, and the comedy called Simon, the One-Eye (1952), directed by Alberto Cavalcanti in which I identify a dialogue with the social theories about memory, the individual and the cities, suggested by Georg Simmel, Maurice Halbwachs and Siegfried Kracauer.

Keywords: City; Theater; Memory.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. MATERIAL E MÉTODOS.....	11
3. DESENVOLVIMENTO.....	15
3.1. Uma Cidade em Sinfonia.....	15
3.1.1. A empolgação dos comentários e que cidade é esta que surge?.....	17
3.1.2. Um pouco do cinema mudo paulistano até 1929	21
3.1.3. Estrutura Narrativa do Documentário.....	23
3.2. Simão e a Promessa de uma Nova Cidade e de um Novo Cinema.....	27
3.2.1 O Momento Histórico e Cultural da produção e exibição de cinema, O Caolho.....	28
3.2.2. Enfim, O Filme é lançado.....	30
3.2.3. A Estrutura Narrativa do Filme.....	32
3.3. A Memória Edificada e a Memória Subjetiva	38
3.3.1. Diálogos Entre as Teorias e Imagens.....	39
3.3.2. Sobre a Sinfonia.....	40
3.3.3. Sobre O Caolho.....	44
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS E OBSERVAÇÕES.....	49
4.1 Considerações finais	49
4.2 Referências bibliográficas	50

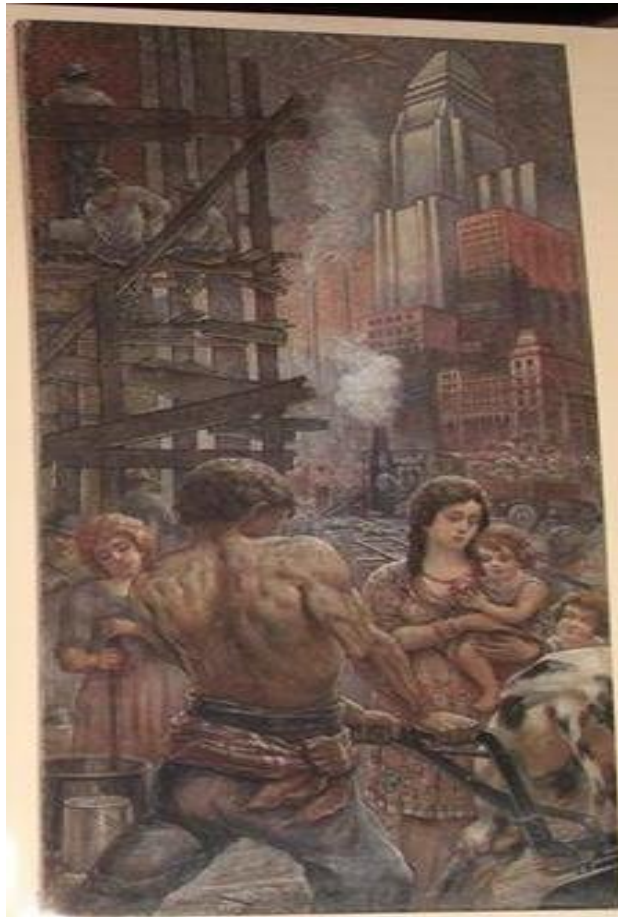
1. INTRODUÇÃO



Tríptico – Hélios Seelinger - Óleo sobre tela – 1928 e 1929.
 Fonte: Acervo do Museu Florestal Octávio Vecchi “Horto Florestal”.

A imagem acima é encontrada exposta no Museu Florestal Octávio Vecchi, prédio que se situa dentro do que hoje é conhecido Parque do Horto Florestal, localizado na cidade de São Paulo e, a cena em destaque faz parte da obra em tela *Tríptico*. A obra é composta por três imagens representando a construção mítica do que pode ser chamado de “sentimento paulista”, “nação paulistana” de “uma cristalização da história oficial da cidade de São Paulo”. A primeira traz a cena histórica do descobrimento do litoral de São Vicente por Martin Afonso, ainda no período colonial; enquanto a consequente, expressa a expansão das missões bandeirantes pelo interior paulista, destacando a figura de Fernão Dias – ambas as imagens pintadas no ano de 1928. E, por fim, pintada em 1929, a última imagem mostra o surgimento e a edificação da cidade de São Paulo. As três cenas utilizam-se de elementos épicos e ufanistas para retratar a história paulista e é possível evidenciar esses fatores na última imagem: uma cidade de São Paulo sobrevoada por aviões, erguida por prédios prateados e vidrados por cima das edificações tijoladas que estão sendo construídas ou acabaram de serem construídas. Na realidade social, o trem e os bondes são os principais meios de locomoção, e ainda faltariam muitas décadas para que o avião fosse comum nas paisagens aéreas urbanas, de forma que o prédio prateado ao fundo seria um esboço do que hoje é o prédio do Banespa; construído dez anos depois da pintura da tela. O tríptico de Seelinger não é somente ufanista, mas carrega em seu cerne uma imagem desejável daquilo

que poderá ser uma maneira de ser construir uma nova memória histórica da cidade de São Paulo, originária de um processo constituída por heróis conquistadores em que a unificação das três raças, o trabalho e a velocidade, serão os novos pilares da construção da metrópole, sem levar em consideração as contradições que esta história constituiu. Nesse sentido, há a revelação de um desejo e a concretização deste, através de imagens uma “história oficial da cidade” e a cristalização destas imagens como se fossem processos verdadeiros.



Cena 3 - *Tríptico* – Hélio Seelinger - Óleo sobre tela – 1928 e 1929.
 Fonte: Acervo do Museu Florestal Octávio Vecchi “Horto Florestal”

Ao mostrar o tríptico de Seelinger torna-se impossível não pensar que algumas imagens, que estão presentes nas películas pesquisadas, estejam a parte de determinados desejos de alguns grupos sociais paulistanos ao buscar construir uma história ou identidade da cidade de São Paulo através de impactos subjetivos, de sonhos, memórias e de transformações objetivas. O *Tríptico* e os filmes *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, *Simão, o Caolho* e *São Paulo S/A*, são documentos de momentos importantes da cidade paulistana em que se pôde observar em poucos anos, se tornar uma grande metrópole, motivo este que faz com que seja despertado

um olhamos direcionado a estas mudanças com grande curiosidade sociológica. Propomos aqui, a analisar questões que se desdobram na articulação dos campos da Sociologia e da Antropologia, bem como as Teorias da Estética Cinematográfica e o Urbanismo, posando-se em pontos como: de que modo o cinema retrata essas mudanças e a maneira que ele mostra cada uma das cidades de São Paulo? Quais as mudanças urbanísticas que estavam sendo operadas e quais os efeitos na vida social do indivíduo? Quais os novos projetos culturais que emergiam destas novas transformações, incluindo o cinema? E as mudanças que o cinema e o modo de ver o filme sofriam com essas mudanças? E que cidade é esta, que queriam contar, preservar ou modificar, através destas transformações urbanísticas e cinematográficas? São questões estas que não se encerram dentro deste projeto monográfico, mas que servem de balizadoras para apontar caminhos para futuras discussões.

Por fim, por mais que o *Tríptico* mostre determinada paisagem ou pensamento de um tipo de se vê e se construir a cidade de São Paulo, as demais obras fílmicas segundo esta pesquisa, mostram a capital de maneiras distintas: *São Paulo, a sinfonia da metrópole* talvez é o que mais se aproxima da estética do quadro, mostrando-nos uma cidade cujo apelo industrial e progressista; já a São Paulo, de *Simão, o Caolho*, é mostrada em duas fases, a primeira em que a cidade se apresenta como um espaço de ascensão social para família de Simão, e que, vinte anos depois, este espaço não existe mais - mostrando sua família em condições paupérrimas. Outro destaque dá-se a São Paulo, grande e moderna que se mostrará estranha a Simão; e *São Paulo S/A*, será apresentada de maneira orgânica (ou natural) aos processos e escolhas dos indivíduos viventes desta metrópole. A cidade é ao mesmo tempo cenário e personagem, algoz e vítima, da relação entre espaço e indivíduo – os personagens se acostumam com esse novo modelo de vida e, ao mesmo tempo, alguns deles não conseguem lidar com as pressões e com o “mal-estar da civilização”, assim, precisam se apagar, fugir ou se matar.

Para este texto monográfico, optamos em realizar análises de algumas imagens do final da década de 20 para década de 30, com enfoque central nas películas: *São Paulo, a sinfonia da metrópole* e *Simão, o Caolho*, pois ambas trazem passagens com referência ao tema abordado. A primeira, por ser um documentário do ano de 1929, capta cenas e desejos deste período, enquanto a segunda, apesar de ter sido produzido na década de 50, a obra se desdobra sobre o início da década de 30, e esse momento de passagem das duas fases da cidade como apontamos no parágrafo anterior. A escolha de não discutir *São Paulo S/A* neste momento, se faz pelos motivos de que teríamos extrapolar os limites de um texto monográfico devido ao

alto teor discursivo obra de Person, além de questões sobre o recorte de período temporal dentro dos filmes.

2. MATERIAL E MÉTODOS

O texto monográfico *A memória de uma nova cidade presente nas telas do cinema* é uma síntese de três pesquisas de Iniciação Científica *São Paulo: Sociologia, Cinema e Memória*, no período de 2010 a 2013, com apoio de PIBIC - CNPq. A pesquisa se dedicou as análises de imagens e discursos presentes em três obras fílmicas do cinema paulistano que tem a cidade de São Paulo como cenário ou personagem nos seus enredos centrais. Três obras foram destacadas para a pesquisa: *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), *Simão, o caolho* (1952) e *São Paulo S/A* (1965). Estas películas se amarram entre si, mostrando como tema central as diversas transformações da cidade de São Paulo nos âmbitos sociais e individuais, econômicos e culturais.

Para o texto monográfico se privilegiou cenas específicas de *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929) e *Simão, o Caolho* (1952), em que as transformações sociais impactadas pelas mudanças urbanas na cidade de São Paulo se mostram nítidas nestas películas e a partir daí propor discussão sobre memória social. Mas as como *São Paulo S/A* fez parte da pesquisa e está imbricada nas estratégias metodológicas se fará necessária cita-lo em alguns momentos do texto.

A estratégia metodológica utilizada caracteriza-se por três momentos que trilhavam paralelamente e se cruzando em vários momentos. O primeiro caminho foi conhecer os filmes e assisti-lo diversas vezes para que não caia nas “armadilhas da memória cinéfila”, para desta forma propor uma análise imagética das obras escolhidas. Os autores sobre análise de filmes, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2011) distingue um expectador normal do expectador analista ou expectador desejante, em que o primeiro se relaciona com o filme somente por prazer e o segundo por uma relação de trabalho e desejo de compreensão da obra¹, e que não é somente ver o filme, “é revê-lo e, mais ainda, examina-lo tecnicamente”². A partir das propostas destes autores, é fazer uma análise fílmica requer esforço e métodos de observação e anotação de cada cena recortada: as técnicas (luz, som, fotografia, etc), o enredo e o processo de montagem. Foi importante também assistir outras obras que dialogavam com os

¹ (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2011: p. 18)

² (Idem: p. 12)

temas da pesquisa ou simplesmente pelo fato de adquirir um apuro estético e técnico de análise de imagens.

O segundo momento consistia em se aproximar das bibliografias sobre cinema (obras sobre análises de imagens, sobre linguagem cinematográfica, tipos de filmes de ficção e documentários, e aquelas que faziam uma dialogo com Sociologia e Antropologia com o Cinema); demais bibliografia que tratassem especificamente sobre os filmes pesquisados, incluindo reportagens e críticas de jornais; e por fim um escopo que dessa conta sobre as teorias sociais da Memória, cidade e Modernidade, que especificamente trouxessem mudanças culturais e urbanas através dos processos do crescimento das grandes metrópoles. Ambos os caminhos, foram necessários percorrer bibliotecas e arquivos específicos por causa da raridade de algumas matérias, estudos e das próprias películas: os acervos das bibliotecas Municipal Mário de Andrade, E.F.L.C.H (UNIFESP), CINEMATECA e Arquivo do Estado, e alguns sites de buscas de notícias raras foram importantes espaços de pesquisas e desenvolvimento.

O terceiro passo foi o desenvolvimento da pesquisa através de relatórios e textos de apresentações em Colóquios e Seminários. Neste passo foram confrontadas as descrições das imagens feitas através das análises com as discussões e fichamentos dos textos e reportagens selecionados, e a partir destes dois tipos de materiais foi possível desenvolver estudos escritos sobre a pesquisa nos três anos de bolsa vigente.

Como recorte ilustrativo de *São Paulo: Sociologia, Cinema e Memória*, a pesquisa foi sintetizada nas três obras audiovisuais escolhidas. O documentário *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, filmado em 1929, pelos diretores húngaros Adalberto Kemeny e Rex Luthing, em som e preto e branco, focaliza imagens da cidade de São Paulo, em que o trabalho, movimento e a velocidade (máquinas, carros e pessoas correndo ou caminhando em multidão) são os novos elementos da ordem citadina. O documentário se alinha com outras produções europeias de estilo sinfonias que foram produzidas durante este período: *Rien que les Heures* (Alberto Cavalcante, 1926), *Berlim, a sinfonia da metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) e *O Homem com a câmera* (Dziga Vertov, 1929) – a sinfonia de Ruttmann teria servido de inspiração para os diretores húngaros, mas estes negam a versão. A importância do documentário é pela inovação técnica para aquele período (final da década de 20) e mostrar uma cidade de São Paulo desejante dos diretores e alguns setores da sociedade, com símbolos grandiosos e exaltadores a uma urbe do progresso.

A obra *Simão, o Caolho* traz como recorte metodológico, por se tratar ao contrário, de *Sinfonia*, uma ficção de comédia de costumes. Filmado em 1952, nos estúdios Maristela e

estrelado por Mesquitinha, a ficção traz um típico desajustado pelas maneiras de viver de sua esposa, sempre com ideias fáceis de arrumar dinheiro fácil e o sonho de conseguir um novo olho. A trama têm duas divisões temporais, em que são marcadas pela Revolução de 1932 e as transformações urbanas, e que a riqueza e a pobreza aparecem cada uma em uma fase, pontuando as mudanças sociais. Simão que além de ser um desajustado na sua família, se torna estranho dentro da sua cidade, no momento que esta se modificou.

Em *São Paulo S/A*, a própria cidade é seu cenário e personagem principal. Na São Paulo da era de ouro da indústria automobilística, a metrópole vê o surgimento de uma classe média, ávida por consumo *status* social e cultural. Neste cenário se situa Carlos, interpretado por Walmor Chagas, jovem desenhista vai trabalhar no ramo de automóveis e começa “cena a cena”, ascender socialmente até se tornar chefe de umas fábricas que prestam serviços para as grandes montadoras. Diferente de Simão, Carlos não tem uma atitude de desajustamento de impacto e diante da cidade grande, ele a enfrenta e faz parte dela, e na medida em que adquire dinheiro, mulheres e família, um vazio ou um mal-estar toma-lhe conta, o faz fugir, porém volta retornando ao ciclo mecânico que a cidade (ou seus habitantes) constrói para seus cidadãos (ou para eles mesmos).

Estas três obras carregam em si, três maneiras de representar São Paulo, e que, através da metodologia foi possível traçar uma linha que as amarrasse em torno de um objeto central: a memória. Ao se aproximar dos estudos sobre o conceito de memória pretendia em pensar o cinema e as suas obras como parte dos processos de construção das estruturas da memória de um grupo social. A memória é associada como desejo de preservação de determinados documentos ou patrimônios ou como parte da estrutura cognitiva do ser humano. O que os autores sobre memória social buscam mostrar que a memória é constituinte dos processos sociais que a sociedade constrói e mantém, e não de mecanismos naturais do corpo humano. Por fim, temos a conclusão de Myriam Sepúlveda Santos, que divide as correntes sobre estudos de memória social em dois grupos: O primeiro grupo são os estudos em que associam a “memória coletiva à continuidade dos laços de solidariedade de um tempo a outro”³, aqui se destacam autores como Maurice Halbwachs. Esta continuidade é construída através dos rituais, monumentos e museus, principalmente. O segundo grupo de ideias sobre a memória trazem aquelas que criticam a ideia de memória coletiva e se afastam da concepção em que o presente se sobrepõe na construção do passado. Autores como Herbert Marcuse, Jacques Derrida, Sigmund Freud e Walter Benjamin utilizam as formas de arquivos, fragmentos,

³ (SANTOS, 2012: p. 10)

ruínas, pesadelos, traumas, utopias e heterotopias para mostrar que não podemos construir o passado autoritariamente a partir do presente⁴.

E, para os estudos sobre cidades urbanas e Modernidade, foi importante se familiarizar com bibliografias e autores da Sociologia e Antropologia, que têm essas temáticas como centro de suas análises, entre os quais autores como Georg Simmel, Maurice Halbwachs e Siegfried Kracauer. As contribuições de Simmel para a pesquisa é sobre o seu olhar para o desenvolvimento da cultura moderna, em que ocorre uma dominância do “espírito objetivo sobre o espírito subjetivo”, em que as metrópoles são os espaços verdadeiros das manifestações deste caráter impessoal cristalizado em que as instituições e construções da vida comum e aquelas ligados ao estado, são as formadoras deste tipo de espírito⁵. Halbwachs também se dedica a pensar nas relações sociais construídas nas sociedades industriais e burocráticas, na qual ele identifica a memória como uma das mais afetadas por este tipo de socialização. Para ele prevalecem dois tipos de sociedades, uma memória histórica e outra coletiva, sendo a primeira a reconstrução dos fatos pelo presente da vida social que se projeta num passado reinventado e a memória coletiva sendo aquela que recompõe o passado, ou seja, uma reconstrói e a outra reconstitui. Para ele, entre essas duas direções da consciência coletiva e individual se desenvolvem as diversas formas de memória, que se alterem conforme as intenções visadas⁶. Para a presente pesquisa, a relação entre memória e espaço proposta pelo autor se torna necessário e fundante em que a imagem do espaço em que estamos inseridos é que se pode construir o processo de memória social ou individual. Tanto Simmel e Halbwachs estão preocupados com a subjetividade dos indivíduos e nas transformações que esta sofre sem perder o foco nos mudanças operadas pelos grupos sociais, e como o fenômeno da individualização se impõe no coletivo. Ambos os autores não fazem análises fílmicas, mas podem nos ajudar a pensar em como a modernidade e a memória podem ser representadas em diversas formas artísticas. E, Kracauer que além de contribuir com análises sobre memória e individualidade, o autor traz o cinema e a fotografia para pensar suas propriedades, identificando nestes artefatos, processos e mudanças sociais, principalmente aquelas que se impactam com o embotamento do homem moderno.

Para a realização deste trabalho, foi necessário refletir quais recortes que seriam privilegiados para esta escrita de conclusão de curso. Por se tratar de três obras importantes da cinematografia paulistana e com múltiplas questões e pesquisas, cada um deles requer por si

⁴ (op. cit.)

⁵ (SIMMEL, 2005: p. 588)

⁶ (HALBWACHS, 2006: p.13)

só vários projetos de pesquisas. O melhor caminho que pudesse sintetizar a pesquisa inicial e que sintetizasse esse final de etapa foi à necessidade de se fazer dois cortes na pesquisa: a retirada de *São Paulo S/A (1965)* e delimitar algumas cenas específicas que mostrassem os períodos de grandes mudanças urbanas, importantes para pensar nas novas formas de relacionar do indivíduo ou dos grupos presentes nas obras, em face da “realidade” vivida nesta nova cidade. E por fim, o texto final focará nos períodos entre a década de 20 e década de 30. Desta forma, o trabalho monográfico se tornará uma síntese do que foi a pesquisa de iniciação científica.

O desenvolvimento escrito da pesquisa se dividirá em três partes principais: a primeira e segunda parte abordará se dedicará aos filmes escolhidos, sempre privilegiando os momentos históricos que estavam sendo produzidos – destacando transformações que ocorria na cidade de São Paulo e no cinema nacional e paulistano; a recepção do filme perante o público e destacando as estruturas narrativas das duas produções, identificando algumas cenas escolhida em que os processos de memória aparecem. Na terceira parte se focalizará no debate teórico sobre memória, relações com as imagens e a perspectiva de modernidade da cidade de São Paulo.

3. DESENVOLVIMENTO

3.1. Uma Cidade em Sinfonia

O Ano é 1927, uma câmera focaliza um trem em ritmo acelerado, cortando diversas paisagens, rurais e cidades pequenas. A câmera também não deixa de filmar as engrenagens, rodas e chaminés desta máquina. Até a chegada em Berlim, o seu destino final, o som do trem está em harmonia com som de uma sinfonia. É manhã, na capital alemã, e a câmera a mostra por cima, com seus prédios e casas. Na sequencia seguinte são mostradas as janelas fechadas e as ruas vazias. Cortando para outro plano: varias portas se abrem, e em cada uma delas, uma locomotiva parada, mas uma delas, soltando fumaça começa se movimentar em direção a tela. Na próxima imagem, os comerciantes começam abrir as portas dos estabelecimentos e progressivamente as pessoas vão ocupando as ruas, em direção aos seus destinos, e Berlim, que estava silenciada, vai se transformando no decorrer do dia, numa cidade sonorizada.

Dois anos depois, na sala da Paramount Filmes na cidade de São Paulo, vários letrados invadem as telas, com mensagens que convidam os expectadores a sentirem orgulho de São Paulo: “o filme que revela aos próprios paulistas a grandeza desta soberba metrópole” ou “É

um trabalho inicial, mas que orgulhará aqueles que se revêm nelle” ou neste letreiro “Sentireis nesta pellicula a symphonia grandiosa de São Paulo, que é a vossa própria symphonia!” – depois das sequencias dos interstícios, a câmera vai pairando pelas ruas vazias da manhã paulistana até o momento em que os bondes começam a trilhar nas ruas, e as primeiras pessoas aparecem vindas de diversas direções, até se tornarem uma massa caminhando apressadamente, ocupando os comércios e indústrias. Com esta pequena descrição, percebemos que estas duas produções cinematográficas têm mais elementos comuns do que incomuns, mesmo sendo produzidas com intervalos de dois anos e em lados opostos do globo terrestre.

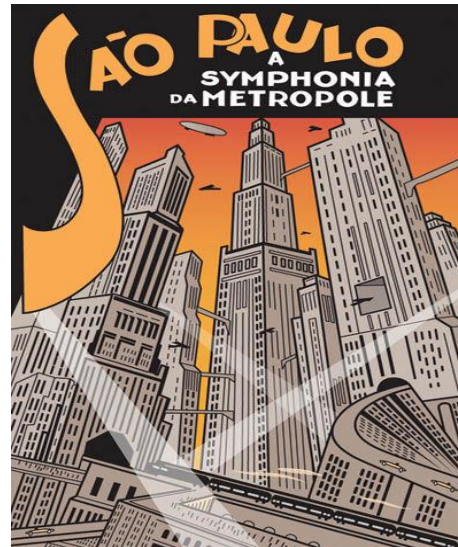


Figura 3: Cartaz de *Berlin, a sinfonia de uma metrópole* de Walter Ruttmann, Alemanha, 1927. Preto e Branco

Figura 4: Cartaz de *São Paulo, a sinfonia da metrópole* de Alberto Kemeny e Rodolfo Rex Lusting, Brasil, 1929. Preto e Branco.

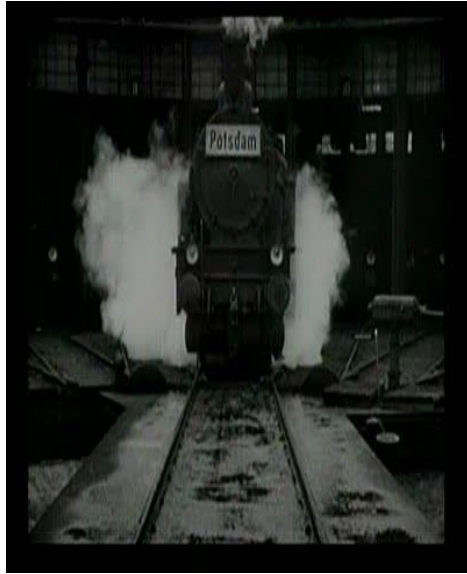


Figura 5: Trem - *Berlin, a sinfonia de uma metrópole* de Walter Ruttmann, Alemanha, 1927. Preto e Branco.

Figura 6: Bonde – *São Paulo, a sinfonia da metrópole* de Alberto Kemeny e Rodolfo Rex Lusting, Brasil, 1929. Preto e Branco.

Um objetivo comum que destacamos nestas películas, é de mostrar o cotidiano de uma cidade grande do seu amanhecer ao anoitecer, ao mesmo tempo em que são privilegiadas imagens em o que se importa é mostrar uma “propaganda” positiva da vida social destas metrópoles. As duas produções, *Berlim, a sinfonia de uma metrópole* (1927) dirigida por Walter Ruttmann e *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemenny e Rudolph Rex Luthing, juntamente com *O Homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov e *Rien que las heures* (1929) de Alberto Cavalcante são pensadas dentro da cinematografia mundial, produções de estilo “sinfonias urbanas”. O termo sinfonia nas teorias musicais significa união ou concordância nos sons e instrumentos musicais, e nestes documentos o termo é incorporado para dar a sensação ao espectador que a vida urbana está em um compasso harmônico em contraste com a vida rural ou um passado ante moderno.

3.1.1. A Empolgação dos Comentários e que Cidade é esta que Surge?

Quando *São Paulo, a sinfonia da metrópole* foi lançada em 1929, os críticos do período foram unânimes em louvar a produção. Os comentários à cerca do lançamento do documentário elucidam a boa acolhida que recebeu da critica e revelam o posicionamento ou desejo de alguns setores da cidade de São Paulo em positivar essa metrópole. Machado Jr, na sua tese *São Paulo em Movimento* (1989), destaca alguns comentários de críticos deste

período, entre os quais os de Guilherme de Almeida, do jornal O Estado de São Paulo, que não consegue esconder sua empolgação e faz as seguintes análises:

“-Que esplendida propaganda para nós! De facto, muito melhor do que qualquer publicação que ninguém ler, qualquer discurso que ninguém ver, havia de ser compreendido e sentido em outras terras, de outro povos, o alto sentido deste filme inteligente e verdadeiro. Bom negócio faria o governo do Estado adquirindo esta produção cinematográfica (...) para fazer a exhibir nas feiras, nas exposições, em quaesquer certames estrangeiros, onde São Paulo quizesse ‘apparecer’ de verdade...”⁷

No comentário seguinte, Guilherme de Almeida, magnifica a obra:

[...] observação justa e analyse penetrante nos minimos detalhes da vida urbana de São Paulo; grande sentimento poético, espirito de modernidade; photographia limpida, firme, desembaraçada; ‘continuidade’ fácil e clara...-São aquelas virtudes excelentes que fazem de ‘São Paulo, a symphonia da Metropole’ a melhor e mais util, mais artistica, mais eloquente exposição da nossa melhor actividade, em todos os seus ramos e sob todos os aspectos.”⁸

As palavras esfuziantes de Guilherme de Almeida e aquelas presentes nas legendas de *Sinfonia*, nos mostra o desejo de alguns setores da sociedade paulistana de serem reconhecidos como “cidadão do mundo”, termo este que Machado Jr. (1989), usa para se referir ao cosmopolitismo e um “campo de aspirações”⁹, que se formavam nestes setores. Esses grupos sociais desejavam se equiparar às grandes cidades urbanas como Berlin, Londres, Nova York e Paris, buscando elementos relacionados à modernidade e ao progresso que estivessem presentes ou que pudessem ser inseridos na paisagem paulistana. As imagens contidas em *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, fazem com que alguns setores de formação burguesa, entre eles artistas, intelectuais, industriais e políticos do período, almejassem fazer parte de uma grande metrópole paulistana, que ainda não surgiu, mas estar em vias de surgir. O desejo de equidade aparece em outro comentário de Guilherme de Almeida que ao assistir a produção, declara que foi uma obra “que conseguiu não nos envergonhar”, e que pela magnitude da obra, imaginava que estaria dentro de alguma sala de cinema de uma capital estrangeira.

Esses comentários à cerca do filme, nos serve de material para compreensão do processo de construção da memória embutida na obra e no período histórico em questão. Através deles, existem pelo menos dois desejos de mudanças na nascente metrópole paulistana: o primeiro se refere à própria transformação urbana, em que a cidade ultrapassa as

⁷ (ALMEIDA apud MACHADO JR., 1989: p. 22)

⁸ (Idem: p. 23)

⁹ (MACHADO JR, 1989: p. 25)

fronteiras do chamado “triângulo”, e o segundo, sobre o cinema, que estava ainda em processo de engatinhamento técnico.

Entre a última década do século XIX e a década de 20, a cidade teve um salto populacional de 64.394 habitantes (começo do século) para quase 600 mil habitantes (final da década de XX), e até a década de 40, esse número mais que dobra, passando para 1,4 milhões de habitantes aproximadamente. Essa explosão populacional, também é marcada pela expansão territorial da cidade. O colonial perímetro triangular (região do marco da origem da cidade, que corresponde atualmente a Casa Anchieta, Rua Boa Vista, Largo São Bento, Largo São Francisco e Praça da Sé) vai deixando de ser aos poucos, o único ponto concentrado de comércios, habitações e cultural da cidade, a partir de construções de novas vias, como o Viaduto do Chá e a Avenida Paulista, e o surgimento de novos bairros segmentados por classes: como os bairros operários (Brás, Mooca e Lapa) e os bairros da aristocracia e nova burguesia paulistana (Avenida Paulista, Campos Elíseos e Higienópolis).

Este impulso demográfico e territorial, também se deve as construções das linhas de ferro, que atravessava a cidade, nas direções da cidade litorânea de Santos, ao interior paulista e a capital federal Rio de Janeiro, incentivada pela agricultura do café. Com a reinauguração da Estação da Luz, em 1901, a cidade paulistana conhece um novo tipo de edificação, na qual Hugo Segawa (2004) denominará de “arquitetura do café”¹⁰, em que a monumental estação vem para apagar a “apática Cidade de taipa” e se tornar referência na (re)construções de novos edifícios ou casas, feitos por tijolos e ferros, na qual como o autor coloca “imagem desejável de urbe progressista e civilizada”¹¹, ou como o autor prefere “ O ruído e a fumaça do trem despertavam a acanhada capital da Província de sua sonolência colonial”¹². Apesar do trem, ter um protagonismo na metropolização paulistana, este não é visualizado na película de Rex Luthing e Kemenny, como é mostrado com grande destaque na obra de Ruttmann. Nas imagens, o trem é substituído por outro tipo de transporte: os bondes - importantes para ligação entre os bairros e expansão territorial da cidade, que vai agregando outras vilas, como Santo Amaro e São Miguel, na sua malha espacial, e com isto os trilhos ajudam a desenhar espacialmente a cidade e facilitando a sua comunicação, pontos importantes para aumento de uma cidade. Esta comunicação é perceptível na construção narrativa do documentário, em que os diretores optam filmar cenas em diversas regiões centrais da cidade, e alguns bairros em torno, mostrando o desejo acentuado por uma cidade organizada e interligada.

¹⁰ (SEGAWA, 2004: p. 367)

¹¹ (Ibidem)

¹² (Idem, p. 343)

Na entrada da década de 20, a cidade é marcada pelo *fenômeno da verticalização*, em que se destaca a construção do Hotel Esplanada (1922) e o Edifício Martinelli (1929), com 25 andares, marcando definitivamente a paisagem paulistana e a maneira dos cidadãos de olhar e se relacionar com estas novas mudanças.

O desejo da elite paulistana não ficava somente em transpor os limites do “triângulo tradicional” e vencer a “modorra colonial” através de planos de construções civis. Nas primeiras décadas do século XX, se falavam muito do “embelezamento” das paisagens paulistanas. Cunhado por Adolfo Augusto Pinto em vários periódicos publicados em 1912, o termo, como Segawa define, é a *preocupação estética*, buscado por essa elite, através da construção de boulevards, jardins, parques e demais outros locais de encontro e sociabilidade que se aproximavam dos centros europeus. No trecho abaixo pertencente ao jornal operário *La Battaglia* (1912), recortado por Segawa, denuncia um pequeno grupo de pessoas em seus altos cargos governamentais e ou de elevado prestígio social, são invadidos por uma onda patriótica e de culto ao embelezamento:

“Um belo dia, dez ou doze bandidos, invadidos pelo amor ao lugar nacional, se deram conta de que São Paulo não tinha o aspecto de uma Cidade moderna e que lhes faltava o dinheiro para as prostitutas e para o jogo: disparou então a moda do patriotismo. Desde o inconsequente *Fanfulha* até o policial *A Platea*, do catequista *O Estado de São Paulo* ao órgão da dourada gentalha do *Correio Paulistano*, gritam todos em vários tons o hino do embelezamento, à renovação da urbe.

Mãos à picareta! Abaixo velhas casas do tempo da conquista portuguesa... Alarguem a city! Queremos teatros como Paris, jardins como Berlim, igrejas como Roma! “¹³

O comentário do periódico mostra alguns aspectos em que a cidade de São Paulo passou de um estado colonial para uma cidade urbana e moderna. O primeiro aspecto, podemos pensar na filosofia de Georg Simmel, em que “as grandes cidades sempre foram o lugar da economia monetária”¹⁴, ou seja, o dinheiro é o instrumento da troca nas relações sociais, e este chegava a consideráveis montantes, graças ao café e a nascente indústria paulistana. O segundo aspecto é a formação de uma nova elite com valores burgueses, permeados com valores aristocráticos, que são achincalhados pelo jornal, como bandos, pois são estes grupos que ditam como serão as novas paisagens urbanísticas e hábitos culturais. “O bando” agora deseja frequentar locais como cafés, cinemas, teatros e casas de jogos. Os cinemas, objeto desta pesquisa, é o representante ideal destas novas formas de sociabilização, e que podemos arriscar como modelo representável do progresso e da cidade industrial.

¹³ (“Contro lo strozzinaggio e la camorra”. In: *La Battaglia*, nº 353, 11/5/1912 apud. SEGAWA, 2004: p. 378)

¹⁴ (SIMMEL, 1903: p. 578)

3.1.2. Um Pouco do Cinema Mudo Paulistano até 1929

Com a expansão demográfica e territorial da cidade de São Paulo ocorria uma mudança de valores pautados por uma busca de se assemelhar as grandes metrópoles mundiais. Os autores Léo Charney e Vanessa Shwartz comentam que a “cultura urbana metropolitana leva a novas formas de entretenimento e atividades de lazer”. O cinema, portanto se consolidaria nestes novos meios de lazer e entretenimento, por ter como características próprias, uma força técnica e rapidez na profusão de imagens, assim como nas cidades industriais. Em se tratando do cinema paulistano, este desde o seu surgimento no final do século XIX, até o final da década de 20, também evolui em aprimoramento técnico e modos diversos de produção.

Em seu artigo sobre o cinema silencioso brasileiro, Pizoquero (2011) através do artigo “*Representação da mulher em três filmes do período silencioso brasileiro*” corrobora a tese de Charney e Shwartz, ao apontar que o cinema sofre um processo de elitização, na medida em que se populariza como meios de diversão. Para a autora, “o cinema foi um importante elemento pedagógico de difusão de costumes e modismos”¹⁵, ocasionados pelo o que ela denomina de “novas disposições psicológicas e intelectuais”¹⁶ que se estruturam pelas novas transformações urbanas e sociais sofridas por essas cidades, em que o mais elementar é se afastar dos antigos modos da vida arcaica e rural¹⁷.

Os primeiros filmes da era silenciosa brasileira retratados em São Paulo, tinham essas características em mostrar os modos de vida das famílias ricas em seus passeios, como *Caça à raposa*¹⁸, em que se filma a família Guedes Penteado participando de um evento esportivo nos campos de Barro Branco, próximo a Serra da Cantareira, em o que importa, não é a caça a este bicho, e sim mostrar a elite para o restante da população, através de símbolos e praticas sociais, importados da Europa, reafirmando sua alta condição social, que segundo Morettin (2005) estava perdendo espaço principalmente para os novos imigrantes que se ascendiam economicamente. Outro tipo de filme deste período são os que mostram a vida cívica da cidade, como desfiles, passeatas e comícios, entre os quais se destaca *O sagrado preito do povo de São Paulo à memória de Rui Barbosa – 25 de março de 1923*¹⁹.

¹⁵ (PIZOQUERO, 2011: p. 149)

¹⁶ (Ibidem)

¹⁷ (Ibidem)

¹⁸ (CAMPOS, 1913)

¹⁹ (LEAL, 1923)

Machado Jr (1989), em sua tese, busca encontrar nestes primeiros filmes as aparições da cidade de São Paulo. No capítulo dedicado ao documentário *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, o autor busca através de pesquisas documentais, as primeiras exibições de imagens, que eram apresentadas, sobretudo em circos e feiras de variedades, ainda no final do século XIX. Nos primeiros anos 10, do século passado, predominavam imagens sobre paisagens naturais e aquelas ligadas ao formato de notícias, em que se filmavam eventos como atrações esportivas, desfiles, inaugurações, obras etc. A fita *Circolo Operario Italiano em São Paulo* (1899) produzida pelos irmãos Segreto, é considerada a precursora em que aparece a cidade de São Paulo. Mas, os filmes *Procissão do Corpo de Deus* (1903) e *Rua Direita* (1903), podem dizer que são considerados os primeiros a serem exibidos numa sala de projeção na capital paulistana. A partir da década de 10, as aparições da cidade de São Paulo se intensificam em varias produções, mostrando os seus eventos e hábitos cotidianos. Machado Jr (1989) destaca *Carnaval Paulista de 1909* (1909) e *Inauguração da Exposição de Animais no Posto Zootécnico* (1910), este último filmado por Antônio Campos e patrocinado por Francisco Serrador, empresário do ramo do entretenimento e dono de salas de cinema. A lista de pesquisa de Machado Jr amplia-se com as películas *O Sagrado Preto do povo de São Paulo à memória de Rui Barbosa, 25 de março de 1923* (Armando Pamplona, 1923); *A chegada dos Aviadores Portugueses* (Alberto Botelho, 1922); *Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* (1922); *Rumo ao Céu da Pátria* (1926); *Chegada do Avião de Pinedo a Santo Amaro* (1927) e *Revoluções de 1930 em São Paulo* (1930), se destacam pelas aparições da cidade. Com o desenrolar dos anos, estes filmes evoluem em técnicas e explorações das câmeras. No trecho abaixo, Machado Jr, identifica que o aprimoramento técnico das películas parte de reclamações feita pela imprensa e alguns setores da política:

“O aprimoramento técnico dos filmes decorrente da disputa entre as produtoras pode ser apontado na segunda metade dos anos 20, num quadro geral marcado pela frequência de reclamações publicadas na imprensa e a respeito de imagens tremidas e desfocadas dos nossos naturais, além do fato de serem excessivamente reprisados ou refilmados sem criatividade”.²⁰

Este aprimoramento técnico nas produções teve incentivo dos governos em troca de se filmar os feitos e maravilhas das suas gestões. Foi assim com a Rossi Film, pertencente a Gilberto Rossi, que obteve apoio do governador do Estado, Washington Luís, “que veio garantir a regularidade e o vigor incomparáveis da *Rossi Actualidades* (1921-1933)”²¹. Em

²⁰ (MACHADO JR., 1989: p.21)

²¹ (Ibidem)

formato de séries, estes filmes tinham como objetivo propagandear as obras do governo. A Rossi Film também receberá entre os anos de 1926 e 1929 do prefeito de São Paulo, José Pires do Rio, com o título de *Administração Pires do Rio*, com o mesmo objetivo do anterior: propagandear os feitos do político, também em formato de série jornal. Outras companhias como Independência Film de Armando Pamplona e a Rex Film de Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Luthing se tornam grandes concorrentes da Rossi Film, participando deste promissor mercado propagandístico promovido pelos governos. A última companhia mencionada que produz o documentário *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, e com as inovações técnicas postas nesta produção, se destaca com uma das bem sucedidas companhias no final da década de 20.

A importante pesquisa de Machado Jr, nos mostra este caminho trilhado pela filmografia paulistana. Até chegar ao documentário da Rex Film, são passados 30 anos, em que as primeiras imagens surgem no cenário paulistano, como uma atração circense, até adquirir aspectos de um cinema mais parecido, tecnicamente e esteticamente, daqueles que estavam sendo produzidos na Europa e Estados Unidos. Apontado por Machado Jr, e pela historiadora Maria Rita Galvão (1958), estes filmes contêm essa tecnicidade, pelas contribuições de imigrantes que chegam à cidade, trazendo essas referências:

“É esse imigrante que vai ser fundamental para que ocorra uma transformação radical no então modesto e simples cinema paulistano. Esses novos personagens, na maioria das vezes europeus, trazem algumas experiências cinematográficas de seus países e começa a incrementar novas técnicas no cinema paulistano”.²²

Como mencionado, Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Luthing trabalharam em companhias europeias antes de desembarcar no Brasil.

3.1.3. Estrutura Narrativa do Documentário

De acordo com as imagens e o roteiro do filme, o documentário é dividido em cinco partes: *Despertar da cidade*, *Intensificação das atividades*, *Meio dia*, *Temas Diversos e Conclusão*. A presença de ter um roteiro escrito previamente, se mostra por si só, como uma inovação estética, pensando nas demais produções paulistanas produzidas durante as primeiras décadas do século XX. A estrutura do roteiro, assim com as sequencias das imagens no filme, seguem a cronologia das horas do dia, começando pela manhã até o entardecer. Esta característica narrativa da sinfonia brasileira também é comum na sinfonia alemã.

²² (GALVÃO, 1958: p.15).

O filme se inicia com os créditos e os letreiros com frases ufanistas sobre São Paulo e elogiando a própria produção: “O filme que revela aos próprios paulistas a grandeza desta soberba metrópole...” e “É um trabalho inicial, mas que orgulhará aqueles que se revêm nelle...”. O último letreiro deste bloco introdutório mostra a cidade de São Paulo como se fosse um organismo vivo: “Cidade. Um monte de casas. Um monte de colinas. Um monte de aspirações. Energia e dynamismo. Fatalidades e remediáveis. Venturas. Vida. Fausto miséria. Igrejas e cemitérios. Cidade...”. Mais adiante, na primeira parte, outro letreiro com os dizeres: “A cidade, abrindo os olhos à bruma, desperta”. Com estas frases, em que a cidade tem “olhos e sentimentos”, os diretores nos mostra uma cidade dotada de independência própria, dando impressão que o individuo ou os grupos sociais é que são os construtores das relações dentro da cidade. Ao longo do documentário, são as instituições e tipos sociais que serão apresentados como agentes naturais e indissociáveis da metrópole paulistana.

A primeira sequencia de imagens *Despertar da cidade*, parte da escolha dos diretores em privilegiar as primeiras horas da cidade – “o início do movimento”, “início do trabalho industrial”, “o leite”, “entrega do jornal” e “bairros residências” são as subpartes deste bloco. Aqui os diretores filmam em plano geral as ruas vazias, destacando os prédios fechados e os fios elétricos, e a chegada de um bonde vazio e com farol aceso. Nas demais sequencias posteriores, vemos poucas pessoas transitando pelas ruas, e o que mais se destaca são os planos gerais captando letreiros das lojas, os primeiros operários chegando às indústrias e ligando as máquinas, e por fim, imagens que acontecem rotineiramente de manhã: a entrega de leite, pães, jornais e chegada de cartas nas residências.

A segunda parte é denominada *Intensificação das atividades*. Neste plano sequencial de imagens, os diretores optam em filmar cenas em que se ver um grande movimento de pessoas pela cidade, entre as quais, como a chegada dos guardas de trânsito, entrada na escola, abertura dos bancos e dos serviços dos correios, os pedestres nas ruas com carros e a última imagem, encerrando essa sequencia, apologia ao movimento urbano. Esta apologia ao movimento urbano poderia ser apologia ao ruído. Os diretores privilegiam cenas de movimentos e sons – como máquinas rodando, carros, pessoas gritando e correndo, ou vendendo produtos; “O ruído, que empresta à cidade o ambiente das grandes metrópoles”. Podemos dizer que são os ruídos e os movimentos que dão a nova cara da cidade de São Paulo, e são elementos “naturais” para o processo de metropolização. Também se destacam neste bloco de imagens, cenas de planos próximos, enquadrando detalhes de objetos e vistas aéreas.

A terceira parte chamada de *meio dia*. Aqui as imagens focam este momento do dia, “onde os cérebros descansam e os nervos dormitam”, privilegiando cenas de pessoas almoçando e repousando e a saída da escola.

A quarta parte os húngaros reuniram imagens de diversos temas. São cenas que focam algumas instituições paulistanas que podem reafirmar o poder modernizador da cidade. Destacam-se a imprensa, a ciência representada pelo Instituto Butantã, as forças armadas e os bombeiros, Museu do Ipiranga, Estação Luz, o Teatro Municipal, os parques e as associações esportivas. Os documentaristas não deixam de filmar as construções civis e obras municipais, e o trânsito que traz esse signo de cidade em expansão. Todos esses espaços percorridos pelos cineastas são importantes para dar um caráter de metrópole para São Paulo. As imagens filmam grupos de pessoas dentro destes lugares, algumas em planos detalhes, executando ações, ao mesmo tempo em que são intercalados letreiros propagandeando-os. A imprensa aparece dotada de olhos de lince “A imprensa de São Paulo tem olhos de lince. Vê pelo mundo em fora. E conta pela cidade, rapidamente, a vida do globo em 24 horas”. A Estação da Luz é assemelhada como o sistema nervoso humano e seus trens dotados de força muscular: “A Estação da Luz. Trens que chegam. Trens que partem. Centro de um grande sistema ferroviário. Nervuras de aço que cortam o Estado em todas as direções”. E a Penitenciária do Estado, que como o letreiro da cena revela, que tem o papel de “regenerar o enfermo moral”. Percebe-se nesta sequencia de imagens, a falta de algumas instituições como a Igreja ou de elementos populares, como festas tradicionais, mesmo a cidade que neste período estava se povoando de pessoas vindas de outros estados e países. Numa das cenas do documentário, além da falta de elementos religiosos (somente na cena da penitenciária aparece à figura de um padre oficiando de costas aos detentos, e antes uma legenda dizia que a Igreja Católica, não sendo obrigatória de faz necessária como elemento de regeneração), o documentário tende a se afastar do que tudo é arcaico ou atrasado, e como umas das legendas anunciam “mas nem todos corrobem para o progresso...”, é exibida duas imagens, a qual um passageiro tem dificuldade de pagar e é ultrapassado por uma passageira e uma outra imagem mostra um letreiro “...e embora tenham as ruas signaes de direção, ainda há quem se arreceie em transpor-las”, com uma imagem de uma senhora hesitando em atravessar uma rua com setas de direção.

E na quinta e última parte do documentário, denominada de *Conclusão* são mostrada imagens do “fim da tarde” e outra denominada de “apoteose”, com um letreiro que nos remete aos ideais positivistas, muito difundidos naquele período aqui no Brasil: “É o homem que subjuga a Natureza à sua vontade de ferro, transformando as cousas mais rudes em forças de

progresso, contempla a sua obra soberba”. Como imagem final, um relógio de areia, sendo sobreposto por um globo terrestre, que aos poucos vão desaparecendo, sendo substituído pelos dizeres “Ordem e Progresso” e a bandeira brasileira tremulando ao vento.



Figura 5: Fotogramas de *São Paulo, a sinfonia da metrópole* de Alberto Kemeny e Rodolfo Rex Lusting, Brasil, 1929. Preto e Branco.

3.2. Simão e a Promessa de uma Nova Cidade e de Um Novo Cinema

O processo de investigação da película *Simão, o Caolho* não poderia ser diferente daquele dado ao documentário *São Paulo, a sinfonia da metrópole*. Para que podemos discutir sobre que cidade de São Paulo estava sendo representada nesta obra é preciso buscar através das imagens, indícios que apontam sobre como os grupos sociais envolvidos na construção da película percebiam essas transformações culturais e urbanas na paisagem paulistana e materializavam em cenas. Também se faz necessária trazer para a discussão os contextos históricos e sociais que a cidade de São Paulo e o cinema nacional estavam passando no período de produção e exibição do filme.

A tarefa de pesquisa de *Simão, o Caolho* se mostrou mais árdua, pois diferente de *Sinfonia* que tem um destaque dentro da cinematografia paulistana e nacional pelas características apontadas no capítulo anterior, à ficção dirigida por Alberto Cavalcanti, carece de fontes bibliográficas que trazem mais elementos discursivos sobre a obra, mesmo as críticas e materiais teóricos que comentam sobre *Simão*, sempre o colocam em um plano secundário, citando-o entre os temas sobre as grandes companhias dos anos 50 ou num bloco temático de cinema dos anos 50, mas sempre um ou outro comentarista ou pesquisador, aparecem e dão algum merecido destaque. Em suma, a história do cinema nunca foi generosa com *Simão, o caolho*, sempre o tratando como um fiasco ou um sucesso sem grandes novidades, e, portanto, acredito isso deve se refletir no pouco material sobre o filme, revelando sempre o interesse por grandes obras do cinema nacional. Parece que a cidade não reconhece seu produto.

Outra dificuldade, mas que se pode mostrar como uma contribuição para a pesquisa, é que a obra de Cavalcanti, em se tratando da representatividade da cidade de São Paulo, esta é mostrada em dois períodos temporais distintos, que justamente é este, que faz com que a dramaturgia se torne interessante de ser apreciada, pois dividida em duas fases, a metrópole é mostrada na primeira parte do enredo como metódica e com clima de província e na segunda parte, esta é uma cidade agitada, com muitas luzes e uma grande massa de indivíduos que se atropelam uns aos outros. Os períodos temporais presentes na obra são respectivamente o final da década de 20 e início da década de 30 e anos 50, e que o momento histórico da Revolução de 32 que sinaliza essa ruptura, fazendo com que a obra tenha um salto de aproximadamente 20 anos. Interessa para esta pesquisa é justamente este momento de ruptura e que de cidade que os idealizadores da obra estavam partindo para ver aquela que ficou no passado.

3.2.1. O Momento Histórico e Cultural da Produção e Exibição de *Simão, O Caolho*

Ao observar as imagens do filme, é perceptível a escolha do diretor em mostrar a cidade de São Paulo em um processo de mudança social e urbana. São processos que se olharmos as escolhas de *Sinfonia*, (e também o tríptico de Seelinger) mostram que São Paulo foi mudando em ritmo acelerado e atônito. Muitas dos elementos presentes no final da década de 20 chegam à década de 50, desaparecidos da paisagem urbana, ou modificados, alguns têm um processo de construção social ou urbano concluído e outros novos surgem. Podemos citar nesta ordem sequencial: os bondes com seus trilhos que desaparecem por completo dando lugar aos automóveis e ônibus movidos a combustível, que faz com que a cidade sente a necessidade de completar seu processo de soterramento e diminuição dos leitos dos rios para alargamentos de avenidas e construções de radiais que ligassem as novas regiões periféricas que vão surgindo. É desta década que periferia e modelo de classe média burguesa se acentuam como novos processos sociais espaciais e econômicos. É concluído por completo o processo de edificação da cidade, em que arranha-céus formam um tapete de concreto pela cidade pontilhados pelas luzes dos postes, letreiros e veículos. Na década de 50, a cidade de São Paulo é palco de uma revolução industrial em que progresso e modernidade advindos desta intervenção espacial fazem com que aspectos desejantes dos anos 20 se tornam palpáveis e vistos diante dos olhos de quem quisessem enxergar – é deste período em que as populações das áreas urbanas ultrapassam as das áreas rurais. Não só de uma revolução industrial, mas de uma mudança de perspectiva cultural em que cada vez mais as novas elites burguesas paulistanas necessitam de se afastar da ideia de viverem numa sociedade provinciana e “cheirando a café” e buscam elementos culturais em consonância com as ideia de modernidade e vanguarda, e as comemorações do IV Centenário de aniversário da cidade servem de pretexto para trazerem para si estes novos padrões. E nisto resultam a construção do Parque do Ibirapuera, o Museu de Arte Moderna, o surgimento de grandes companhias teatrais como o Teatro Brasileiro de Comédia e a inauguração da TV TUPI e a chegada do aparelho televisor em solo brasileiro. Em fim, o trecho de Segawa sintetiza essas mudanças aceleradas que a cidade passou durante a primeira metade do século XX:

“Os novos tempos, no IV Centenário da Cidade, exigiam os volumes e as curvas projetadas por Oscar Niemeyer. A indolente cidade de taipa de 1872, que o presidente João Teodoro começou a modernizar, transformou-se, 82 anos depois, na dinâmica e tresloucada cidade de concreto. Uma cidade que se modelou sob os influxos do movimento, da mobilidade: a ponta de lança rumo ao desbravamento dos sertões; na rota do café, no entroncamento das linhas férreas; no fluir das

várzeas, no sobrepujar das depressões, desafiando a natureza e as águas; na confluência migratória de etnias, nacionalidades e compatriotas; no emaranhado de vias, bondes, ônibus, automóveis, caminhões e metrô; na circulação de riqueza e na repartição da pobreza; nas redes telemáticas e de infovias desafiando a Cidade física”.²³

Diante destas transformações urbanas e sociais sofridas na paisagem paulistana, alinhada com outros fatores de ordem nacional e internacional (retorno de Vargas ao governo, final da Segunda Guerra e destruição do continente europeu e emergência militar e econômica dos Estados Unidos e União Soviética), também fazem com que o cinema nacional também se modifica de acordo com estes movimentos históricos e tendências culturais.

O cinema paulistano do começo dos anos 50 vem de um período de duas décadas de marasmo e baixíssima produção, deixando Rio de Janeiro como protagonista nas produções de filmes, através das grandes companhias cinematográficas cariocas Atlântida e Cinédia – baseadas em produções de estilo hollywoodiano, na qual se consagrou e “inventou” filmes de comédias populares, chanchadas e musicais. O retorno do cinema paulistano na cena nacional se dá graças aos desejos de artistas e intelectuais e aos investimentos dos industriais paulistas nas criações das companhias Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, inspiradas nos exemplos cariocas, acentuando um modelo de caráter hollywoodiano “racional e moderno”²⁴ e se tornando referência no cinema nacional.

As companhias paulistas se diferenciavam das concorrentes cariocas pela ambição de fazer filmes considerados de “classes” em que o gosto urbano e moderno estivesse presentes, renegando as produções de estilo chanchadas²⁵. Outra diferença são as contratações de mão de obra especializada oriunda dos Estados Unidos e principalmente dos países europeus, até então devastados pela guerra. Neste grupo de estrangeiros foi contratado pela Vera Cruz, o diretor Alberto Cavalcanti, que desde a década de 20, saindo do Brasil, conseguiu atingir fama e reconhecimento pelas suas obras em países como França e Inglaterra. São de sua autoria *Rien que les heures* (1926); *Les Vacances du Diable* (1931); *Na solidão da noite* (*Dead of night*, 1945); *A vida e as aventuras de Nicholas Nickeby* (*The life and Adventures of Nicholas Nickeby*, 1947) e *Nas garras da fatalidade* (*They Made Me a Fugitive*, 1947). Retornando ao Brasil em 1949, Cavalcanti, se viu entusiasmado com os novos rumos do cinema nacional, e proferiu no seu livro *Filme e Realidade*, este sentimento:

“A maioria de nossos bons críticos, de nossos intelectuais e de toda a gente de bom senso está completamente confusa com as complicações técnicas e econômicas que

²³ (SEGAWA, 2004: p. 385)

²⁴ (LEITE, 2005)

²⁵ (GOMES, 1996)

enfrenta o cinema brasileiro [...]. Só lhe faltam mais alguns cômicos, tão bons como os que já existem, alguns industriais que compreendem a importância do documentário e um punhado de moços inteligentes que aprendam a manejar o idioma internacional do cinema [...].

É o senso do verdadeiro cinema que necessita ser encorajado. É o conhecimento de seu valor internacional que devemos cultivar. É, sobretudo a consciência de seu papel, da sua responsabilidade para com o público que precisa ser inculcado nos neófitos²⁶.

A passagem de Cavalcanti pela Vera Cruz foi rápida, saindo em 1951, por causa de desentendimentos com os grupos de empresários italianos, consegue dirigir *Caiçara* (1950) e *Terra é sempre terra* (1951). Neste momento, as indústrias cinematográficas apresentavam quadros de crise financeiras e se viam, críticas dos setores do cinema ao governo, sobre a concorrência que enfrentavam com os filmes de Hollywood, estes com estrada mais fácil no Brasil, graças ao incentivo do estado nacional.

Em 1952, é anunciada para a imprensa a parceria de Cavalcanti com os estúdios Maristela, juntamente com o recém contratado ator Procópio Ferreira, onde ambos realizariam um filme inspirado nas crônicas *Memórias de Simão, o Caolho* (1937), de Galeão Coutinho. Esta parceria vem com intuito de sanar as dívidas da Companhia Maristela e a tirar de uma estagnação artística, na qual pendurava fazia algum tempo. Por problemas indisciplinados, Procópio Ferreira é desligado das filmagens. E Cavalcanti segue dirigindo com Mesquitinha, agora no papel principal.

3.2.2. Enfim, O Filme é lançado

Na noite do dia 28 de novembro de 1952, numa plateia lotada de críticos, jornalistas e toda a espécie de interessados por cinema, é lançado *Simão, o Caolho*. Primeiramente é exibido na I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, realizada pela Fimoteca do Museu de Arte Moderna e o Centro de Estudos Cinematográficos e posteriormente lançado comercialmente no circuito Serrador, Art-Palácio e Bandeirantes, no dia 1 de dezembro de 1952, a película recebe críticas elogiosas e negativas, que pode nos mostrar o quanto de desejo de cinema e cidade que se pretendiam naquele momento.

A primeira recepção seria a do crítico Benedito Duarte, da revista *Anhembi*, que animado profere que é uma fita de baixo custo feita em dois meses, que em pouco tempo se pagaria os custos²⁷. Porém é com os comentários de Almeida Salles, que se começa a situar a obra como um filme tipicamente com “a cara” de São Paulo. Nas suas críticas, Salles descreve

²⁶ (CAVALCANTI apud ROCHA, 2003, p. 69-70).

²⁷ (CATANI, 1983)

minuciosamente as características do que seria uma “atmosfera paulista”. Pelo periódico Estado de São Paulo (30/11/1952), o crítico comenta que *Simão, o Caolho*:

“eleva a comédia de costumes e a sátira social a um nível ainda não alcançado pelo nosso cinema, pois sem cair na chanchada, recuperou ‘os ambientes e os hábitos típicos de nossa vida, com uma meticulosidade e um senso de exatidão bem apurados [...]’. O filme retratou com admirável sutileza vários aspectos da vida da classe média paulista, recriando a atmosfera doméstica e de rua, do centro dos bairros da Capital num intervalo de 20 anos. Quem viveu em São Paulo, [...] quem observou os interiores das casas da pequena burguesia paulistana, quem registrou a fisionomia das ruas dos bairros humildes [...] é conquistado pela fita, pela massa de observações, de ditos, de situações, tão carregados de cor local, de pitoresco humano e de atmosfera típica [...] as mulheres de fala ítalo-paulistana, o moleque que vem pedir ovo, banha e sal emprestados, o galinheiro de tela e certos aspectos da cidade, como o interior dos cafés, os camarões repletos, o jogo do bicho, as lojas espíritas, tudo isso cria um pano de fundo para esta história, de um valor precioso, que abre perspectivas para a exploração, em larga escala, pelo nosso cinema, dessa tipicidade contida na minúcia discreta e no pormenor sutil.”²⁸

O crítico pontua como aspecto negativo, as falhas técnicas em que se destacam “sequencias descompassadas e mal cortadas” e as gravações de som²⁹.

Noé Gertel (*Folha da Manhã*, 3/12/1952) e Fernando Barros (*Última Hora*, 2/12/1952), celebram a fita, por terem elementos capazes de alcançar um patamar de destaque no cinema nacional. O primeiro elogia o diretor em que a obra obtivera em “todos os sentidos uma vitória brilhante” e apesar de algumas cenas se arrastarem com “sequencias inteiras destituídas de interesse dramático”, o filme tem “sua importância no desenvolvimento do cinema brasileiro” em que contribui especificamente na “busca de uma comédia cinematográfica nacional”³⁰. E, Barros nas suas falas positiva a obra como importante para o cenário nacional: “se alguma qualidade tem o filme – e tem muitas – é a de situar o cinema brasileiro” e qualifica como uma fita “verdadeiramente popular, no bom sentido da palavra”³¹.

Catani observa que enquanto os críticos paulistanos foram unânimes em louvar o filme de Cavalcanti, a crítica carioca teve um posicionamento mais duro, não poupando impressões negativas em relação à estética e produção. Os críticos cariocas Décio Ottoni (*Diário Carioca*) compara o filme com os dirigidos por René Clair, dizendo que o menor dos filmes de René Clair (*Le Beauté du Diable*, 1950) é melhor que *Simão, o Caolho*; e Alberto Dimes (*A Cena Muda*) apesar de considerar o filme, uma obra, por ser provido de coesão interna com personagens de orientação psicológica e estrutura literária, o jornalista, é enfático nos aspectos negativos do filme, como transformar a crônica de Galeão Coutinho com elementos

²⁸ (SALLES apud. CATANI, 1983: p. 144-5)

²⁹ (Ibidem)

³⁰ (GERTEL apud. CATANI, 1983: p. 146-7)

³¹ (BARROS apud. CATANI, 1983: p. 147)

de chanchada, deixando os personagens adaptados perdidos no meio de uma “débil cenarização”. Para Dimes, a contribuição de *Simão* foi “em não desprezar a realidade diária” e o uso de espaços exteriores³².

Percebe-se na receptividade dos críticos, tanto paulistanos e cariocas, que *Simão, o Caolho*, que a obra apresenta como defeitos maiores, falhas técnicas, em que responsabiliza a direção ou falta de recursos por parte da Maristela, ao mesmo tempo, em que são unânimes em dizer que por mostrar aspectos de um cotidiano com detalhes ricos e personagens muito bem construídos (ou dirigidos) colocam a película como umas das grandes novidades no cinema paulistano, até então, sofrendo de um marasmo, o elevando como umas das produções de destaque no cinema nacional, em promessa de ficar em igualdade com as produções cariocas e internacionais, especialmente as hollydianas.

Diante da receptividade negativa de algumas críticas, Cavalcanti se manifesta contra uma crítica intelectualizada que esperava um filme que fosse além de uma comédia popular, que copiasse as produções americanas usasse de piadas grosseiras. O diretor defende que *Simão* foi feito para um povo, por ser desprezioso e ter como objetivo somente divertir³³. Com esta fala do diretor e de alguns críticos, eles procuram em *Simão*, este filme que fosse imbuído de elementos cinematograficamente paulistano e nacional, negando um estilo americano, mesmo que no fundo, a maneira de produção e a ideia de se fazer filmes para divertir não fossem elementos emprestados da tal estética americana/hollydiana.

3.2.3. A Estrutura Narrativa do Filme

Depois de passarmos sobre os processos de produção e as críticas para o filme, importante fazer uma síntese do desenvolvimento narrativo da obra, para que assim, percebemos como a cidade de São Paulo e a memória são representadas no decorrer da comédia. O filme conta com a direção de Alberto Cavalcanti, produção de Alfredo Palácios, direção de fotografia Francisco Feketi, direção de som Jacques Lesgards, montagem de José Canizares e cenografia de Francisco Balduino e Ricardo Sievers. No elenco Mesquitinha (*Simão*), Rachel Martins (*Marcolina*), Carlos Araújo (*Santo*), Iara de Aguiar (*Concheta*) e Cláudio Borsatti (*Raul*). Em 1953 é premiado pelo troféu Saci como melhor direção e ator

³² (CATANI, 1983: p. 143-4)

³³ (CAVALCANTI In: GALVÃO, 1977: p. 771 apud. CATANI, 1983: p. 143)

coadvante por Cláudio Borsatti e o Prêmio Governador do Estado por melhor direção, argumentação e adaptação cinematográfica³⁴.

Pelas críticas e setores ligados ao cinema, à atuação dos atores escalados e o uso da cidade como cenário são elementos elogiáveis, e talvez os que mais contribuíram para dar à obra um espaço, mesmo que pequeno na história do cinema nacional. O crítico J.B. Duarte pela revista *Anhembi* comenta que são atores que “preencheram admiravelmente seu papéis, falando e se movimentando naturalmente e espontaneamente” e que Mesquitinha aparece “sob um novo ângulo dramático e histriônico bem próximo das personagens tão caras de Chaplin” e a cenografia de Sievens “bom cenográfico de importantes películas do cinema francês”³⁵. Almeida Salles também elogia a atuação de Mesquitinha que “deu ao seu personagem uma vida e uma realidade convincente” que em vários momentos, atinge uma “comicidade de ótima qualidade” e “um patetismo discreto e de ótima qualidade”³⁶.

O filme começa com um plano geral de Simão remando num barco naquilo que provavelmente poderia ser o Rio Tietê se direcionando a casa de invenções de Santo, seu parceiro de trambicagens. A primeira fala de Simão é sobre sua própria deficiência “vida de caolho é uma desgraça”. Santo apresenta as novas invenções ao amigo, na qual são sócios, enquanto esse questiona quando Santo inventará algo para que ele tenha um novo olho. Simão retorna a sua casa e sua esposa o interroga sobre estar chegando tarde e enquanto ele colocará dinheiro dentro de casa, pois as contas estão aumentando. Os diálogos entre Marcolina e Simão sempre serão pautadas em pequenas brigas e interrogatórios sobre os trambiques, falta de dinheiro e uma provável traição do caolho. Em sequencia, cena do café da manhã na casa de Simão e cena em que o caolho e com outros amigos discutem sobre o próximo golpe que pensam em dar com a venda de terrenos. Santo, que também tem uma deficiência no corpo, manca com uma das pernas, convida Simão a ir à sua casa de invenções para ver o novo invento: uma maquinaria que canta e nina crianças. Nesta cena se apresenta um recém-nascido que será explicado na segunda fase, o porque dela estar residindo na casa de um inventor maluco, distante da cidade. A próxima sequencia de cenas, é que talvez uma das mais importantes desta primeira fase: reunião (ou imitação de saraus das ilustres famílias paulistanas) de Marcolina com alguns convidados, um dentista, comendador e sua filha, um rapaz que imita Carmem Miranda e animais, e uma senhora velha. Nesta reunião, os convidados dançam, se divertem com as brincadeiras de Dodô, comem e tocam piano,

³⁴ (CATANI, 1983: p. 149)

³⁵ (DUARTE apud CATANI, 1983: p. 148)

³⁶ (SALLES apud CATANI, 1983: p. 146)

enquanto que Simão e seus amigos tentam sem sucesso interagir com os convidados, até o momento que Marcolina os expulsam da casa. A sequência seguinte é a que marca a divisão temporal do filme, passando do início da década de 30 para o começo da década de 50 – ao serem expulsos da reunião, Simão e seus amigos se dirigem ao “escritório” que nada mais que é o bar, onde eles se reúnem para confabular novos trambiques. De repente, o bar é invadido por um grupo de homens gritando “Viva o Brasil! Viva o Brasil!”, no rádio um discurso, conclamando todos a lutarem pelo governo, e logo ouvem-se tiros e todos começam a correr deixando o bar destruído. Simão e a garçonete são os únicos a ficarem no estabelecimento, e o protagonista se direciona para a porta para ver o que está acontecendo e retorna para acalmar a moça dizendo “que não é nada é só mais um prédio que estão demolindo”. Porém o som se intensifica com britadeiras, máquinas de pedras e fazer cimento, um prédio se levanta (Banepa) e outro e mais outro, e Simão que estava calmo, estranha, fica pequeno diante dos arranha-céus, e depois grande, graças ao efeito da câmera de baixo pra cima, colocando o comediante numa perspectiva de imponente, se assusta, ameaça cair, mas não cai.

Esta primeira divisão temporal do filme, dura aproximadamente 30 minutos, mais fundamental para conhecer os principais personagens e elementos espaciais da vida na cidade de São Paulo. Nesta fase, as sequências de espaços acontecem numa ordem narrativa que não se quebra: casa do Santo, casa de Marcolina e Simão, bar e assim repete a sequência, até terminando no bar que desemboca na confusão da Revolução de 32. Nesta fase não visualizamos a cidade de São Paulo, somente os interiores dos espaços. E são nestes espaços que podemos captar algumas singularidades culturais do cidadão paulistano. Podemos dizer que a residência de Marcolina é típica representante da ascensão da burguesia paulistana: tem uma empregada doméstica, a protagonista sempre estar bem vestida e ornando joias, objetos decorativos e bem postos em vários ambientes da casa. Não se sabe a que bairro a residência estar instalada, mas podemos inferir que seja algum bairro, próximo a zona central. Por possuir alguns bens, Marcolina, precisa mostrar para os outros, então a cena que reúne seus amigos, é um momento para isto. Os personagens desta cena são tipificados, como Dodô (provavelmente rimando com o som da sílaba final de imitador) este canta, gesticula, conta piadas e ganha simpatia de todos, exceto de Simão e seus amigos, que não percebe graça nas suas imitações. Lucrécio é um dentista que em todas as suas falas carrega termos técnicos da sua profissão “*O Getúlio está querendo fazer uma ponte com os políticos paulistas. Mas encontra todos os canais obturados*”. E, Comendador com sua filha recatada, esta que tem habilidade de tocar piano, e fica o tempo todo em cena com a cabeça baixa, e o seu pai que assim como Lucrécio não tem muito sentido nas suas falas, que são redundantes “*O momento*

político? Muito momentoso!” e *“Não há mais musical que a música”*. Não é identificado nesta cena ou nas demais, como este personagem conseguiu este título ou qual parte de grupo social pertence. Estes personagens tipificados podem ser analogias ao artista, cientista e político de prestígio que são valorizados por Marcolina, mas são personas que não sabemos de onde vem ou como se desenvolve nas cenas, e qual sua profundidade psicológica, e que se opõem aos tipos sociais do Simão e seus amigos (arcaicos e malandros) que não se ajustarem as regras da reunião são ignorados e expulsos. Esta nova “burguesia” não quer Simão e sua trupe, pois eles são provincianos e desprovidos de “bom gosto”, porém estes personagens “burgueses” desaparecerão na segunda fase, ou assim como Simão, homogeneizados nesta nova massa de indivíduos que se formará.

A segunda fase do filme se inicia mostrando a cidade de São Paulo com letreiros luminosos e o mesmo bar que Simão frequentava sem as cadeiras e somente um balcão, lotado de pessoas. Também se opta pelas primeiras cenas mostrar as transformações da cidade e dos personagens. Simão continua a não reconhecer a “nova cidade” – a forma de atendimento de bar e os bondes lotados; Santo continua inventando bugigangas, mas ainda não inventou um novo olho para Simão; a residência de Marcolina e Simão não é a mesma da primeira fase – agora o casal mora acompanhado de três sobrinhos numa vila (ou rua) com pessoas com sotaque italiano e nordestino, com muitas crianças, roupas penduradas e vizinhos que fofocam e brigam o tempo todo entre eles. Marcolina não tem mais empregada, pois ela mesma cuida dos afazeres domésticos. Os sobrinhos de Simão, um rapaz e duas crianças, são cópias do tio, no sentido de não ajudarem na organização da casa e viverem de peraltices e namoricos.

As cenas que se seguem na casa de Simão, as relações entre os membros são caóticas, típicas de família grande: Marcolina prepara comida, enquanto fofoca com as vizinhas, passa óleo nas costas de Simão que sofre de dor nas costas, briga com Raul que acorda tarde e fica no telefone de paquera com a vizinha do número 17 e tenta segurar os sobrinhos mais novos que correm pela casa. Durante a cena, outros personagens entram e saem da casa de Marcolina – o garoto que a mando da sua mãe vem pedir mantimentos emprestados; Lúcia, a vizinha que vem tentar fofocar para Marcolina que viu Simão e Santo entregando um envelope para as vizinhas do número 17; e as candidatas a empregada, na qual Marcolina escolhe aquela que não despertará um interesse galanteador de Simão – uma empregada negra, gorda e médium. De fato, quando essa candidata entra pela porta, Raul e Simão não se interessam, a revelia da primeira candidata que era branca e vestida com roupas elegantes, que nas palavras de Marcolina, parecia candidata à manicure.

O próximo bloco de cenas consiste naquelas em que ocorrem, como Marcolina denomina da “cruzada da pureza contra o pecado”. As vizinhas a partir de uma notícia de rádio em que no país a falta de moralização está corrompendo os costumes da família e de pessoas de bem. Elas organizam uma procissão em direção as vizinhas da casa número 17, em que segundas as fofocas, saem com homens casados, inclusive com Simão. Ao chegar à frente da casa, a procissão começa a incitar que as moças do 17 saem para fora, e com a negação destas, as vizinhas em marcha começam a empurrar a porta e entram a força, quando flagram a presença de Simão e Raul. Muito nervosa, Marcolina acusa Simão de traição e que as desconfianças sempre tiveram fundamento. Diante do flagrante, o personagem de Mesquistinha, faz uma revelação, em que revela que uma das moças do 17 é sua nora e que tem possui um filho e neto. Este filho é a criança que aparece na primeira fase aos cuidados de Santo, então seu padrinho.

Depois da descoberta de outra família de Caolho, o filme chega a sua última sequencias de cenas: que é o sonho de Simão. Passado alguns dias das revelações, Simão está concertando o galinheiro e adormece e sonha que não era mais caolho. O sonho é dividido em dois momentos: o primeiro que é saga para fazer operação de implante do órgão e a segunda quando ele fica milionário, graças ao dom mágico de ficar invisível. No primeiro momento, Simão encontra o olho no centro do galinheiro, cutucado pelas aves, e uma aparição de Santo revela que o corretor precisa correr para fazer o implante, pois senão o olho morrerá. Simão começa uma corrida pela cidade em que vários obstáculos aparecem, e que dão ritmo ao filme: como se enganchar nos fios da pipa, pegar uma carona no carro do esposo de Lucia e este quebra no meio do caminho, pegar carona numa caminhão lotado de trabalhadores, é acusado de ser batedor de carteiras, é perseguido pelos trabalhadores e consegue embarcar num trem, rumo à casa de Santo para que assim consiga fazer o implante. Depois de ter um tão sonhado olho, Simão começa adquire o dom de ficar invisível e com isso escutar segredos, negociações, resultados de jogos e fazer chantagens. Desta forma consegue ficar milionário, e atrair o interesses de políticos que o convida para ser candidato a presidência da republica. Simão ganha o pleito e começa um mandato populista e anti-democrático, onde revoga a constituição, e estabelece um artigo único: não ter homem, somente mulheres. Forma um ministério somente de mulheres e por conta disso desperta a raiva e ganância de Marcolina que planeja um golpe para destituí-lo. O sonho termina com a sua esposa chamando para ir à sala e fazer um anuncio do que decidiu sobre o caso da família de Simão. Ela diz que a partir de agora “endireitará a família”, tomando conta do neto do caolho, para que seu filho possa

ter mais crianças e Simão retorna ao galinheiro e o filme termina com ele proferindo “onde já se viu um presidente consertando galinheiro?”.

Podemos dizer que esta segunda fase do filme é dividida em duas grandes sequencias de cenas, as relações do casal Simão e Marcolina com a vila e o sonho. Aparentemente não tem sequencia, dando a impressão que são dois filmes. O que importa para esta pesquisa é visualizar como a cidade de São Paulo aparece, e como documento fílmico elas nos mostra um momento histórico e social da metrópole. Crescimento urbano e ao mesmo tempo surgimento de uma classe de trabalhadores é nítido nesta obra, pois se pensar que Marcolina e Simão estavam em processo de ascensão burguesa e na segunda fase aparecem morando em uma vila paupérrima, dando a entender que não conseguiram ascender, nos mostra que a metrópole cresceu, mas não levou seus moradores neste processo.





Figura 7: Fotogramas de *Simão, o Caolho* (1952) de Alberto Cavalcante, Brasil, 1952. Preto e branco.

3.3. A Memória Edificada e a Memória Subjetiva

As abordagens sobre o conceito de memória são múltiplas, e vários autores de diversas áreas do conhecimento, entre as quais Antropologia, Filosofia, Psicanálise e Sociologia, se debruçam sobre este conceito para que a partir dele possam compreender parte dos processos sociais que são constitutivos do indivíduo.

Os estudos sobre memória têm seu pioneirismo com Henri Bergson. Podemos citar como pensamento central deste autor, a ideia de des-subjetivação da memória como algo inerente à consciência humana, portanto, confrontando as teses psicológicas de que a memória fosse uma função do sistema nervoso³⁷. O autor avança, colocando a memória como capaz de permitir através da consciência, uma união que englobe as vivências ocorridas entre espaço e tempo³⁸ e descrevendo dois tipos de memória, em que aquela que faz presente em ações e atividades do dia a dia e aquela que recupera imagens à semelhança do passado³⁹. As contribuições dadas por este filósofo têm eco nas teorias sobre memórias defendidas por diversas gerações no século XX, que se intensificam, e aprofundam, portanto, mostrando as teorias sobre memória social em diversos matizes, se complementando e confrontando-se.

São como estas maneiras diversas de se pensar as teorias sobre memória social, que destacamos a divisão metodológica proposta por Santos: A autora divide em dois grupos, as

³⁷ (SANTOS, 2012)

³⁸ (Idem: p. 89)

³⁹ (Idem: p. 90)

correntes teóricas. A primeira que traz Halbwachs como fundante nas teorias sobre memória coletiva em que está associada ao contínuo “dos laços de solidariedade de um tempo a outro”⁴⁰. O segundo grupo se opõe a ideia de memória coletiva trazida por Halbwachs propondo o rompimento de que o presente se impõe sobre o passado. Autores como Marcuse, Derrida, Freud e Benjamin fazem parte desta segunda corrente. Esta divisão considerada pela autora pode ser problematizada ou solucionada por diversas maneiras, porém elas nos servem para compreensão da importância do objeto memória nos estudos sobre sociedade. O desafio, portanto, está em relacionar estes estudos sobre memória e análise de imagens fílmicas, tentando dialogar estas duas correntes propostas por Santos, na qual acrescentamos Georg Simmel e Kracauer para pensarem a relação do indivíduo nas cidades modernas.

3.3.1. Diálogos Entre as Teorias e Imagens

Apontado em diferentes momentos da pesquisa, a ideia de diálogo entre cinema e memória não é uma tarefa simples e que a associação se faça imediatamente. O problema da pesquisa foi apontado e nos resta nos cercar de abordagens teóricas para tentar respondê-la.

A relação entre imagem e memória é colocada por Kracauer em *Ornamento da Massa* (2009), no capítulo dedicado à fotografia. O exemplo que ele traz é de uma foto de uma avó, que foi tirada a mais de sessenta anos, quando esta tinha 24 anos. O autor busca interpelar o olhar dos netos, em que nada sabe da vida de sua avó, e, portanto, como recurso deve-se acreditar nas lembranças dos pais destes netos, em como estes constroem narrativas e impressões dos costumes do período em que a foto foi tirada, a partir do olhar da imagem e dos testemunhos dos pais. Com este exemplo, Kracauer aponta que o tempo não é fotografado, mas que a própria fotografia é uma “representação do tempo”, e que os netos desejam acessar com isto um tempo que não retorna, mas que cria imagens. A memória entra na percepção do autor se afastando da concepção englobante de percursos temporais e de fenômenos espaciais, ajudando na construção da representação do tempo, pulando datas e dilatando as distâncias temporais⁴¹. Por fim, para o autor, as cenas que são recordadas pelo indivíduo [ou pelos netos], têm para estes, a importância de que as imagens “querem dizer algo que se relaciona a ele sem ele precisar saber o que elas querem dizer”⁴², ou seja, as imagens têm lugar na memória somente se elas querem dizer algo para o indivíduo, e como

⁴⁰ (Idem: p. 10)

⁴¹ (KRACAUER, 2009: p. 67)

⁴² (Ibidem)

estes a interpreta e as representa. Da mesma forma que para Halbwachs (2006) em *A Memória Coletiva* o reconhecimento de imagens é ligar estas a outras imagens e objeto, reencontrando estas ligações com outros objetos “que podem ser também pensamentos ou sentimentos”⁴³, a consciência individual com suas imagens e pensamentos que são resultados de diversas passagens por múltiplos espaços, levando a uma memória histórica ou individual do sujeito⁴⁴.

Avançando sobre a relação imagem e memória, Barbosa (2012) em *Cidade Azul* articula com a imagem cinematográfica e memória para pensar como a cidade de São Paulo é criada por cada um das produções elencadas na sua obra ou “a cidade de cada um”⁴⁵. Para isto evoca a ideia de *narração* de Benjamin, em que as sociedades capitalistas modernas perderam a capacidade de narrar histórias, portanto se afastando da *Erfahrung* “experiência” que são presentes nas organizações em que o comunitário prevalece. Benjamin contrapõe com a *Erlebnis* “experiência vivida”, ou seja, o fim da narrar, forma característica das sociedades que se prezam a individualidade. Para Barbosa (2012), Benjamin nega o potencial de experiência do cinema, portanto não narrativo, e argumenta que ao contrário do autor, o que se narra nos filmes é construído para se “criar uma experiência significativa”⁴⁶, e que podemos construir “nossos próprios filmes”⁴⁷, capazes de “mobilizar elementos da memória” articulados com outras referências, “alimentando nossas próprias memórias e narrativas” e a “nossa experiência diária como sujeitos do mundo”⁴⁸.

Ao se colocar as imagens com a potência de narração e possíveis de se construir experiências e representações a partir da memória daqueles que as veem, não tem como não pensar na autonomia do cinema, em que no momento em que é lançado e visto pelo espectador, este não pertencem a quem produziu, mas sim, adquire outros sentidos e assim mobiliza uma teia em que as várias memórias individuais mostram dentro de uma memória coletiva, sentimentos partilhados e desiguais da mesma obra.

3.3.2. Sobre a *Sinfonia*

Na película *São Paulo, a sinfonia da metrópole* se percebia nos comentários dos críticos o desejo de se construir um presente, se afastando do passado, e para isso cristalizavam o documentário como se fosse um grande monumento a ser contemplado e

⁴³ (HALBWACHS, 2006: p. 55)

⁴⁴ (Idem: p. 57)

⁴⁵ (BARBOSA, 2012: p. 219)

⁴⁶ (BARBOSA, 2012: p. 218)

⁴⁷ (Idem: p. 219)

⁴⁸ (Ibidem)

exibido a todo o mundo. As análises feitas por Morettin nos fazem compreender o papel da cinematografia naquele período. O autor acentua que uma boa cinematografia significava, para aquele momento, era aquela em que o cinema fosse como uma “vitrine”, um ponto de celebração das virtudes nacionais no concerto e (desconcerto) das nações⁴⁹. Então podemos pensar de acordo com esses argumentos, que o documentário foi montado, numa São Paulo em ritmo crescente de mudanças pautado numa escolha de se fazer cinema em que se afastava de uma forma em que prevaleciam imagens sobre festividades ou momentos solenes, em favor de obras que representassem o desejo de progresso e superioridade da cidade. Não podemos esquecer que neste momento a cidade de São Paulo conseguia seu espaço dentro do cenário nacional, como importante centro financeiro, político e cultural, deixando à capital nacional Rio de Janeiro em segundo plano. É na década de 20 que se tem a ideia de se construir uma nacionalidade a partir da experiência cinematográfica⁵⁰, e no caso da capital paulista, um filme que mostrasse, através de um bom acabamento estético e técnico, essa nova "cara" da cidade. Portanto, a memória encontra na imagem, o seu lugar ideal. Por fim o historiador coloca que as sociedades se esforçam em construir uma memória de si, através da mobilização de imagens e fincadas na afirmação de um domínio tecnológico. As imagens captam o real e permitem registrar a memória de eventos, personagens e ações que transformam a obra fílmica em um monumento e um objeto da própria história:

“O cinema espelha a vontade de justificar as ações do presente à luz das projeções iluminadoras do passado e de garantir para as gerações futuras, por meio de constantes exhibições em diferentes espaços e para muitos expectadores, a efetividade da construção simbólica que faz do tema da permanência de sua imagem (...) o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro-voluntária ou involuntariamente-determinadas imagens de si próprias”.⁵¹

Não podemos cair na tentação de achar que documentário por ser um documento capta a realidade dada do momento. A definição clássica colocava que o “filme documentário viria do conhecimento científico e de sua transmissão”⁵² – formulação esta proposta por Littré e problematizada por Gauthie, pois por manter este estatuto de ciência, se pautaria por mostrar a verdade, portanto, uma função educativa de “ensinar ou reensinar”⁵³. A problematização proposta por Gauthie seria a mesma apontada por Aumont (1995) de que todo o filme seria um filme de ficção, e que o cinema tem a capacidade constitutiva de “impressão da realidade” que estabelece com o expectador. A impressão da realidade é dada pela restituição do

⁴⁹ (MORETTIN, 2005: p. 139)

⁵⁰ (Idem: p. 127)

⁵¹ (Idem: p.141)

⁵² (GAUTHIE, 2011: p. 20)

⁵³ (LITTRÉ apud. GAUTHIE, 2011: p. 20)

movimento em que “reproduzir a aparência do movimento é reproduzir sua realidade: um movimento reproduzido é um movimento “verdadeiro”, pois a manifestação visual é idêntica nos dois casos”⁵⁴, da mesma forma que para Gauthier que a percepção de realidade do espectador é induzida por dispositivos de “formas e cores em movimento”⁵⁵. E por fim, trazemos a contribuição de Krakauer, que para o autor os filmes documentários “têm a pretensão de nos apresentar o mundo tal qual este é”⁵⁶, ou seja, supõe-se que a realidade deve ser compreendida, mas o que acontece é o contrário desta premissa, em que nos servem para “nos isolar da vida”, nos afastando do que realmente é importante, acumulando o público com informações vazias, embotadas. O autor usa de exemplo *Berlin, uma sinfonia da metrópole*, na qual a obra é cega para realidade da cidade alemã, pois não consegue penetrar nas estruturas econômicas, políticas e sociais, se pautando por uma ideia formal de “que Berlim é a cidade da velocidade e do trabalho” que não leva a nenhum conteúdo⁵⁷.

A partir destas definições, *Sinfonia*, provocava nos seus espectadores de que esta seria a “verdade” sobre São Paulo, ou seja, a partir de suas cenas, representaria uma suposta realidade de uma ideia criada de modernidade que estaria presente na cidade, nem que seja somente no plano do devir. Portanto, podemos afirmar que a sequência narrativa com uma retórica objetiva leva uma representação histórica da cidade, em que elementos afirmadores de progresso, trabalho e velocidade são aqueles que devem ser cultuados numa construção de metrópole. As sequências montadas pelos diretores constroem uma nova história da cidade com o desejo do presente, utilizando fragmentos destes elementos pontuados na paisagem urbana e de fatos históricos do passado. Como exemplo, podemos mencionar as cenas *Apologia da movimentação urbana* em que a câmera privilegia pessoas andando – filmando-as somente pelos pés: e uma imagem com uma roda de carro ao centro com outras em volta de prédios, bondes e pessoas caminhando. Logo após um efeito prisma com mais cenas de trânsitos; Na cena sobre a *Imprensa* a valorização deste órgão se se pauta com o letrero “A imprensa de São Paulo tem olhos de lince. Vê pelo mundo em fora. E conta pela cidade, rapidamente a vida do globo em 24 horas” – com imagem de uma gigante impressora de jornais, logo aparece um losango e dentro imagens de prédios de São Paulo, e a sua volta, imagens de uma roda gigante, monumento de Roma, Torre Eiffel e a Estátua da Liberdade – símbolos monumentais das grandes cidades mundiais, e novamente a tecnologia e a velocidade representada pela roda gigante, em que fica subjugado que a imprensa paulistana

⁵⁴ (AUMONT, 2012: p. 149)

⁵⁵ (GAUTHIE, 2011: p. 21)

⁵⁶ (KRACAUER, 2009: p. 332)

⁵⁷ (Idem: p. 340)

será ágil em informar e enxergar tudo que acontece pelo planeta, portanto a ideia de associação com o lince. E o documentário também forja a ideia daqueles que não estão acompanhando o progresso: nas suas últimas cenas, num bonde, uma mulher é ultrapassada por outra senhora que paga e sai e enquanto ainda fica contando as moedas para fazer o devido pagamento. E, logo em sequencia, uma senhora diante de vários sinais de transito, fica confusa e não consegue atravessar. Estas duas mulheres não acompanha o ritmo da cidade e nem as novas indicações que para se viver nesta nova cidade terão que ser ágeis e capazes de decifrar os novos códigos de conduta. Além da negação do atraso, os diretores de *Sinfonia* recontam e representam o passado: na cena do grito do Ipiranga, se produz uma encenação do quadro de Pedro Américo “Independência ou Morte”, fazendo com que o espectador, se orgulha deste momento ímpar da história do Brasil, através dos valores de liberdade e independência e que somente a luta e a morte podem garanti-los. E, por fim, uma segunda cena sobre o passado paulistano, os diretores passam a câmera por cima de uma maquete da cidade de 1840, acompanhada de um letreiro “1840: São Paulo: pequeno burgo...” – estas duas cenas se complementam, pois mostram que o expectador deve se orgulhar, pois foi em chão paulistano que ocorreu a Independência do Brasil, e que de 1840 até o final da década de 20, a cidade sai de uma pequena vila para uma cidade com aspectos de metrópole. As próximas cenas mostram construções, fábricas, apologia ao valor monetário e instituições normativas e suas funcionalidades e contribuições para este processo de engrandecimento.



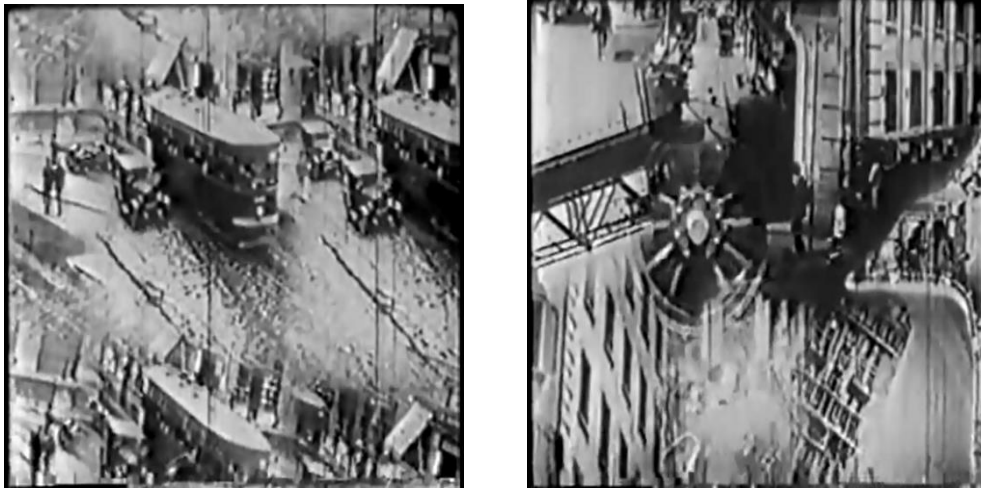


Figura 8: Fotogramas “Apologia da movimentação urbana” – *São Paulo, a sinfonia da metrópole* de Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Luthing, Brasil, 1929. Preto e Branco.

3.3.3. Sobre *O Caolho*

Gauthier (2011) comenta que a percepção de realidade do espectador é induzida por certos dispositivos, e que estes servem tanto para o filme documentário como para o filme de ficção, na maneira que o primeiro pode conter cenas de ficção e o segundo serem introduzidas cenas registradas a partir do real⁵⁸. Em *Sinfonia* varias cenas são encenadas, como “*Grito do Ipiranga*”, e em *Simão, o Caolho*, o real aparece pela própria cidade como cenário e na cena da passagem da primeira fase para segunda. Esta sequencia que é objeto do estudo, Cavalcanti utiliza imagens de prédios e avenidas sendo demolidos e construídos, na qual podemos afirmar que dentro desta obra dá um tom de “realidade” a qual estas personagens passam durante as transformações urbanas.

Neste trecho, Simão se assusta ao ver como a cidade se torna monumental, em que pequeno olha o prédio sendo construído (sensação de espanto), depois em algum local alto, e em um misto de sentimentos se espanta e admira estas transformações, e quase cai ou escorrega para dentro desta cidade, mas fica na mesma posição. Passados os vinte anos, Simão ao visitar o mesmo bar que frequentava com seus amigos tempos passados, não reconhecem as novas relações que ocorrem dentro do estabelecimento, em que as pessoas agora são atendidas em pé nos balcões, entram, faz o pedido, se alimenta rápido e saem. O estranhamento de Simão é de não reconhecimento e melancolia de um tempo passado que não retorna: “pois eu conheço este café há vinte anos. Como passa o tempo, hein? Isto aqui era

⁵⁸ (GAUTHIER, 2011: p. 21)

calmo, sossegado, cheio de mesinhas. Não tinha esses afobados que derrubam o café na gente...” – esta cena com a anterior da construção das novas arquiteturas da cidade, pode se dizer que se ligam numa estrutura em que o espaço e indivíduo se moldam.

A relação espacial de Simão com a cidade pode ser pensado na ótica da relação entre espaço e memória pensados por Halbwachs (2006). O autor coloca que as incertezas que grupos e indivíduos passam em momentos de sua vida decorrem da instabilidade ou mudança de objetos e paisagens “nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros”⁵⁹. Numa passagem mais nítida, o autor coloca que um grupo humano que vive muito tempo em um local que é adaptado aos seus hábitos, os pensamentos e movimentos são regulados por sucessões de imagens materiais de objetos que representam algo para ele⁶⁰ – Simão ao comentar sobre as mesinhas e atendente que era mais atenciosa, remete a uma lembrança de um bar que disponha destas características. Em toda a obra, o personagem se colocará como um desajustado, pois na sua casa, quem dá as ordens é sua esposa, esconde uma segunda família, não tem emprego formal, vive de dar golpes, enfim, é preguiçoso e malandro, mas a sua relação com o bar era de ordem afetiva e estável, na qual ele chamava de escritório. É neste espaço que ele reúne os amigos para pensar os trambiques. Porém uma invasão por manifestantes políticos, notícias do rádio anunciando uma reação violenta do governo, tiros, alvoroços por todo lado, ocasionando uma quebradeira no bar, deixando os móveis fora do lugar, mais tiros e Simão procura acalmar a moça, e olhando pra fora vê o que é anuncia para moça “que não é nada é somente um prédio que estão demolindo”. O filme não faz um debate aprofundado sobre os problemas políticos de São Paulo naquele período, mas que este fato histórico (Revolução de 1932) é representado como uma analogia a uma divisão entre atraso e moderno, afetivo e racional, artesanal e técnico, que se predominavam nas obras daquele período e dos posicionamentos de alguns grupos sociais dominantes naquele período. Mas *Simão*, em relação a *Sinfonia*, avança um pouco na problemática das classes sociais e ascensão social, que mesmo com a modernidade e a prosperidade da cidade pós década de 30, alguns grupos decresceram na escala social, como mencionado a própria família de Simão. Não se sabe se o diretor e produtores tem preferência pela sociedade “atrasada”, pois o filme não faz uma crítica sobre a expansão da pobreza, ficando somente no saudosismo de Simão perante o passado.

⁵⁹ (HALBWACHS, 2006: p. 157)

⁶⁰ (Idem: p. 163)

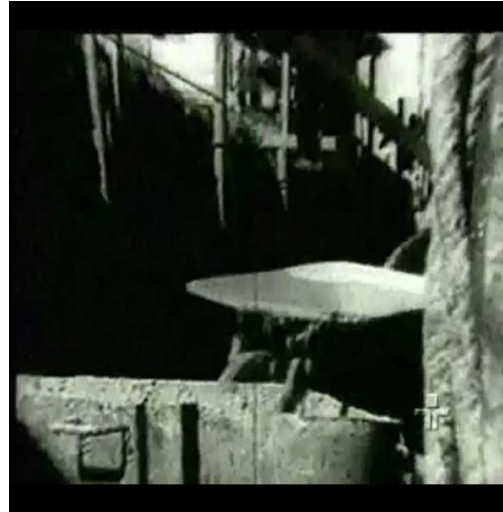


Figura 9: Fotogramas de *Simão, o Caolho* de Alberto Cavalcante, Brasil, 1952. Preto e branco.

Halbwachs faz uma diferenciação quando as cidades mudam lentamente ou mudam diante de acontecimentos graves ou transformações intensas em curtos espaços. O autor tem consciência que no cotidiano as relações entre vizinhanças não para de ser multiplicar e sempre nos trajetos pela cidade se percebe mudanças acontecendo, mas os grupos urbanos percebem estas transformações com mais lentidão, ocasionada por um “ambiente familiar” em que se constroem no espaço urbano, e que diante de situações graves, as relações do grupo com o lugar ocasiona sua modificação:

“[...] é inevitável que as transformações de uma cidade e a simples demolição de uma casa incomodem, perturbem, desconcertem alguns indivíduos em seus hábitos. O mendigo, o cego busca tateando o canto em que esperava os passantes. O passeante lastima a alameda de árvores onde costumava tomar a fresca e se aflige ao ver desaparecer mais de um aspecto pitoresco que o prendia a esse bairro [...]”⁶¹

Portanto, perder o lugar seria a perda dos laços que uniam a este espaço, na qual se o indivíduo não se adequa, porque estava construindo seus limites e suas reações como parte deste meio. Simão e a senhora de *Sinfonia*, que não conseguia atravessar a rua, são dois exemplos de sujeitos que não se ajustam com o novo modo da cidade. A relação com Simão e o bar, como foi mencionado era seu espaço afetivo, e vinte anos depois se vê deslocado do seu lugar de proteção. Na segunda fase, o espaço de proteção de Simão se torna sua casa, que na primeira fase não o era por não ter as características de um “bom burguês”, mas com o declínio social e a ampliação da família, com a chegada de três sobrinhos, a nova casa e as relações da vila o deixa confortável.

Simmel também diagnosticava um novo espírito se formando nas grandes cidades. Em seu texto *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903), o autor percebe uma alteração de fundo subjetivo nos indivíduos que vivem nas grandes cidades levando em conta algumas características que marcam o caráter metropolitano, principalmente, a velocidade de máquinas, pessoas cruzando ruas e avenidas e a manifestação de uma nova forma de vida, baseada, sobretudo, no valor monetário. Esse ritmo molda um caráter anêmico no homem, ou o *caráter blazé*, que nada mais é uma necessidade de preservar sua autonomia, frente às superioridades da sociedade, tornando ele indiferente. Simmel coloca esse homem em oposição ao homem interiorano de espírito de vida mais lento e sentimental. E também aponta que o homem da cidade não mais age com ânimo e sim com entendimento, ou seja, ele olha e pensa as relações racionalmente. A vida marcada pelo valor monetário deixa claro que as cidades modernas são o espaço ideal para o sistema de produção de mercado, acentuando cada

⁶¹ (HALBWACHS, 2006: p. 165)

vez mais o caráter objetivado do homem citadino. Os pensamentos de Kracauer (2009) e Simmel se aproximam, na qual o embotamento do indivíduo viria de acúmulos de imagens vazias, e para o filósofo⁶² é o próprio processo de mecanização da vida aliado a economia monetária que leva o indivíduo renunciar a reagir os estímulos criados pela *intensificação da vida nervosa*, - processo constitutivo nas cidades grandes e modernas – sendo, portanto substituído por uma personalidade de reserva ou auto conservação.

Em *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, se projeta o desejo de se construir uma cidade em que a intensificação, ou seja, a agilidade fosse presente nos indivíduos. Cada uma de suas cenas guarda esse sentimento, portanto, mostram elementos sempre em velocidade. Simão percebe quando está no café, o embotamento das pessoas quando estas a empurram, a balconista não quer conversar, e dentro de um ônibus lotado, em que fica entre duas mulheres, escutando suas conversas, e a sua presença invisível. O que podemos resumir que nenhuma das duas obras apresenta aspectos críticos das consequências em se viver numa cidade em que as relações são distantes e racionais. No documentário ocorre uma negação deste sentimento e em *Simão, o Caolho*, o estranhamento acontece, porém ao acordar do sonho – no final do filme, percebe-se que o personagem se conforma com as ordens impostas por Marcolina sobre a funcionalidade de cada um dos membros de sua família. O filme somente aponta, mostras nos cenários e nas posições dos personagens, mas não aprofunda aspectos positivos e negativos de se viver numa cidade grande, sendo indiferentes a todo este processo. *São Paulo S/A*, objeto terceiro da pesquisa mergulha na vida do homem moderno e urbano, mostrando toda as contradições e medos, seus processos de intensificação, auto conservação e fugas para dentro ou fora de si mesmo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS E OBSERVAÇÕES

4.1. Considerações Finais

Esta pesquisa procurou demonstrar através de imagens fílmicas, críticas e uma bibliografia especializada a relação entre as mudanças urbanas da cidade de São Paulo interferindo nas relações sociais e nos processos de subjetivação do indivíduo. Ao tentar discutir esse problema trazemos para o debate o conceito de memória e como este se movimentava nas diversas teorias sociais dos autores apresentados neste trabalho, e como

⁶² (KRACAUER, 2005)

poderia ser pensado dentro da emergente modernidade que surgia na capital paulista. A pesquisa não encontra sua resposta ou uma coerência única explicativa, pois a cada momento que a pesquisa adquiria um corpo e as primeiras soluções apareciam, faziam nascer outras que necessitava de respostas e abordagens diferentes, e que deixando fios, na quais poderia ser puxados, surgindo novas problematizações e pesquisas.

Podemos dizer que o grande objetivo deste trabalho foi alcançado, e que não está escrito de forma explícita na metodologia e capítulo, que foi aproximar de uma variedade de abordagens sobre os mesmos temas, conhecendo seus métodos, linhas de pensamentos e resoluções sobre seus problemas. Alguns autores tinham modos divergentes de pensar, de épocas e correntes antagônicas, e outros se complementavam, e acredito trazem uma maturidade para aquele que se inicia no ofício de pesquisador.

Os dois filmes escolhidos para este trabalho por mais que tratei do mesmo recorte na mesma temática, se torna um desafio maior, pois eles são diferentes nas suas maneiras de se produzir, exibir e forma que mostraram a cidade de São Paulo. Porém se aproximaram enquanto crítica e de alguns grupos sociais, um desejo de superioridade e busca de uma identidade própria que pudessem se destacar num cenário político e cultural nacional e internacional, e o cinema serve, portanto, como instrumento desta vontade. Sobre o cinema nacional, umas das observações apontadas são os poucos estudos sobre o período que engloba os anos 30 aos 50, em relação aos modos de produção, exibição e película. Aqui se inclui a dificuldade de material do filme *Simão, o caolho*.

Fazer a relação com das teorias sociais de Halbwachs e Simmel com cinema também se tornou desafio, pois nenhum deles se dedicou aos estudos da imagem cinematográfica. E, ainda mais pelas características do trabalho não podemos dedicar com profundo todas as extensão de suas obras. Os dois autores carecem de atenção dentro dos estudos sociológicos da mesma forma que Marx. Durkhem, Weber, Bourdieu e Elias, têm espaços garantidos dentro das Ciências Humanas. Por fim, as contribuições de Simmel e Halbwachs são de valores imensuráveis, principalmente para os estudos que envolvem indivíduo, memória e modernidade.

Não podemos esquecer a proposta de Santos (2012) sobre dois grandes grupos de pensamentos teóricos. Obvio que não é possível discorrer sobre cada autor e seus problemas e métodos para se pensar a memória, mas a efeito sobre as duas produções aqui recortadas, os parâmetros gerais é que tanto para *Sinfonia e Simão, o Caolho*, é possível de se pensar nestes blocos, e que de fato se manifestou nesta pesquisa.

Portanto, a pesquisa se encerra com alguns objetivos concluídos e com o desafio de que a partir dos fios puxados dentro desta teia de relações chamada sociedades modernas, propondo a continuidade das pesquisas a partir de novos objetos, problemas e metodologias.

4.2. Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus Editora, 1995.

_____. *A imagem*. Campinas: Papirus Editora, 1993, 16ª ed.

BARBOSA, Andréa. *São Paulo Cidade Azul: Ensaio sobre as imagens da cidade no cinema paulista nos anos 1980*. São Paulo: Editora Alameda, 2012.

BENJAMIN, Walter. (1980) A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. *In: Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, p. 3 - 28.

BILL, Nichols. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora, 2005.

CARONE, Edgard. *A evolução industrial de São Paulo (1889-1930)*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

CATANI, Afrânio Mendes. *A Sombra da outra (um estudo sobre a cinematografia Maristela e o cinema industrial paulista dos anos 50)*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP: São Paulo, 1983. p. 599.

CHARNEY, Léo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo: cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 2007. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro.

DUVIGNAUD, Jean. "Problemas de Sociologia da Arte". *In: Sociologia da Arte*. vol. 1. (org. Gilberto Velho). Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1971. Este artigo transcrito do *Cahiers Internationaux Sociologie*, vol. 26, 1959.

GALVÃO, Maria Rita Elieser. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GAUTHIER, GUY. *O documentário, um outro cinema*. Campina: Papirus, 2011.

GATTI, André Piero. *A cidade esquecida*. Facom. N°14, p. 20-40. 1º semestre de 2005.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad: Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

_____. ‘‘A personagem cinematográfica’’. In: GUINSBURG, J. (org.). *A personagem de ficção* - Coleção debates. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Centauro, 2004. Tradução: Beatriz Sidou.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

_____. *Theory of film. The redemption of physical reality*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro. Das origens à retomada*. Perseu Abramo: São Paulo, 2005.

MACHADO JR., Rubens L. R. *São Paulo em movimento*. A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. Dissertação de mestrado. ECA-USP, 1989, 160p.

MORAIS DA COSTA, Fernando. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MORETTIN, Eduardo. *Dimensões históricas do documento brasileiro no período silencioso*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.45, n49, 2005. p.125-152.

_____. *A Imagem cinematográfica do passado brasileiro construída pelos imigrantes nas décadas de 20 e 30: adesão ou dissonância*. SOCINE ANO IV. São Paulo: Editora Panorama, 2003.

NAZARIO, Luiz (org). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAIVA, Samuel; SCHVARZMAR, Sheila (org.). *Viagem ao cinema silencioso no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Beco do Azogue, 2011.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RAGO, Margareth. ‘‘A invenção do cotidiano na metrópole: sociabilidade e lazer em São Paulo, 1900-1950’’. In: PORTA, Paula (org.). *Historia da Cidade de São Paulo: A cidade a primeira metade do Século XX*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 387-453

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac&Naif: 2003.

ROVAI, Mauro Luiz. *Projeto Univercine: exibição e debates de filmes brasileiros de 2010-2012*. São Paulo: FAP – UNIFESP, 2013.

_____. *Imagem, tempo e movimento*. Os Afetos ‘‘Alegres’’ no filme *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2005.

SALVADORE, Waldir. *São Paulo em Preto & Branco: Cinema e Sociedade nos anos 50 e 60*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. *Memória Coletiva e Teoria Social*. São Paulo: AnnaBlume, 2012.

SCHPUN, Raisia Mônica. *O cinema mudo em São Paulo: experiências de italianos e italianas, práticas urbanas e códigos sexuais*. Revista ArtCultura. Uberlândia, v.9, n. 14, p. 71-78, jan. jun. 2007.

SIMMEL, Georg. *Questões Fundamentais da Sociologia: Indivíduo e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

_____. O dinheiro na cultura moderna. In: Jessé Souza e B. Oëlz (orgs), *Simmel e a Modernidade*. Brasília: Editora UNB, 1998. p. 109 a 117.

_____. "O estrangeiro". In: FILHO, Evaristo de Moraes (org.), *Simmel – Sociologia*. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 1983. vol. 34. p.182-188.

SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine: La apertura para la historia de mañana*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1992.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus Editora, 2011.

WEBER, Max. (1986) A 'objetividade' do conhecimento nas Ciências Sociais. In: *Coleção Grandes Cientistas Sociais: Max Weber*. São Paulo: Ática, v.13, pp. 79 – 127 e 128 - 41.

Web

SIMMEL, Georg. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010>.

Acesso em: 22 mai. 2010. Mana vol.11 n.2. Rio de Janeiro, out. 2005.

Filmografia

Berlim, sinfonia de uma metrópole– 1927. Dir. Walter Ruttmann. Alemanha. P&B, 65 min. Título original: *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt. O homem com a câmera*– 1929. Dir. DzigaVertov. (ex)União Soviética. P&B, 68 min. Título original: *Chelovek s kino-apparatom*.

Rien que les heures – 1926. Dir. Alberto Cavalcanti. França. P&B, 45 min.

São Paulo, a symphonia da metrópole. Dir. Adalberto Kemeny e Rodolfo RexLustig. Brasil, P&B, 90 min.

São Paulo S/A – 1965. Dir. Luis Sérgio Person. Brasil, P&B, 111 min.

Simão, o Caolho – 1952. Dir. Alberto Cavalcanti. Brasil, P&B, 93 min.