

MARTA MORAES NEHRING

São Paulo no Cinema:
a representação da cidade nos anos 1960.

São Paulo
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARTA MORAES NEHRING

São Paulo no Cinema:
a representação da cidade nos anos 1960.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, área de concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de doutora em Ciências da Comunicação, sob a orientação do Prof. Jean-Claude Bernardet.

São Paulo
2007

Resumo

A pesquisa parte da análise fílmica para responder às perguntas: como a cidade aparece no moderno cinema brasileiro que surge nos anos 1960? Como estas questões se colocam numa década de extrema tensão política e cultural do Brasil? A premissa é que, na metrópole de crescimento tentacular e maior pólo industrial do Brasil, o jargão do progresso encobre a urbanização precária de uma sociedade desigual. Os filmes rodados neste meio oferecem um campo notável para compreendermos como a modernização conservadora revela sua face no cinema. Além do trabalho sobre os filmes, a tese procura averiguar em qual medida as obras analisadas estabelecem continuidades ou rupturas em relação à produção anterior, na forma plástica e nas narrativas. Os resultados revelam que sendo a utopia um problema na representação da cidade no cinema brasileiro, no caso de São Paulo o desajuste das personagens se deve a que o “progresso” da cidade resulta de um desenvolvimento que combina modernidade econômica com uma elite aferrada ao poder.

Abstract

With filmic analysis as its point of departure, the research attempts to respond to the following questions: how is the city portrayed in the modern Brazilian cinema that emerged during the 1960s? How are these questions framed in a decade of such extreme political and cultural tension in Brazil? The premise is that, in the nation's largest industrial hub, a metropolis of tentacular growth, the jargon of progress covers up the precarious urbanization of an unequal society. The films shot in this environment provide notable source material from which to understand how conservative modernity shows its face in cinema. In addition to its treatment of the films, the thesis also seeks to ascertain to what extent the analyzed works continue from or break with the earlier production in both their plastic form and narratives. The results show that, as utopia is a problem in the representation of the city in Brazilian cinema, in the case of São Paulo in particular, the maladjustment of the characters stems from the city's "progress" as a result of an urban development that combines economic modernity with a power-hungry elite.

Agradeço a Jean-Claude Bernardet a paciência de ouvir as muitas versões do texto; a Ismail Xavier e Regina Meyer o apoio e a inspiração; aos colegas do CEM a troca de idéias; a Beatriz Kushnir a possibilidade de debater algumas passagens dessa tese e ao pessoal da Fundação Cinemateca Brasileira;

agradeço à minha mãe a ao Rubens a presença; ao Cláudio o carinho e aos amigos a alegria.

A pesquisa da qual se originou esta tese incluiu a realização de dois documentários. A discussão destes trabalhos foi excluída da tese, no processo de depuração temática da pesquisa. A pesquisa iconográfica e os estudos para sua realização, contudo, caminharam de par com a reflexão crítica.

Agradeço aqui a todos que participaram da realização de *A Moda do Centro (2004)*: Álvaro Comin, Henri Gervaiseau, Isaura Botelho, Mariza Nunes e o corpo de pesquisadores do Cebrap; à equipe Katia Coelho, André Luiz de Luiz, Rodrigo Campos, Palena Duran, Letícia Oliveira, Tatiana Toffoli e Suzy Capó.

Agradeço também a todos que colaboraram na realização do filme *Brás, sotaques e desmemórias (2006)*: Ivana Jenkins, Lourenço Diaféria, Solange Santos, Renato Martins, Rodrigo Ponciani, Marcelo Zerwes, Fernanda Leite, Thaís Canjani, e ao pessoal das Tatu Filmes

Agradeço a Tatiana Toffoli e Diana Zagt o trabalho sobre o material do despejo da favela no filme que será a continuação do documentário *Vizinhos*.

Agradeço à Fapesp o apoio financeiro ao projeto de pesquisa, entre 2005 até julho de 2007, que me permitiu escrever esta tese e prosseguir na realização de filmes.

Ao saudoso Roberto Ventura, orientador
do mestrado,

às minhas filhas Cleo e Sofia, por me
agüentarem

ao meu pai.

Sumário

PARTE I

1. Introdução

- a) Sobre o tema (p.10)
- b) conceitos (p.11)

2. A rua

- a) ... e o estúdio (p.26)
- b) O que contam as ruas da Cidade (p.29)

3. Retrospectiva de São Paulo no cinema

- a) Uma possível tradição (p.37)
- b) A câmera do poder e a modernização conservadora (p.41)

4. O quarto de empregada

- a) Um personagem negro (p.46)
- b) Um personagem caipira (p.55)
- c) Sinfonia à paulista (p.57)
- d) Agora sim, o quarto de empregada (p.60)
- e) As bases do que virá (p.67)

PARTE II

1. A começar pelo início

- a) Personagens sobre tela preta (p.72)

2. Vistas da cidade (o espaço externo)

- a) O fundo se ilumina: surge a cidade (p.75)
- b) A cidadela moderna (p.76)
- c) Apresentação da metrópole (p.77)
- d) O geral e o detalhe (p.79)
- e) Procedimento: *o travelling* (p.83)
- f) Paisagem e fisionomia (p.84)
- g) Procedimento: plano e contra-plano (p.87)
- h) Que modernidade é essa? (p.90)

i) O ícone (p.94)

3. Ciclo e tradição

- a) Em nome do pai, do filho e do carro (p. 97)
- b) Repetições e circularidades (p.99)
- c) Os sobrenomes (p.100)

4. A perambulação

- a) Um olhar muito seletivo (p.103)
- b) Adendo lexical (p. 105)
- c) A noite e seus lugares (p.106)
- d) No restaurante japonês (p. 109)

5. Na *garçonnière*

- a) Vista e trama (p.112)
- b) A revelação dos corpos (p.1114)
- c) Fazer sexo ou amor? (p. 116)
- d) O dinheiro em foco (p. 118)
- e) Chove na cidade (p.120)
- f) As águas (um simbolismo) (p.122)
- g) Um mundo de ilusões (p.125)
- h) Sombras (p.126)
- i) Alguns quadros na parede (p.129)

6. E então...

- a) O fim é o princípio (p.131)
- b) Um ponto de vista (p.134)
- c) A moralidade (p.136)
- d) Cultura e natureza (p.138)

PARTE III

Conclusão (p.142)

Bibliografia (p.155)

PARTE I

1. Introdução

1.a) Sobre o tema

O principal impulso pela escolha do tema desta tese, a *representação de São Paulo no cinema*, e seu objeto preferencial, *filmes dos anos 60*, é de natureza afetiva, e prefiro tratar o dado pessoal e as considerações que promove como elementos enriquecedores a simplesmente ignorá-los. São Paulo é a cidade onde nasci, no início dos anos 60 e hoje moro, que perdi durante minha infância, por ter vivido fora do País, e que a custo recupero, processo do qual é parte importante a possibilidade de filmar determinados lugares: a favela próxima à minha casa, a 36ª DP da rua Tutóia, e os edifícios e esquinas do centro antigo, fotografados desde Militão, e o que deles existe hoje. Uma re-apropriação, como se vê, que busca origens nas próprias origens da cidade. Filmar tornou-se meio de tomar posse da cidade onde nasci e vivo, entender como é retratada pelo cinema requer uma problematização dos conceitos utilizados neste retrato.

A escolha de abrir espaço para considerações de ordem pessoal não decorre de qualquer questionamento sobre o proceder das ciências humanas, mas porque vejo um ganho em proceder assim. Ademais, as páginas que seguem apresentam, ou ao menos assim se espera, uma pesquisa que explora formulações e abordagens sem as quais um trabalho de doutoramento não seria um trabalho de doutoramento.

1.b) Conceitos

Este trabalho parte da premissa que a cidade de São Paulo está associada a uma determinada visão de progresso e o principal problema dos cineastas que escolhem esta cidade como lugar de seus filmes é conciliar a representação cinematográfica da “modernidade urbana” (e seus respectivos clichês¹) com as contradições inerentes a um crescimento econômico que perpetua a matriz da nossa gigantesca desigualdade social – processo que alguns teóricos denominam de “modernização conservadora”.

A noção de progresso é fundamental para a análise da representação de São Paulo. Desde o enriquecimento promovido pela economia cafeeira, que motivou o início do *boom* industrial e populacional da Cidade², o discurso oficial sobre a identidade paulistana, ilustrado no emblema *Non Ducor, Duco* e em bordões relativos à “cidade que mais cresce no mundo”, recorreu às necessidades do “progresso” como justificativa para os contornos de sua urbanidade. Dentre outros inúmeros exemplos, em nome do “progresso”, a política sanitarista demoliu as residências dos negros no início do século XX; durante a ditadura militar as obras do metrô rasgaram as ruas residenciais do Brás.

A apologia ao crescimento econômico e populacional mascarou uma urbanização precária, o manto da pujança foi pequeno para encobrir as vastas áreas de miséria que se formaram ao longo de décadas, embora, do ponto de vista da representação da Cidade, as ilhas da prosperidade tenham, por muito tempo, constituído a base da iconografia urbana. Conforme veremos mais adiante, talvez o marco principal inaugurado pelos jovens

¹ Clichê é aqui entendido como a forma de representação que, na era da reprodutibilidade técnica e dos meios de comunicação de massa, pertence ao acervo dos lugares-comuns, extraído da abundância do real (ou do texto) um modelo coletivo cristalizado, marca da banalidade e também da submissão à ideologia dominante. (Amossy, 1991)

² Daqui para a frente, Cidade (com maiúscula) substitui São Paulo. As menções para a cidade em abstrato permanece em minúscula.

cineastas dos anos 1960 tenha sido problematizar essa noção de progresso, mesmo que essa problematização apareça de forma distinta em cada obra.

Do ponto de vista da representação da Cidade, e aqui se inclui o discurso oficial, a São Paulo do progresso é a encarnação do desencarnado, dado que sua concretude encontra-se sempre projetada para o futuro. O porvir a entidade temporal que corresponde ao que é constantemente adiado – ao menos até o advento do apocalipse que, na escatologia cristã, marcaria o “final dos tempos”. No entanto, o progresso na Cidade vai além da dimensão imaterial do tempo, toma forma em lugares concretos. Essa dupla dimensão do conceito será fundamental para o tratamento do espaço e do tempo nas narrativas dos filmes.

As transformações urbanas e as inovações arquitetônicas, que pautaram o crescimento de São Paulo, forneceram um arsenal de imagens que deu lastro, no presente, à aceitação de uma precariedade inerente à completude sempre adiada. As imagens que, num dado momento, pautaram a representação da Cidade, foram substituídas por outras. Essa constante renovação iconográfica só em parte constituiu camadas arqueológicas, pois a expansão urbana ocupou novos lugares, às custas da natureza exuberante que um dia floresceu no planalto. Destruir para construir: é de se perguntar se os filmes de implosões (que incluem a variante no modo reverso, facilitada pelo suporte em vídeo) não representariam o que houve de mais genuíno na iconografia da Cidade.

A noção de progresso compreende conteúdos variados e é necessário circunscrevê-los. Em “Progress”, mais que uma definição do termo, Adorno traça um panorama de suas implicações e usos. Para o filósofo, seria inútil procurar exatidão onde o saber unívoco é impossível:

O que neste momento entendemos por progresso, todo o mundo o sabe de forma vaga mas segura: (...) uma resposta à indagação e à esperança de que no final das contas as coisas melhorem, de que em algum momento os homens poderão tomar alento. (Adorno, 1964:27)

Não cabe aqui resgatar a história da noção, como o faz Adorno, mas destaco alguns pontos. Segundo o filósofo, só se pode falar em progresso tendo em vista a representação de felicidade das gerações futuras. A idéia de progresso implica a de redenção, não restrita ao âmbito do indivíduo, mas como movimento da coletividade. O conceito de progresso, herdado da teleologia cristã e, antes, do estoicismo, adquire uma interpretação secular na Ilustração. A marcha imanente rumo à salvação, que em Sto Agostinho se dava na esfera da *civitas dei*, passa para a *civitas terrena*, ou seja, a responsabilidade pelo progresso não cabe à Graça divina, mas à própria humanidade. Nesse sentido, as projeções de futuro ligadas à noção de progresso

Para Adorno, se o conceito de progresso advém, em parte, da filosofia, é das formas sociais que extrai seus elementos. Foi porque – e este é o aspecto que interessa aqui – a sociedade passou da horda de coletores e caçadores para a agricultura, da escravidão para a liberdade formal dos sujeitos, do temor aos demônios para a razão, em suma, conquistou melhores condições de vida, que a idéia de progresso perdeu sua dimensão divina e ligou-se à noção do tempo histórico. A Ilustração, ao colocar “o homem como resposta aos problemas do homem, conquistou o conceito de humanidade, o único que se eleva por sobre a imanência do mundo” (Adorno, 1962: 32-33)

Para Adorno, essa visão humanista e abrangente tornou-se excludente com a ascensão da burguesia, para a qual o conceito de humanidade se resume à própria sociedade burguesa, e a noção de progresso se restringe ao acúmulo de conhecimentos e habilidades:

Enquanto a classe burguesa permaneceu oprimida no plano das formas políticas, ergueu a bandeira do progresso contra a situação dominante (...) Quando essa classe conquistou as posições de poder decisivas, o conceito de progresso degenerou em ideologia (Id.:39)

A burguesia atribuirá aos sindicalistas que se opunham à exploração nas fábricas a acusação de serem refratários à evolução social. Algo semelhante foi visto em São Paulo, quando o poder associou aos anarquistas, comunistas e negros a pecha de degenerescência genética. (Kossoy, 2004)

Em termos da história da Cidade, procurar na modernidade paulista o paradigma nacional de um “progresso” conservador requer compreender a passagem de uma sociedade agrária (vista como “atrasada”) para uma sociedade industrial (percebida como “moderna”) e o papel das elites a partir o surto da cafeicultura, no século XIX. A configuração urbana de São Paulo é decorrente da forma como a Cidade entrou na modernidade (o que, de certa forma, persiste até hoje). O modo como foram plasmados seu crescimento e urbanização decorrem do enorme poder dessas elites, desde os primórdios, interessadas nos ganhos da especulação imobiliária. A “modernização conservadora” é um conceito chave para o estudo da iconografia da cidade.

Barrington Moore Jr., em *Social origins of dictator ship and democracy* (1966), elabora uma das teorias mais bem-sucedidas de análise dessa transição, seja nos países centrais, nos quais se originou, seja nos países periféricos. O livro teve grande impacto no Brasil e foi largamente debatido. Não cabe aqui retomar essa discussão, mas aponto suas contribuições para a análise de uma cinematografia paulistana.

Moore Jr. identifica três caminhos possíveis para a passagem das sociedades agrárias, nas quais a maior parte da população vive no campo, para as modernas sociedades industriais: as vias socialista revolucionária, democrática e autoritária. A “modernização

conservadora” corresponde à via autoritária, que remete a formas sociais nas quais a burguesia não representou uma força significativa. Frustrada a possibilidade de revoluções democratizantes, as transformações industriais e políticas ficaram a cargo das elites tradicionais de origem agrária.

Moore Jr. cita como exemplo os *Junkers* alemães, que estimularam a transição para o mundo moderno, mantendo o controle do campo e suas propriedades oriundas do período feudal. O estudo do *capitalismo tardio* alemão é um ponto importante na teoria marxista. A chamada “via prussiana” mostrou que nem todos os países repetiam a idéia fundamental das revoluções burguesas (Fiori, 1997). “O paralelo se explica na medida em que, no Brasil, os grandes proprietários agrários da época colonial continuaram preeminentes e poderosos durante o Império e a República” (Domingues, 2002).

Pode-se compreender o conceito de "modernização conservadora" em São Paulo a partir do próprio eixo que lhe deu origem – a relação entre campo e cidade. No pólo do campo permanecem os esquemas de propriedade da terra e de poder das elites rurais. Na ausência de uma reforma agrária, a força de trabalho rural não logra produzir um excedente econômico e permanece subordinada ao poder dos grandes proprietários. A imobilidade da situação no campo, agravada pela mecanização das culturas e pela adoção de trabalhos temporários, gera uma migração em massa em direção aos centros urbanos.

O segundo eixo da “modernização conservadora” tem por palco as cidades. Numa formulação sucinta, essa massa agrária imigrada garantiu mão-de-obra barata para a indústria, ao mesmo tempo, o controle político dos sindicatos, de molde fascista (governo Vargas) e as leis trabalhistas (que fixaram o salário *mínimo*) propiciam a acumulação de capital, impulsionando o desempenho industrial. O “progresso” permite o enriquecimento

das camadas médias da sociedade, tornando palatável o pacto que mantém as elites no poder.

A proposta de confrontar a representação na arte com a estrutura da sociedade parte da noção de *mimese* proposta por Erich Auerbach (1977), que funde processos estilísticos aos métodos histórico-sociológicos, somada à análise que Roberto Schwarz faz da situação brasileira:

Nós todos sabemos, mas costumamos esquecer, que o caráter irreal e o deslocamento na modernidade no Brasil não decorrem da incultura das elites, mas da situação apartada e da falta de direito em que vivem os pobres. Esta é a chave para quase todos os problemas políticos e estéticos do país. (Schwarz, 1999:225)

A “situação apartada e a falta de direito dos pobres” implicam tanto a opressão e a violência como a ausência de direitos, que se concretiza pela via tangente da prática do *favor* como mediação social, entre outras formas de “subcidadania”.³

Ainda que a questão da modernização conservadora seja um ponto nodal na análise dos filmes, o condicionamento social não pode ser considerado a chave prioritária para a compreensão das obras aqui analisadas. O valor de uma obra não depende dela exprimir ou não determinados aspectos da realidade. A análise estética precede conclusões de outra ordem.

Parafraseando Antonio Cândido (1976:3-8), os elementos externos à obra adquirem importância em acordo com o papel que desempenham na constituição da estrutura, ou seja, na medida em que são internalizados. A singularidade e a autonomia da obra são dadas na medida em que “os elementos de ordem social são filtrados, através de uma concepção estética, e trazidos ao nível da fatura”. O que vale para crítica literária se aplica também ao cinema: interessa averiguar quais “fatores atuam na organização interna” da obra, “de

³ Empresto o termo de Jessé de Souza, *A construção social da subcidadania*, 2003.

maneira a constituir uma estrutura peculiar”. A análise crítica consiste basicamente “na procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e pelo significado” das obras.

Com base na observação e análise da filmografia, este trabalho postula como hipótese que os filmes (ficção e documentário) tendem a privilegiar os contrastes sob o prisma do conflito, revelando alguma dificuldade em abordar o quanto podem ser complementares os aspectos modernos e arcaicos de nossa realidade: por exemplo, o conflito de classes patrão *versus* operário, mas não a sociabilidade – convivência entre a burguesia e as empregadas domésticas. O enfoque do cinema urbano são as relações dentro do capitalismo, não o paternalismo, e os filmes tendem a se ater seja às categorias da subcidadania, seja à classe média, quase nunca à convivência entre ambos. Nesse ponto, a teledramaturgia estaria mais próxima do Brasil “real”.

Menos do que resgatar a história da cidade, este trabalho busca compreender a dinâmica própria das obras analisadas, ao representar a Cidade como palco ou foco da narrativa. Qual urbanidade se depreende dos filmes *São Paulo S/A*, *Noite Vazia*, *O Bandido da Luz Vermelha*? Como a Cidade é neles representada? Quais as presenças e as lacunas? A resposta a essas questões pode contribuir para pensarmos como a cidade é hoje representada nos filmes.

Tomo emprestada a definição de representação de Pierre Sorlin (1977)⁴, que expõe uma metodologia de análise fílmica fundamentada num instrumental que abrange os objetivos propostos neste trabalho. A análise incorpora elementos que vão além da leitura sociológica, procurando nas obras, a par de seu vínculo com a realidade, os meandros das narrativas, seguindo Borwell (1985:xi): “the activity of selectins, arranging, and rendering

⁴ A definição de Sorlin está calcada em Marx e Gramsci. Não a cotejo com outras vertentes de leituras de base marxista, como as propostas por Althusser ou Foucault, para não tornar a discussão teórica maior que a discussão dos filmes.

story material in order to achieve a specific time-bound effect on a perceiver”. Nessa leitura, prevalece a sensibilidade do olhar e da interpretação dos elementos internos de cada filme.

De acordo com Sorlin, as representações correspondem à parte visual das mentalidades e têm por fonte, ao menos parcial, as percepções visuais transmitidas por meio das imagens. Assim, a intervenção do olhar pauta os dois extremos do processo no qual toda representação é construída e difundida. Como toda noção se exprime por meio de um elemento significante, Sorlin denomina de representação a totalidade dos dados atuais ou virtuais subentendidos em determinada noção. Nesse sentido, uma representação não corresponde a uma realidade observável, mas a um conjunto teórico do qual conhecemos apenas algumas manifestações exteriores.

Pensando especificamente no cinema, Sorlin entende que a tela, evidentemente, não revela o mundo como ele é, mas como o “decupamos”.⁵ Um filme não duplica o real, mas estabelece uma *mise-en-scène* social, em primeiro lugar, porque resulta de uma *seleção*: ao procurar o que parece mais importante, a câmera negligencia o que é tido como secundário. Ao trabalhar os ângulos e a profundidade de campo, reconstrói as hierarquias, induzindo a direção do olhar. Num segundo momento, a construção da cena implica a reorganização dos elementos extraídos pela câmera para a composição de um conjunto social que, dessa forma, apenas evoca o meio do qual é oriundo, consistindo na sua retradição imaginária. (Sorlin, 1977:200)

Toda representação compreende o que é tornado visível, mas também o que é deixado de lado, as lacunas. Nesse sentido, Sorlin fala em “cegueira social” e introduz a noção do

⁵ No original, *découper*. A palavra não consta no dicionário (Aurélio), sendo usada somente no jargão profissional. Mantive o termo porque em francês dá conta do duplo sentido da “decupagem” cinematográfica e do ato mais geral do recorte, perpetrado pela visão.

visível, pois a câmera pode registrar todo e qualquer dado externo sensível, mas o diretor só orienta, o fotógrafo só filma e o montador só seleciona aquilo que entra em seus respectivos campos perceptivos. “Estudar a *mise-en-scène*, ou, de forma mais geral, o que denominamos a construção, equivale a discernir qual estratégia social, quais modelos de classificação e de reclassificação estão em jogo nos filmes”. (Id, ib.) Essas estratégias remetem ao conceito de ideologia: o filme é resultado de uma operação na qual um grupo de pessoas opera uma escolha dentro do universo sensível e, com o material selecionado, constrói um produto que outros possam receber.

A produção de uma “expressão ideológica” consiste numa operação ativa, por meio da qual um grupo se posiciona na sociedade e define seus objetivos, lançando, no circuito comercial, uma imagem (ou projeção) do mundo, a partir da qual os espectadores reavaliam sua própria posição. (Id., ib.) As séries visuais, retomadas e modificadas de um filme para outro, tornam-se referências dos conteúdos empregados na comunicação. O cinema, a fotografia e, principalmente, a TV espalham os estereótipos visuais próprios a uma formação social. (Id.:33)

Em *Sociologie du cinema*, Sorlin adota a definição de ideologia como “o conjunto de explicações, crenças e valores aceitos e empregados por uma formação social (...) a classe que detém o poder material de uma sociedade também detém o domínio espiritual”. As demais classes e grupos praticam o discurso da classe dominante, matizando-o à vezes, mas mantendo o essencial de suas implicações. Uma formação social compreende mentalidades que se diversificam e se distinguem de acordo com os diversos ambientes, nisso se distinguem ideologia e mentalidade. Todos os grupos sociais compartilham a ideologia do conjunto, porém a reinterpretem de acordo com suas tradições, seus costumes e, sobretudo, com as práticas que lhes são próprias.

O autor ressalva que a ideologia não é um simples resultado da infra-estrutura econômica, tampouco consiste numa “mentira destinada a enganar os explorados”. Ao se organizar de modo consciente como visão deformadora das coisas, por um lado, ignora alguns problemas, por outro, integra questões que não necessariamente são secundárias. (Id.:22) Em condições normais, o exercício da hegemonia por um grupo se caracteriza pela combinação entre força e consenso, numa relação de equilíbrio e não como resultado do mero uso da força. De acordo com o autor, “lugar de contradições”, o domínio ideológico “permanece um território de encontro, o que Gramsci denomina de ‘cimento social’: trata-se de uma forma comum de definir as oposições, de desenvolvê-las, de procurar uma saída”. (Id.:24)

Aqui se faz necessária uma breve discussão do instrumental teórico, a partir do qual a análise dos filmes aborda a questão do “ponto de vista”. Desvendar a focalização não é tarefa simples na análise fílmica. Neste trabalho, ela tem uma dimensão importante: um dos diferenciais perceptíveis nos filmes aqui analisados, em relação ao modo como a Cidade foi representada na filmografia anterior, está na presença de uma nova subjetividade que, na sua abordagem do objeto “cidade”, se traduz em inovações no âmbito da própria linguagem cinematográfica. Na passagem das estratégias narrativas do cinema clássico para o moderno não só a linguagem se transforma, também o que é da cidade nos filmes.

A transformação decorre de vários fatores e não se dá sem conflitos: nos anos 1950, a cidade de verticaliza de forma acelerada, o centro é o lugar da pujança. Isso é notório no documentário *São Paulo em festa* mas, no cinema de ficção, são diversas as tramas que se concentram na vida dos bairros, num espectro que vai de produções da Vera Cruz como *A Família Lero Lero* ao “independente” *O Grande Momento*. Resta explicar o porquê do interesse dessas produções pela vida nos bairros.

Em *Noite Vazia*, *São Paulo S/A* e *O Bandido da Luz Vermelha*, os cineastas incorporam na ficção o sentido da metrópole e da verticalização. A ação se desloca para o centro, mas este é um lugar de angústia se comparado com as questões que se colocam na vida dos bairros.

Essa discussão será retomada na análise de cada filme, mas aproveito a digressão para distinguir os conceitos de narração e ponto de vista, de acordo com Seymour Chatman (1993:153),

point of view is the physical place or ideological situation or practical life-orientation to which narrative events stand in relation. Voice, on the contrary, refers to the speech or other overt means through which events and existents are communicated to the audience. Point of view does not mean the expression; it only means the perspective in terms of which the expression is made.

O processo de reconstrução do exterior sensível num filme acontece na relação com o público (Sorlin, 1977:200) e se atualiza ao longo do tempo. Públicos de épocas distintas extraem dos filmes conteúdos diversos – e aqui entra a noção de objeto mental, desenvolvida por Jean Claude Bernardet (2007: 6):

A partir de um mesmo filme, mecanismos de seleção, valorização e projeções de anseios de determinado grupo social em determinado momento constroem (constroem) um objeto mental. Diversos grupos em diversos momentos podem construir diversos objetos mentais a partir de um filme. O mesmo objeto cinematográfico, com as mesmas imagens e sons numa mesma montagem, se transforma conforme os olhares que incidem sobre ele, dando origem a diversos objetos mentais.

“Objeto mental” é o conceito desenvolvido pelas ciências cognitivas na tentativa de apreender como se organizam no homem as possibilidades de conhecimento do mundo. (Damásio, 2000). Sobre a recepção (e aqui incluo a fortuna crítica), mais do que discutir a acolhida das obras na época de produção, interessa analisar o que delas se percebe

atualmente. A compreensão histórica é parte indispensável da análise, mas não é o objetivo final.

A representação de São Paulo, ou o conjunto de elementos que caracterizam a presença desta cidade específica num filme, inclui os espaços internos e o dado externo – a rua. Essa afirmação leva a um problema conceitual: o que é esta cidade cinematográfica? Como os cineastas chegaram a ela? O que é da cidade, antes de se tornar cinema?

“Ne pas essayer trop vite de trouver une définition de la ville; c’est beaucoup trop gros, on a toutes les chances de se tromper” Perec (2000:119).

Esta tese se arrisca a emprestar a noção de cidade da obra de Milton Santos - uma forma-conteúdo que tem por configuração territorial uma paisagem que reflete determinadas funções e um determinado gênero de vida, associados a outros elementos menos visíveis, porém indissociáveis: um passado histórico e a mentalidade de seus habitantes (Santos, 1965:108-99-74-58). O espaço da cidade (mas não só este) reúne o que é fixo e o que flui, síntese dialética entre objetos e ações movidos pela produção, de modo que a análise de todo espaço requer a inclusão dos atores e das determinações da totalidade social.. O espaço da cidade é uma forma-conteúdo, cuja análise requer a compreensão do campo de forças que nele age – um campo que se faz de gente, sociedade e esfera de produção.

A análise dos filmes coloca perguntas que remetem à compreensão da realidade e, por conseguinte, requerem um olhar sobre a sociedade no seio da qual estas obras foram feitas: a mimese parte de uma determinada experiência do real. Os filmes analisados trabalham com “matérias e configurações engendradas fora de seu terreno, matérias e configurações que lhe emprestam a substancia e qualificam o dinamismo”. (Schwarz, 1999:28) e o cotejo

entre a forma-conteúdo dos filmes e a forma-conteúdo São Paulo (sociológica, política, urbana, econômica, etc) permite avaliar os meandros do como a cidade é representada no cinema – ressaltando que a cidade elaborada pelas ciências humanas também é uma construção metodológica que não se identifica plenamente com o real.

Como aponta Perec (2000:121).

Une ville: de la pierre, du béton, de l'asphalte.
Des inconnus, des monuments, des institutions.
Mégalopoles. Villes tentaculaires. Artères. Foules.
Fourmilières?
Qu'est-ce que le coeur d'une ville? L'âme d'une ville?
Pourquoi dit-on qu'une ville est belle ou qu'une ville est laide? Qu'y a-t-il de beau et qu'y a-t-il de laid dans une ville? Comment connaît-on une ville? Comment connaît-on sa ville?

A cidade no cinema é o *espaço-tempo* que conjuga, na linguagem cinematográfica, tramas e locais filmados, o cronótopo (Baktin, 1988), que digere o esquema pelo qual se dão os conflitos e as contradições da sociedade.

Nos filmes, seja como fundo da ação ou em planos de paisagem, a Metrópole pode ser o mar de prédios, um horizonte recortado, a linha de fuga na avenida, a sombra da persiana na parede, o neón colorido dos luminosos, o eco de uma sirene numa rua deserta, um casal numa mesa de bar visto da rua, a perspectiva que surge detrás da personagem próxima à janela. Para Maurizia Natali (1996:8),

ainda que a narração nos filmes permaneça centrada nos corpos e nos rostos e se organize em função das ações humanas e dos diálogos, o cinema recriou as nuvens, evocou as ondas do mar, reinventou as montanhas e o perfil longínquo das cidades.

Segundo a autora, a presença dos planos de paisagem nos filmes coloca um problema de iconografia, pois estes planos não constituem apenas frações da narrativa, mas emblemas

enigmáticos: superfícies de grande densidade hipertextual, páginas de hierógrafos da memória produzida pelo cinema.

Sua profundidade paradoxal, posto que fugidia, revela a nova “forma simbólica” da modernidade. Não há paisagem indiferente, até o mais banal dos clichês tem relevo significativo. Dentre as funções retóricas que um plano de paisagem possa ter num filme, sua função poética manifesta a autonomia do significante, não a ausência de significado. Conforme a autora, a paisagem nos filmes “é mais imagem que trama, mais retórica que narração, mais poesia que prosa, mais iconografia que literatura”. (Sorlin *apud* Natali, 1996:18)

Ver nos planos de paisagem tantos enigmas a serem decifrados não implica, para Natali, a negação dos vínculos narrativos manifestos, mas a afirmação de vínculos latentes com uma ampla cultura visual que inclui as outras artes. A paisagem (do campo, da cidade, o entorno) no fundo da cena constitui uma referência visual importante e permanece, no todo ou no detalhe, no vasto acervo de imagens reunidas na memória, na própria noção que formamos das coisas e do mundo. A densidade hipertextual das imagens faz da análise estética das representações um campo avesso a generalizações. Dominando ou não a totalidade do plano, exposta à contemplação ou servindo de fundo à narrativa, a paisagem cumpre uma função peculiar a cada filme. Apenas de forma aproximativa a escrita pode compreender o que é a “cidade no cinema” e as palavras tentam dar sentido àquilo que não se deixa reduzir a um significado unívoco.

Aqui temos duas questões: a análise dos planos de paisagem e o sentido mais geral da representação da cidade nas obras estudadas. Aos planos de paisagem somos levados pelas narrativas. Em *O Grande Momento*, o primeiro plano descortina um panorama urbano (o movimento de câmera horizontal que vai do Centro em direção ao bairro) para indicar que a

trama privilegia a vida no bairro popular. Em *Noite Vazia*, os planos iniciais da cidade compõem um “poema” visual e sonoro, que introduz uma atmosfera urbana. Mas em qual medida seu nível simbólico é autônomo? Estes planos permitem uma leitura hipertextual apenas pontualmente isolada do contexto. Levam aos conteúdos que adensam os níveis de significação dos filmes e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto maior, a representação do espaço, do qual se depreende a São Paulo que interessa em dada obra.

Cada filme recria a cidade a seu modo: a procura pelo sentido geral da representação de São Paulo passa pela análise minuciosa das obras, ao fim da qual poder-se-á, quanto muito, afirmar o que seja tal representação num filme específico ou numa filmografia de autor, como fez Natali em sua análise do *Monument Valley* na obra de John Ford. Porém, mesmo que o conteúdo das paisagens seja avesso a generalizações, acredito ser possível compreender mecanismos gerais de representação da cidade como, por exemplo, aquele que resultou, nos filmes dos anos 1960, em tramas ambientadas no Centro e não mais nos bairros.

A conclusão será o vislumbre de uma “forma difícil”⁶ na representação do espaço urbano, que não resulta da complacência frente às desigualdades ou problemas da sociedade, mas da suprema dificuldade de conciliar as formas do cinema nas metrópoles (tramas, enquadramentos, clichês) com o subdesenvolvimento à brasileira. De um lado, a modernidade do espaço e da vida na Metrópole. Do outro, a perpetuação de formas arraigadas de dominação econômica, herdeiras de uma sociedade colonial e presentes numa economia periférica, que não consistem no confronto dualista entre arcaico e moderno, mas em uma formação que inclui e pressupõe ambos.

⁶ Empresto o termo de Rodrigo Naves.

2. A rua

2.a) e o estúdio

Em *Nouvelle Vague* (1998), Jean Douchet observa que desde os irmãos Lumière a história do cinema foi marcada por um constante vai e vem entre a rua e o estúdio, fluxo e refluxo pautados por razões e características próprias, que mesclam questões financeiras, técnicas e estéticas. O grande cinema francês dos anos 50, no qual se destacam René Clair e Marcel Carné, valorizava as filmagens em estúdio, bem como determinados locais da cidade (por exemplo, as estações de trem, lugar por excelência de “partidas” e “chegadas” das tramas amorosas). Na geração seguinte, que fundará a *Nouvelle Vague*, outra será a presença da cidade (ou da rua, como prefere designar). Para o autor, as origens desta presença devem ser buscadas no neo-realismo italiano, que “precede e anuncia a *Nouvelle Vague*”. Esta, por sua vez, precederá o moderno cinema brasileiro (assim como o neo-realismo, se pensarmos em *O Grande Momento* de Roberto Santos).

Conforme Douchet, o neo-realismo surge no final da Segunda Guerra e tem como pano de fundo, por um lado, a crise financeira dos grandes estúdios e, por outro, uma paisagem de desolação à qual os cineastas são levados a se confrontar. São personagens destes filmes operários desempregados, moradores dos cortiços, cidades ora desoladas, ora em reconstrução precária. Essa escolha também reflete uma rejeição aos filmes do período fascista, rodados em grandiosos *décors* e assombrados pelos dramas passionais de mulheres-diva. A crítica social se revela no próprio abandono de uma temática vinculada ao que se propunha representação em chave elevada da classe dominante.

Para a *Nouvelle Vague*, filmar fora dos estúdios também significou baratear os custos de produção, abrindo as portas para que os jovens cineastas se tornassem realizadores.

Assim como para os jovens diretores do neo-realismo, uma das questões destes cineastas foi “qu’est-ce que la rue, à quoi sert-elle em dehors des raisons économiques et comment l’utiliser, lui donner du sens?” Mas, como bem observa Douchet, “la rue reflète l’état des lieux” (a rua reflete o estado de coisas). A rua na Paris de 1958, diferente da Itália no pós-guerra, oferece outras condições em relação àquelas do neo-realismo: “[la rue] a gagné en voitures ce qu’elle a perdu en misère. La prospérité s’y affiche sans complexe”. A resposta surgiu em tramas bem distintas da temática neo-realista, que valeram à *Nouvelle Vague* a alcunha de cinema burguês. Segundo Douchet, as histórias suscitadas por esse novo ambiente, e para as quais oferece um meio neutro, remetem ao dinheiro, sempre insuficiente, e ao sentimento, aliado ou não ao amor, de sentir-se livre e viver plenamente (id., 1998:120-127).

Privilegiar a presença da rua, em tomadas externas ou em locações “reais”, com as limitações que isso implica numa filmagem, leva a um aprofundamento da reflexão sobre a própria função do espaço no filme. Nesse sentido, Douchet destaca o artigo de Eric Rohmer publicado no Cahiers du Cinema, que viria a ser considerado um cineasta urbano⁷ para quem “le cinema est l’art de l’espace – c’est dans le coeur même de l’espace filmé qu’il faudra chercher , extraire, réléver même les lignes de force qui *conduiront le récit*”. Conclui Douchet, “*Le respect physique de la réalité de cet espace deviendra l’un des préceptes directeurs de la Nouvelle Vague*”.

A rua não se resume àquela linha de asfalto flanqueada por um par de calçadas e cortada por faixas de pedestres, mas ao *lugar*, na acepção mais ampla de Milton Santos (1994): um espaço ligado à temporalidade, palco mutável relacionado ao trânsito de pessoas e idéias, aos quais associamos memórias, iconografias, etc. Por outro lado, por

⁷ Em *La ville au cinema* (2005) há todo um capítulo dedicado a Rohmer.

menos interferências que sofra, a rua cinematográfica não abarca a totalidade, mas resulta de um recorte determinado por decisões do diretor e de sua equipe. Em que pese a presença do acaso, no geral, as tomadas feitas fora do estúdio pressupõem a seleção de uma locação e enquadramento específicos, da opção por figurantes ou passantes, de um horário de luz, da posição e do movimento da câmera. O caráter documental tem nuances que necessitam de explicação.

A opção ou não de filmar em estúdio é uma questão que provavelmente se colocou para apenas um dos três diretores cujos filmes servem de eixo à pesquisa: Khouri. Não é o caso de Person ou Sganzerla. A diferença em relação à situação européia está, entre outros motivos, no fato da falência da Vera Cruz não interromper a produção de filmes. Em 1955, Nelson Pereira dos Santos filma *Rio 40 graus* e se dispõe, em 1958, a produzir o *Grande Momento*. De fato, houve uma crise na França em relação aos grandes estúdios e a Vera Cruz foi erguida para reproduzir essa ideologia. Mas isso não significa que, no Brasil, a crise dos grandes estúdios seja um fator determinante na produção dos filmes rodados em São Paulo nos anos 1960, até porque a vertente mais popular da Vera Cruz já recorria com frequência às filmagens na rua.

No mais, a crítica endereçada à Vera Cruz pelo Cinema Novo (Rocha, 2003:99), segundo Ismail Xavier, “não se restringe à presença de um mimetismo face ao cinema americano, mas se estende a um descompasso entre o estágio já alcançado pelas outras artes na representação da experiência nacional”. Donde a rejeição ao regionalismo pitoresco, à estilização a paisagem, à “fotografia empolada”, à leitura monumentalista da cultura brasileira, ao universalismo tecnicista, aos diálogos desligados da fala coloquial, etc (Rocha, 2003:14). A Vera Cruz criticada pelo Cinema Novo era mais que um esquema de

produção, uma estética, ainda que no cinema as escolhas de produção impliquem em escolhas estéticas e vice-versa.

Pensando na situação paulistana, carece de sentido atribuir a escolha pelas locações reais ao conflito com a produção em grandes estúdios. Conforme lembrou Jean-Claude Bernardet ao ler estas linhas, Edgar Morin, quando esteve no Brasil nos idos de 1968, comentou o quanto tais afirmações assemelhavam-se ao que acontecia na África: os cineastas locais adotavam um discurso de oposição aos grandes estúdios, quando na verdade lá sequer existia um esquema de produção industrial.

Nos anos 1960, o cinema moderno paulista filmará nas ruas. Os cineastas se deparam com uma cidade em mutação e precisam encontrar um sentido para sua “rua”, independente de seu posicionamento quanto à produção em estúdios. Mesmo *Noite Vazia*, em parte filmado nos estúdios da Vera Cruz e sem o compromisso de se ater a locações reais, estabelecerá com as tomadas externas uma relação de extrema contigüidade. De resto, os três filmes procuram, por meios que a análise indicará, localizar o espaço onde transcorre a ação e, dessa forma, estabelecem uma representação da cidade.

2.b) O que contam as ruas da Cidade

À l'inverse des immeubles qui appartiennent presque toujours à quelqu'un, les rues n'appartiennent en principe à personne. (Perec, 2000:94)⁸

Quais questões *a rua* de São Paulo colocou aos cineastas nos anos 60? Antes de tudo, um sentido diverso da rua nos filmes da Vera Cruz e do cinema que a precedeu. Depois, o

⁸ Há, contudo, uma diferença a ser feita: se a rua de Paris é uma rua republicana, o mesmo não acontece em São Paulo.

alcance do neo-realismo nos filmes urbanos de São Paulo não obteve expressão suficiente para postular, e muito menos esgotar, as escolhas de um cinema urbano preocupado com o ambiente circundante. Aqui se faz necessário um mergulho na época, mas antes cabe uma distinção: a cidade é uma realidade palpável, não as interpretações e leituras críticas e analíticas de sua forma-conteúdo.

A forma-conteúdo da cidade na arte pode não vir associada a uma representação que guarde qualquer proximidade com o realismo, o que não invalida sua conexão com o real, salvo para algum eventual teórico da pós-modernidade. Ainda assim, antes de tentar compreender os pontos de contato entre a São Paulo real e sua representação no cinema, me parece importante ponderar os limites e possibilidades da capacidade ilusionista do cinema, por vários recursos que incluem trucagens, efeitos especiais e as filmagens em estúdio: cada filme sempre será um filme do seu tempo, para tanto não depende da temporalidade da *diegese*, mas nem todos os filmes contêm tomadas externas ou se deparam com a necessidade de apresentar índices de realidade, na linha da leitura documentarizante de Roger Odin.

Conforme observamos, nos anos 50 os filmes urbanos da Vera Cruz, mesmo produzidos no esquema dos “grandes estúdios”, com as condições de espaço controladas e teoricamente “ideais”, sem interferência de fatores externos, continham os chamados “planos de localização” que privilegiavam, da “rua”, os monumentos e intervenções urbanísticas que naquele momento traduziam a vitalidade urbana e econômica de São Paulo.

Em *Uma pulga na balança* (1953) , uma pan (movimento inicial horizontal da câmera) revela o Trianon, a esquina da alameda Santos e a perspectiva da avenida 9 de Julho e, em outra passagem, há uma perseguição de carros no Centro, ao estilo dos filmes

de *gangster*, que faz de São Paulo uma verdadeira Chicago. *Nadando em Dinheiro* (1952) começa em frente a um estádio do Pacaembu ainda novo. *Sai da Frente* (1952) mostra o vale do Anhangabaú em meio a uma sinfonia de buzinas (de veículos que não estão em quadro). No entanto, são planos de localização que não se restringem a apresentar a cidade, mostram também uma disparidade, como também *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* contrapõe, na mesma imagem, a modernidade urbana e os fatores considerados inadequados a essa urbanidade. Os planos vêm carregados desta tensão – assim como a seqüência inicial de *Simão, o Caolho*, o que lhes imprime a comicidade.

Tampouco se pode dizer que a São Paulo da Vera Cruz fosse só modernidade: o personagem título de *Candinho* circula por vizinhanças de casas populares e o protagonista de *Sai de Baixo* e *Nadando em Dinheiro* mora num cortiço, cujo aspecto é semelhante ao do afamado “Navio Negreiro” do bairro da Bela Vista.

No entanto, nem os planos dos marcos arquitetônicos, nem os bairros simples, tomados como fundo da narrativa, podiam ser considerados planos de viés documental. A título de exemplo, basta pensar nas cenas de rua em *São Paulo S/A*: em mais de um momento há passantes olhando para a câmera – uma atitude impensável num figurante.

Nos anos 1950, dois filmes se destacam: *Simão o Caolho* (1952), de Alberto Cavalcanti, e *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos. O filme de Cavalcanti começa aludindo à verticalização da cidade, numa seqüência de trucagem na qual uma torre de igreja (provavelmente a Consolação) é cercada por arranha-ceus. Simão aparece, em fusão, tomado de vertigem diante da rápida transformação da cidade. A continuação do filme se dá no âmbito da vida comunitária de um bairro operário, do qual transparece a origem imigrante, mas não o trabalho: os únicos planos de trabalhadores são da construção civil e os índices da modernidade urbana, como o automóvel e o telefone, são ironizados.

O Grande Momento, de inspiração neo-realista, foi filmado entre o Brás e a Mooca. Roberto Santos também enfoca o bairro de origem operária, o primeiro plano é eloquente neste sentido: a câmera, em pan, “passa” pela linha de prédios do centro, segue por uma avenida recém aberta e termina no casario. Há apenas um outro plano no qual vemos o Centro, também ao longe. Os referenciais urbanos dizem respeito a quem vive no Brás: a Igreja do Glicério, a avenida Alcântara Machado. Contudo, do Brás não vemos o que fez dessa região o bairro operário por excelência – as fábricas e o cotidiano pautado pelas sirenes e marmitas.

São várias as indagações possíveis: porque os filmes dos anos 1950 tendem a situar as tramas nos bairros? Em qual medida a vida comunitária, inspirada na coletividade das vilas operárias e dos cortiços, é tão atraente para os realizadores? Teria a ver com o público que frequenta as salas? Porque a representação do trabalho operário está ausente?

Nas comédias, nas fitas calcadas no cinema americano ou nas obras de Alberto Cavalcanti e Roberto Santos, a presença da Cidade nos filmes fornecia um campo fértil para o debate. Contudo, nos meios críticos de vanguarda, no decorrer dos anos 1960, a discussão foi polarizada nas questões colocadas pelo cinema novo, em detrimento dos temas oferecidos pelos filmes produzidos em São Paulo.

A pesquisa na fortuna crítica revela que as questões do cinema paulista encontram pouco eco, e quando são colocadas, é no âmbito da dicotomia entre rural e urbano, como veremos a seguir. Não houve um debate acurado sobre o filmar nesta cidade, ainda que a geração de cineastas paulistanos que filma nos anos 1960 tenha marcado uma diferença em relação à filmografia do período anterior, assim como os cineastas do eixo nordeste-Rio de Janeiro. Ou melhor, no que dizia respeito a São Paulo, o debate era dominado pela crítica ao legado da Vera Cruz. Nas palavras de Glauber Rocha:

O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico (...). Como produção, um gasto criminoso de dinheiro (...). Como arte, o detestável princípio da imitação, de cópia dos grandes diretores americanos ou de todos aqueles com ligação com o *expressionismo* [grifo do autor] (...). Tudo, no final das contas, o que representa de morto antes da Segunda Guerra – à exceção de nomes como Welles ou Bergman. (Rocha, 2003:83)

Os defensores da Vera Cruz contra-argumentavam a favor das realizações do cinema industrial paulista, cuja maior prova de valor eram os prêmios obtidos em Cannes (com *O Cangaceiro* e a palma de ouro para *O Pagador de Promessas*). Àqueles que saíam em defesa da cinematografia produzida em São Paulo – como B J Duarte –, não ocorria rebater as críticas citando *O Grande Momento* ou *Simão, o Caolho*. Não estava em pauta o filmar na cidade, e sim uma determinada estética de filmes ligada a um esquema de produção industrial montado na Cidade – e que produziu filmes de cangaço, entre outros temas. A presença maçã e diversificada de São Paulo nos filmes não chegou a levantar uma discussão de ordem teórica sobre arelação entre a cidade e o cinema.

A discussão, porém, trazia nas entrelinhas uma questão crucial, que dizia respeito ao cerne da identidade nacional. Colocada de forma resumida, equivalia a questionar se São Paulo fazia parte do Brasil:

O cinema paulista foi um cinema sem possibilidades: erro de raízes, origens culturais, conhecimento do Brasil e seus problemas. Os cineastas paulistas erram, e errarão sempre, pelo sentido de grandiosidade que marca esta própria civilização. (...) Neste meio difuso, metropolitano e descaracterizado – aberto a todas as correntes culturais do mundo que são importadas mas pessimamente digeridas... (Rocha, 2003:117)

É claro que há exagero na afirmação, porém, o trecho acusa uma ferida real: “esta própria civilização” paulistana seria de fato um país à parte? A São Paulo terra de imigrantes seria um quisto cosmopolita? À época, São Paulo já ocupava o posto da maior

cidade brasileira, era o grande centro financeiro e industrial do Brasil e já se tornara um pólo de atração da mão-de-obra nordestina. Havia, pois, problemas ligados a um determinado padrão de progresso, que tinha a *rua* de São Paulo como *locus* privilegiado, que só numa cinematografia paulistana (ou seja, voltada às questões que o estar nesta metrópole colocava) poderiam aparecer. Ainda assim, seriam de fato os problemas da Cidade tão distantes dos problemas do “resto” do Brasil?

Uma comparação entre as greves operárias em São Paulo e no Estado da Guanabara, entre os anos 1950 e 1960 ([Pereira, 2006] e [Domingues, 2002]), revela que estas regiões metropolitanas tinham muito mais em comum do que o Pão de Açúcar com o Tamanduateí, ou Copacabana com a Avenida Paulista. O problema, porém, era que, até aquele momento, a representação da Cidade ia de par com o discurso oficial laudatório da ordem e do progresso e não dava conta da complexa identidade de uma metrópole industrial num país de desigualdades – e nem se propunha a tanto. Na aparência, o debate parecia ratificar a oposição entre um Brasil “moderno”, representado por São Paulo, e o Brasil “arcaico” do Nordeste, o nordeste sendo sinônimo do “rural” e a capital paulistana do “urbano”.

A perspectiva de que o cinema urbano paulista não se enquadra dentro do que se entendia então por Brasil é matizada por Paulo Emílio. Para ele, é do ponto de vista do sul que o norte se torna representativo da brasilidade:

O folclore nordestino, emanção das condições sociais retrógradas, conserva uma enorme vitalidade, inclusive e sobretudo para os sulistas, que tiveram suas tradições artísticas populares devoradas pelo progresso. Amar o Norte é umas das maneiras que o paulista encontra para sentir-se afetivamente brasileiro. Folclore da era industrial, o cinema praticado por nós em São Paulo, porém nunca fomos capazes de exprimir plenamente a linha paulistana moderna sugerida por *O Grande Momento*. As ocasiões mais felizes do nosso cinema permanecem aquelas em que utilizamos, interpelamos e industrializamos o folclore nordestino” (Gomes [1961], 1982b: 337)

Ao questionamento do que é ou não representativo do Brasil subjaz a oposição entre rural e urbano, que Jean-Claude Bernardet e Maria Lúcia Galvão equacionam em *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira* (1983), para concluir que no panorama crítico dos anos 1960 não houve uma superação dessa dicotomia.

A questão pode ser vista sob outro enfoque: segundo Bernardet, a *idéia* do sertão não se restringe à paisagem ou cultura, a escolha do agreste corresponderia a uma fuga dos problemas colocados pela burguesia industrial. Não se pretende aqui negar o evidente potencial metafórico dos filmes (nem o autor assim o fez), uma narrativa ambientada no sertão pode ter inúmeras interpretações e o significado destas não se restringe aos dados da paisagem. Contudo, vale afirmar que aos cineastas que filmaram em São Paulo foram colocados problemas diversos. Referindo-se a filmes como *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, escreveu Bernardet em 1967:

No cinema de ficção, não há a menor dúvida de que essa procura dos anos 1938-41 revela uma indisfarçável tentativa de buscar abrigo atrás do escudo do passado. Não se trata de um problema de censura, pois esses filmes foram realizados num clima de quase total liberdade, mas sim de um adiamento na abordagem dos problemas que deve encarar atualmente a classe média. (Bernardet, 1978:97)

Quais problemas eram estes?

A complexidade urbana (...) surge tardiamente no Cinema Novo. No início dos anos 60, das cidades ele enfoca apenas a favela (...) Em meados da década, a situação se inverte: parte dos próprios novos cineastas a aspiração de um cinema que focalize a vida das cidades, e a temática urbana passa a ser privilegiada em detrimento de um cinema rural, pela maior possibilidade que oferece de tratamento de problemas complexos. (Bernardet, Galvão, 1983:223).

O Cinema Novo urbano filmará em várias capitais do Brasil, o que haverá de específico em relação a São Paulo? A história mostra que a representação da Cidade foi elaborada, na passagem do século XX, a partir de um discurso programático cujas intenções

eram claras: o cinema e a fotografia, ao menos até os anos 50, em boa medida, serviram aos interesses das elites paulistanas. Se, de fato, os cineastas dos anos 60 marcaram uma diferença em relação ao que fora feito no período anterior, cabe perguntar como isso se refletiu em relação à São Paulo que vinha sendo retratada desde as primeiras fitas nela (ou sobre ela) rodadas: no diálogo entre a produção dos anos 1960 e os filmes anteriores, o que permaneceu, o que mudou?

As considerações a seguir procuram responder algumas questões que surgiram durante a análise da cinematografia paulistana dos anos 1960. Foram unificadas neste capítulo inicial para não ocupar com demasiadas digressões o trabalho sobre os filmes.

3. Retrospectiva de São Paulo no cinema:

3.a) Uma possível tradição

Para responder à questão de um eventual diálogo entre a produção de épocas diversas, devemos supor filmes revisitados pelas novas gerações de cineastas, que, assim, adquirem o sentimento de pertencer a uma tradição – mesmo que de cânones a serem rompidos; um público que, ao longo de sua vida como espectador, adquira a noção empírica de mudanças no estilo ou na temática das fitas; uma memória coletiva que se estabeleça a partir dos relatos de quem viu e se lembra.

A busca pelas raízes cinematográficas brasileiras foi problemática ao menos até os anos 50, fato comentado por diversos autores: enfrenta lacunas, vazios, cópias destruídas, ciclos regionais sem continuidade, pouca visibilidade dos filmes e uma produção escassa (resultados da onipresente produção estrangeira).

No que diz respeito à cinematografia paulistana, o predomínio das fitas estrangeiras representou também uma invasão de imagens e formas de representação de cidades, cujo padrão de sociabilidade é diferente do nosso – as metrópoles europeias e, sobretudo, as norte-americanas. A importação das formas tem inúmeras vertentes que este trabalho não saberia esgotar. Envolve questões de gênero – como a cidade no *film noir*; os “clichês de metrópole”, como a presença de prédios altos filmados em *contre-plongée* (de baixo para cima); um desenho de som que incluía sirenes e buzinas e trilhas que remetam a cidades específicas – por exemplo, um saxofone para sinalizar Nova Iorque e obras específicas – hoje, poderia se falar nas cidades de Wim Wenders, ou na Paris de Eric Rohmer.

Conforme se verá mais adiante, o descompasso na apropriação de formas estrangeiras se refletiu na representação do espaço interno das moradias, pela quase ausência do “quarto

de empregada”. A par do questionamento em relação a São Paulo ser parte representativa do Brasil, a lacuna de determinados aspectos “locais” coloca o problema da representação de Cidade no contexto da uma “crise de identidade” própria à situação específica do Brasil como país periférico, conforme sintetizou Paulo Emílio Sales Gomes na já tão citada frase de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”. O alheamento em relação à realidade circundante, por um lado, e a adoção de formas e idéias estrangeiras, por outro, redundam na “penosa construção de nós mesmos” que “se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o outro”. (Gomes, 1996:90)

Para Schwarz (2003:74), trata-se de “uma variante complexa da chamada dialética de forma e conteúdo”, na qual o problema não está em “copiar”, mas no resultado do processo:

...nossa matéria alcança densidade suficiente só quando inclui, no próprio plano dos conteúdos, a falência da forma européia, sem a qual não estamos completos. Fica de pé naturalmente o problema de encontrar a forma apropriada para esta nova matéria, de que é parte essencial a inanição das formas a que por força nos apegamos. Antes da forma, portanto, foi preciso produzir a própria matéria-prima, enriquecê-la com a degradação de um universo formal. Note-se a propósito desta operação que o seu móvel é puramente mimético. Semelhança, assim, não é um fato da superfície. O trabalho de ajustamento da imitação, à primeira vista limitado pelo acaso das aparências, como que prepara o curso de um novo rio. Seus efeitos para a composição, determinados pela exigência lógica – histórica - da matéria utilizada a bem da semelhança, ultrapassam infinitamente o círculo estreito do mimetismo que no entanto os traz à luz.

No que diz respeito à presença da cidade nos filmes, as duas vertentes do processo, por meio do qual se dá a “digestão” (para usar o termo da antropofagia) das formas importadas, dizem respeito ao que da cidade se torna visível e ao modo como esta parcela vem à luz– o que implica em escolhas de direção, fotografia, montagem, etc.

A questão do que seria a especificidade histórica, econômica e cultural de ex-colônia e país subdesenvolvido pautou, em boa medida, o debate cultural na passagem dos anos 50 para os 60, debate este do qual são protagonistas Roberto Schwarz, Paulo Emílio Sales Gomes, Antônio Cândido e Mário Pedrosa, entre outros. A trilha fora aberta por uma geração de intelectuais que procurou, no nosso passado colonial e pós-independência, identificar os elementos que moldaram, no Brasil, a passagem de uma sociedade agrária para a modernidade: Sérgio Buarque de Holanda, Oliveira Vianna, Gilberto Freyre, Raymundo Faoro e Caio Prado Jr., entre outros. Tratava-se não só de analisar a conjuntura brasileira, mas também de estabelecer um pensamento original capaz de dar conta dessa realidade.

A partir dos anos 60, parte dos jovens cineastas recusou o “cinemão” de empresas como a Vera Cruz, procurando raízes em Humberto Mauro e Mário Peixoto (à época, muito comentado, embora não visto, *Limite* só seria restaurado anos depois), o que não é propriamente revelador – a procura de precursores, escolhidos em gerações anteriores àquela cuja estética se quer “romper”, pontua o diálogo com a história na tradição de ruptura própria à modernidade. (Paz,1995:16) Mas será que esta procura, tão candente nos debates do Cinema Novo, pode se estender aos filmes aqui analisados? Esta busca pelas origens de uma identidade cinematográfica nacional seria um aspecto relevante nos filmes de Khouri, Person e Sganzerla?

A pergunta tem no mínimo duas vertentes: o que é da cidade nos filmes e o que é dos discursos sobre a cidade, que muitas vezes se confundem. O resultado é a naturalização de um determinado ponto de vista hegemônico, que se torna a própria face da História. A título de exemplo, uma indagação: quem, ao apreciar as fotos de Guilherme Gaensly, não sente nostalgia dessa São Paulo européia, de tranqüila urbanidade e parques ajardinados, na

qual circulam personagens bem-vestidos? Porém, na mesma época, a Cidade tinha uma outra face, mais extensa e numerosa, ausente dos filmes e dos cartões postais: os cortiços insalubres onde se amontoavam as famílias dos operários, a população discriminada de negros egressos da escravidão, a urbanização caótica que seguia os desmandos da especulação imobiliária e os interesses da então poderosa Light.

Se os jovens cineastas paulistas estavam ou não preocupados com as origens da cinematografia local importa menos do que reconhecer o alcance da iconografia e do discurso sobre a Cidade com os quais se depararam. Durante mais de meio século, São Paulo teve por emblema a idéia do progresso, a “cidade que mais cresce no mundo”, a “locomotiva do Brasil”, “o maior parque industrial da América Latina”, de passado indígena e bandeirante.

Um discurso ilustrado por imagens de uma Cidade *fotogênica*, vibrante, plena de oportunidades, da qual testemunhava uma *tradição* a mesclar o documental (enquanto testemunho) e o promocional (enquanto ficção, subjacente à representação) (Kossoy, 2004:388). Um discurso cuja construção é paralela ao enriquecimento da antiga vila graças ao comércio do café e tinha como base a urbanidade convulsiva de uma Cidade tentacular cuja população, de fato, crescia em progressão quase geométrica.

Voltando ao nosso tema: ainda que sem aceso à produção mais antiga do cinema local, a geração de paulistanos que se torna adulta nos anos 60 viu, na juventude, um cinema produzido em São Paulo: assistiu fitas com Ilka Soares e riu com as comédias protagonizadas por Mazzaropi. Quem não viu o documentário de Lima Barreto, *São Paulo em festa*, há de ter viva na memória a emoção coletiva: a chuva de papel picado, as paradas e os desfiles que pontuaram os festejos do IV centenário. O discurso “oficial” sobre a

cidade, bem como sua representação no cinema até os anos 50, era calcado nos paradigmas do “progresso”.

3.b) A câmera do poder e a modernização conservadora

O grande salto econômico de São Paulo se dá num momento de profundas transformações do mundo ocidental. A modernização da Cidade acompanha a reorganização das subjetividades ocorrida nas primeiras décadas do século XX. (Sevcenko, 1992) Em São Paulo, essa modernização vai de par com o próprio surgimento da idéia do que é ser moderno e toma forma, nas artes, a partir do movimento modernista de 1922.

O cinema e a fotografia não foram explorados como meios de expressão pelo modernismo paulista, apesar da montagem e do corte cinematográficos terem influenciado a linguagem da nova poesia. Ainda assim, o advento do cinema e da reprodução fotográfica nas revistas ilustradas fazem parte da *invenção da vida moderna* (Charney e Schwartz, 2001) também na história de São Paulo. Voltar à primeira cinematografia ajuda a compreender os meios pelos quais o discurso do progresso se fortaleceu, na mesma época em que os meios técnicos permitiram a reprodução e difusão da iconografia da Cidade. Não cabe neste trabalho proceder à análise sistemática da primeira cinematografia paulistana, mas procurar suas principais linhas de força. E o que indicam os poucos filmes remanescentes, “naturais” ou “posados”?

Bernardet, em *Cinema Brasileiro: proposta para uma historia*, observa que, mesmo estando o mercado, desde os primórdios, dominado pelos filmes estrangeiros, restava uma pequena área livre para as fitas nacionais: os assuntos de interesse municipal ou particular. É deste “vazio” que a primeira cinematografia paulistana vai tirar seu sustento, por meio da

produção de documentários e cinejornais. Esses filmes de caráter documental (então chamados “naturais”) têm como esquema principal de produção a “cavação” (Bernardet, 1977:23-28) – prospecção de clientes que pagavam por fitas cujo conteúdo em muito se assemelha aos “institucionais” de hoje.

Como os produtores tinham que tirar proveito dos detentores do dinheiro, os documentários e cinejornais eram ligados, geralmente, à propaganda política ou comercial e pautados pelo agrado aos poderosos: “a câmara do documentarista da época era a câmara do poder”. A cavação bancava a produção ficcional (os “posados”), de forma que toda a produção da primeira cinematografia “vai assentar-se num documentário ligado a uma elite mundana, financeira, política, militar, eclesiástica, da qual os cineastas são dependentes”. (Id., 25.)

Os cineastas adotavam a perspectiva da elite não só na vertente documental: de acordo com Bernardet, “não se deve pensar que por estar menos dependente da elite que o documentário e o cinejornal, o cinema de ficção desse mais amplo papel aos operários e às contradições sociais; os cineastas encampam a apologia do conservadorismo moral e político”. (Id., 26.)

Instala-se um paradoxo: a lacuna deixada pelos filmes estrangeiros dá margem ao desenvolvimento (ainda que modesto) de uma cinematografia de caráter documental, mas as fitas se restringirão a documentar os temas e as abordagens que interessam à elite detentora do poder, o que, por sua vez, gera uma grave lacuna na representação dos demais aspectos da vida na Cidade.

Se a base do mecanismo gerador de recursos para a sobrevivência dos cineastas, até o advento de uma “tentativa industrial”, eram os documentários e cinejornais de encomenda, é de se supor – e os filmes remanescentes ilustram a tese – que uma forte vertente da

cinematografia paulistana se estabelece no tom laudatório das realizações do “progresso”, sejam estas pessoais, familiares ou institucionais. É o que vemos, por exemplo, no casamento da filha do conde Matarazzo, nas realizações da Administração Pires do Rio, na série de filmes sobre os empreendimentos do grupo Votorantim, na obra para construção do parque do Ipiranga e na “Recepção apoteótica ao presidente Júlio Prestes”, entre outros.

É verdade que, no vasto arco temporal que vai das primeiras fitas, no início do século XX até os anos 1950, os filmes cobrem outros assuntos além dos “institucionais”, por exemplo os já mencionados momentos de jornalismo, como as imagens dos bombardeios que a Cidade sofreu em 1924 e 1932. No início dos anos 1940, a pobreza aparece no documentário sobre a questão habitacional de São Paulo, de Benedito Junqueira Duarte, que contrapõe os cortiços do Brás às vilas operárias, num raro momento em que um filme oficial se debruça sobre um “problema” de política pública.

Por outro lado, a presença constante de eventos públicos como as procissões – que podem ser interpretados como um dispositivo didático de promoção de uma cidadania exemplar, ao gosto do poder – correspondiam a uma prática comum na vida da Cidade, herdeira das tradições europeias. Nesse sentido, como observou Bernardet, não são os temas em si desta produção que caracterizam a adesão dos cineastas ao ponto de vista da elite, mas a ausência de um olhar que acolha a perspectiva dos operários ou dos segmentos menos prósperos da sociedade. A adesão se denota no tom laudatório às realizações capitaneadas pelos governantes, ricos proprietários e demais autoridades, a reafirmação constante da “índole laboriosa”, da “firmeza moral e do espírito cívico” do “povo de Piratininga”, herdeiro dos “bandeirantes.

À predominância dos eventos políticos, paradas militares e inaugurações no registro documental, Paulo Emílio denomina de “ritual do poder”. A outra face dessa produção

documental, segundo o crítico, é a produção cujo ufanismo se traduz pela glorificação de temas relativos à imagem do Brasil e suas belezas naturais, à qual denomina de “berço esplêndido”. (Gomes [1977],1986: 323-30) “Ritual do poder” e “berço esplêndido” são duas categorias temáticas cujos desdobramentos se prolongaram nos cinejornais de Primo Carbonari e Jean Manzon, o que diz muito a respeito de quanto são profundas suas raízes.

A respeito de um possível olhar cinematográfico que aderisse ao ponto de vista das classes trabalhadoras, vale lembrar que um dos legados mais nefastos da repressão política é a supressão da memória iconográfica das esquerdas. Quantas vezes, por medida de segurança, não tiveram os militantes que destruir fotos, filmes e outros documentos que permitissem à polícia identificar pessoas que se encontravam na clandestinidade? Quantos arquivos pessoais e partidários não se perderam, por exemplo, nos momentos de “ilegalidade” do Partido Comunista durante o Estado Novo e a ditadura de 1964? Em tempos recentes, a exibição do documentário sobre o comício de Luís Carlos Prestes no Pacaembu, no pós-Guerra, mostrou, para os poucos que estavam no Cine Olido, um estádio lotado, no qual desfilavam os representantes das associações de classe⁹, revelando o alcance popular do comunismo no Brasil.

O jogo de poder envolvido no estabelecimento dos parâmetros definidores da representação da Cidade é fundamental para compreender a forma como São Paulo aparece nos filmes. Pois não se trata apenas da representação no cinema, mas de como as novas técnicas, a fotografia e o cinema contribuíram para edificar um discurso ao gosto das elites paulistanas, que não apenas perdurou até os anos 60, mas, de certa forma, se desdobra até hoje. As ramificações dessa atitude deitaram ramagens até, por exemplo, nas ciências

⁹ Um documento histórico que testemunha também uma outra censura: o som direto da fala de Prestes foi substituído por um discurso gravado *a posteriori*, em acordo com as novas orientações do Partido, (mas essa é outra história).

sociais, ao que se deve a sub-valorização da etnia Banto em relação a outros povos escravizados, correlata à sub-representação dos negros na filmografia paulista.¹⁰ A lacuna, a par do caso das domésticas, oferece um bom exemplo de como a representação de São Paulo enterrou o passado escravista no chão das fábricas, legando sua herança às entrelinhas da história.

¹⁰ “Apesar do peso da população de origem banto no Centro-Sul brasileiro do XIX, as práticas religiosas dos escravos e das populações negras do Nordeste brasileiro, sobretudo aquelas de origem nagô-gegê, foram amplamente estudadas por gerações de pesquisadores, a começar por Nina Rodrigues, estudos estes que chegaram a impor um certo ponto de vista a partir do qual se considera as práticas de origem banto das populações negras paulistanas, mesmo quando fortemente crioulistadas, inferiores. Esta abordagem (...) empobreceu os estudos de práticas banto-paulistas, sobretudo nas manifestações da macumba, da umbanda, da quimbanda e ritos afins”. (Machado M.H., 2004:74).

4. O quarto de empregada

4. a) Um personagem negro

Os filmes que vou analisar não abordam a presença negra em São Paulo, nem o racismo, nem as empregadas domésticas. Qual é o motivo metodológico que me leva a desenvolver essas questões? Na relação com o negro revela-se a sociedade urbana e sua estrutura: em alguma medida, síntese do que a modernização conservadora significou para uma parcela importante da população. No que diz respeito à representação de São Paulo, no caso das domésticas, é reveladora do quanto a apropriação de formas importadas contribuiu para que os sub-cidadãos permanecessem por longo tempo invisíveis.

Se estes temas entram aqui, é porque me parece importante pontuar algumas ausências, posto que a análise das obras revela que essas lacunas são parte importante da matéria de que são feitas: a representação da Cidade, desde as primeiras fitas, passou pela negação sistemática da presença negra na Cidade. Essa ausência, resultado do programa de “branqueamento” da Cidade e do seu passado histórico, contribui para criar a imagem de uma São Paulo à margem do Brasil mestiço que, conforme vimos, foi parte significativa do problema da representação da Cidade nos debates do Cinema Novo (com o adensamento da migração nordestina a coisa mudará de figura, ainda que permaneça problemática).

A questão pode ser vista de outro ângulo: o grande marco na vida urbana de São Paulo, após a abolição, foi o advento da indústria e do trabalho assalariado. A industrialização levou São Paulo à modernidade, ainda que nas relações sociais permanecessem estruturas ligadas ao passado escravista. Porém – e aqui entra em jogo o modo como se deu a modernização no Brasil –, o surgimento de um operariado urbano não significou que a sociedade tenha se tornado republicana no sentido de uma ampla igualdade

de direitos civis . Na análise dos filmes, será possível compreender como essa realidade estrutural da sociedade paulistana se manifesta nas entrelinhas das narrativas.

Não há protagonistas negros em *São Paulo S/A*, *Noite Vazia* e *O Bandido da Luz Vermelha* – mas há uma protagonista feminina em *A Margem*, que constitui (neste e em outros sentidos) um marco importante no cinema dos anos 1960. De modo geral, cabe perguntar quantos foram os personagens negros nos filmes rodados em São Paulo até hoje, e quanto destes personagens seriam de origem local (e não nordestina, o que implicaria em outras questões). As ausências constituem deslocamentos no conjunto de eventos por meio dos quais a cidade é vivida. Podem não ser reconhecidas, mas estão aí: será a pressão que exercem, por estarem ocultas, um fator que impossibilita a visão de conjunto do território, que torna problemática a representação de São Paulo no cinema? Acredito que o tamanho da lacuna só é perceptível em vista da história da Cidade, proponho um breve mergulho no passado.

De qual passado negro se trata, afinal? Os negros escravos na cidade de São Paulo estão presentes nas gravuras de Debret e de outros viajantes. Em 1862 são feitos os primeiros registros fotográficos da Cidade, os daguerrótipos de Militão Augusto Rodrigues. Neles vemos casas e Igrejas de taipa e pedra, ruas de traçado irregular, que revelam a presença de antigas trilhas e caminhos de tropeiros. A São Paulo de Militão pouco difere da vila do princípio do século XIX, também no que diz respeito à presença negra: o fotógrafo faz retratos de senhores e escravos. (Kossoy, 2004:394)

Os negros deixam de ser visíveis nos registros de Guilherme Gaensly, nos anos 1890, e, depois, nos de Theodor Priesling. Quanto ao cinema, ainda que os cinejornais e documentários da primeira cinematografia paulistana não focassem as classes baixas, a observação atenta das cenas de rua revela a presença de negros na turba de transeuntes,

como na fita, datada entre 1910 e 1912, “Visita do exmo Snr. Ministro da Agricultura I. e Comercio, Dr. Pedro de Toledo a Escola de Artes e Officios de S.Paulo, Director Dr. Silveira da Motta” ou a “Recepção apoteótica ao presidente Júlio Prestes”, de 1929 (mesmo ano de *São Paulo, sinfonia da metrópole*). De fato, conforme observou Paulo Emílio na conferência sobre o “ritual do poder”, o documentarista não tem o controle total do campo cinematográfico. Porém, é significativo o fato dos personagens negros estarem quase ausentes na ficção da primeira filmografia paulistana.¹¹

A presença africana em São Paulo permaneceu discreta até o início do século XVIII¹², quando predominava a exploração da mão-de-obra indígena. Entre 1798 e 1854, contudo, os escravos africanos passaram a representar cerca de 30% da população. Em sua maioria, eram negros vindos da África, de identidade banto. Parte deles trabalhava nas chácaras e sítios que circundavam a Cidade, produzindo alimentos, outros eram empregados como tropeiros e no serviço doméstico.

Talvez o grande diferencial da escravidão urbana seja o uso do escravo de ganho, que trabalha por própria conta, em busca dos vinténs de cada dia, prestando depois conta ao senhor (ou senhora). Em meados do século XIX, as ruas e os largos da Cidade foram ocupados por estes negros que ofereciam seus serviços, pelas quitandeiras e seus tabuleiros, escravos que gozavam de uma relativa autonomia e mobilidade. Não havia, na prática, meio dos senhores vigiá-los em suas deambulações pela Cidade, tampouco de controlar suas relações sociais ou seu emprego de tempo.

Os africanos assustavam: eram temidas as revoltas, as fugas e a própria presença daquela gente estrangeira solta pelas ruas da Cidade. No silêncio da noite, os sons das

¹¹ Segundo Rubens Machado, (1989:103) “o carreiro é um dos raros negros aparecidos nos filmes paulistanos de então [reprodução do quadro do Grito do Ipiranga em *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*]”.

¹² Sobre a escravidão urbana na Cidade, Machado, M.H (2004).

batucadas e das danças aterrorizavam os vizinhos das irmandades negras, aos quais, decerto, não passava despercebida a fundamental importância que o culto aos mortos ocupava nas práticas religiosas dos africanos. (Machado, 2004:88)

O alto custo dos escravos não permitia aos senhores a manutenção de feitores, como nas fazendas. Nas cidades, eram muitos os senhores possuidores de um ou poucos escravos, entre outras razões, porque ser proprietário era uma questão de *status* social. Na ausência do feitor, os senhores dependiam dos agentes do Estado e da imprensa (anúncios de captura de fugitivos) para manter o controle social dos negros. Em paralelo aos mecanismos repressivos, foi-se estabelecendo uma rede de relações, por meio das quais se mantiveram as prerrogativas senhoriais e que implicaram em “relativas” concessões aos escravos (constituindo, assim, o “cimento” da sociedade escravista).

A alforria, concessão ao anseio de liberdade, revela-se um instrumento de dominação senhorial, na maioria dos casos onerosa para o escravo: “previa a ‘compra’ da liberdade (o escravo tinha que juntar tostões ao longo da vida) ou o estabelecimento de vínculos de obrigações e subordinação com a casa senhorial, às vezes extensivo aos filhos do alforriado”. (Id., ib:89-91) À institucionalização deste tipo de vínculo de “favor” como mediação social entre classes e grupos, deu-se a alcunha de paternalismo.

A partir de 1870, a lavoura cafeeira drenou a mão-de-obra escrava da Cidade. Às vésperas da Abolição, os escravos representavam cerca de 1% da população total (em torno de 30.000 habitantes), mas isso não significou que a população negra tenha se reduzido na mesma proporção: a Cidade tornou-se o centro do movimento abolicionista. Nas ruas conviviam forros, libertos e fugitivos que, cada vez com mais frequência, ali procuravam refúgio, seja a caminho dos quilombos, seja procurando abrigo nos capinzais, capoeiras e

baixadas dos córregos e rios. A várzea do Carmo é um dos pontos nos quais se forma um núcleo populacional de negros fugitivos.

Na topografia de São Paulo, cujos terrenos mais altos eram ocupados pela elite, as várzeas, baixadas e demais zonas alagáveis, desvalorizadas comercialmente, constituíam o território dos pobres e dos párias. A associação da natureza tropical – na qual se inclui a força das águas – com a presença do *outro* social, talvez esteja na origem da “aversão das novas elites em relação aos rios, às várzeas e à natureza exuberante de Piratininga, que faziam justamente dessas as áreas sagradas para os índios e as mais atraentes para os negros e seus descendentes” (Sevcenko, 2004:25). Essas áreas corresponderão a alguns dos vazios na representação da metrópole que explode na alvorada do século XX e, em termos de urbanismo, aos rios canalizados, às avenidas marginais e às enchentes.

As ruas de São Paulo, que já eram evitadas devido à presença dos escravos, passaram a ser consideradas perigosas para os transeuntes, especialmente do sexo feminino. (Campos, 2004:41) Nos instantâneos da década de 1910, os negros já não são visíveis, cedendo a cena das principais ruas da cidade. (Kossoy, 2004:189) para que nelas desfilem as paulistas brancas, reclusas nos tempos da escravaria. O intuito de “limpar” a cidade dos africanos e seus descendentes tem como exemplo a demolição, em 1871, do casario ao redor do Largo do Rosário, habitado por um núcleo de população negra, constituída de escravos libertos e devotos da Irmandade. A própria Igreja do Rosário seria demolida em 1904. (Id., ib.:67-68) Expulsa a população negra do “centro”, abria-se espaço para a construção de um cenário urbano propício aos anseios da elite paulista.

A partir das três últimas décadas do século XIX, o desenvolvimento da lavoura cafeeira financia a transformação urbana e social de São Paulo: a ferrovia chega ao planalto, em 1872 é inaugurada a primeira casa das retortas, em 1876 é a vez do bonde

(ainda com tração animal), desembarcam as primeiras levas de imigrantes destinados aos trabalhos nos cafezais. O núcleo central estende-se para além dos antigos limites históricos e as chácaras periféricas cedem lugar aos novos bairros. (Id., ib.:396)

Os poucos escravos que ainda existiam na Cidade, bem como os negros livres, passaram a disputar trabalho com os imigrantes, preferidos pelos empregadores. (Machado, 2004:69) A abolição da escravatura relega a população negra à marginalidade absoluta, comprimida sob a batuta de uma feroz repressão policial. Na primeira metade do século XX, a vinda maciça de europeus, judeus, árabes e orientais, a industrialização e o discurso do progresso embasam o “branqueamento” das origens paulistanas, colocando uma pedra em cima do passado escravista da Cidade, bem como de sua tradição africana. (Id., ib.:97) A representação de São Paulo calcou-se num profundo racismo em relação aos negros. O que sucedeu com as outras etnias de imigrantes (dado que, de certa forma, os escravos também “imigraram”) é um assunto de igual interesse, mas escapa ao alcance deste trabalho.

À margem da cidade e da imagem, os negros paulistas esperaram mais de um século após a abolição para que fosse realizado o documentário *Aristocrata Clube*, sobre a ascensão social de uma burguesia negra paulistana que, impedida de frequentar os clubes dos brancos (incluindo clubes de etnias imigradas), cria seu próprio espaço. O filme tem vários pontos de interesse, a começar pela própria representação do espaço da cidade: o local ocupado pelo clube de campo homônimo, na década de 1960, foi invadido por uma favela. O maior problema do filme é, talvez, não pontuar porque as gerações seguintes abandonaram o clube, e seu espaço, tão arduamente conquistado pelos pais.

Com as levas de imigrantes, a população da cidade salta de 47 mil habitantes em 1886 para 65 mil em 1890, dobrando esse número em 1893, chegando a 240 mil pessoas

em 1900. O cenário urbano promissor desperta o interesse de profissionais e artífices urbanos de vários setores. (kossoy, 2004:339). Artesãos reproduzem, nas novas edificações, os modos de seus países de origem; o registro dos casarões da Avenida Paulista é revelador da salada de estilos arquitetônicos decorrente. Na leva dos profissionais atraídos pelo dinheiro do café, vieram os fotógrafos e os “cavadores” da primeira cinematografia paulistana.

De acordo com Kossoy, “para a classe dominante era fundamental eliminar as marcas da Cidade provinciana de antes, identificadas com o atraso, e apresentá-la com uma nova feição européia”. Divulgar a pujança de São Paulo no exterior não era apenas uma questão de vaidade: visava atrair, acenando com a perspectiva de enriquecimento, a mão-de-obra imigrante que bancava a contínua expansão da lavoura cafeeira e da indústria, cujo crescimento era notório.

Em 1890, Guilherme Gaensly instala-se em São Paulo, vindo da Bahia. Suas fotografias da Cidade contribuem para construir a nova identidade da Capital do Estado, que corresponde aos anseios da elite em seu projeto de modernidade. (Id., ib.:401) A europeização em curso incluiu uma febre importadora que foi dos bens de consumo à Estação da Luz, trazida da Inglaterra do primeiro parafuso à última telha. Nas palavras de Kossoy: “arquitetos estrangeiros e, especialmente, o escritório Ramos de Azevedo dão *corpo e forma* a tal projeto. Coube a Guilherme Gaensly *fixar e difundir essa imagem*”. (Id., ib.) São Paulo começava a perder, nas aparências cultivadas pelo discurso oficial, aquilo que a tornava “brasileira”, para assumir a roupagem cosmopolita que a faria estrangeira aos olhos do resto do Brasil (e do discurso oficial sobre si).

Na passagem para o século XX, o mercado para a absorção de vistas e paisagens já adquirira contornos internacionais. A supressão da exuberante paisagem nativa na

representação de São Paulo é digna de nota. O Rio de Janeiro, que no Império também surge como cidade europeizada na lente de Marc Ferrez, tem por referência local a paisagem natural que emoldura a cena urbana, pela qual a cidade é conhecida até o hoje. Em São Paulo, o desinteresse programático pelo “berço esplêndido” faz do “ritual do poder” o esquema por excelência de representação da cidade.

Enquanto os “naturaes” apresentavam esta nova São Paulo para o público local, os cartões-postais e as revistas ilustradas reforçavam o modelo de representação aqui e no exterior. O cotejo com a fotografia é interessante na medida em que muitos filmes antigos sobre São Paulo se perderam e as imagens fotográficas são, do ponto de vista técnico, de qualidade superior àquelas captadas pela maioria dos cavadores. Por meio delas se depreende, de forma mais precisa, a imagem de Cidade (edifícios, enquadramentos, espaços) almejada pela classe dominante. A câmera do fotógrafo também foi a câmera do poder: por um lado, testemunha o progresso material, legitimando o ideário da oligarquia paulista e da república do café-com-leite. Por outro, registra o novo cenário, digno de cartão postal, com o qual essa *elite se identifica*. (Kossoy, 2004)

Nas primeiras décadas do século XX, à margem da cidade oficial, uma outra São Paulo crescia nas cercanias das ferrovias e nas várzeas, impulsionada pelo desenvolvimento do parque fabril. Uma São Paulo que, contrariando a representação de urbanidade tranqüila, vive intensa agitação política, hasteia a bandeira negra do anarquismo e será palco das tensões sociais que culminam nas greves de 1917-1918.

Até o advento das primeiras greves operárias, a presença dos imigrantes era vista como fator de progresso. Na prática, o grande volume de mão-de-obra disponível e a utilização do trabalho das crianças nas fábricas permitiam o achatamento dos salários. No rescaldo dos conflitos, os operários conquistam direitos básicos, como o fim do trabalho

infantil. Mas sua presença adquire, aos olhos do poder, um caráter cada vez mais ameaçador. Passado o primeiro momento de surpresa, no qual aquela sociedade de raízes escravocratas (e não afeita ao trabalho assalariado) viu ameaçadas as prerrogativas senhoriais, as elites paulistas se reorganizam, criam leis que restringem o direito de greve e promovem a expulsão sumária de ativistas. A repressão policial se acirra. Na ótica das forças repressivas, os estrangeiros passam a ser alinhados, ao lado dos negros, como elementos capazes de degenerar o corpo social.

São Paulo se modernizava cindida em duas cidades, aquela que recebia cuidados crescentes, da colina central e dos bairros residenciais privilegiados, como os Campos Elíseos. E a outra, a cidade que crescia em meio à precariedade dos serviços urbanos pautada pela exclusão espacial. O amálgama de etnias e culturas, que poderia imprimir um caráter cosmopolita à Cidade, tinha por contraponto as péssimas condições de moradia, saúde e alimentação da população recém-chegada, que se revelavam nos surtos de doenças e epidemias. A essas condições extremas somavam-se a brutal exploração no trabalho e a violência policial. (Marins, 2004:62)

Na república velha, a urbanização se fez sob égide do sanitarismo. Com base em premissas “higiênicas”, são postos abaixo os casarões da época colonial e os casebres que abrigavam os últimos núcleos de presença de negros no centro de São Paulo, construídos às margens da Várzea do Carmo e da Baixada do Piques. (Sevcenko, 2004:141-142) As teorias evolucionistas fornecem uma justificativa “científica” para a política de segregação social no espaço da Cidade. O corpo urbano estava sob a ameaça dos males herdados da escravidão e da recente imigração. A adesão aos movimentos comunista ou feminista poderia ser reveladora de “anomalias raciais”.

Nos anos 1920 ficava claro que a principal novidade da Capital do Estado não advinha das maravilhas importadas da Europa, tampouco do novo contorno urbano europeizado que a cidade adquiriria. Nas palavras de Oswald de Andrade:

Se procurarmos a explicação do por que fenômeno modernista se processou em São Paulo e não em qualquer outra parte do país, veremos que ele foi uma consequência de nossa mentalidade industrial. São Paulo era de há muito batido por todos os ventos da cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria com a sua ansiedade do novo, a sua estimulação do progresso fazia com que a competição invadisse todos os campos de atividade. (*apud* Campos, 2002:8)¹³

Conforme Maria Lygia Quartim de Moraes (2007), Oswald de Andrade, ademais de poeta, foi um sociólogo nato, profundo conhecedor da mentalidade paulistana e, com acerto, entendeu que a novidade da Cidade vinha da mão-de-obra livre consumidora de bens industriais, condição indispensável para o desenvolvimento das forças produtivas. Com o capitalismo industrial, São Paulo rompeu com a hegemonia da lavoura e as relações sociais de produção capitalistas invadem todos os setores e campos de atividade.

Já se aludiu às (sub)representação dos negros e das empregadas, mas o que é dos operários, considerando que São Paulo foi do Brasil, até os anos 1970 a cidade industrial por excelência? Abordo essa vertente nas análises de *Noite Vazia* e de *São Paulo S/A*.

4. b) Um personagem caipira

A partir de 1910, o “nativismo paulista” pauta a nova consciência do “ser paulista”. Surge o brasão da cidade, no qual está impresso o bordão “*Non Dvcor, Dvco*”. Cria-se a

¹³ “O Modernismo”, depoimento publicado na revista *Anhembi*, ano V, n49, vol XVII, dez 1954, São Paulo, p 32, *apud Obras Completas, Pau-Brasil*, p.8.

figura mítica do bandeirante, apresentado como pai da raça e da civilização brasileiras. (Sevcenko, 1992:138) O conquistador dos sertões era branco, bem entendido e suas origens passavam ao largo da mistura racial com o elemento negro. De quebra, a jovem oligarquia paulista (se comparada às famílias tradicionais do nordeste) ganhava três séculos de tradição.

O entusiasmo localista surge como resposta à pressão cultural e política dos grupos imigrantes, representando um esforço de fortalecimento necessário na disputa pelo poder com as oligarquias excluídas do eixo São Paulo-Minas. O processo dá-se em sintonia com um movimento mais amplo, protagonizado pelas vanguardas artísticas européias e junta águas com o nascente modernismo paulista, que partia na busca das raízes da cultura nativa. A valorização das tradições brasileiras, como se sabe, vai pautar manifestações diversas, como o movimento antropofágico, o desenvolvimento de uma literatura regionalista e o verde-amarelismo proto fascista, bem como a produção documental do “berço esplêndido”.

A partir desse momento de mobilização nacionalista, a figura do Jeca-tatu adquire características simpáticas (Id., ib.:238), ainda que não sejam estas as cores com as quais a literatura regionalista pinta o interiorano. Numa sociedade em que o avanço industrial se tornara uma conquista indiscutível, o caipira passará a representar o *outro* tolerável, portanto visível, cujo atraso, apenas circunstancial (e não hereditário como nos negros e imigrantes subversivos) se contrapõe ao avanço do cidadão. A representação do interiorano caracterizado como o Jeca simpático se consolida nas décadas seguintes. Será a contraparte que chancela a vida na Capital do Estado, pois, ao garantir um lugar de alteridade e de antagonismo, marcas da formação social, permite que sejam relegados à invisibilidade os negros e os operários, *outros* intoleráveis, porque ameaçadores.

O caipira com seu sotaque, suas botinas e hábitos simples é uma figura por definição risível, nada ameaçadora, cuja principal ação consiste na incapacidade de agir. O caipira é atrasado porque, ao contrário do moderno, não tem pressa, não atua, nem constrói o maior parque industrial da América Latina. A piada se instala quando a inação do caipira gera o movimento, o que talvez explique porque Mazzaropi era tão engraçado aos olhos do público (e continua sendo).

4.c) Sinfonia à paulista

Conforme vimos, a representação de São Paulo é desde seus primórdios vinculada a uma idéia de progresso. As observações de Kossoy (2004:428) sobre a *Revista São Paulo* podem ser estendidas às fitas:

...promovia-se a *valorização regional* de sua gente, a “Raça Paulista”, a “competência” da administração estadual (...) o desempenho econômico de sua indústria, comércio e agricultura, louvava-se os jovens escoteiros, os adolescentes ginásianos, a educação em geral, além da vocação para o trabalho, para a construção, para o crescimento vertiginoso da Capital, “a terceira cidade da América Latina em população”, (...) Cidade que constrói “três casas por hora”.

Este será o eixo central das representações cinematográficas da metrópole, o discurso que embasa a afirmação do *progresso*, notória nas cartelas, desde os primeiros “naturaes” até produções mais primorosas, como o documentário *São Paulo, sinfonia da metrópole*, de 1929.

O documentário de Lustig e Kémeny, em que pese ter qualidades artísticas sem dúvida superiores à maior parte dos “naturaes”, pode servir de paradigma da categoria, porque combina um tom de euforia pela modernização da Cidade com uma pedagogia

empenhada na exposição de uma civilidade exemplar. (Machado, 2004:473) Tal pedagogia teria continuidade em filmes como *São Paulo de ontem 1863... e de hoje 1943*, de Benedito Junqueira Duarte e no *São Paulo em festa*, 1954, produção da Vera Cruz sobre o IV Centenário da cidade.

O Código de Obras de 1920 abriu caminho para a construção de edifícios altos, que logo quebrariam o padrão harmônico de alinhamentos e *bulevares* à “parisiense”. No Anhangabaú inaugurava-se nova volumetria com a construção dos edifícios Sampaio Moreira, em 1924, e Martinelli, em 1930, o primeiro arranha-céu da Cidade a superar vinte pavimentos. (Campos, 2004:72) Na *Sinfonia* paulistana, a “euforia” pelos contornos modernos que a cidade adquiria é notória na ênfase à verticalidade dos edifícios de construção recente, na intensa circulação de veículos e de pessoas nas ruas, no paisagismo ajardinado ao estilo europeu e na *ausência* de aspectos que desmentiam, na paisagem urbana, a cortejada modernidade – os cortiços, as condições de trabalho nas fábricas, a modernização precária¹⁴, a natureza tropical, as várzeas. O único personagem negro com algum destaque é um presidiário.

A *Sinfonia* paulista abusa dos clichês da modernidade (não só pelas imagens de trânsito, multidão na rua e “arranha-ceús”, mas pela forma de filmá-los), mas o faz com alguma especificidade em relação à representação de outras cidades. Conforme Rubens Machado (1989), a noção de progresso do filme não comporta conflitos, a dinâmica da vida urbana se reduz ao trabalho e às instituições reveladoras da ordem social, a natureza tropical está ausente. Ao proceder assim, a fita constrói uma representação por meio da qual São Paulo se diferencia das outras cidades, e o documentário de outros filmes sobre cidades:

¹⁴ Empresto o termo de Regina Meyer (2004).

Na *Sinfonia* alemã há fenômenos naturais como chuva, vento, névoa matinal; tais fatos são também privilegiados nos filmes urbanos de Joris Ivens (...) a mescla ou luta com o urbano dos elementos da natureza e também matéria prima da poética de Jean Vigo em *À propos de Nice* (1930). (...) A mesma severidade rígida que doma a natureza nas representações paulistanas apagando os seus traços mais revoltos, pela seletividade empregada pelos cinegrafistas e cineastas, opera também no âmbito da vida popular da cidade (...). Nisto opõe-se a *Somente as Horas* e tantos outros filmes-da-metrópole que se possam recordar. (Machado,1989:102)

A *Sinfonia* de Lustig e Kémeny recorre aos clichês do urbano, não só porque pretendia criar uma imagem de velocidade e modernidade que a cidade de fato adquiria, mas, para dar forma a um modelo já estabelecido de representação de São Paulo, ao qual não interessava mostrar os bairros operários, o conflito social ou a natureza tropical.

É digna de nota a ausência das enchentes como motivo na cinematografia de ficção paulistana, considerando que são uma constante na vida da Cidade desde os tempos dos campos de Piratininga. As enchentes estão ausentes como matéria filmada e como referência em outra mídia interna à diegese: um personagem ouvindo uma notícia na televisão ou no rádio, por exemplo. A chuva, quando surge, é como motivo, como em *Noite Vazia* e os *Amantes da Chuva*. Tem implicações diversas, que veremos mais adiante.

Em contrapartida, a *Sinfonia* de Lustig e Kémeny marca a presença das formas de controle (a prisão, por exemplo) que mantinham sob o jugo da repressão policial o *outro* social que se contrapunha à metrópole idealizada pela elite (mas cuja exploração permitia à Cidade sua pujança), que já não incluía apenas os barões do café, mas também os imigrantes enriquecidos e todos que se beneficiavam dos novos negócios proporcionados pelo crescimento da potência industrial de São Paulo.

Na *Sinfonia* paulista e em *São Paulo, 24 horas*, sua versão em curta-metragem, alguns enquadramentos e trechos da montagem denotam a apropriação de recursos formais

do repertório visual vanguardista, que mal encobrem o cerne conservador do filme, reproduzindo, na relação forma-conteúdo, o tipo de modernização que regia as transformações da Cidade.

Vale lembrar que os dois participantes da semana de arte moderna que se ligaram ao cinema, Menotti Del Picchia e Guilherme de Almeida (Machado, 1989:104), eram filiados ao verde-amarelismo, cuja proposta política desembocaria no Integralismo. Em 1939, quando instituído o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda –, órgão que orientava o conteúdo das mensagens que poderiam ser veiculadas pelos meios de comunicação. (Kossoy, 2004:432), foram nomeados diretores do órgão em São Paulo Cândido Motta Filho, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo.

Em 1929, ano de lançamento de *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, a quebra da bolsa de Nova Iorque e o colapso na economia mundial provocaram a crise da cafeicultura, abrindo campo para uma reversão no jogo das forças políticas no Brasil. Nos anos seguintes, a revolução de 1930 marca a entrada de Getúlio Vargas no cenário nacional, o fracasso do movimento separatista de 1932 pontua um limite às aspirações da elite paulistana. A nova composição de forças, contudo, reflete a máxima de que, em nosso país, as coisas mudam para que tudo permaneça igual. O fim da República Velha não significou uma revolução burguesa que pudesse suprimir o poderio das antigas classes dominantes paulistas.

d) Agora sim, o quarto da empregada

A título de exemplo de como serão encaminhadas as questões propostas nesta tese, segue como epígrafe, um trecho de *Ao vencedor as batatas* :

Se o próprio paternalismo é a falta de fronteira clara, no pólo forte da relação, entre a autoridade social e a vontade pessoal, e se esta última é um conjunto mais ou menos contraditório de desejos inadmissíveis, de cegueira e de justificações infundadas, a situação do inferior ganha outra dimensão. A integração social deste se faz pela subordinação direta às servidões e confusões afetivas – que fazem autoridade e seria ingratidão não respeitar – da parte superior. O leitor estará reconhecendo, espero, o barro escuso de que se faz a obra machadiana da maturidade. Alguma coisa no gênero talvez do que é hoje a situação da empregada doméstica. (Schwarz, 1977:142)

Roberto Schwarz refere-se às motivações do personagem Estácio, ao qual Helena, a protagonista que dá nome ao romance, está ligada por um vínculo de *obrigação* social.

A respeito, uma observação empírica (em aparente digressão): quando vemos as plantas de casas e edifícios de apartamento destinados à classe média, o fato do chamado “quarto de empregada” ter perdido metragem nas últimas décadas não significa que o emprego doméstico tenha caído em desuso, apenas que as empregadas residentes vivem mais apertadas e, em alguns casos, foram substituídas por diaristas. Não obstante, nos anos 60, as dependências de empregada ainda eram espaços relativamente amplos nas casas e nos prédios de apartamento da classe média urbana. Construções de um patamar financeiro um pouco mais elevado já dispunham de dois quartos de empregada, bem como de uma copa onde comiam os serviçais, fixos e diaristas (faxineira, jardineiro, motorista e outros). Aliás, moro em casa e meu escritório foi montado no antigo quarto de empregada, enquanto a lavanderia da planta original (menor e sem vista) foi transformada em quarto da empregada. É difícil não se implicar numa pesquisa desta natureza.

É verdade que a classe média não tem mais condições de pagar as várias especialidades do serviço doméstico, como a geração dos meus avós, em São Paulo e em outras cidades do país: arrumadeira, copeira, lavadeira, cozinheira, passadeira, sem falar na “pagem”, aquela moça pobre que as famílias “pegavam para criar” e que ajudava a cuidar

das crianças, a arrumar a casa, entre outros afazeres, em troca de um lugar para morar e, com sorte, uma remuneração simbólica.

Se o quarto de empregada cedeu metragem para o conceito de suítes, muito ao gosto do *status* individualista, a onipresença do “elevador de serviço” prova que, mesmo a concentração de renda tendo proporcionalmente, em tempos recentes, reduzido a classe média (Pochmann, Guerra, Amorim e Silva [Org.], 2006) a relação com o andar de baixo não se alterou. As domésticas compõem parte do grande conjunto do setor terciário ao qual Francisco de Oliveira se refere em *Crítica à razão dualista* (1972). O caso, contudo, dispensa citações. Basta olhar ao redor: enquanto escrevo, ouço a minha empregada arrumando a cozinha. Poderia me referir a ela como secretária do lar ou ajudante ou qualquer outro eufemismo. Se morasse em Paris, Nova Iorque ou Londres, faria como as amigas com filhos que vivem nestas cidades: teria outra organização doméstica. Há algumas gerações as *chambres de bonne* dos antigos apartamentos parisienses deixaram de abrigar as *bonnes* da *maison*: vide a saga secular de um edifício em *La vie, mode d'emploi* de Georges Perec.

E os filmes? Sob o ângulo do serviço doméstico como prática disseminada entre a classe média, a representação da modernidade paulistana não dá conta deste legado significativo do paternalismo: nos três filmes que servem de eixo para a pesquisa *Noite Vazia*, *São Paulo S/A* e *O Bandido da Luz Vermelha*, não se vê a personagem da empregada, nem nas cenas que incluem as famílias da classe alta, como na abertura de *Noite Vazia*, a mansão do industrial assaltado em *O Bandido* e as seqüências com Arthuro em família, em *São Paulo S/A*.

E porque a ausência? Uma explicação possível (aventaremos outras) são as matrizes cinematográficas na quais estes filmes se inspiram, por exemplo, o Neo-realismo e a

Nouvelle Vague, calcadas em sociedades nas quais o serviço doméstico, quando existe, não segue as mesmas regras daqui, não ocupa a mesma função social e nem compartilha os mesmos precedentes históricos. Caberia aos cineastas brasileiros inventar uma representação espacial de interiores de residências que abarcasse essa excrescência arquitetônica, o quarto de empregada, que tem por mediação com a residência propriamente dita a área de serviço e a cozinha. O que é evidente numa planta-baixa pode não sê-lo na diegese. Isso não significa que estes filmes ignorem um aspecto fundamental da nossa sociabilidade, mas que este poderá aparecer de modo deslocado, cabendo à análise apontar os meios pelos quais se dão os eventuais deslocamentos. Ou, retomando a introdução, compreender como os “elementos de ordem social são filtrados, através de uma concepção estética, e trazidos ao nível da fatura”.

Em tempo: Marcelo, o protagonista de *As Amorasas*, de Walter Hugo Khouri, hospeda-se na casa da família de um amigo precisamente no quarto de empregada, o que é eloqüente na caracterização da posição marginal que o protagonista ocupa na sociedade.

Vale observar que as histórias rodadas no Rio de Janeiro, por razões que não cabe aqui investigar, comportam com mais freqüência a presença do serviço doméstico, e isso acontece a partir das pornochanchadas, nos anos 70. A erotização da comédia de costumes trouxe títulos tais que *Como era boa nossa empregada*, e hoje evoluiu para um tratamento mais digno em, por exemplo, *Bendito Fruto*. Se isso não acontece nos filmes de São Paulo, não é porque as empregadas paulistas sejam menos desejáveis do que as cariocas, nem deixem de ter filhos com seus patrões, mas porque a representação desta cidade traz à tona e é motivada por outro tipo de problemática.

O eixo da pesquisa não se resume à questão, mas só para prosseguir no assunto que serve de mote: a presença do emprego doméstico, na filmografia paulistana, consta na

comédia nos anos 1950, entre outros filmes, em *A Família Lero Lero*. A trama está focada na vida comunitária dos bairros e a residência dos Lero Lero é situada, nos planos externos, numa vila. Os espaços internos, contudo, são maiores do que das casas de vila e o padrão de vida dos familiares pertence a um segmento mais abastado. É provável que um estudo sociológico revele que os Lero Lero pertencem à classe média paulistana, ainda que na diegese estejam colocados um escalão abaixo.

Na chave da comédia, nos anos 50, foi retratado um tipo de sociabilidade que será motivo na filmografia recente em *Cronicamente Inviável*, de Sérgio Bianchi e tema de *Domésticas*, dirigido por Fernando Meirelles e Nando Olival, baseado na peça homônima de Renata Mello. Motivo que esteve ausente nos anos 60, no momento que os filmes ligados ao Cinema Novo passam a enfocar os problemas da classe média urbana.

A questão do ponto de vista coloca o problema da focalização em sua variável sociológica: o que delimita a perspectiva da narração? Em *Cronicamente Inviável* a narração fornece uma interpretação histórica dos problemas do Brasil. É pela voz do narrador que são expostas as origens patriarcais do vínculo entre empregada e patroa. A narração apresenta uma interpretação dos fatos, mesmo deixando margem à contradição e à ambigüidade pelo embaralhamento das mediações (o que é da instância narradora, o que é do personagem narrador?). No desfecho, a ação desqualifica a postura da narração, evidenciando que não há santidade possível numa sociedade desigual. A fonte inspiradora de Sérgio Bianchi é clara: Machado de Assis, cujo conto *Pai contra mãe* será o fio condutor em *Quanto Vale ou é por Quilo*¹⁵.

¹⁵ Luiz Zanin Oricchio menciona esse conto ao comentar *Cronicamente Inviável*, na crônica publicada em *O Estado de S. Paulo*. (Oricchio, 2000).

Em *Domésticas* ocorre um deslocamento interessante pela apropriação, na ficção, das “entrevistas” características de um tipo de documentário que, em teoria, abriu a perspectiva das classes populares ganharem “voz” nos filmes. A origem do filme está na peça de teatro homônima, para a qual Renata Mello, que também é roteirista e atriz do filme, realizou uma extensa pesquisa.

Na peça, ao contrário da inversão feita pelo narrador Machadiano em *Brás Cubas*, não é a elite que é ridicularizada pelo olhar do mulato, mas as empregadas (mulatas, em geral), que se revelam ridículas numa montagem que, afinal, resultou de fato engraçada e teve boa receptividade junto ao público (de classe média). A versão em filme merece uma análise mais demorada, pelo jogo de espelhos proposto na narrativa, dos quais cito apenas alguns:

a) Os créditos iniciais são lidos por uma mulher de sotaque nordestino, cuja imitação é igual à das personagens do filme. A voz da “doméstica”, ao ler os créditos e fazer os agradecimentos, se coloca como instância narradora, artifício que se revela como tal, dado que nos créditos consta o nome de uma dupla de diretores. Cria-se uma duplicidade. A doméstica agradece a quem e pelo quê, afinal?

b) As primeiras “entrevistas” ressaltam o caráter ridículo das empregadas, confirmando a expectativa da classe média à qual o filme se destina, mas o conteúdo das falas dessas entrevistas muda ao longo do filme, revelando, na fala final (que se assemelha a uma entrevista real ou talvez até o seja), a dimensão dramática da exploração a que estão sujeitas. A narrativa retorna ao ponto inicial, a pesquisa que lhe deu origem no “mundo real”. A piada torna-se denúncia e, ao fazê-lo, acusa o mecanismo por meio do qual a elite desqualifica seus subordinados.

c) No filme, as patroas são tão invisíveis quanto as domésticas costumam ser na ficção cinematográfica. Em mais de um momento, porém, vemos as domésticas por uma decupagem correspondente ao olhar da patroa na diegese. Em teoria, seria a reparação de uma lacuna histórica, mas, nos outros filmes (praticamente todos), a patroa é vista pelo olhar da doméstica?

d) O assunto das empregadas é, em boa medida, as respectivas patroas, invertendo um assunto das mulheres de classe média na vida “real”, que é reclamar das respectivas empregadas. Essa última inversão, em particular, que já estava presente na peça (não vemos as patroas), imprime à narrativa maior comicidade, pelo inusitado da troca de invisibilidade à qual os filmes habituaram o público. Por outro lado, a ausência das patroas como personagens encarnadas elude o conflito, já que a principal característica da relação entre o patrão e o empregado no serviço doméstico é a convivência.

Enfim, coloco estes aspectos do filme apenas para enfatizar parte do problema da focalização quando se procura compreender quais representações estão em jogo. Qual é o ponto de vista de *Domésticas*? Quais vozes se fazem presentes? Quem vê a cidade do helicóptero (nas cenas aéreas), quem a vê do ônibus? Ou então: seria possível um *Domésticas* ao revés, as patroas sendo entrevistadas (quantos documentários foram feitos sobre a classe média)? Está colocado um problema ao qual voltarei, mais adiante, na análise das seqüências com os operários em *São Paulo S/A*.

Vale esclarecer que o caso do serviço doméstico não é de permanência de uma estrutura arcaica em meio à modernidade urbana, herança arcaica que arrastamos, mas que não nos diz respeito. Ao contrário, na medida em que o inchaço do Setor Terciário contribui para o baixo custo da mão-de-obra, a precariedade da vida popular pode ser vista

como um elemento funcional e fundamental para o desenvolvimento moderno do país e da estrutura da nossa sociedade: é uma das faces da modernização conservadora.

Quando voltei ao Brasil vinda da França, era com alguma perplexidade que ouvia minhas amigas da escola falarem mal das empregadas, as “gutchas”, “bahianas” irritantes, ridículas. Só havia carinho para as antigas babás, ou as empregadas que porventura cumprissem alguma função maternal, como um dom especial para a culinária de doces. Da minha parte, até onde me recordo, passado o espanto inicial, aderi ao coro das reclamações: mancham as roupas com cândida, não sabem atender o telefone, usam perfume vagabundo, roubam. As empregadas da adolescência eram todas detestáveis mas, e isso também não deixava de me surpreender, meus pais viram a entrada deste novo elemento no convívio familiar com doce naturalidade.

e) A bases do que virá

O ano de 1930, a par da ascensão de Getúlio Vargas ao poder, também foi relevante para o futuro urbano de São Paulo. No mesmo momento em que Buenos Aires inaugurava o metrô, a gestão Pires do Rio encomendava ao engenheiro Prestes Maia um plano diretor para a abertura das primeiras grandes avenidas da Cidade, que a estas alturas se aproximava do primeiro milhão de habitantes. A criação de uma estrutura radial-perimetrial visava desafogar o centro, principal foco das intervenções urbanísticas até então, consagrando o expansionismo tentacular, a proeminência do transporte automotor em detrimento do transporte sobre trilhos e a verticalização que definiriam os rumos da cidade. (Campos, 2004:81)

A segregação sócio-espacial, delineada desde as primeiras demolições ainda no século XIX, acelerava a marcha rumo à ocupação de novos espaços. A malha urbana se expandia às custas dos municípios vizinhos. A partir do final dos anos 1930, o fluxo migratório interno começa a prevalecer sobre a imigração estrangeira. Os investimentos públicos continuavam a se concentrar nas áreas centrais e as regiões periféricas foram relegadas à carência absoluta. (Grostein, 2004:71) As primeiras favelas da cidade datam da década de 1940. Nos anos 1960, algumas estimativas indicavam cerca de 700 mil pessoas residindo em cortiços e favelas, estas se desenvolveriam em larga escala nos anos 1970. (Feldman, 2004:127)

O crescimento da malha urbana de São Paulo combinará uma mescla de expansão territorial com verticalização. A indústria da construção civil manteve a tendência de concentrar seus investimentos nas áreas valorizadas dos bairros centrais, cujo adensamento vertical terá como ápice as décadas de 1960 e 1970. Na ausência de investimentos públicos na construção civil destinada às camadas mais pobres, as massas de migrantes recorriam à auto-construção em loteamentos clandestinos da periferia.

O censo de 1940 revela que, nessa época, São Paulo já concentrava 43% da produção industrial brasileira. No final do Estado Novo, o governo Vargas cria dois mecanismos principais para incrementar o crescimento econômico por meio da produção industrial: funda, em 1946, a Companhia Siderúrgica Nacional e, em 1952, o BNDES. Nos anos 1950, pelo menos metade da produção total da indústria brasileira era gerada em São Paulo. Com a ascensão de Juscelino Kubitschek, a expansão do parque industrial da Cidade (já em conurbação com o cinturão de municípios que viria a ser conhecido como o ABC) assume uma nova face, associada ao capital estrangeiro e concentrada na indústria automobilística.

Contudo, conforme Regina Meyer (1991:18-21), endossando a análise de Celso Furtado, o padrão da urbanização da cidade deveu-se ao crescimento demográfico, mas este não decorre do crescimento industrial e sim da expulsão da população do campo. Para tanto contribuíram a grande concentração de renda, a presença do Estado na vida social, as mudanças tecnológicas introduzidas na agricultura, poupando mão-de-obra, entre outros fatores. A presença das massas de migrantes, que enfrentavam dificuldades imensas de sobreviver na grande cidade, foi decisiva na organização físico-espacial-funcional da metrópole.

O final dos anos 1940 marca, além do novo surto industrial paulistano, um grande impulso na vida cultural da Cidade: Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados, encabeça a inauguração do MASP em 1947; no ano seguinte surge o MAM, tendo à frente Francisco Matarazzo Sobrinho, que também promoverá, em 1951, a I Bienal de São Paulo. Além dos museus, a Cidade também ganha uma companhia teatral de alto nível, o TBC. Surgem revistas de arte e agências de propaganda e a fotografia tem sua linguagem renovada pelos profissionais refugiados da Segunda Guerra, que inspiram uma nova geração de profissionais, livre dos entraves da fotografia acadêmica. Thomas Farkas é um fotógrafo dessa geração que marcará presença no cinema dos anos 1960.

Nesse ambiente de efervescência cultural acontece a grande empreitada do cinema industrial paulista, a Vera Cruz, não por acaso tendo como importante patrocinador Francisco Matarazzo Sobrinho. Não vem ao caso discutir aqui se esse movimento cultural (a Vera Cruz e as demais companhias do gênero) pode ser considerado uma manifestação de poderio de uma burguesia segura e vigorosa, ou se a burguesia paulista, cujo ápice político teria acontecido até a crise de 1930, toma a iniciativa de incrementar o ambiente cultural da Cidade para superar sua vocação provinciana, adquirir status internacional e

assim fortalecer sua posição face ao governo federal. Para Rudá de Andrade (*apud* Galvão, 1981:13), “a proposta de um cinema brasileiro de qualidade, industrializado em padrões internacionais, sempre correspondeu a um anseio de ver demonstrada a nossa capacidade técnica como índice do nosso progresso e da nossa inteligência”. Já discutimos algumas implicações do cinema produzido pela Vera Cruz, voltaremos ao assunto no decorrer dos próximos capítulos.

Nos anos 1950, o lado chique da Cidade está em profunda transformação: em 1954 é inaugurado o Parque do Ibirapuera. A construção do Conjunto Nacional, em 1955, dá início à demolição dos casarões da Avenida Paulista. A cena cultural desloca-se para o Centro Novo. Nas imediações da Praça de República surgem pontos de encontro como a Galeria Metrópole, na Praça Don José Gaspar, o edifício Zarwos na Avenida São Luís e, em torno da Biblioteca Mário de Andrade, o Paribar e o Barbazul.

Vimos os meios pelos quais se plasmou a representa o cinematográfica de São Paulo, que nos permitem depreender como seus conteúdos estiveram em fina sintonia com uma *moderniza o* que foi, desde seus primórdios, *conservadora*. A fetichiza o do progresso se reflete, na São Paulo dos filmes, na ênfase em imagens que consagram o domínio de técnicas e habilidades (o prédio mais novo, a avenida recém inaugurada). A apologia de um progresso gerador de desigualdades se traduz na invisibilidade de largos segmentos da popula o e na ausência da natureza tropical. Os reverses da condi o cultural de país periférico se refletem na adesão às formas e conteúdos importados da metrópole, como critério para produ o de filmes de “qualidade”. A vertente mais popular das comédias paulistanas envereda por outro caminho, cujo alcance está para ser analisado.

Até o final dos anos 1950, o progresso gerado pelo crescimento de São Paulo não   problematizado de forma evidente, salvo na chave da comédia e em tramas que acontecem

nos bairros. Nestes filmes, a cidade é o bairro e nele é possível uma felicidade sem questionamentos: casa, trabalho, família, convívio com a vizinhança. Na década de 60, as narrativas se deslocam para o centro urbano (e econômico) e a noção de progresso é posta em cheque.

Os personagens atormentados deste período, ao problematizar as condições nas quais se deu o progresso da Cidade, colocam no bojo do questionamento a possibilidade de São Paulo ser (ou não) um possível lugar de completude existencial. O cinema moderno, ao favorecer a expressão autoral na fatura dos filmes, abre a brecha para que se projete, nas narrativas, a experiência da Cidade. Contudo, viver (e representar) a complexidade de São Paulo, sua heterogeneidade de base, marcada pelo atraso que é parte da nossa forma de progresso, resulta numa crise de deslocamentos: é impossível estabelecer as bases de um projeto utópico num lugar marcado pelo não-dito e por uma disparidade que não é antagônica, mas complementar.

É com esses conteúdos que, nos anos 60, os cineastas que procuram na Cidade o ambiente de suas narrativas vão dialogar, com respostas tão diversas quanto diversas são as obras que vamos analisar. Vários caminhos se mostraram possíveis: *Noite Vazia* recria uma cidade homogênea; *São Paulo Sociedade Anônima* propõe um discurso que dê conta da complexidade da metrópole; *O Bandido da Luz Vermelha* reproduz a heterogeneidade (e o impasse) na própria linguagem.

Parte II

1) A começar pelo início

1. a) Personagens sobre tela preta

Esta análise começa assim, abrupta, parafraseando as imagens do filme, deixando de lado a apresentação do artista e do contexto da obra: importa, nesse momento, que a escuridão da sala foi tomada por uma música inquietante e surgiram na tela os créditos da produção (Kamera filmes e Vera Cruz apresentam): em fade aparece uma cabeça de estátua feminina, separada do corpo. Vemos em detalhe a superfície rota, matéria porosa cujo desgaste evidente dá a entrever as camadas mais profundas de que é feita. As imagens fixas de faces arruinadas de homens e mulheres se sucedem (serão máscaras mortuárias?) enquanto entram os créditos dos atores, Norma Bengell e Odele Lara, Mário Benvenuti e Gabriele Tinti, e em seguida os créditos do filme. Uma fraca luz oblíqua ilumina a peças, destaca do fundo negro o material frágil de que são feitas: barro? Restos de uma estatuária antiga, de alguma civilização extinta?

Ademais dos rostos, vemos fragmentos de torsos e mãos, em plano fechado, mãos femininas que esboçam um toque. A abertura nos leva a um território arcaico, ao qual a trilha imprime uma conotação moderna. Figuras antigas ressurgem das profundezas escuras, vindas à luz. Ou serão figuras atuais destinadas, pela degenerescência, ao ocaso? Por ora não se sabe, mas podemos prever que seu significado não será redutível a um sentido único. O filme nos colocou no território da cultura e do símbolo.

A abertura remete a outros aspectos fundamentais: a máscara é uma variante do close no rosto, modalidade de paisagem inventada pelo cinema. Mais: se postularmos que a narração é conduzida por uma “instância narradora”, e a ela devemos atribuir o início do filme, cabe perguntar quais implicações estão contidas na apresentação da face humana como máscara deteriorada, considerado o poder de propagação do primeiro plano que, para alguns teóricos, oferece a leitura afetiva de todo o filme¹⁶.

A trama pode ser resumida em poucas linhas: dois amigos saem à procura de companhia feminina que lhes dê o “algo a mais” que falta em suas vidas. Perambulam por bares, boates e um restaurante, até encontrarem duas prostitutas, com as quais passarão a noite na *garçonnière*¹⁷ de um dos protagonistas. O balanço da noitada é mais frustrante para uns do que para outros, mas aponta, de modo geral, para uma completude impossível.

Em termos de estrutura dramática, *Noite Vazia* compõe-se de 4 partes. Na primeira, a abertura, está o comentário da instância narradora; na segunda, são apresentados o espaço (a cidade moderna) e as personagens (Mário Benvenuti é Luis; Gabriele Tinti é Nelson; Odete Lara é Cristina e Norma Bengell é Mara). Na terceira parte, na *garçonnière*, os elementos são postos a interagir; na quarta dá-se o desfecho, que introduz novo recomeço.

A fotografia de Rudolf Icsey, egresso da Vera Cruz, é um elemento fundamental para um virtuosismo plástico na composição das imagens, notável no registro da paisagem noturna da cidade, nos enquadramentos que valorizam a composição pictórica, na luz fluida

¹⁶ Deleuze (1985:114) retoma a afirmação de Eisenstein pontuando a proximidade entre o close da face humana, que denomina “imagem afecção”, e o plano inicial de um filme: “A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto... Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem entre as outras, mas oferecia uma leitura afetiva de todo o filme”.

¹⁷ A “*garçonnière*” é aquele espaço destinado aos encontros amorosos extra-oficiais, mantido por homens de alguma posse. Está simbolicamente situado “fora” da vida pública e familiar mas, ao mesmo tempo, por ser o lugar que sustenta a dupla moral burguesa, de sua existência dependem o casamento e a vida pública do homem “respeitável”.

das cenas internas, resultado de um largo uso dos recursos técnicos das filmagens em estúdio.

A montagem acentua, por seu compasso lento, sobretudo nas seqüências da *garçonnière*, a noção verbalizada pelas personagens das horas que “não passam”, em meio ao tédio de diversões que não divertem.

O tempo consagrou *Noite Vazia* como um grande filme, o que já fora apontado por parte da crítica na época de seu lançamento¹⁸. A obra de Walter Hugo Khouri não teve, em seu conjunto, igual consagração, se bem que o diretor tenha garantido um lugar de destaque no cinema brasileiro. A cidade de São Paulo está presente em muitos de seus filmes. Não cabem aqui, contudo, avaliações do que *Noite Vazia* possa representar em relação ao conjunto de sua filmografia, mas a questão merece ser ao menos colocada: o indício da possível riqueza dessa leitura está que em *Eros, o Deus do Amor* (1981), o discurso de abertura dedicado à cidade¹⁹ tem relação com o “poemacidade” imagético do início de *Noite Vazia*, uma produção em 17 anos anterior. Em *Eros*, a montagem inicial com imagens da cidade inclui quadros de Gregório Gruber, em *Noite Vazia a optical art*.

Antes de prosseguir, um breve roteiro da leitura proposta, que em linhas gerais segue a cronologia do filme: análise da forma como são representados os espaços externos de São Paulo; a presença da tradição em meio à modernidade; a perambulação e suas implicações; os eventos num espaço fechado porém permeável ao exterior (a *garçonnière*); por fim a conclusão a respeito do simbolismo do dinheiro e da utopia regressiva associados à representação de São Paulo.

¹⁸ Paulo Emílio (1988:456), em “Novembro em Brasília”, coloca a recepção de *Noite Vazia* ao lado *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. *Noite Vazia* foi provavelmente o filme mais comentado de Khouri. Em sua defesa saíram os críticos que Glauber Rocha denominava de “idealistas”, dos qual fazia parte Rubem Biáfora. Porém, o próprio Glauber reconhecia o talento de Khouri, ainda que alertasse quanto à vacuidade de um cinema “formalista e universalizante” (Rocha, 2003:101 e 11-118)

¹⁹ Ver a esse respeito o livro de Pucci (2001). A transcrição integral do mesmo está no apêndice II:251.

2) Vistas da Cidade (o espaço externo)

2.a) O fundo se ilumina: surge a cidade

A abertura dura cerca de três minutos e sai em fade²⁰. Um breve instante de tela preta, sempre com a trilha, e a imagem seguinte entra em corte seco²¹: um plano aberto do centro da Cidade, filmado num enquadramento frontal, a partir de um carro em movimento que segue o fluxo do trânsito em direção ao Centro. Anoi-tece. Nos dois sentidos da avenida, os faróis e lanternas dos carros compõem uma artéria em mão dupla, flanqueada pelos postes de luz característicos das avenidas centrais de São Paulo. À esquerda, o edifício Altino Arantes (prédio sede do Banespa), janelas acesas, contrasta com um céu que ainda guarda o último clarão da tarde, à direita do plano vê-se a massa indistinta dos edifícios iluminados. O fundo sobre o qual surgiram as máscaras revelou-se uma cidade. Em breve, as estatuárias ganharão vida.

O perfil da massa de edifícios do Centro, no qual se destaca o prédio do Banespa (sobre o qual falarei mais adiante), constitui o *plano de localização*: um plano aberto, cuja finalidade é apresentar o contexto da trama. Nele o filme estabelece a cidade na qual transcorrerá a ação, São Paulo. Se fosse Nova Iorque, corresponderia ao *skyline* de Manhattan.

²⁰ “Fade” é um termo técnico que designa o escurecimento (fade out) ou a progressiva iluminação da imagem (fade in), recurso utilizado, na montagem, para fazer a passagem de um plano para outro. Para esta tese, serão levados em conta apenas os “fades” com função narrativa – por exemplo, marcar uma elipse de tempo ou uma mudança de espaço. Os fades curtos, imperceptíveis para o espectador, que funcionam como “truques” de montagem, não serão levados em conta nesta análise.

²¹ Corte-seco: termo técnico de montagem, designa o procedimento por meio do qual dois planos são colados um ao lado do outro, sem a passagem ser mediada pelo uso de fusão ou fade, procedimentos com duração temporal (fusão = sobreposição de imagens e fade = escurecimento/clareamento da imagem).

O plano de localização, ou *plan d'ensemble*, tem uma importante função narrativa na composição do espaço filmico, razão pela qual se tornou um procedimento caro ao cinema clássico (Borwell, Staiger, Thompson 1985:196-198). Guardadas as diferenças, é o mesmo princípio que facilita a montagem de um quebra-cabeça quando temos por referência a imagem impressa na tampa da caixa. Ao estabelecer os limites mais amplos do olhar sobre a cena, o plano de localização permite a posterior descontinuidade na descrição do espaço diegético²² na decupagem²³, sem que o espectador tenha que fazer esforço para “juntar as peças” na recomposição mental do ambiente.

2.b) A cidadela moderna

Além de localizar o espaço da ação, o plano aberto do centro tem um caráter pictórico advindo de sua composição plástica, cuja contemplação é permitida pela duração: trata-se de uma paisagem de cidade, para alguns autores a paisagem contemporânea por excelência (Peixoto, 2004). O perfil noturno de São Paulo, “plan-tableau”²⁴, é exposto à contemplação e se oferece como um possível enigma a ser decifrado.

Os elementos que compõem uma paisagem constituem suas linhas de força, a partir das quais se sobressai um sentido que vai além das unidades do quadro. Como paisagem,

²² “Espaço diegético” é aquele no qual se desenrola a narrativa. O uso do termo foi estabelecido por Gérard Genette na obra *Figures III*. A “diegese” corresponde ao “plano da história”. Ver também Lopes, 1988:26-27.

²³ A decupagem, na confecção do roteiro, é o processo de decomposição do filme em planos. O plano é a extensão compreendida entre dois cortes, ou seja, um segmento contínuo de imagem. Na obra acabada, a decupagem e a montagem são equivalentes. (Xavier, 2005:27-39)

²⁴ Conceito de Pascal Bonitzer a que Maurizia Natali recorre. (Natali, 1996:20)

seu atributo simbólico é retratar uma ordem cósmica. Para tanto não importa se São Paulo foi ou não edificada de acordo com um plano prévio, nem se sua cartografia inspirou, em algum momento, explicações de natureza cosmogônica. O interesse aqui é averiguar o que sugere a composição do quadro no filme.

A observação do plano nos revela uma massa de prédios à qual se acede por meio de uma estrada. A qual iconografia remete? Vem à mente o castelo medieval, ou a cidade fortificada, com suas altas torres e muralhas, que nas representações também estão colocados na parte alta do plano, aos quais se acede por um caminho. Há, porém, um grande diferencial: é uma vista noturna, ali onde a iconografia compila paisagens diurnas. A trilha sonora acentua o estranhamento. Não se entra na cidade noturna, ao topo da colina, sem inquietude.

2.c) Apresentação da metrópole

O plano de localização dá início a uma seqüência de apresentação da cidade. Como se o viajante, após ver a cidadela de longe, agora nos mostrasse os detalhes de que é feita: são 26 planos noturnos de prédios, trânsito, luzes acesas vistas através das paredes de vidro e por detrás de cortinas, fragmentos de reclames luminosos e placas de lojas, objetos de *op art*. O enquadramento escolhe as fachadas de arquitetura contemporânea (paredes envidraçadas, edifícios altos, luzes “frias”), nelas valoriza a regularidade geométrica (filas de luzes, filas e quadriculados de janelas), recorta anúncios luminosos e logotipos em composições no estilo da arte concreta, nem sempre é possível distinguir a *op art* dos

A apresentação da Cidade dura cerca de 1 minuto e meio. Há planos fixos, *travellings*²⁵ e tomadas em *contre-plongée*²⁶, alguns planos retomam enquadramentos anteriores. A trilha é uma continuidade da abertura. Vemos os postes de luz característicos de São Paulo; a fiação do trólebus; a entrada da galeria Prestes Maia; a lateral do Anhangabaú, vista de baixo, à esquerda do Municipal (que não está em quadro). Passantes cruzam bem à frente da câmera, seus vultos recortados na contra-luz.

No penúltimo plano, um relógio digital na cobertura de um prédio, no quadrante inferior esquerdo, marca p 8:04. No quadrante superior direito, vê-se um pedaço de logomarca luminosa sobre outro edifício. O restante do quadro está escuro. Por fim, a câmera em *travelling*, fixa na ré, acompanha em plano aberto um carro cujos faróis acesos capturam o olhar. Este último plano pode ser considerado um “contra-plano” do plano de paisagem da cidade, que começou com a cidade vista na perspectiva de um motorista rumo ao Centro.

Alguns destes planos serão retomados, ao longo do filme, como planos de transição de uma seqüência narrativa para outra, quando há passagem de tempo e de espaço. O emprego de um “refrão” reitera, no caso, o deslocamento pela cidade. A estratégia, típica do cinema dos anos 1950, evita a justaposição entre duas cenas, introduzindo um plano que serve de transição. Em *Noite Vazia*, a montagem alterna recursos do cinema moderno, como o corte seco, com procedimentos da narração clássica.

²⁵ *travelling*: plano filmado com a câmera colocada num suporte, que se desloca. Pode ser feito sobre um carro (câmera-car), sobre um carrinho que roda com ou sem trilhos (*dolly*) ou por outros meios que a criatividade da equipe encontrar. Quando o meio de transporte é aéreo ou se a câmera é transportada pelo fotógrafo (ou operador) numa caminhada, a terminologia muda.

²⁶ *Plongée* e *contre-plongée* são termos que se referem ao enquadramento: o primeiro designa um plano que é filmado a partir de um local elevado, focando algo que está em baixo (por exemplo, uma mãe de pé que olha seu filho sentado no chão, ou alguém na janela de um prédio olhando a rua em baixo; ou uma mosca pousada na lâmpada da sala que olha a sopa posta na mesa); o segundo designa a situação inversa, o plano que é filmado a partir de baixo focando algo que está no alto (por exemplo, a criança que do chão olha sua mãe; o passante que olha para o alto de um prédio, a sopa em relação à mosca na lâmpada).

Conforme observou Pucci (1998:37), as inovações revelam um Khouri sintonizado com o que ocorria no mundo, recorrendo a estratégias do cinema autoral praticado na Europa - ou o que este absorvera do cinema japonês²⁷. Em *Noite Vazia*, a mescla estilística entre procedimentos clássicos e modernos é uma característica importante da obra, não apenas na composição das imagens, mas também na trama, conforme veremos mais adiante.

2.d) O geral e o detalhe

Foi dito que o plano inicial localizava a narrativa em São Paulo. Há de se considerar, porém, que são tomadas noturnas, o edifício Altino Arantes num plano de paisagem, a Prestes Maia e o fundo do Anhangabaú em *travellings* e enquadramentos não convencionais (da Prestes Mais não vemos a fachada, do Anhangabaú não vemos o Teatro Municipal). Planos que só possibilitam que São Paulo seja reconhecida por aqueles que usufruem alguma intimidade com seus espaços. Caso contrário, o plano aberto com a vista do Centro iluminado introduz a presença de alguma metrópole não especificada - e, ao proceder assim, aproxima a experiência do filme com a vivência na metrópole de forma geral.

Se o plano inicial oferece a visão da metrópole, os demais planos caracterizam um padrão urbano e apresentam uma resposta ao enigma: cidade com muitos carros e ônibus, mas poucos transeuntes (são escassos os vultos que circulam nas calçadas); moderna e cosmopolita, dada a arquitetura dos edifícios e a presença da arte; dinâmica, na qual o

²⁷ Ver o depoimento do montador de *Noite Vazia*, Mauro Alice, para Tide Borges no portal da Associação Brasileira de Cinematografia; “Khouri, tinha conhecido a enxuteza do filme sueco e japonês moderno e que foi amalgamado pelos renovadores do cinema italiano e criou aquele intimismo que era tipicamente japonês no cinema italiano; então diziam que ele copiava o Antonioni, isso não é cópia, é um trânsito entre Brasil, Suécia, Japão, Itália”.

trânsito é intenso e nos prédios de escritórios trabalha-se até tarde; próspera, com seus reclames e luminosos e galerias com escada rolante – mais adiante haverá outra, no edifício Zarvos²⁸.

A presença de planos abertos e fechados da paisagem do Centro combina dois motivos retóricos da pintura: a vista e o detalhe, que juntos compõe o que Maurizia Natali denomina de *pathos* da paisagem no cinema (Natali, 1996:18). A multiplicação dos planos, por sua vez, amplifica a descontinuidade na descrição do espaço diegético, própria à linguagem cinematográfica. Do todo ao fragmento, da contemplação dos planos fixos ao olhar em movimento, do objeto às gentes, a primeira seqüência compõe um poema visual da cidade e ganha, assim, outra dimensão.

Mais que localizar o espaço da cena, denotando “a metrópole” (e ao espectador preencher as lacunas do que isso signifique) ou uma cidade em particular, “São Paulo” (ao espectador preencher com a sua própria intuição de São Paulo), tem um caráter conotativo, por meio do qual começa a ser estabelecida, no filme, a representação da qual sobressai a cidade palco da narrativa, exposta em chave lírica, cumprindo uma função poética, à primeira vista (mas só nesta primeira vista) desligada da trama.

Abre-se aqui um duplo jogo: ao carecer de “cartões postais”, São Paulo ganha a possibilidade de ser apresentada como “a Metrópole” genérica. Isso é diferente do que acontece no filme *São Paulo Sociedade Anônima*, onde o próprio título nomeia o local da narrativa, a particularidade evidenciada nas explicações sobre o desenvolvimento da Cidade ligado ao da indústria automobilística. Em *Noite Vazia*, a representação de São Paulo como “grande cidade” sem nome (pode ter vários) vai de par com um aspecto da obra de Khouri

²⁸ O Conjunto Zarvos ocupa os números 268 e 258 da Avenida São Luiz. Foi projetado pelo arquiteto Júlio Neves no que veio a ser o “centro novo” de São Paulo. Seu térreo interliga as avenidas São Luiz e Consolação. Além de lojas, na galeria funcionava o restaurante Paddock.

muito criticado a época, entendido como pendor por privilegiar narrativas desvinculadas da problemática nacional. Voltarei à questão mais adiante.

O caráter genérico de “metrópole” é reforçado por planos que trabalham com alguns clichês da cidade americanizada: os edifícios altos filmados em *contre-plongée*, os equipamentos urbanos de “ponta”, a profusão de luzes, o tráfego intenso de carros – que não são apenas clichês cinematográficos, mas pautaram de fato o modelo de urbanização da Cidade desde os anos 1930. Há, porém, uma equação montada com base na duração da seqüência, na composição dos planos e na montagem ao ritmo da trilha²⁹, que estabelece não bem um espaço urbano, mas um *ambiente* de modernidade.

A reconstituição do *espaço* num filme requer um território exposto em sua realidade de objeto. Já na apresentação de um *ambiente*, há uma forte impregnação da subjetividade da instância narradora no modo com esse território é revelado. Subjetividade que, em *Noite Vazia* tem expressão lírica, cumpre uma função poética não redutível aos eventos da trama.

Este “ambiente” de modernidade urbana é construído, no âmbito da montagem, pela mescla de planos relativamente curtos e sua edição de acordo com a trilha, que substitui o som da cena; no interior dos planos, por meio do recorte de fragmentos da paisagem sem objetivo aparente além do estético, aproximando-os da *optical art*; pela variedade dos movimentos de câmera (*travellings* laterais e frontais, planos fixos, aberto e fechados) e no uso da câmera na mão (que treme ligeiramente, sobretudo nas tomadas em teleobjetiva).

Ao mesmo tempo em que há uma profusão de luzes, o fundo é sempre negro. Não creio que o contraste entre as luminárias e a sombra gere um efeito soturno³⁰, a arte contemporânea e uma certa euforia pela modernidade têm presença demasiado marcante

²⁹ Depoimento Mauro Alice no portal da ABC.

³⁰ José Mario Ortiz (1987: 310), menciona “os exteriores de uma cidade marcada pela solidão, paisagens que servem para afirmar o clima noturno, opressivo, e mesmo fantasmagórico, da obra”.

para que isso aconteça. O fundo é opaco o suficiente para que *a noite* se faça onipresente, gerando um ambiente que não é de natureza expressionista³¹. Quanto ao *film noir*, uma forte referência na representação da cidade noturna, talvez o plano mais próximo ao gênero seja a cena do casal de jovens sob a luminária, na calçada cercada de sombra, vista da sacada da *garçonnière*. Mas é um plano sem mistério na trama, que consiste mais bem numa prova de cinefilia.

A fotografia de Icsey tem o poder de criar uma escuridão densa que, em contraste com os focos de luz, terá seu correlativo na dualidade entre opacidade e transparência dos sentimentos num mundo de valores ilusórios, cujo denominador comum é o dinheiro. A luz contrastada introduz um mistério que, se existe, não diz respeito a esferas sobrenaturais, mas a simbolismos de ordem universal, reminiscências da uma época pregressa de união entre o homem e a natureza.

Elemento fundamental do filme, a trilha substitui o som ambiente nesta primeira seqüência. A música de Rogério Duprat³² imprime à montagem uma forte carga emocional. Música e imagens se unem para compor um terceiro, poemacidade. A notar que, segundo Mauro Alice, a montagem foi refeita quando a trilha ficou pronta. A função que a música exerce, em *Noite Vazia*, é um dos marcos do salto que Khouri realiza, em tanto que inovação formal, em relação à narração clássica. A modernidade da metrópole se exprime na linguagem moderna do filme.

A recriação do espaço supõe um olhar que, como vimos, recorta o meio à volta de acordo com suas possibilidades perceptivas. Haverá algum indício de qual seja esse ponto

³¹ A esse respeito adverte Lotte Eisner “il faut savoir distinguer les éclairages à la Reinhardt des éclairages abrupts et ‘de choc’ des expressionistes. Etant donné que pour les expressionistes tous les éléments et les objets prenaient vie d’une manière anthropomorphologique, la lumière devient une sorte de cri strident d’angoisse que les ombres déchirent, telles des bouches avides”. (Eisner, 1964:83)

³² Mescla de erudito com popular, característica do trabalho de Duprat, executada pelo Zimbo Trio e pelo próprio Duprat, ao violoncelo.

de vista em *Noite Vazia*? Por ora, pode-se afirmar que a primeira seqüência adota a perspectiva daqueles que se locomovem de carro e freqüentam exposições de arte. Neste início do filme, o que se vê é a forma como esta instância narradora capta imagens e as reorganiza para transmitir tal experiência, que vem impregnada de uma carga emocional enfatizada pela trilha.

2.e) Procedimento: o *travelling*

À apresentação da Cidade segue-se uma seqüência na qual somos apresentados a um dos protagonistas masculinos: Luis (interpretado por Mário Benvenuti), o homem rico cujos desígnios, bem ou mal sucedidos, conduzem o desenrolar da ação. Após a apresentação da cidade, vem uma seqüência na entrada da casa de Luís, ao cabo da qual o vemos partir de carro. Seu filho acena com a mão, dá meia volta e corre ao encontro da mãe “dirigindo” um carro imaginário. Em corte seco, passamos para um plano fechado no rádio do carro, a mão de Luis gira o botão de sintonia, toca o Zimbo Trio. A tomada seguinte é um plano de Luis dentro do carro, ajeitando a gravata.

Seguem-se planos por meio dos quais vemos seu carro acompanhando o fluxo do trânsito. A cidade ressurge nos *travellings* laterais, correspondentes ao olhar do motorista, e retomando os enquadramentos e o estilo de edição da seqüência de apresentação da cidade. À diferença que a trilha agora pertence claramente à diegese, é mais animada, quase dançante, distinta do clima inquietante do início. Talvez a trilha seja o grande diferencial entre o ponto de vista da instância narradora e da personagem, mudando o estatuto dos planos.

Essa seqüência dura cerca de 37 segundos e termina com um *travelling* lateral numa rua de comércio. Nela fica estabelecida a contigüidade (ou ambigüidade) entre a instância narradora e o olhar de Luis, também se consolida um dos procedimentos de filmagem da cidade e dos deslocamentos por ela: o *travelling* do carro.

Essa contigüidade traz mais implicações: Luis, conforme foi dito, “é o homem rico cujos desígnios conduzem o desenrolar da ação”, isto é, um homem da classe dominante. A instância narradora, ao confundir seu ponto de vista com o dele está, na própria linguagem cinematográfica, aderindo ao ponto de vista da elite - cujos trajetos pela cidade são feitos de automóvel.

2.f) Paisagem e fisionomia

Na representação da cidade são determinantes o procedimentos de linguagem por meio dos quais o espaço é recriado no filme. A partir do final dos anos 1950, o cinema vai desenvolver um tipo de plano que privilegia as continuidades espacial e de movimento, de forma a que coincidam com a duração temporal da ação. A presença de planos longos foi um elemento importante na modificação da linguagem cinematográfica.

Em *Noite Vazia*, contudo, a revelação do espaço urbano não se faz por meio de planos longos nem de planos que estabeleçam uma relação entre as personagens e a cidade à sua volta, o que tem conseqüências na São Paulo que sobressai do filme: o deslocamento pela cidade deixa de propiciar a revelação do espaço externo e a contigüidade entre a

paisagem e o rosto, quando existe, vai resultar de uma interferência da instância narradora, com observado na abertura do filme.

Bem diferente do que acontece nos filmes de Antonioni, com os quais *Noite Vazia* foi comparado (Ramos, 1987:367), se pensamos por exemplo em *O Eclipse* [1962].

Parafrazeando o crítico francês Claude Éveno (2005: 656-657), no percurso de Mônica Vitti, Antonioni constrói uma imagem bela e ao mesmo tempo inquietante do espaço de um bairro ultra moderno, graças à observação atenta das suas singularidades: ordenação geométrica sem fim, linhas de fuga a perder de vista, a faixa longínqua do horizonte ao fundo. Segundo o autor, o bairro é a imagem do infinito na cidade, realidade nova e desconcertante para os habitantes da velha Europa, que Antonioni revela em toda sua plasticidade.

Em *O Eclipse*, a reconstituição do *espaço* no filme diz respeito a um território exposto em sua realidade de objeto, desvinculado da subjetividade dos personagens que nele evoluem. De um lado o espaço, do outro sua figura na percepção sensível das personagens: “Deux figures donc, mais dont l’une seulement est concrète, matérielle et belle, l’autre sombre et critique, n’étant accessible qu’en se projetant au plus profond du tourment de ces personnages, en vérité d’un seul puisque tout se joue sur le visage de Mônica Vitti”. De um lado a representação do espaço enquanto objeto, do outro a expressão subjetiva deste mesmo espaço, sua *figura*, segundo Éveno, no sentido que Auerbach deu ao termo³³.

³³ O termo “figura” designa o modo de representação que se originou na interpretação do Velho Testamento, segundo a qual os eventos da história do povo de Israel prefigurariam o advento do Cristo e da Salvação. Segundo Auerbach, “a interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro.” Para o autor, a interpretação figural só pode ser considerada alegórica no sentido mais amplo, pois diz respeito a acontecimentos definidos em sua plena historicidade. (Auerbach, 1997:42-51 *passim*)

A tensão entre a paisagem e o rosto é, aliás, um tema recorrente na análise filmica. A seqüência na qual São Paulo (ou “a cidade”) é apresentada não traça uma analogia entre rosto e paisagem, mas a passagem das máscaras para a cidade estabeleceu, no filme, uma proximidade entre a figura humana e a paisagem urbana. Mas não se trata de qualquer figura: a máscara, como observa Gombrich, não é o rosto. Referindo-se a um importante pintor, ele afirma: “*um grande retrato [...] nos proporciona a ilusão de ver a cara por detrás da máscara*” (Gombrich, 1983:62). Ou seja, aqueles traços constantes, que em teoria perduram ao longo da vida de uma pessoa, em contraste com a leitura fixa, de reconhecimento mais evidente, proposta pela máscara (ou o disfarce do ator) (Id.:24). Ao longo do filme, veremos rostos cuja afetividade não é lida sem ambigüidade, ao mesmo tempo em que a abertura nos apresentou máscaras cujo interior se apercebe.

Ademais, o início do filme estabelece um vínculo entre as luzes do meio urbano e a arte moderna. Ao longo da boa parte da narrativa, veremos os pontos de luz em meio à escuridão e, em meio à luz, seres opacos. Se as fachadas de vidro revelam os interiores, se a arquitetura de linhas claras e as amplas varandas permitem uma permeabilidade entre o exterior e o interior, o mesmo não acontecerá com as pessoas: o que nos dizem seus rostos?

Durante a perambulação, Luis e seu amigo Nelson (interpretado por Gabriele Tinti) passam por diversos ambientes da noite paulistana. Nestes locais, alguns rostos, em close, são destacados dos demais freqüentadores, que compõe o “pano-de-fundo” da cena. No primeiro grupo, um rapaz olha fixamente à sua frente, alheio ao abraço da namorada. O rosto, belo e jovem, parece esconder algum enigma. O fundo das cenas, contudo, se compõe de gente que sorri, beija, dança alegremente. O contraste é claro. Uma possível interpretação é que a normalidade (gente se divertindo) seja apenas uma aparência – de perto, o vazio é a tônica. No rosto do rapaz lemos a figura do que acontece no bar.

Outros closes de rosto, como a moça bêbada e a moça de perfil na boate de rock, tem status mais ambíguo: a moça bêbada aborda os protagonistas, mas quem se demora em olhar seu rosto é a instância narradora. O mesmo sucede com a moça de perfil. Estará ali porque Luis e Nelson olham para ela? Aqui temos mais um exemplo de contigüidade entre a instância narradora e o olhar de Luis. Do ponto de vista dos rostos como paisagem, não importa o motivo dos closes: continuaremos procurando em suas expressões algum sentido.

Veremos, a seguir, como a representação da cidade em função do desenrolar da trama, com a presença dos protagonistas, evidencia como procedimento narrativo, além do *travelling*, a decupagem em plano e contra-plano, um procedimento do cinema clássico.

2.g) Procedimento : plano e contra-plano

Um bom exemplo da revelação do espaço externo em plano e contra-plano se dá na seqüência no Edifício Zarvos, ainda no início do filme. Nela somos apresentados ao segundo protagonista masculino, Nelson, um tipo angustiado, cujo comportamento ambíguo, nas palavras da namorada, a impele a terminar a relação. Nesta mesma seqüência, a revelação do espaço vem associada aos closes rosto. Ou seja, haverá uma revelação figural, no cotejo entre as fisionomias e o espaço moderno, por meio de um procedimento narrativo que não é moderno. Aqui a distinção entre o plano e contra-plano de *Noite Vazia* e os planos longos d'*O Eclipse* fica evidente. Aqui talvez fosse possível detectar outras aproximações, como o fez Almeida Sales, na crítica ao filme *Estranho Encontro*: “Não só os espelhos, dilatadores da ambiência da ação, mas também o apelo à paisagem, como

contraponto de estados subjetivos, que traem o que há de Bergman em Khouri” (Sales, 1988:280).

Na seqüência anterior Luis está em seu carro. Vimos as cenas da cidade. Em corte seco, surge o plano fixo de uma construção de dois andares, linhas retas e paredes brancas, muito iluminada, aberta para o exterior. O enquadramento destaca as linhas arquitetônicas. No andar superior um casal, ambos apoiados na balaustrada, olha para frente. A evidente preocupação com a composição do quadro permite supor que as personagens tenham ali igual relevância que o espaço, as linhas do edifício reveladas em suas dimensões de objeto: volume, profundidade, proporções.

Na construção moderna podemos reconhecer o *mezzanino* do Edifício Zarvos. Um trolebus passa diante da câmera, a sombra dos cabos elétricos varre a fachada, revela a sombra do casal projetada numa parede lateral. Esta mostra o que a disposição dos corpos nega: na parede juntos, afastados no espaço. Convém manter em mente esse pequeno detalhe. Um sutil jogo de sombras permeia o filme, resultado da fotografia contrastada de Rudolf Icsey, que terá desdobramentos na análise dos conteúdos elaborados em *Noite Vazia*.

No plano seguinte, vemos a cena de dentro do edifício, o casal agora de costas para a câmera, a distância focal equivalente à da tomada feita da rua, num claro paralelismo. O plano geral revela, de dentro, as linhas da arquitetura moderna: as plantas tropicais, a escada solta no ar, os espaços abertos. A trilha recomeça, inquietante.

Ao longo dessa seqüência, os enquadramentos, quase todos em plano fixo, estão situados em dois eixos que se cruzam em 90° : a fachada vista da rua e a rua vista da fachada, as tomadas no interior mantêm am mesma linha. O outro eixo corresponde à reta paralela à balaustrada onde se apóia o casal, e segue o diálogo entre eles.

Na seqüência do Zarvos, a narração estabelece o vínculo entre os rostos de Nelson e da namorada com as paredes brancas e linhas retas da arquitetura, de forma que nessa passagem cabe uma interpretação figural das fisionomias - o sentido da arquitetura moderna se revela nestes rostos que revelam alguma tristeza ou melancolia. Abaixo, um trecho do depoimento de Mauro Alice evidencia a natureza dessa associação na montagem:

“No *Noite Vazia* [Khouri] era bastante rígido no que ele queria, mas não se sabia como montar, e a gente teve que batalhar para conseguir o tal ritmo, para não ficar uma chatura, muita gente diz que o filme dele “é chato” porque é só gente que olha, um olha pra cá, outro olha pra lá, um olha pra árvore e aparece a árvore, mas que seja! Muitas coisas de arquitetura, no início do filme, a despedida daquele amor que não é amor, a galeria! Que frieza! E ao mesmo tempo para nós é lindo³⁴”.

No plano de passagem para a seqüência seguinte, o fluxo de carros numa avenida (que é uma retomada da apresentação da cidade, que pontua a narrativa nas passagens entre locações) antecede o encontro entre os dois amigos. Aqui, da cidade, se verá apenas a fachada da loja da Air France, diante da qual está Nelson. A câmera ignora o entorno, fixando-se na personagem. O carro de Luís pára, Nelson entra, o carro parte.

Na relação entre as personagens e o espaço, o filme tem essa dupla marcação: a vista do carro em movimento (predominância do foco narrativo em Luis) e o plano fixo (foco narrativo compartilhado com as outras personagens). Contudo, esteja a câmera no carro, na mão ou num tripé, os movimentos laterais (em pan), quando acontecem, são curtos, o que revela a proximidade com a decupagem clássica (Borwell, Staiger, Thompson, 1985:50).

³⁴ Depoimento de Mauro Alice para Tide Borges, portal da ABC.

A cidade, no filme, se revela por planos que tendem a apresentar espaços exíguos (uma fachada, um trecho de rua), ou planos abertos sem movimentação lateral, numa composição fragmentada, sem que haja uma integração das partes no interior do movimento da câmera. A tendência à fragmentação é revertida no final do filme, quando os planos em *travelling* se tornam mais longos e a luz diurna permite entrever o ambiente.

2.h) Que modernidade é essa !?

Em qual medida a presença de São Paulo em *Noite Vazia* dá continuidade (ou não) à representação de cidade moderna e cosmopolita que vinha sendo gestada desde o primeiro enriquecimento da cafeicultura? A trama acontece em ambientes freqüentados pela burguesia (centro e bairro residencial chique), mas desse aspecto não deriva necessariamente uma concepção de cidade. Um filme pode representar a classe dominante em seus espaços sem por isso adotar seu ponto de vista. Quanto à modernidade, de certo a vida cultural da Cidade se incrementara desde o início dos anos 1950, com novos teatros, museus e a Bienal – *Noite Vazia* faz referências à arte moderna e ao centro Novo. Também vimos, na primeira parte deste trabalho que, fora das ilhas de urbanidade, a cidade crescia de forma desordenada, o discurso oficial passava por cima da modernização precária para se ater à potência industrial e laboriosa

A instância narradora adota, nos planos em *travelling*, o ponto de vista do grupo ao qual Luis pertence. Essa câmera nos mostra uma metrópole que poderia situar-se em qualquer lugar “civilizado” do mundo. As ruas cheias de carros, mas pouco freqüentadas

por pessoas, não constituem um palco no qual se desenrola um tipo de drama que é privilégio de poucos? Um palco no qual as edificações têm primazia, os habitantes surgem como pequenos e quase insignificantes: uma cidade fria, imobilizada, na qual só os carros têm vida (ou a vida só transparece em ilusão, na medida em que se vê o deslocamento dos prédios a partir de um carro em movimento).

A cidade de *Noite Vazia* tem algo a ver com a São Paulo das fotos de Guilherme Gaensly e Theodor Preising: não apenas porque procede a um recorte que seleciona os enquadramentos propícios para a formatação de uma identidade visual moderna (que no filme também é sonora), selecionando exemplos do que seja “avançado” e próspero, mas também porque monta um cenário do qual as pessoas estão excluídas.

O resultado, na representação, é uma cidade de aspecto moderno, à noite ou no amanhecer, numa uniformidade sem contrastes, em acordo com o discurso oficial que definia São Paulo como a grande metrópole da América Latina, vitrine do progresso, ocultando sob esse manto todos os conflitos e contrastes, eliminando por tabela o que a cidade tem de brasileiro: o rosto de sua gente, o modo de vestir, o movimento corporal.

Contudo, não se trata somente de uma intenção retórica, mas também da técnica capaz de potencializar o efeito retórico: Khouri tinha a preocupação de criar um cinema comercial, que prezava a idéia do “bem feito”, advinda da posição ideológica, praticamente nascida com o cinema nacional, que desmerecia este frente ao produto importado, considerado de qualidade superior. Conforme vimos, esse era um ponto crucial da crítica do Cinema Novo em relação à Vera Cruz. A São Paulo que amanhece em *Noite Vazia*, fotografada por Icsey, é uma cidade na qual uma luz uniforme (céu cinza e nitidez dos prédios) valoriza a solidez cinzenta das construções. Algo do que se verá, guardadas as

diferenças, na valorização da técnica pelo cinema paulista nos anos 1980³⁵, da qual resultará uma frieza da imagem e ruas vazias.

Extraír aspectos de uma realidade complexa, para torná-los símbolos unívocos de um conjunto que está longe de ser uniforme, é o mesmo artifício ao qual procede a representação de São Paulo na lente de Icsey. Vejamos o caso das escadas rolantes. Há duas em *Noite Vazia*, na Prestes Maia e no Zarvos. Essa dupla presença não é casual: está a serviço da ênfase na modernidade, ao lado da arquitetura e a arte, não pela menção em si, mas pela forma como são filmadas: a Prestes maia no “poemacidade” de abertura, e no Zarvos como um elemento importante da modernidade arquitetônica do espaço.

Em outros filmes, a presença de escadas rolantes está imbuída de significado diverso: em *Disaster movie* de Wilson Barros e em *Cinemacidade* de Raulino há melancolia. Por outro lado, na cena entre Nelson e a namorada no edifício Zarvos, a escada rolante faz parte do ambiente cuja figura se reflete no rosto dos atores – isolamento e incomunicabilidade. Há dessa forma uma ambigüidade de sentimentos da instância narradora em relação à cidade: euforia, encantamento e, ao mesmo tempo, descrença e ceticismo em relação ao que move a sociedade contemporânea.

Quanto às escadas rolantes, São Paulo as conheceu na exposição do IV centenário, no Palácio das Indústrias. No ano seguinte, em 1955, foram inauguradas as primeiras da cidade, na galeria Prestes Maia³⁶. Foi um assombro e visitá-las se tornou um programa de final de semana para a população. Contudo, já eram conhecidas em Buenos Aires desde 1930, nas estações de metrô, e também no Rio de Janeiro. São Paulo talvez não fosse de

³⁵ Em *A imagem fria* Tales Ab’Sáber (2003:38) estuda o cinema paulista dos anos 80 e faz um raciocínio dos mais interessantes a respeito “do desejo de uma imagem tão perfeitamente realizada que fosse capaz de por si só indicar o grande cinema que se produzia”.

³⁶ www.arq.ufsc.br/~labcon/arq5661/trabalhos_2002-2/ e *Jornal da tarde*. 28 set de 2005 Cidade Caderno A pg.3

todo a mais moderna, mas a sua representação passava pelos ícones da modernidade urbana –mesmo que 25 anos defasada em relação a outra grande cidade industrial latino-americana.

Quanto ao Rio de Janeiro, podemos comparar os planos iniciais de São Paulo em *Noite Vazia* com os planos do Rio em *Os Cafagestes*: nos dois filmes a instância narradora, em contigüidade com o ponto de vista do protagonista, apresenta uma cidade à noite, contemporânea à época da produção, promovendo um jogo entre os focos de luz e as zonas obscuras. Ambos não estão preocupados em localizar uma cidade específica, o que no caso do Rio (que ao contrário de São Paulo tem vários “cartões-postais”) é ainda mais significativo.

Mas, à diferença de *Noite Vazia*, o filme de Rui Guerra trabalha com planos longos reveladores de uma urbanidade na qual a câmera procura a presença popular: entra nos botecos e na quitanda, olha de perto a face morena dos transeuntes. O interesse pelo rosto das pessoas faz uma diferença enorme entre a representação das duas cidades: São Paulo, na ausência de gente, se revela uma cidade fria, na qual a escala humana é pequena em relação ao espaço edificado. A cidade do Rio, ao ter seu espaço representado na escala dos passantes, torna-se mais próxima, quase palpável, familiar. É um ambiente urbano, mas nem “avançado” e nem cosmopolita. Também não tem nenhum clichê da “cidade maravilhosa”: é “apenas” uma grande cidade brasileira, ou latino-americana.

No mais, Khouri era um admirador confesso do filme de Rui Guerra (Viany, 1999:382), que o teria inspirado para filmar *Noite Vazia*³⁷. É claro que há várias questões

³⁷ Ver depoimento Mauro Alice no portal da ABC “Quando ele assistiu a “Os Cafagestes”, ele viu a possibilidade de se fazer aqui conosco aquele estilo que ele “queria” fazer. Daí que nasceu este estilo do “Noite Vazia”, o estilo do assunto”.

em jogo e muito poderia ser dito no cotejo entre os dois filmes: são diretores com propostas diferentes, Rui Guerra em sintonia com o Cinema Novo, Khouri ligado à Vera Cruz.

Agora, também faz diferença a cidade palco das narrativas: em *Os Cafagestes*, a representação do ambiente urbano não coloca o problema da “modernidade” talvez porque recriar o Rio de Janeiro implicasse em questões diversas daquelas envolvidas na recriação cinematográfica de São Paulo. No caso do Rio, passava por apresentar a cidade sem usar dos clichês, para que precisamente se tornasse mais próxima, mais humana, com a presença de seus habitantes.

2.i) O ícone

Um último adendo à iconografia da cidade, antes de prosseguir na análise do filme. Na paisagem paulistana se destaca um ponto de referência: o edifício Altino Arantes, que por acaso tem o nome do (hoje ex-) Banco do Estado de São Paulo. Construído em 1947, é uma espécie de Empire State paulistano. Não apenas em certa semelhança arquitetônica, mas porque ambos sinalizam a presença do poderio econômico: no cinema já marcara presença, por exemplo, em *Nadando em Dinheiro* (1953), destacando-se no fundo por detrás da janela, no escritório do industrial. O “Prédio do banespa” é um dos poucos ícones de São Paulo que permanece até hoje. Tem destaque na paisagem urbana vista do ônibus que leva o migrante à cidade em *2 Filhos de Francisco*, seu reflexo no vidro do carro indica o que vê o menino de *O ano em que meus pais saíram de férias*.

Nos anos 1960, o prédio do Banespa era um importante “ícone” da Cidade. A transformação de um marco urbano em ícone implica num ato valorativo por meio do qual determinado aspecto é isolado em relação ao resto, e se projeta no imaginário de forma positiva. O estabelecimento de um ícone é um processo metonímico consagrado pela retórica: requer uma associação entre o monumento (ou marco), por meio de uma identificação, com a totalidade que vai representar (a cidade), a promoção de sua visibilidade e, por fim, a capacidade de mantê-la presente no imaginário.

A visibilidade do ícone implica, de certa forma, na invisibilidade do resto – pois é a parte que, ao dispensar o todo, torna desnecessárias as demais porções de que é feito. Ter o Altino Arantes como ícone indica uma cidade que se quer centro financeiro do país. Se essa cidade tem *outros* aspectos, não importa. Agora, é claro que, na obra, o contexto no qual o ícone está colocado determina a forma como será entendido – se, por exemplo, é feito um tilt (movimento de câmera vertical) do alto do Prédio do Banespa até o chão, e na calçada vemos alguns mendigos, a presença do edifício no filme se revaloriza em outra chave.

Cidades cenográficas como o Rio de Janeiro, Nova Iorque e Paris conseguiram criar ícones universais. São Paulo, além de não ser considerada uma cidade cenográfica em âmbito internacional (por enquanto, ao menos)³⁸, nunca conseguiu consagrar um ícone que a representasse de forma indiscutível, talvez porque ao longo de sua história tenha mudado tantas vezes de aspecto, ao sabor da especulação imobiliária, e destruído a natureza que poderia ter lhe servido como ornamento. Ao tomar como bandeira suprema o “progresso”, a Cidade incorporou na sua forma a própria imaterialidade da mudança. A “cara” da cidade termina por ser a “cara” do lugar que sinaliza o poder do momento: de início o Centro

³⁸ No livro *La ville et le cinema* (quem é o autor???) há uma menção ao filme *São Paulo, Sinfonia da Metrópole [1929]*, mas o Rio de Janeiro é a única cidade brasileira a ser considerada cenográfica.

(velho) ao estilo europeu, depois americanizado, a seguir a Avenida Paulista, hoje os prédios da Berrini. Um poder que muda de fonte: o café, a indústria, o sistema financeiro.

Porém, convém lembrar que nem todos os espaços da cidade sofreram alterações de uso: o Jardim Europa, por exemplo, sempre foi um bairro residencial muito chique, mas a Sociedade Harmonia de Tênis (o clube Harmonia), fundada em 1930, nunca se tornou uma imagem “ícone” da prosperidade, em que pese reunir desde sempre as famílias mais tradicionais da Cidade (e consistir num “ícone” para o grupo restrito da classe alta e daqueles que aspiram ascender a ela) . Há, assim, um jogo entre o que deve ser mostrado e o que deve permanecer à sombra, o que é exclusivo – a Hípica Paulista, e o que se expõe – a Daslu.

3) Ciclo e tradição

3.a) Em nome do pai, do filho e do carro.

Voltando à descrição do filme, após a seqüência de apresentação da Cidade vem a apresentação do protagonista principal, Luis (ou “Luisinho”, de acordo com uma conhecida que encontrará na noite), cujos desígnios (bem ou mal sucedidos) conduzem o desenrolar da trama. O fato de ser a vontade de Luis o fio condutor é muito significativo: para a filosofia pessimista de Schopenhauer, com a qual Khouri tem alguma afinidade, é a volição que causa sofrimento. A este aspecto voltaremos mais adiante.

No último plano da seqüência anterior víamos um carro de faróis acesos trafegando por uma avenida. Esta seqüência na casa de Luís começa com um plano fixo entrando em corte seco, fechado num par de faróis de carro. A trilha é substituída por uma forte buzina. Corte para o plano médio de um menino, cabelos bem penteados e pinta de rico, imitando com os lábios o ruído de motor. A seguir, vemos seus pés, calçados de sapatos de verniz novos, meias esticadas, apertando os pedais. Os faróis piscam. O menino brinca de “dirigir”.

A cena é revelada por um plano aberto da entrada de uma mansão de arquitetura moderna – linha retas, sem ornamentos, onde se vê dois carros estacionados sob a *porte cochère*. O pai (Luis) surge pela porta de entrada, acena com um tchau para a mãe, que sai na soleira e ali permanecerá. O pai entra no carro, começa um diálogo entre ele e o menino:

Pai : *Agora chega, filhinho, papai está com pressa.*

Filho : *Deixa eu dar a partida?*

Pai : *Deixo sim.*

No mesmo enquadramento com o qual vimos de início os pés do filho nos pedais do carro, vemos o pé do menino sobre o pé do pai, empurrando o acelerador. Sapato de verniz do filho sobre sapato de verniz do pai. O motor “ruge”. Em plano e contra-plano o filho sorri, entre orgulhoso e cúmplice, o pai retribui, enternecido. O jogo entre o enquadramento fechado nos pés e os rostos, em plano médio, acentua a equivalência entre os sorrisos e o gesto de acelerar. Segue o que se convencionou chamar diálogo programático, por meio do qual somos informados das disposições das personagens:

Pai: Diga à sua mãe que hoje eu volto mais cedo.

Filho: Pai, você não volta, que eu sei.

Nessa que pode ser considerada uma das passagens de maior força sintética no filme – a imagem dos pés do filho sobre os pés do pai, à maneira daquela brincadeira na qual os adultos conduzem as crianças pequenas com os pés apoiados sobre os seus, Khouri pontua o ciclo das gerações: semelhantes os figurinos do pai e do filho (a calça curta do menino, as calças compridas do pai).

Pontua ao mesmo tempo a repetição implicada em toda tradição, no “seguir os mesmos passos”, contida no plano mais paradigmático, os pés acelerando juntos o pedal. Numa narrativa, a presença de pais e filhos sinaliza o dado óbvio da continuidade da espécie, porém a relação pode dar-se no âmbito do conflito explícito ou da distância (como em *São Paulo S/A* Carlos e seu filho), donde a relevância da intimidade exposta entre Luis e seu filho.

A cena tem mais implicações: sinaliza a aprendizagem de um gesto associado à reprodução de um status social, a posse do carro. Sinal de masculinidade e de um meio de apropriação do espaço urbano, pois assim como a instância narradora da seqüência inicial,

Luis e seu filho pertencem ao grupo cujos trajetos pela cidade são feitos em automóvel particular. Algo permanece de geração para geração: nem tudo é progresso, tempo linear em direção ao futuro, na cidade moderna também se faz presente o tempo cíclico de uma repetição atualizada a cada geração. Na primeira seqüência a modernidade, na segunda a tradição.

A saída de Luis em direção ao centro, onde transcorre a maior parte da ação e, no final do filme, o retorno para o bairro, marca a permanência, em relação ao cinema dos anos 1950, da representação da cidade no eixo bairro-centro. Ao mesmo tempo, marca uma diferença importante em relação à década anterior, cujas tramas se desenrolavam nos bairros³⁹. Com São Paulo S/A, o eixo espacial das narrativas vai se expandir em direção à periferia, que passará a fazer parte da representação da cidade nos filmes.

3.b) Repetições e circularidades

Remetendo à abertura, a primeira estatuária que toma vida é uma criança, o filho que sucederá a Luis. A ênfase dada à marcação do tempo, ao longo do filme, por meio de intervenção da instância narradora e nos diálogos, faz com que a repetição reforce o sentido da tradição, que também se vê reforçado pela ênfase nos marcadores que indicam a passagem do tempo: o transcurso da dieasege é bem delineado, o ano não tem indicação precisa, mas a ênfase na modernidade da Cidade permite depreender que a narrativa é contemporânea à produção; o filme começa ao entardecer e segue até a manhã do dia

³⁹ Observações a partir das notas do curso ministrado por Jean-Claude Bernardet, Marta Gronstein, Regina Prospero Meyer e Maria Dora Mourão.

seguinte; na primeira seqüência um relógio marca as oito da noite; em várias passagens as personagens comentam as horas – ainda que seja para pontuar que o tempo custe a passar, enfatizando o tédio das diversões que não divertem.

Menções ao futuro e ao passado de modo mais genérico também se fazem presentes: a namorada de Nelson comenta a duração do namoro, Cristina reafirma diversas vezes sua preocupação com a velhice, o único *flash back* é uma volta à infância. Vale notar que a preocupação com a passagem do tempo não é uniforme entre as personagens: Mara (interpretada por Norma Bengell) , por exemplo, é apresentada por Cristina (interpretada por Odete Lara) como “desligada”, o que equivale a preocupada em negativo, o contraponto servido à caracterização das protagonistas femininas.

3.c) Os sobrenomes

A presença de uma forte tradição em meio ao ambiente moderno se denota por mais elementos. Vejamos o que sucede em outras passagens: durante a perambulação pelas casas noturnas, Luis encontra uma amiga de sua mãe. Estamos em cerca dos 18 minutos do filme, Luis já se encontrou com Nelson, seu amigo. Juntos percorrem os bares da cidade em busca de “algo diferente”. É o terceiro local por onde passam. Estão sentados, bebendo, quando uma senhora bem vestida se aproxima:

Senhora: Luisinho, há quanto tempo... e sua mãe? Você ainda não me apresentou seu amigo bonito.

Nesta cena ficamos sabemos que o nome do protagonista é Luis e seu amigo se chama Nelson. A senhora é apresentada como “Dona Nina Lemos”, mas Nelson é só “Nelson”, sem sobrenome. Dona Nina é amiga da mãe de Luis. Atentar para o diminutivo “Luisinho” e para o fato da senhora estar com o marido, que na outra mesa beija uma moça bem mais jovem. A senhora observa, conformada. A cena do casal de meia-idade na noite, a senhora paquerando o juvenzinho (sem sucesso) e o marido agarrando a moça (com sucesso) tem no mínimo uma dupla implicação: coloca um lugar da mulher na sociedade e antecipa, no ciclo das repetições, um provável futuro para Luis e sua esposa.

O diálogo com Dona Nina Lemos indicia outro aspecto importante: a relação entre a cidade e seus exteriores (o campo e a praia). Ela também se lamenta do tédio:

Dona Nina: Não existe mais vida noturna, meu filho. Não vejo a hora da abençoada temporada na praia, pelo menos a gente joga.

A “abençoada temporada na praia” é o Guarujá, presente nos 3 filmes analisados mas, a título de comparação, ausente em *A Margem*, de Candeias. A presença da *praia* na representação da cidade será melhor desenvolver nas análises de *São Paulo S/A* e de *O Bandido da Luz Vermelha*.

A representação de São Paulo nos filmes com frequência recorre a esse “outro” geográfico, o campo e a cidade. Isso não constitui surpresa: a praia e o sítio são os locais onde a classe média descansa dos sobressaltos da vida urbana, a praia dos anos 1960 era o Guarujá. Seria possível interpretar essa polaridade como uma característica própria à representação de São Paulo? A necessidade do convívio com a natureza não seria um dado comum às grandes cidades, salvo que nestas os lugares de lazer encontram-se dentro do

perímetro urbano? O fato do lazer em São Paulo implicar num longo deslocamento de tempo e espaço, tem qual repercussão na representação cinematográfica da cidade?

É assunto da sociologia responder o que veio antes, se é porque a cidade cresceu sem zonas de lazer que a burguesia tem sítio ou vai à praia, ou a cidade cresceu sem zona de lazer porque a burguesia tinha sítio e ia para a praia, além de dispor de carro para viajar.

O próximo local para onde se dirigem é o restaurante japonês. Entram duas moças com um velho, entre risadinhas.

Luís: *Numa cidade com 5 milhões e tem sempre um conhecido pra te chatear*

Nelson: *Quem é?*

Luís: *Eurico Mendes*

Em *Noite Vazia*, só os ricos têm sobrenome - a menção ao sobrenome das pessoas é, diga-se, uma constante na “vida real” da classe dominante paulista.

Quanto à pose do dinheiro, nada, na diegese, parece ameaçar este estado de coisas. A fortuna de Luis passa de geração a geração, conforme afirma o conhecido Eurico Mendes, ao convencer as duas moças a trocá-las pelos dois rapazes: o pai de Luis é rico, e a mulher dele, “tutu que não acaba mais”. Eurico, ademais, não consegue fazer sexo com as moças, o que vai de par com sua menor potência financeira.

Se a instância narradora adota o ponto de vista do grupo ao qual Luis e seu filho pertencem, e se este grupo é caracterizado como rico “desde sempre”, é ao que supõe ser o olhar da classe dominante que a instância narradora adere. Essa adesão talvez explique porque as ruas da Cidade, no filme, sejam tão vazias de transeuntes: só quem tem sobrenome de fato importa, dos demais valem apenas aqueles que servem (ou interessam) aos que têm dinheiro.

Mendes, Lemos: a riqueza em *Noite Vazia* não tem sobrenome duplo, mas o tratamento entre os “pares” e a menção a um dinheiro antigo permite supor que seja “quatrocentona”: vem do café e não do imigrante enriquecido, que tem sobrenome estrangeiro (Matarazzo, Crespi). Khouri não reproduz os sobrenomes mais conhecidos das famílias tradicionais paulistanas, às quais o filme se refere, talvez porque não quisesse se comprometer ou criar um conflito com as famílias ricas da cidade.

4) A perambulação

4.a) Um olhar muito seletivo

Luis buscou Nelson diante da loja da Air France. Os dois, no carro, conversam.. O assunto gira em torno dos possíveis programas da noite. Nelson, o amigo, argumenta que está cansado da farra na noite anterior, que sempre é o mesmo tédio, além do que no dia seguinte estará exausto no emprego. A preocupação de Nelson, o amigo pobre, com seu trabalho, será retomada no final do filme. Luis, que em nenhum momento manifesta qualquer atividade econômica salvo o dispêndio de dinheiro, procura convencê-lo a saírem juntos. Antecipa o programa da noite seguinte e acena com possíveis surpresas para as horas vindouras.

Aqui, a narrativa marca o ciclo de repetições: a farra anterior, o momento presente, a noitada de amanhã; a mesmice. Uma abordagem do tempo recorrente no filme, como veremos na parte 4 desta análise.

Enquanto conversam, pelas janelas desfila a cidade. Luís, de repente, parece notar na rua algo que acompanha com o olhar.

Luís: *Opa!*

Plano de pé no breque (no mesmo enquadramento da cena com o filho), som de buzina. *Travelling* lateral (correspondente ao olhar de Luis) revela moça na calçada, ela ignora o chamado. Dentro do carro, a conversa entre os amigos prossegue:

Nelson: *Eu conheço. Essa é séria*

Luís: *Já não te expliquei que [Nelson faz eco, em jogral] não existe mulher séria no mundo, só a mãe e a irmã da gente, e olhe lá?*

Descrevo essa passagem porque é eloqüente quanto a dois aspectos importantes do filme. Em primeiro lugar, a supremacia do desejo de Luis sobre as vontades das outras personagens. Ele é o proprietário do carro; Nelson cede ao seu apelo; seu gesto que breca o carro e, acima de tudo, é seu olhar que determina quem interessa (é comum ou é diferente). A ênfase ganha relevo tendo em vista a contigüidade entre seu olhar e o da instância narradora.

Na perambulação pelos bares, o já mencionado rosto enigmático do rapaz barbudo não tem a mesma origem narrativa do rosto da moça que em outro bar observa seu copo: é o interesse de Luis por ela que a destaca do conjunto, seu rosto deixará de ser um enigma quando chega o homem que, aparentemente, ela estava esperando. Nesse momento, na ação e por interesse do olhar de Luis é que sua interioridade se revela.

Em segundo lugar, o diálogo chama a tenção para a divisão das mulheres entre “sérias” e “não-sérias”, de acordo com seu comportamento sexual. A dicotomia reflete mais

bem uma situação social da época do que incide sobre a caracterização das personagens femininas, apresentadas sob uma luz favorável (no sentido físico inclusive), mesmo se prostituídas. O moralismo da instância narradora, quando se manifesta, tem por alvo principal a degradação das pessoas quando o dinheiro se torna o supremo valor da sociedade, sem distinção de gênero.

4.b) Adendo lexical

Uma parcela importante dos filmes de temática urbana está ligada à perambulação, vide, por exemplo *Alemanha ano zero*. A *Nouvelle Vague* é um cinema de perambulação, em geral feita a pé, na qual esta se torna uma *forma de construção narrativa dos filmes* (Douchet, 1998:268-271).

A perambulação sendo um motivo recorrente nas tramas ambientadas nas grandes cidades, é importante que se distinga a natureza do percurso em *Noite Vazia*. *Flanar*, *deambular* e *perambular* não são sinônimos. A distinção, no texto, corresponde às formas narrativas do filme, donde ser necessário seu uso preciso, a fim de evitar as categorias generalizantes da “vida na metrópole”.

As raízes latinas de *deambular* e *perambular* trazem uma distinção que o uso corrente mitigou: *perambulo* (percorrer, penetrar) e *deambulo* (passear). Apesar de ambos constarem com sentidos sinônimos no dicionário (Aurélio), “passear, vaguear, vagar”, a *deambulação* também significa “digressão” e *deambulatório*, em sentido figurado, quer

dizer “erradio, desnorteado”, um significado que não é compartilhado com a palavra perambular. Outra palavra com sentido próximo, quando no figurado, é *peregrinar*, “correr por diferentes partes”. No latim há várias formas, todas que indicam um sentido do ser estrangeiro: *peregrinatio* “viagem ao estrangeiro, estada no estrangeiro; exílio; romaria”.

Em Noite Vazia acontece uma perambulação e não deambulação, pois os dois protagonistas estão em busca de algo, não vagam a esmo, também não é uma peregrinação, pois as personagens estão familiarizadas com a cidade e seus ambientes, uma familiaridade que opera em contigüidade com a própria instância narrativa.

4.c) A noite e seus lugares

Em que momento da trama começou a perambulação pela noite? Vimos como ela foi sendo preparada desde o início do filme: nos *travellings* da apresentação da cidade, na saída de Luis de sua casa, no encontro com Nelson. É aos 12 minutos, contudo, que começa a série de lugares por onde passarão os dois homens em busca de uma diversão “diferente”. A perambulação termina no momento em que os homens encontram Mara e Cristina. Os eventos da *garçonnière* acontecem num espaço interno fixo, que se contrapõe à perambulação pelos espaços externos.

De um já mencionado plano de passagem – que reitera a apresentação da cidade, num mecanismo próprio ao cinema dos anos 1950, a narrativa passa em corte seco para o close de um rapaz de barba, olhar fixo à frente, ao redor de seu pescoço uma moça abraçada da qual vemos a mão com um cigarro e a parte superior do rosto apoiado em seu ombro, os olhos fechados. A barba e a blusa do rapaz o diferenciam dos rostos barbeados e do terno-e-

gravata de Luis e Nelson. O que nos diz a expressão do rapaz? Será a figura do que se passa ali?

A seguir, vemos num plano médio Nelson e Luis entrarem no bar. A trilha sugere o som ambiente, jazz com vozes e risos ao fundo. Luis marca, mais uma vez, seu poder: força o amigo a aceitar o uísque escocês pelo qual não poderia pagar. A tensão entre a riqueza de Luis e a pobreza de Nelson terá outros desdobramentos, pontua a onipresença do dinheiro como mediador entre as relações humanas na metrópole.

O rosto do rapaz barbudo, pelo contexto da montagem (anterior à entrada dos protagonistas no bar), pode ser considerado um comentário da instância narradora, igual ao Buda de cerâmica que antecede a entrada dos dois homens no restaurante japonês. Essa descrição do ambiente indica que a instância narradora chegou nos locais antes das personagens (isso acontecerá também na *garçonnière*). Por mais que o filme tenha o aspecto de viagem, não é a trajetória que impulsiona a dinâmica da narrativa, nisto *Noite Vazia* se distingue do cinema moderno dos anos 1960.

A perambulação dos amigos percorrerá ao todo quatro estabelecimentos, numa ordenação que corresponde, de certa forma, ao alinhamento geométrico das janelas iluminadas da apresentação da Cidade, no início do filme: o bar no estilo *lounge*, a boate onde os jovens pulam ao som do rock dos “The Rebels”; a boate chique, onde toca um conjunto de jazz, local do encontro com Dona Nina Lemos e, por fim, o restaurante japonês, local do encontro com Eurico Mendes e as mulheres que os acompanharão na noite. Alguns aspectos da perambulação merecem um comentário.

Em primeiro lugar, a diversidade dos locais por onde os protagonistas circulam sinaliza, por parte de quem concebeu o filme, uma grande familiaridade com São Paulo. Indica, também, pela variedade de gêneros musicais e de estilos, uma cidade cosmopolita.

A representação das grandes metrópole contemporâneas inclui sua parcela de fascínio pela noção de uma atividade urbana frenética, que percorre as 24 hs do dia – e se tornou um parâmetro para diferenciar a cidade cosmopolita da provinciana.

Não vemos, contudo, as fachadas dos estabelecimentos, haverá apenas um plano fechado no néon do restaurante japonês (o som ambiente de avenida sinaliza a tomada externa): os lugares carecem do referencial externo da rua. Encontram-se desconectados da cidade entorno, ainda que, nos planos de passagens, tenhamos indicações de que a perambulação acontece no Centro e é feita de carro. Muito diferente, por exemplo, dos trajetos de Cleo no filme de Agnès Varda, onde os planos longos, a pé e de carro, são quase um pretexto para que uma determinada Paris surja na tela.

Por um lado, trata-se de uma opção estética de Khouri: o filmar na rua não se impunha a ele da mesma forma como para Person e Sganzerla. Khouri mantém seu vínculo com a Vera Cruz, onde começara a carreira, parte das filmagens de *Noite Vazia* transcorreram no estúdio alugado. Não endossa o compromisso, dos jovens cineastas dos anos 1960, de incorporar à linguagem do filmes as dificuldades de rodar em locações reais. Em *Noite Vazia*, vamos encontrar planos “falseados”, cenários e fundos pintados: em algumas cenas de sexo, por exemplo, as personagens são vistas através da grade da cabeceira da cama, um ângulo impossível de se colocar a câmera, salvo falseando o enquadramento.

Por outro lado, a ausência de referenciais externos tem a ver com espaços de uso restrito, acessíveis a poucos: os *happy few* que saem à noite e podem pagar por sua distração (em suma, a elite). A vida noturna pertence a um “outro-lado” geograficamente abstrato em relação à cidade, não pertencem às ruas, sua localização na cidade está restrita aos iniciados. Bem diversa foi a opção de Person em São Paulo S/A: a perambulação de

Carlos pelos bares da cidade, no reveillon, tem sua localização na cidade bem definida pelos luminosos das casas noturnas

Quanto ao espaço externo, em *Noite Vazia* as imagens de São Paulo constituem recorrências de imagens que nos foram apresentadas no início: os detalhes de lugares do centro, os prédios, as ruas do comércio, etc. No desfecho, estes lugares serão vistos sob a luz diurna. Até mesmo o bairro residencial, na cena final da pracinha, não constitui uma novidade, mas um retorno ao ponto inicial do percurso de Luis. Ou seja, a representação da Cidade se faz com um punhado seletivo de imagens assemelhadas, constituindo uma paisagem coesa, em que pese a fragmentação dos planos.

4.d) No restaurante japonês

A última etapa da perambulação acontece no restaurante japonês. Ela nos apresenta o vislumbre de um conflito entre um rentista rico e uma subalterna. A cena tem múltiplos interesses, dos quais se inclui a familiaridade de Khouri com a cultura japonesa⁴⁰ e, quem sabe, a homenagem que lhe faz na recusa da jovem oriental em servir aos desígnios de Luis?

Os dois protagonistas estão sentados sobre o tatame, uma jovem oriental em trajes típicos (uma gueixa?) se aproxima. Serve o saquê e as entradas, no rosto um sorriso cortês. Luis a observa, com evidente admiração por sua beleza. Nem de longe seu rosto exprime o tédio, ou o vazio. A moça deseja bom apetite, quando vai levantar-se Luis retém seu pulso e a puxa para si. Ela tenta se desvencilhar, sempre sorrindo.

⁴⁰ Nos anos 50, publicou artigos sobre cinema japonês no jornal *O Estado de S.Paulo*. Ver depoimento Khouri no portal da Japan Foundation São Paulo (www.fjosp.org.br)

Luis: *Vem, deixa disso. Você não quer sair com a gente essa noite?*

A moça recusa, gentil.

Luis: *Você já saiu com o Gastão, não foi, e dormiu com ele também... vem cá, vem, vem cá.*

A moça recusa, sempre sorridente. Luis persiste, puxando-a para si.

Então (e só aí) o olhar da moça se fixa em Luis, o rosto crispado.

Nelson intervém: *Para com isso, Luis, assim não .*

A moça conserta o penteado.

Luis continua: *Eu te dou o dobro do que o Gastão deu, e você anda vai gostar muito. Ele me disse que você é perita em coisas, certas coisas que eu nunca vi.*

A moça esboça um sorriso.

Luis: *Pode pedir o que você quiser, meu bem.*

Moça (levantando-se): *Com licença.*

Nem tudo o dinheiro de Luis compra, ainda que se trate de coisas (secretas, nunca vistas) eventualmente à venda. A jovem oriental soube manter os limites do respeito a si mesma, não cedeu ao apelo fácil do dinheiro nem à vontade de Luis. Uma atitude que revela as mulheres, no filme, mais sérias e batalhadoras (em suma, melhores) que os homens⁴¹. O diálogo da cena permite levantar a hipótese que a ida dos homens ao restaurante japonês tivesse uma motivação específica – a própria mulher, sobre a qual falara o “Gastão”.

A moça vai embora, logo depois, no fundo da cena, vemos a mesma garçonete receber um senhor e duas mulheres: é Eurico Mendes e as prostitutas, Cristina e Mara. Eurico convida os dois para sentarem à sua mesa, apresenta as acompanhantes como moças de primeira linha (não saem com qualquer um)– cortesãs, seria a palavra, e a Luis como homem muito rico. Eurico adormece sobre o tatame, bêbado. Uma troca de sorrisos entre os dois homens e as mulheres sela o acordo.

⁴¹ Pucci (1998) observou o respeito de Khouri em relação às mulheres, um dos indícios de que não se alinha de modo automático com a doutrina schopenhauriana.

O último plano do restaurante: um maço de notas sobre a mesa, em *tilt* a câmera sobe para a japonesa, que faz a reverência enquanto diz “sayonara”. A mão de Luis entra em quadro e retira o grampo que prende seus cabelos: “eu volto, meu bem”. Ela se ergue, o que diz sua expressão? O plano sai em fade. Aqui o dinheiro, cujo simbolismo permeia o filme, se torna um motivo concreto, que reaparecerá em outras passagens do filme.

Alguns segundos de tela preta, em fade surge o plano aberto de uma avenida. A próxima tomada entra em corte seco: um saguão de entrada de prédio, portas de vidro abertas, ambiente moderno, enquadramento frontal. Não vemos a fachada, nem o entorno.

5) Na *garçonnière*

5.a) Vista e trama

Uma porta, sobre ela e a parede uma sombra movediça que, saberemos depois, vem das cortinas que o vento agita. A porta se abre, o quarteto entra. A câmera que se antecipa à chegada revela uma instância narrativa superior, procedimento distinto de quando está em função da personagem como em *Cleo*, de Varda, a reboque de sua circulação pelos espaços. Já a revelação do espaço interno se faz por meio de um plano de longa duração, que acompanha as mulheres em sua descoberta da *garçonnière*, o que dá a medida da valorização das personagens femininas.

Tão logo chegam, Cristina estabelece as condições do pagamento pelo serviço. Ao longo do filme, será ela quem falará de dinheiro e terá como interlocutor Luis – quem paga. Cristina é a negociadora, Mara é desqualificada no trato com o dinheiro. A preocupação com o dinheiro será o grande divisor de águas na caracterização das personagens, divididas entre mais “puros” Nelson e Mara, e mais “corrompidos”, Luis e Cristina, criando uma dicotomia que talvez seja o principal equívoco de filme.

A noitada ocupará quase 30 minutos do filme e se divide em dois momentos principais, mediados por um ponto de inflexão: a busca problemática pela satisfação, a chuva (que marca a virada) e o aparente encontro da plenitude por parte do casal Nelson e Mara.

Pensando na representação da cidade, as cenas na *garçonnière* podem ser analisadas a partir de dois eixos principais: no que diz respeito ao que se vê da sacada, são as luzes entrevistadas por detrás das cortinas de voil (que é um fundo pintado); o *skyline* dos prédios

de noite e ao amanhecer; o trecho de rua abaixo, com o poste de luz e o ponto de ônibus (uma apropriação do *film noir*). Nas cenas que envolvem a janela, há uma ambigüidade recorrente entre a instância narradora e o olhar das personagens, sobretudo quando o contra-plano se desconecta, mesmo que de forma sutil, do que a personagem estaria vendo.

A cortina, no filme, não é um objeto de cena a serviço da composição de um quadro, mas tem função dinâmica: agita-se ao fundo, cola no corpo de Nelson. É uma membrana sensível, permeável, que separa o exterior do interior sem impor uma barreira trancada a chave, como a porta, talvez porque o seu efeito de separação não incida sobre a propriedade, mas no convívio com a natureza (a luz, o vento). É claro que a cortina também pode separar o interior do olhar alheio, mas não creio que esta seja a atribuição que tenha em *Noite Vazia*.

No âmbito da trama, são os corpos nus, a prostituição, a onipresença do dinheiro e os conflitos decorrentes, a possibilidade de atingir algum tipo de completude – enfim, as histórias e os dramas que cabem à vida na metrópole cosmopolita. Para o crítico Philippe Simay, “ce n’est pas un hasard si les plus beaux films sur la prostitution sont aussi ceux qui parlent le mieux de la ville, à tel point que les deux finissent parfois par se confondre”. A prostituta é tema cativo do cinema urbano: *La Ville au Cinema* (Simay, 2005:266-268) apresenta uma listagem de filme nos quais está presente a prostituição.

Para T.J. Clark (2004:158), a questão apresenta outras nuances: a cortesã era considerada uma representante essencial da modernidade nos idos de sex XIX, na época do alvorecer das grandes cidades. Não que a prostituição seja uma invenção moderna, mas a representação da função social da prostituta passou a indicar que o “dinheiro estava refazendo o mundo em sua totalidade”. A prostituição era a marca mais profunda destes “novos tempos” porque incidia sobre um aspecto da vida pessoal, a sexualidade.

Conforme aponta Clark, porque os corpos se converteram naquilo que em geral não são – nesse caso, em dinheiro, prostituição e luta de classes estão ligadas. É um tema delicado para a sociedade burguesa não apenas porque nela dinheiro e sexualidade estão misturados, “gerando o sentimento incômodo de que algo na natureza do capitalismo esta em jogo, ou no mínimo não foi encoberto adequadamente”, mas porque por meio dela o dinheiro perde sua dignidade. Porém a perda não é completa, e aqui Clark cita Georg Simmel, quando “o preço do ato sexual for elevado a níveis irracionais, até que o mero brilho do ouro ofusque a reputação maculada da mulher” (Id.:157).

As representações da prostituta “pobre”, por conseguinte, coloca o problema de forma muita mais acirrada do que a prostituição de luxo, que tender a “aplainar” o conflito, e este aspecto é fundamental em *Noite Vazia*. No filme, as contendas entre Cristina (Odete Lara) e Luis (Mario Benvenuti) indicam um embate entre classes, porém não a serviço da denúncia da exploração capitalista, mas do repúdio à vacuidade existencial de uma sociedade regida pelo dinheiro.

5.b) A revelação dos corpos

“Não poderia ser outra fotografia que não fosse a do Icsey, metade sofisticada, metade de produção, metade encantamento. O retrato da louvação da classe alta, para a classe média cristais, roupas, coletâneas de livros de arte, esse tipo de coisa. (...) O Icsey colaborou muito (...), trouxe para a tela o globo ocular, a profundidade dos olhos, a pele, os fiapos de cabelo – pessoas. Ele [Khouri] nunca se preocupou em mostrar apenas o tipo antropológico, nem só a estampa da classe social, muito menos fixar só o comportamento sem relacioná-lo. Eu tinha que cuidar muito das

relações entre planos, porque eles eram as pessoas. O filme tem aquela preciosidade de captar o clima”.⁴²

Se à época a presença de corpos semi-nus em cenas de amor explícito se justificasse por se tratar de um “filme de arte”, o arrojamento tinha por compensação, nos diálogos de cena, a presença de um certo moralismo: Cristina se escandaliza com o espelho no teto; ao assistirem os filmes pornô há comentários do tipo “que exagero”.

Na época, a nudez que provocou escândalo foi a de Norma Bengell em *Os Cafagestes*: seu corpo nu, seios e genitais à mostra, contorcido de humilhação e desespero, sujo de areia e de lágrimas –exposição brutal para a qual não havia discurso compensatório na diegese que oferece alguma ponderação ou reflexão moralizante: apenas a gargalhada dos homens no carro que fazia voltas ao seu redor. Em *Os Cafagestes* não há nenhuma preocupação com o a plasticidade do nu artístico, mas sim com uma forma de linguagem que estava se afirmando naquele momento que era inovadora no cinema brasileiro, o plano de longa duração e o corte sem continuidade – que no cinema moderno equivalem ao nu artístico.

Outro aspecto deve ser notado: os corpos nus são de garotas-de-programa de luxo, não de prostitutas do povo. Estão no mesmo nível de Luis e Nelson: é provável que outra fosse a repercussão se as mulheres fossem negras, tivessem corpos carnudos, ou se a luz e o enquadramento fossem distintos.

Não se pode saber, se bem que seja possível arriscar que maior escândalo seria a mistura entre grupos sociais – corpos refinados e corpos disformes (ricos com pobres) no âmbito de uma representação em chave elevada, relacionada com conteúdos que tendem ao

⁴² Depoimento de Mauro Alice no portal da ABC

universal, como é *Noite Vazia*. Esse mesmo raciocínio talvez explique por que é palatável a presença dos corpos nus das mulheres pobres de *A Margem*, pois a mimese aí se faz no âmbito do grotesco, num estilo circense, própria à representação do que é baixo. Khouri trabalha na chave de idealização da mulher e Candeias adere a uma outra noção de beleza.

A questão não é a presença em si da prostituição – um motivo recorrente na representação da vida na metrópole, mas o como isto se faz. Em *Noite Vazia*, a puta é uma cortesã e a exibição de seu corpo se dá dentro da convenção do nu artístico, num luz fluida cujo claro-escuro destaca as formas femininas e o drapeado dos lençóis.. A plasticidade do nu artístico de certa forma se contrapõe às máscaras – que expressam mais uma situação interior das personagens.

5.b) Fazer sexo ou amor?

Luis e Mara, Nelson e Cristina: o amor insatisfatório parece dar razão à relutância inicial de Nelson e ao tédio persistente de Luis. “Você não gostou, não é?” pergunta Mara a um Luis que fuma após o entrevero (angustiado?): “Eu nunca sei se gosto ou não de alguma coisa. Preciso pensar depois”. As atividades se sucedem: conversas, sexo, troca de parceiros e mais sexo, buscar pizzas, assistir filmes pornôis. Nem a chegada inesperada de um jovem casal traz alguma novidade: não só recusam o convite para unirem-se ao quarteto, como a moça sai correndo, arrasada por terem-na confundido com uma prostituta.

É de se notar o teor das conversas: giram em torno das razões do estar ali, dos sentimentos íntimos de cada um. A insatisfação de Luis e Nelson (por razões distintas) é exposta e discutida por todos, as preocupações de Cristina com dinheiro também, assim como a carência afetiva de Mara e as atitudes de Luis. Se os rostos que nos são mostrados em close permanecem no geral indecifráveis (se bem que em alguns momentos as expressões exprimam sentimentos como despeito, inveja, desejo, etc), os diálogos nos fornecem os subsídios para a interpretação.

Os respectivos desconfortos de “foro íntimo” pelo estar ali anulam a perspectiva da libertinagem. No entendimento do senso comum, seriam “questões existencialistas”. Apesar homens estarem ali atrás de sexo – o que as moças tem para vender, a narrativa nos induz a crer que homens e mulheres estão, no fundo, à procura de *amor*. A cena erótica posta a serviço de um sentimento que a transcende e que, talvez, a tornasse menos chocante à época.

Por outro lado, toda a ação desde a saída de Luis de sua casa está tencionada pela busca de um prazer. Se as conversas, mesmo quando se restringirem a assuntos de cunho afetivo, também são tencionadas pelo conflito do dinheiro. Mas aqui cessa sua abrangência: nenhuma espaço deixam para questões que digam respeito ao momento político ou social do país ou do mundo: há um caráter atemporal e genérico na situação vivida na *garçonnière*, que vai de par com o local de encontros sexuais extra-conjugais ser o outro lado da vida afetiva do burguês bem sucedido.

Porém, e isso é digno de nota, há indícios de uma preocupação, por parte da instância narradora, em situar o presente histórico: a *Fatos & Fotos* com matérias sobre o assassinato de Kennedy e a conquista do espaço. A fuga para dentro de um espaço fechado, neste caso, é a fuga do presente histórico do Brasil. O que se verá, mais adiante, é em qual

medida a forma social escapa pelas entrelinhas do bloqueio imposto pela situação dramática criada no filme.

5.d) O dinheiro em foco

“Precisamos arrumar alguma coisa nova”. A Luis ocorre propor que as moças façam sexo. Cristina concorda, sugere para Mara, que parece surpresa e a princípio reluta. Luis tira um maço de dinheiro do bolso, conta as notas e as coloca no projetor. O maquinismo gira, vemos sua sombra projetada sobre o rosto de Cristina, que olha fascinada. É um claro exemplo de “metacinema”, o olhar de Cristina está hipnotizado pelo movimento giratório do projetor ou do dinheiro? Se o dinheiro pode ocupar o lugar da película no projetor, quer dizer que a instância narrativa assume a possibilidade de que a própria narração tenha por medida o valor monetário? E o que dizer do cineasta?

As mulheres vão para a cama. Os homens sentam-se para assistir a cena. A mais pura e sensível Mara, porém, “não consegue” e põe-se a chorar. Depois do fracasso da cena homossexual vem a chuva. Mas antes de analisar essa importante passagem do filme, convém nos demorarmos um pouco na onipresença do dinheiro.

Noite Vazia trabalha com símbolos universais, cujo sentido para a narrativa é fundamental, mas não é daí que tira sua força simbólica. O conteúdo simbólico do filme se relaciona com o dinheiro como valor universal, numa sociedade na qual já se processou aquela passagem para o capitalismo em que “uma economia política não teria mais por

objeto a troca de riquezas (e o jogo de representações que a cria), mas sua produção real: formas do trabalho e do capital” (Foucault, 1999:305).

O capital substituiu os valores humanistas – essa é a grande crise que imprime ao filme seu caráter “universal”. Afinal, não era um problema de modo algum restrito ao Brasil, ainda que encontrasse em São Paulo uma locação adequada. O conteúdo simbólico que o capital imprime na trama tem por lastro o papel-moeda como motivo recorrente. As notas de dinheiro apareceram na cena do restaurante japonês, são contadas e recontadas por Luis ao longo do filme, são “projetadas” e, por fim, pontuam o desfecho da narrativa. Há um vínculo explícito entre a vontade e o dinheiro, entre o ter e o poder.

Amanhece na *garçonnière*. Derradeira discussão entre Luis e Cristina:

Cristina: *Fracasso de homem como você eu nunca vi. Você devia procurar um médico.*

Luis: *Você é uma louca. Procurei a noite inteira para encontrar uma maluca como você, cheia de manias.*

Cris: *E as tuas manias?*

Luis: *Eu pago pelas minhas!*

Luis atira um maço de notas sobre a cama, na intenção de Cristina: “Isso é para teu fundo de velhice. Logo, logo você vai precisar”. No outro aposento, ele joga mais outro maço de dinheiro sobre a cama, na intenção de Mara, que se está vestindo: “Isso é pelo teu espírito de colaboração, e pela boa vontade também”. Nelson e Mara haviam “feito amor” e seu sono tranqüilo revelara alguma plenitude amorosa: o gesto brusco de Luis, ao jogar o dinheiro sobre a cama, reduz ao seu derradeiro valor o ato amoroso.

Em vista da sociedade retratada, a presença das notas levanta uma indagação quanto às origens da riqueza de Luis. Trata-se de um herdeiro, não temos nenhuma indicação, na diegese, de que trabalhe. A seu respeito só se diz que “sabe viver a vida”. Ainda que a

riqueza das famílias tradicionais viesse do café, nos idos de 1960 a Cidade, como vimos, era o grande pólo industrial do país. Fora nela que se processara, ainda no início do século XX, a introdução do trabalho assalariado e a profunda modificação na mentalidade apontada por Oswald de Andrade.

O que é, então, de uma narrativa centrada numa grande metrópole (território do capital), fundamentada numa visão pessimista da vontade, cujo fio condutor é um herdeiro que não trabalha? Há de dizer respeito a algo que não está na crise do humanismo que subjaz ao dado “universal” do filme, a algum dado específico da nossa sociabilidade.

5.) Chove na Cidade

A tempestade chega depois do fracasso da cena homossexual. Vemos Nelson, de costas, contemplando a cidade através do tecido translúcido da cortina. O vento agita as cortinas, estas envolvem seu corpo. Uma trovoada corta a noite. Plano fechado no rosto de Nelson encoberto pelo voil. Ele afasta o tecido, surge seu rosto iluminado pelos raios.

Cai uma chuva densa, a água escorre em planos quase abstratos. A sombra dos pingos escorre sobre Luis que, sentado no sofá, copo de uísque na mão, vê a chuva cair, escorre sobre o projetor, sobre Cristina no sofá, em Mara, ainda deitada na cama, sobre a decoração. Nelson caminha pela sala, a sombra da chuva escorre nas paredes e Nelson passeia sua mão por essa sombra projetada. A chuva, na noite vazia, silencia as vontades.

É quando aflora o único flash-back do filme, numa montagem em paralelo: Mara deitada e suas memórias: um plano fechado de bolinhos de chuva fritando no óleo quente. O ruído da chuva caindo se mescla ao dos bolinhos fritando. No passado também chove e as vidraças estão embaçadas. Uma menina observa os bolinhos fritarem no fogão a lenha e também uma porta de madeira de pé direito alto, como nas casas antigas, a menina vê a chuva escorrer pelos vidros da porta. O rosto de Mara, inserido entre as cenas do passado, passa da angústia para a serenidade. Algo lhe foi revelado ao rememorar a dupla contemplação da infância, dos bolinhos e da chuva.

De volta à sala, a narrativa nos apresenta mais um plano quase abstrato da chuva escorrendo na vidraça. É ao longo das cenas da chuva que Khouri explora seu virtuosismo técnico. Aqui ele realiza o “estilo a procura de um autor e de uma história” ao qual se referiu Paulo Emílio Sales Gomes a respeito de outro filme de Khouri, *Estranho Encontro* (Gomes, 1981:349-355).

Os planos da sombra da água escorrendo sobre as personagens e o espaço resultam num efeito de sobreposição, que poderia ser feito na montagem por uma fusão entre dois planos e aqui é resolvido no âmbito da técnica fotográfica. O mesmo pode ser dito nos planos de Nelson olhando a chuva cair, o rosto próximo à porta de vidro da sacada: a chuva escorre sobre seu rosto, mas sabemos que ele está num espaço interno. A sobreposição acentua o significado simbólico da chuva, ao revelar que o sentido não deve ser procurado na água concreta que escorre sobre os corpos, mas no seu efeito sobre as personagens (na *fusão* entre o significado da chuva e a interioridade destas).

No âmbito da narrativa, Khouri constrói uma relação diferente entre a chuva e os personagens e isso contribui para a compreensão das respectivas interioridades. Luis é o primeiro sair para tomar banho de chuva, assume seu lugar na liderança do grupo, porém do

seu banho o filme pouco mostra. Mara chega determinada, abre os braços numa saudação à água. Cristina a segue, mas não vemos felicidade em seu rosto. Nelson, no gesto de retirar as cortinas do rosto, já se mostrara disposto a libertar-se do ambiente opressivo da *garçonnière* e a receber o que vinha do exterior: o vento e os trovões. É o último a sair para a sacada, antes vai afastar as cortinas e contemplar o vulto de Mara deitado sobre uma espreguiçadeira: a revelação de um contorno embaçado de forma feminina, que não nos permite a princípio identificara a pessoa e, assim, sugere uma presença feminina atávica. Nelson contempla Mara deitada na espreguiçadeira, que suspira e sorri, aliviada. Ele sai na sacada sem tirar a roupa, fascinado por ela. Ninguém fala. A imersão na natureza prescinde o verbo, as linhas escritas pela água borraram toda palavra.

A chuva não toca a todos da mesma forma, a cena na sacada tem em Nelson e Mara seus protagonistas principais e marca um ponto de virada: Mara tomará um banho de banheira (seu “batismo”), depois verá o livro de imagens do tempo hindu. Enquanto Luis e Cristina continuam com seus diálogos ásperos, Nelson e Mara namoram.

5.f) As águas (um simbolismo)

Na abertura, a presença das máscaras indecifráveis (cujo mistério foi reforçado pela trilha) prenunciava os domínios do simbólico: que sentido atribuir a elas, senão a revelação de uma condição de existência?

O recurso aos simbolismos é reforçado pela forma como a natureza se faz presente na narrativa. A chuva marca o ponto de virada na trama, o momento no qual tudo o que fora

apresentado até então (a cidade, as personagens e suas motivações) se re-significa: há um antes e um depois. No caso de Mara, é um elemento de *reconhecimento*, uma espécie de “cicatriz de Ulisses” ou “*madeleine*”, que abre na narrativa uma porta para que a memória se faça presente e venha à tona um passado cultural (o fogão a lenha da vida no campo, a mãe na casa familiar) e pessoal (sua infância).

No mais, os sentidos que lhe são atribuídos pertencem ao senso comum: a chuva é a fertilização, relacionada com a vida e com o simbolismo mais geral da água. Vinda do céu, purifica (Cirlot, 1982:288). Quanto à água, são muitos os conteúdos associados a ela nas mais variadas tradições: remete aos tempos primordiais, ao feminino e à sabedoria intuitiva. O mergulho nas águas significa o retorno ao disforme anterior à criação, dissolução (morte), a emersão o renascimento, donde o batismo tira seu simbolismo (Id.:54-55) (lembrar que Mara, após a chuva e antes do encontro amoroso com Nelson, faz uma imersão na banheira).

Em termos da representação de São Paulo, a presença da chuva não pode ser considerada uma manifestação da natureza tropical. A chuva de *Noite Vazia* tem conotação simbólica de significado universal. Sua presença não configura uma ruptura em relação à representação da Cidade que vem desde a primeira filmografia, na qual a natureza está ausente como fenômeno e só aparece domesticada, nos jardins. Aqui a domesticação também se faz presente, no âmbito da cultura.

É claro que nada é casual numa obra de arte. Outro sentido tem a chuva quando serve como índice de realidade⁴³. Torna-se um dado meteorológico, sem conotações simbólicas tão explícitas: a chuva faz parte do clima e representar a cidade implica na presença dos fatores que caracterizam sua climatologia. Na filmografia paulistana, a

⁴³ Aqui no sentido proposto por Odin e Lyant (1984).

“humanização” da chuva tem outro exemplo: em *Os amantes da chuva*, por “realismo fantástico”, é o encontro de um casal que faz chover na cidade.

Conforme mencionado, a representação da cidade excluiu a presença da natureza tropical desde a primeira cinematografia. Para efeito de exemplo foram comparados alguns filmes de “sinfonias da metrópole” do período. Voltemos à já mencionada obra de Joris Ivens, *Chuva*. Ali a vida cotidiana de Amsterdã se adaptava a um fenômeno natural, ambos eram instâncias que interagem, de certo, mas entre as quais não havia contaminação possível – à sua presença não eram associados conteúdos afetivos ou simbólicos. A chuva caía, depois cessava, e a vida humana continuava seu curso habitual – embora algumas pessoas fossem compelidas a abrir seus guarda-chuvas.

A relação com os fenômenos naturais é uma importante variável da cultura. São Paulo, por razões que já explicitamos e por outras que não vem ao caso, renega sua natureza primordial: os rios foram canalizados, as florestas derrubadas, etc. No que diz respeito à cidade no cinema, esse modo de se relacionar com a natureza resultou numa negação ou ausência do que lhe diz respeito.

Aqui se depreende como foi importante que *A Margem*, de Ozualdo Candeias, se passasse na beira do Tietê e naquilo que foi, um dia, sua várzea. O rio no filme tem uma razão de ser, mas é um dado anterior à ação: está ali porque faz parte da cidade, como a terra sob o céu. A trama se desenrola nas suas proximidades porque é onde vivem, na cidade, os parias. De resto, as águas tropicais continuam desconhecidas na cinematografia paulistana: quantos filmes têm as enchentes por motivo?

5.h) Um mundo de ilusões

Depois da chuva, as relações adquirem outra densidade. Os casais se recombinaem por semelhança: Cristina, que só fala em dinheiro e Luis, que tem o dinheiro; o angustiado Nelson e a sensível Mara. A chuva adquire um teor simbólico, sua presença levou-os de volta a alguma origem (qual?). Ao final da noite, apenas Mara e Nelson parecem ter atingido alguma plenitude sexual (ou amorosa?).

Que poder é esse que tem a chuva de abrir caminho para uma completude cuja realização parecia impossível? No caso de Mara, a narrativa a mostrou folheando o livro “Kama Kala”, de esculturas eróticas de um tempo hindu. A cena de Mara lendo é um *comentário* da instância narradora: depois de fazer sexo com Nelson, estampará uma placidez semelhante aos rostos da estatuária. Procedimento semelhante à presença das estátuas decaídas do início do filme: as figuras do *Kama Kala* orientam a interpretação da fisionomia de Mara.

As afinidades (e diferenças) de Khouri com a filosofia de Schopenhauer foram discutidas por Pucci em *O equilíbrio das estrelas*, não é o caso de aprofundarmos o assunto aqui. Contudo, é importante pontuar que Schopenhauer considera que a realidade do corpo reside no exercício da vontade, e que é essa vontade a responsável pelo sofrimento inevitável que acompanha a vida. Se a causa do sofrimento humano é a volição, a solução deve ser procurada nos mitos do budismo: o nirvana, o “nada” só é atingido por aqueles que logram abrir mão de todo querer (Russel, 2002:370-371). Para atingir a revelação dessa verdade, é preciso ver através do “véu de Maya” (a ilusão).

Mas por que Mara é mostrada lendo o livro e não Luis, seu proprietário? O dinheiro de Luis compra o que sua vontade deseja, mas isso não significa que ele tenha acesso à

iluminação. O dinheiro só em aparência lhe permite ter “tudo” e “gozar a vida”. Na verdade, aprisionou-o no mundo das exterioridades. Luis está enredado no véu de Maya. Suas posses funcionam um pouco como aquele “medalhão” do conto de Machado de Assis: servem para ostentar um padrão de consumo que não distingue livros de carros, cristais de pinturas. São sinais externos, não tem valor intrínseco salvo aquele dado pelo mediador universal: o capital. A vontade de Luis é portanto duplamente nefasta: enquanto vontade e porque, sendo rico, atinge seus objetivos. Daí ser Luis, na trama, o mais insatisfeito dos protagonistas: seu sofrimento está na medida de seu poder.

Em tempo: a presença do espelho sobre a cama, que a princípio escandaliza Cristina, pode ser interpretada como mais um sinal de exterioridade: o sexo como algo para ser visto. A adesão de Cristina ao espelho, que maravilhada contempla a própria beleza, reflete sua identidade com Luis.

5.h) Sombras

“Notre vie est um Voyage/ Dans l’hiver et dans la Nuit/Nous cherchons notre passage/Dans un ciel où rien ne luit”, diz a epígrafe *Voyage au bout de la nuit*, de Céline. A matriz pessimista, que a crítica associa a Schopenhauer, talvez explique a presença da obra de Céline na mesa-de-cabeceira do Marcelo de *As Amoras* e também a densa noite fotografada por Icsey.

O que ilumina a noite paulistana? As luminárias das avenidas centrais, a luz fria da galeria Zarwos, as janelas acessas dos edifícios comerciais, as poucas luzes dos prédios de apartamento entrevistas na sacada da *garçonnière*, os luminosos com os nomes de marcas

não afastam de todo a escuridão. Ademais, na cidade iluminada pelas luzes artificiais, os seres são opacos, tão obscuros quanto a estatuária rota da abertura. *A Noite Vazia* é regida pelo valor do dinheiro, que substitui todos os demais valores, mas o dinheiro é um poder em negativo, sob seu domínio reina a obscuridade e a cidade se torna o palco de uma felicidade impossível.

E quais as questões que *Noite Vazia* coloca, no que diz respeito à representação de São Paulo? De um lado, uma constelação de imagens que têm conotação simbólica própria: a chuva, a cidadela moderna, a árvore, o papel moeda. Do outro, os elementos da trama que resultam numa determinada representação espacial e social de São Paulo: o eixo centro-bairro; a elite e seus satélites, o enredo vinculado a uma crise da subjetividade do indivíduo na sociedade moderna.

Uma leitura que só privilegiasse a interpretação dos dados simbólicos falharia com o que dá vigor ao filme, a forma como nossa sociabilidade aparece na fatura de uma trama em aparência desvinculada do que, a época, se assemelhavam os problemas cruciais da realidade nacional. Uma leitura que só enxergasse, no filme, os meandros da mimese no que diz respeito à nossa forma social, perderia de vista uma parte substancial de sua riqueza estética.

Seria possível entender estes dois níveis de significação como aquilo que é sugerido (pela instância narradora) e aquilo do que a mimese se impregna (a forma social)? Seriam as sombras que, ao longo do filme, se projetam nas paredes e nas pessoas, o correlativo da inter-relação entre uma forma social e conteúdos que são apresentados como transcendentais a ela? Os contornos de Nelson e da namorada na fachada do edifício Zarvos, a sombra movente das cortinas na parede, a sombra da chuva escorrendo e do projetor rodando o dinheiro sobre o rosto de Cristina.

Temos outro exemplo do final do filme: as duas mulheres entram no elevador do prédio, nas mãos os pães e o leite do café da manhã.

Cris: *Do quê que você está rindo?*

Mara: *Nada.*

Mara aperta o botão. Longo close no rosto pensativo (triste?) de Cristina, em seguida longo close no rosto sonhador (esperançoso?) de Mara. A cada andar que o elevador cruza em sua ascensão, a luz dos corredores entra pela janela da porta, iluminando o rosto das mulheres como a sombra da água durante a chuva. Na trilha, um violoncelo. Aqui também se faz presente o jogo das sombras. Seriam estas uma mediação entre a natureza perdida, que não vemos, e a nossa realidade terrena, a nos lembrar que existe uma dimensão para além do cotidiano?

A sombra nesse caso não revelaria uma ausência, mas a presença de uma forma projetada em outra – o simbólico no concreto e vice-versa. Arrisco a teoria de que a grandeza do filme está na relação entre estas duas instâncias: uma elaboração simbólica, introduzida pela instância narrativa, que remete a conteúdos de teor universal, e os pés no chão de uma realidade própria a São Paulo.

À época, Khouri foi acusado e elogiado pelo mesmo motivo: fazer um cinema com a cara da produção estrangeira⁴⁴. É fácil ver hoje as qualidades estéticas do filme: *Noite Vazia* é uma obra de arte, e face a uma obra de arte a posição da crítica política, que faz sentido no calor da ação, se encontra deslocada, ainda que mantenha a validade. Ou por outra: o que faz de *Noite Vazia* um belo filme brasileiro? É algo que deve ser procurado ali onde forma e conteúdo entram em relação com a nossa formação social – e o filme perfaz a passagem que pode até começar no mimetismo de uma forma importada (seja do cinema

⁴⁴ Pucci destaca essa oposição em *O equilíbrio das estrelas* (2001:31-32).

japonês, Bergman, Antonioni ou de quem for), mas não se reduz a ela, de plasmar algo que nos seja próprio.

5.i) Alguns quadros na parede

O consumo de bens importados, por parte da elite paulistana, é virado do avesso em *Noite Vazia*: o filme aborda uma problemática de cunho universalista, não dialoga com os problemas da realidade nacional e, ao mesmo tempo, coloca em cena objetos de desejo (importados). Mas estes objetos não foram colocados, pela instância narradora, a serviço da crítica da desconexão entre a forma social concreta e uma ideologia importada, como as gravuras na parede no conto *As bodas de Luiz Duarte*, de Machado de Assis⁴⁵. O político, no filme, tem uma leitura despolitizada, na qual é reiterada uma crítica ao dinheiro como valor universal e o saudosismo de uma humanidade pré-capitalista.

Senão, como explicar essa pérola da frivolidade contida no diálogo abaixo? A cena se passa numa das boates, durante a perambulação:

Luis: *Vou dar um jeito de cair fora desse país de novo. Não agüento mais*

Nelson: *Você voltou da Itália no ano passado reclamando que é muito mais chato do que aqui.*

Luis: *E vai ver que era mesmo?!*

O que estará por trás do notável “*E vai ver que era mesmo*”? Segundo Simmel (*apud* Clark, 2004:318) “não há, talvez, fenômeno psíquico que seja tão

⁴⁵ Agradeço a Regina Meyer a sugestão de leitura do conto feita durante a qualificação – “As bodas de Luiz Duarte” (Assis, 1937:90-120).

incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude blasé... A essência da atitude blasé é uma indiferença em face das distinções entre as coisas”. Essa disposição psíquica, para o sociólogo, se deve ao dinheiro ter tomado o lugar de todas as coisas e, ao proceder como denominador comum, transforma-se como terrível nivelador, “esvaziando as coisas de sua essência, de suas peculiaridades, de seus valores específicos e de seu caráter único e incomparável”.

Mas se só o rico pode ser blasé o que é, na narrativa, a presença de uma cultura internacional? Os elementos pertencem a categorias distintas e desse modo devem ser analisados: o jazz e o rock, a menção à Itália, os filmes pornô franceses, o livro do “Kama Kala”, as matérias na Fatos&Fotos sobre a viagem à lua⁴⁶ e o assassinato de Kennedy, o uísque escocês, os quadros na parede da *garçonnière*.

Há várias interpretações possíveis, não excludentes: apresentar uma ambiente cosmopolita; dar referências do momento histórico da diegese; pontuar um pequeno drama dentro de um contexto espacial bem maior (na pequena *garçonnière* a matéria fala da conquista da lua); recriar um padrão de vida a partir de clichês de um comportamento da elite – que inclui os cristais e o uísque escocês; situar a “globalização” do tédio numa cultura cosmopolita mundializada (a metrópole genérica); ou será resultado do vazio interno de Luis, projetado a toda exterioridade?

Creio que um dos méritos do filme seja contrapor a cultura cosmopolita a uma brutalidade própria ao protagonista Luis: o gesto de agarrar a japonesa, sua relação com Cris e Nelson. Há algo exagerado nisso, que transcende a questão existencial e diz respeito

⁴⁶ Hoje parece óbvio, mas a época ainda era uma possibilidade. Khouri acertou em dois eventos “midiáticos” internacionais: a morte de Kennedy e os astronautas norte-americanos na lua.

a um tipo muito paulistano de violência de classe. Não cabe indagar se a mimese foi consciente: a obra comporta algo que escapa à vontade do autor.

Em *Noite Vazia* nada funciona de verdade: Mara não faz amor com Cris, há um moralismo pudico, nada mais convencional do que uma *garçonnière* e o amor com prostitutas. A modernidade das fachadas se atola no moralismo e na rigidez de uma sociedade desigual, sobre a qual um pequeno extrato de ricos reina absoluto. Em que pese o intuito de mimetizar uma visão idealizada do moderno e da crise do sujeito na modernidade face ao poder absoluto do dinheiro (o que dizem os rostos dos atores?), a opção realista fez Khouri colocar na fatura do filme algo que nos é próprio.

6) E então...

6.a) O fim é o princípio

Amanhece na *garçonnière*. A edição é uma clara interferência da instância narradora: são dez planos fixos da massa escura de prédios contrastados a um céu que se ilumina, à diferença do telão pintado que foi o fundo urbano visto da sacada ao longo da noite. Alguns são edifícios residenciais, sobre os quais se vêem muitas antenas de TV. Sobe um som de carros passando (que não vemos, são somente planos fixos dos topos dos prédios), que logo é encoberto pela trilha inquietante, que retoma o início do filme.

Estas imagens de prédios, em planos fixos, apresentam composições de volumes: há uma imobilidade nelas que não se dilui com a presença crescente da luz do dia. Há algo de pesado e ao mesmo tempo de afirmativo nestes planos fixos: a cidade que amanhece é

resistente e sólida em suas formas geométricas. A densidade dos materiais seria reveladora do peso de uma tradição? À cidade de janelas, transparências e luzes sucedeu a cidade de edifícios bem construídos e conservados, a luz cinza revela os detalhes das fachadas mas, ao mesmo tempo, mostra edificações de uma sobriedade opaca, conservadora. A modernidade vista na noite seria um estado de espírito, uma atmosfera? Em tempo: os prédios são o contrário das máscaras: edificações impecáveis, de boa conservação.

Na *garçonnière*, Luis olha na direção da cortina. A montagem nos mostra os planos de prédios, indiciando o que veria a personagem. Mas quem de fato contempla estes prédios, se o olhar de Luis está deles separado pelo *voil*?

Vemos o carro de Luis circulando por avenidas do Centro Novo. Ele estaciona diante de uma banca de flores (quem conhece São Paulo sabe que é o Largo do Arouche).

Cris: Será que ele foi comprar flores pra gente?

Nelson: As flores são pra mulher dele.

O diálogo confirma o que se antevira: o caráter quase anedótico do comportamento de Luis. Após a farra, o esposo infiel leva flores para a mulher à qual o amigo, aliás, nunca foi apresentado. Na cidade em questão, o sexo no casamento não diverte, apenas procria. A vida do lar não se mistura com a vida noturna (ao menos para a mulher em idade fértil), são instâncias separadas por aquilo que os jovens contestatários da época denominavam de *dupla moral burguesa*. A dicotomia mãe/puta, tão bem assimilada à trama, diz muito sobre o teor da modernidade em foco.

As mulheres são deixadas na praça Roosevelt. Ao longe se destaca o Edifício Itália em construção. Na focalização, correspondente ao olhar de Nelson dentro carro, vemos as moças diminuírem a medida em que os homens se afastam.

Enquanto os amigos conversam, os planos se alternam: são *travelling* laterais da Avenida 9 de julho, ora na posição do olhar de Luis, ora com focalização no olhar de Nelson. O final da narração é uma retomada do início, indicando uma concepção de tempo cíclico: no começo do filme vimos os dois amigos conversando num plano frontal. Agora os vemos de costas. O carro penetra no túnel sob a Avenida Paulista (em simetria, saiu de um túnel quando estavam a caminho da noitada), um longo plano escuro dentro do túnel, com a trilha estridente.

Os planos diurnos revelam uma cidade distinta da que fora vista à noite: nesta havia um quê de frenético no contrates entre as luminárias e a escuridão. No amanhecer, uma luz uniforme confere à massa cinzenta dos prédios a solidez de instituições perenes. Contudo, a trilha imprime a continuidade do clima de estranhamento que pontuou o começo do filme. Quase não se vêem passantes, apenas um ou outro carro: a cidade amanhece vazia.

Luis e Nelson conversam sobre a noite a vir. Luis está animado, Nelson retruca “eu não vou” e pede ao amigo que o deixe “naquela pracinha”. Luis insiste, Nelson não quer. O diálogo espelha a conversa inicial. Nelson termina por ceder. Não há surpresa: na *garçonnière*, Luis já esclarecera a tônica da sua relação com o amigo: sozinho ele se deprime, precisa de uma companhia, a princípio Nelson nunca quer, mas depois acaba aderindo.

Na praça, Nelson (angustiado?) contempla uma grande paineira. Tocam os acordes graves de um teclado. Nelson olha para cima. Plano da copa, em *contre-plongée*. A árvore “reina no antecedente”, é símbolo do infinito (Bachelard, 2000:193-194) (o infinito íntimo que é revelação religiosa para os filósofos católicos). O que pode significar sua presença, além da natureza perdida? O derradeiro plano do filme sai em fade: um *plan-tableau* da praça, ao centro a majestosa paineira, embaixo, minúsculo, Nelson caminha.

Ao plano de conjunto da cidadela moderna, que abre o filme, responde no final o da praça. A um simbolismo correspondeu outro, fechando em simetria a roda das circularidades.

6.b) Um ponto de vista

A seqüência inicial de *Noite Vazia* apresenta São Paulo no âmbito do contemporâneo, indo além dos clichês da metrópole tais que “prédios altos” e “trânsito”. Ao fazê-lo (e pela forma como o faz), apresenta de modo consciente um ponto de vista sobre a cidade - e é esperado que assim o faça. De acordo com Bordwell, “*no theory of narration can simply omit questions of position, but need to be integrated into a broader account of how films mobilize spatial perception and cognition for storytelling ends*” (Bordwell, 1985:99).

Aqui ganha sentido a presença dos *travellings*: conforme vimos, há uma contaminação entre o ponto de vista das personagens que trafegam de carro (sobretudo Luis) e a instância narrativa. Essa contaminação diz respeito a uma ambigüidade característica do cinema moderno, mas também a um importante aspecto do filme.

A narração, em *Noite Vazia*, adota como perspectiva o ponto de vista da elite que, como vimos na primeira parte, recém havia incrementado com museus, Bienais e teatros a vida cultural da Cidade. É esse ponto de vista que vai destacar a presença da arte e da música modernas. A São Paulo de *Noite Vazia* se assemelha àquela representada nas fotos de Guilherme Gaensly e Theodor Preising, suas ruas e ambientes são um palco edificado ao

gosto da elite que neles desfila. Razão talvez da Cidade ser tão vazia de transeuntes: só quem tem sobrenome de fato importa, dos demais importam aqueles que servem (ou interessam) aos que têm dinheiro.

Há decerto o fascínio por um aspecto de São Paulo, que determina o modo de representação da Cidade no filme, e se traduz pela serena elegância da fotografia e o ritmo emocional da montagem dos planos da cidade. Conforme formulou Mauro Alice: “O Khouri foi a pessoa que introduziu a contemporaneidade, o cosmopolitismo que a Vera Cruz queria alcançar pelo modo de produção dos filmes, ele conseguiu na linguagem dos filmes”⁴⁷. Porém, conforme observamos ao longo da análise, a linguagem do filme guarda fortes resquícios do cinema dos anos 1950, mescla estilística que reflete a ambigüidade entre os conteúdos da narrativa.

O tratamento plástico da arquitetura e dos letreiros e a presença da *op art* na seqüência de abertura são importantes para a caracterização de uma urbanidade moderna e cosmopolita, enfatizada pela presença dos diversos estilos musicais dos bares na perambulação. Do fascínio de Khouri pela cidade há testemunhos na arte como na abertura de *Eros*, da sua familiaridade também⁴⁸. Trata-se de um encantamento que tem um quê de deslumbrado: outra será a abordagem que Person fará da onipresença do automóvel na Cidade em São Paulo S/A. Ambos diretores familiarizados com os ambientes da cidade e com a elite que retratam em seus filmes – Person, o arrivista Arturo, enquanto Khouri se fixa no mais tradicional Luís.

A instância narradora adere ao ponto de vista da elite, mas será que é a elite retratada no filme? Será a reprodução de um padrão em teoria glamouroso – como

⁴⁷ Depoimento no portal da ABC

⁴⁸ Artigo de Khouri no portal da Japan Foundation São Paulo.

observaram Jean-Claude Bernardet (1978:103-107) e Mauro Alice⁴⁹, uma representação da classe dominante segundo uma visão “lugar comum” da classe média, o filme atualizando com elegância plástica os clichês “dinheiro não traz felicidade”, “rico que é rico não precisa trabalhar”, etc?

6.c) Uma moralidade

A adesão ao ponto de vista da elite não é absoluta, a crítica transparece na caracterização dicotômica das personagens. O distanciamento irônico acontece no episódio da cantada infrutífera no restaurante japonês, mas a reprovação ao comportamento de uma elite endinheirada e sem princípios, condensada na figura de Luis, em mais de uma passagem se exprime por meio de um moralismo redutor. Este compromete o filme, ao contrário da ambigüidade, quando mescla euforia e crítica à modernidade, geradora de uma tensão que dá densidade à obra.

A abertura deu a chave da leitura: ao apresentar máscaras em degenerescência, a instância narradora explicitou um julgamento que induz o expectador a uma determinada interpretação do filme. O dado moralista se faz presente, no desfecho, segundo a caracterização das personagens de acordo com sua relação com o dinheiro: a graça só atinge aqueles que têm outros valores, isto é, Nelson e Mara. Ele preocupado com a ética de seus atos, ela à procura do amor, correspondendo à dicotomia exagerada na caracterização das personagens (Bernardet, 1978).

⁴⁹ Depoimento no portal da ABC

A ênfase no dinheiro, como a instância mediadora das relações na sociedade moderna, e a crítica da vontade, feitas na chave “universal” da cidade cosmopolita criaram, do ponto de vista da mimese aplicada a São Paulo, um problema de realidade: a consciência do poder do dinheiro pode ser tão dolorosa quanto a incapacidade de encontrar alternativas ao seu domínio, mas são questões que só se colocam para a subjetividade dos protagonistas que se relacionam de alguma forma com a posse do dinheiro. Em *Noite Vazia*, para quem já é rico (Luis) ou para quem que têm acesso ao dinheiro (os demais protagonistas).

Outro será o problema da classe média baixa, que precisa contar os tostões para fechar o mês, cuja vida se passa nos bairros em conversas na calçada, feiras-livres, procissões, crianças brincando na rua, enfim, numa urbanidade retratada em alguns filmes dos anos 1950. Outra ainda será a problemática dos famintos. Para estes o dinheiro não é um problema, mas uma solução.

Khouri, por conseguinte, teve que focar seus protagonistas na classe dominante e seus satélites. Agora, ao fazê-lo, e com conhecimento de causa, reproduziu na elite representada algo do que conhece por experiência, condizente com a mimese. O enredo (os problemas do homem na metrópole cosmopolita), verdadeiro princípio da composição (Schwarz, 2003:41), oriundo dos filmes estrangeiros, adquiriu o tom próprio da cultura local, necessário à verossimilhança realista. Pois ainda que o filme trabalhe com conteúdos simbólicos, a base da representação é realista.

Não importa tanto se a fonte inspiradora de Khouri esteja no cinema japonês, italiano ou sueco: nos anos 1960, no Japão e na Europa a reconstrução promovida pelo Plano Marshall rendera frutos e as sociedade viviam um enriquecimento ligado ao pleno emprego. Porém, o que dizer de um protagonista cujo dinheiro é a mola propulsora do

enredo, mas que ele próprio não trabalha? A presença do *trabalho*, no filme, torna-se problemática, não apenas porque o capital seja o tempo abstrato da mais valia, nem porque o trabalho é uma decorrência da vontade que prende o homem ao mundo das ilusões: a desvalorização do trabalho, na sociedade brasileira, é herdeira da mentalidade escravista. Colocar o problema da riqueza fora da esfera do trabalho que a gera implica, do ponto de vista da representação da cidade, evitar o operariado e colocar a relação patrão-empregado no âmbito da prostituição.

Se considerarmos que São Paulo à época era uma potência industrial, o ambiente moderno do filme ganha um contorno peculiar, bastante elucidativo quanto a nossa formação social: é no âmbito das famílias tradicionais que se reproduz o poder econômico. Esse é um dos vieses nos quais o filme ganha consistência. A mimese a que procede, por um lado da forma importada, por outro da própria realidade a que pertence, plasma um terceiro que nos diz respeito.

6.d) Cultura e natureza

Vimos como, em *Noite Vazia*, à primeira imagem da cidadela urbana se contrapôs, no fim, a da árvore. De um lado, a cultura, do outro, a natureza. A presença da árvore à qual Nelson quer retornar, que talvez ele contemple à procura de algum sentido para a vida, e da chuva capaz de dar um novo sentido às relações, mostram-se, contudo, ineficazes em parar a roda de uma existência que gira por si mesma.

O desenraizamento (não por acaso, essa palavra) do homem na sociedade moderna se contrapõe à representação do elemento natural na cidade, que nos faz vislumbrar, num

átimo, a harmonia para sempre perdida. Aos seres urbanos lhes resta a compreensão da forma simbólica da grandeza interior como revelação fugaz, para perdê-la em seguida. A integração com a natureza, na qual os valores são sólidos e o homem senhor de si (e não escravo do capital), ficou num tempo da infância ou do passado, numa idade de ouro de localização incerta.

Na mescla do fascínio pelo moderno com a nostalgia do antigo se revela outra ambigüidade do filme, cujos desdobramentos não se restringem à natureza perdida: afinal, do que é mesmo que se têm saudades? Aqui se problematiza a noção de progresso, segundo a conotação que tinha a época: ao colocar a felicidade num tempo passado, ao qual não se retorna, o filme entra em choque com todos os ideais de mudança revolucionária gestados na passagem para os anos 1960.

O saudosismo de uma comunhão perdida com a natureza não se contrapõe, no filme, ao deslumbramento da instância narradora pela modernidade e seus símbolos. São elementos dispares, porém não antagônicos. Estão juntos porque cimentados pela presença de uma forte tradição, a do poder concentrado nas mãos da elite, dominação que se reproduz no compasso das voltas que o mundo dá - o tempo cíclico. Encontramos, aqui, as relações que revelam o quanto a modernização conservadora permeia a concepção de modernidade do filme, porque vinculada à nossa forma social.

Mas se na cidade o moderno e o conservador se fundem; se no mundo a reificação das relações anulou qualquer possibilidade de plenitude; se por detrás da cidadela moderna está a máscara degenerada; se a completude ficou num tempo anterior ao capitalismo, o que é do progresso? Voltemos ao texto de Adorno:

“É falso o argumento de que não existe progresso porque nenhum se produziu no interior do homem; a afirmação supõe que a sociedade, no seu processo histórico, é diretamente humana e regida por aquilo que os homens são. A essência da objetividade histórica, contudo, consiste em que as realizações do homem, suas instituições no sentido mais amplo, tornam-se independentes e se convertem em sua segunda natureza (...) O momento mítico do progresso aqui na terra reside em que, como o reconheceram Engels e Marx, o progresso recai sobre a cabeça dos sujeitos. Afim de deter o que Shopenhauer denomina de roda que gira por si mesma, é necessário aquele potencial humano que não é de todo absorvido pela necessidade do movimento histórico.”
(Adorno, 1964:40-41)

A utopia é um problema na representação de São Paulo, a terra do progresso. Ao projeto capitalista e sonho de ascensão social da classe média, *Noite Vazia* opõe a utopia regressiva da idade do ouro, situada num paraíso perdido entre a infância e a vida em meio à natureza. Aqui a chuva adquire seu pleno sentido no filme: abre as portas para a revelação do paraíso perdido, simbolizado pela árvore e pela infância. Mas, além do futuro sonhado pela elite, do poder e da acumulação sem fim, o que é da outra utopia corrente na cidade industrial, aquela acalentada por quem sonha com a evolução da humanidade como um projeto coletivo, rumo a uma vida melhor numa sociedade sem classes?

Noite Vazia postula as relações de trabalho sob a metáfora geral do comércio sexual, seguindo uma longa tradição de filmes da cidade e da representação da prostituição nos tempos modernos, e se restringe à roda que gira sobre si mesma. Nas ruas da cidade vazia não se vê aquele “potencial humano que não é totalmente absorvido pela necessidade do movimento histórico” - que faz greves e protestos por melhores condições de vida. Não por acaso São Paulo à luz do dia compõe-se de prédios sisudos, debruçados sobre ruas desertas de gente.

A seguir, a análise de *São Paulo S/A* vai elaborar em qual medida a utopia do Cinema Novo será (ou não) acolhida no ambiente urbano e industrial de São Paulo. Pois se a utopia transformadora nos anos 1960 era a revolução— ainda que houvesse a dúvida se partiria do campo ou da cidade -, focar o processo de industrialização da cidade implicava em seu deparar, de alguma forma, com as reivindicações da classe trabalhadora e, por aí, com um projeto de futuro e outra idéia de progresso.

No mais, não custa lembrar: a elite paulistana da época podia ser tudo, menos entediada ou vazia de propósitos: as mulheres da sociedade haviam marchado nas ruas da cidade de panelas vazias, a classe dominante plantara as condições para um golpe de estado a fim de evitar as reformas propostas por Jango (numa outra concepção de progresso). Começava a longa noite da ditadura militar.

Parte III

Conclusão

As perguntas que foram feitas a todos os filmes: o que nos contam da cidade? Quais os referenciais que dela usam? O que acontece nela? Quais os conflitos em jogo? Nos filmes analisados, e em outras obras dos anos 1960, o centro surge como elo comum entre as narrativas. O centro, no linguajar da época e por metonímia, era designado como “cidade”. Por conseguinte, aquilo que neste texto é designado como crise “no centro” era, na percepção da época, uma crise na “cidade” – às demais partes da extensa malha urbana chamava-se “bairros”.

As tramas se passam na região central da cidade, ou a tem como referência importante, porque, naquela época, era esse o *lugar* do poder econômico. Ali confluíam e dali se espriavam os interesses dos diversos segmentos de uma elite cujas articulações levariam ao golpe militar de 1964. A região central de São Paulo se afigurava, assim, como correlativo do segmento mais poderoso da sociedade, ligados ao café e à indústria. A crise na cidade era, de certa forma, uma crise em relação ao poder.

A acumulação de capital é o que move a metrópole na sociedade moderna, as tramas tendo o dinheiro por mola propulsora compõe um lugar importante no imaginário dos filmes urbanos. A crise dos protagonistas situada no centro de São Paulo, contudo, põe em questão outros aspectos além dos embates do “ter ou não ter dinheiro” e das formas de inserção do indivíduo na sociedade capitalista. As tramas colocam, de forma direta, que ali

está em jogo uma determinada relação com a classe dominante. Os filmes, ao abandonarem os esquemas narrativos clássicos, para incorporar uma maior presença da subjetividade, abrem a perspectiva de que o progresso seja posto em cheque. Ou melhor, de que sejam confrontadas as condições nas quais se dá a acumulação capitalista em São Paulo, o centro financeiro e econômico do país. Donde a gravidade do que está em jogo: o centro em questão é, ademais de encarnar a própria “Cidade”, é o centro do poder econômico em escala nacional.

Ao mesmo tempo, essa maior presença da subjetividade se traduz, na representação de São Paulo, por planos e cenas que recriam a experiência do estar na Cidade. A câmera, ao acompanhar os protagonistas, permite que uma São Paulo até então nunca vista surja nas telas. Não se trata mais de localizar, por planos bem situados, a Cidade como palco da narrativa, mas de conjugar trama e espaço no decurso da ação, em planos longos.

Conforme vimos, a relação dos personagens com a cidade se altera dos anos 1950 para a década seguinte. Luis, Carlos e o Bandido são personagens integrados ao Centro. É verdade que em relações pouco harmoniosas, em que pese os três filmes revelarem um certo fascínio pela urbanidade paulistana, que pode ter um caráter positivo, em *Noite Vazia*, negativo, n’*O Bandido da Luz Vermelha* ou de ânsia documental, em *São Paulo S/A*.

A questão da presença da subjetividade tem a ver com a ambigüidade da instância narradora, mas também com o aprofundamento dos personagens. Em *O Grande Momento* não há uma preocupação em investigar a subjetividade do protagonista, trata-se antes de delinear uma determinada situação social, o casamento, e por meio desta traçar o perfil de um grupo social, suas dificuldades, experiências, etc. Na seqüência do centro, em *Simão o Caolho*, há um evidente desconforto em relação à “cidade”, a rejeição é clara e não se

torna fonte de angústia, até porque a narrativa se localiza no bairro. Da mesma forma, Mazzaropi está feliz na pensão, o centro só foi mostrado para localizar São Paulo.

Nos filmes dos anos 1960 há um enfoque nítido na subjetividade dos personagens concomitante à migração das narrativas para o centro. *Moral em Concordata*, de Fernando de Barros, pode ser considerado um marco de passagem entre os dois períodos: começa na vida comunitária no bairro e termina na “cidade”. A fotografia de Icsey explora aqui, num plano do prédio onde fica a *garçonnière* do namorado da personagem de Maria dela Costa, o mesmo enquadramento dos prédios modernos na seqüência do início de *Noite Vazia*. Por mais tumultuada, contudo, que seja a relação da personagem de Odete Lara com seus vizinhos do bairro operário, há uma comunidade integrada. É significativa, na passagem do bairro ao centro, a transformação da senhora italiana, que a auxilia após a fuga do marido: será travestida de ridícula babá. Nos filmes dos anos 1960 não se encontram relações interpessoais sediadas nos bairros. As pessoas que compõe a multidão das ruas não se comunicam.

Moral em Concordata termina onde *Noite Vazia* começa: as moças pobres pretendem subir na vida vendendo seu corpo. Os namorados ricos do filme de Fernando de Barros, porém, compõem uma confraria solidária e satisfeita, todos homens casados que assumidamente têm amantes para segurar os casamentos (a asserção consta na diegese). Nada a ver com os problemas do atormentado Luis, em busca de uma satisfação que não ocorre.

No caso do *São Paulo S/A*, mesmo levando-se em conta o fundamento sociológico do filme, o que guia a narrativa é a desesperança de Carlos, o que vemos da cidade é mediado pela evolução da crise do protagonista. O vazio interior de Luis guia/contamina a visão noturna de São Paulo, esvaziada de relações humanas, embora representada com

grande plasticidade. A derrocada do protagonista no filme de Sganzerla também está em relação com a representação de São Paulo, da periferia à cidade (aqui não só o centro, mesmo que este predomine).

Conforme vimos na introdução dos conceitos, a representação do espaço requer a determinação, por parte da instância narradora, do que é relevante e o que não é, o que está em relação com outras partes e como se dão estas relações. Nos filmes em questão, isso se faz por meio da articulação da trama com os vários espaços no decorrer da narrativa e, sobretudo, pela composição dos pontos de vista, cujo balanceamento está a cargo da instância narradora. Como estes recortes, variáveis de filme para filme, se articulam na representação de São Paulo? Para Foucault (1999:p.XVIII),

“em toda cultura, entre o uso do que se poderia chamar de códigos ordenadores [aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas] e as reflexões sobre a ordem [teorias científicas ou interpretações de filósofos], há a experiência nua da ordem e de seus modos de ser.”

É essa “experiência nua da ordem e de seus modos de ser” que desponta nos filmes via subjetividade, que se infiltra em *Noite Vazia* e será plenamente vivida em *São Paulo S/A* e *O Bandido da Luz Vermelha*. A expressão da subjetividade, por meio da qual se manifestam no moderno cinema brasileiro as fissuras da sociedade, se traduz na forma dos filmes pela organização das experiências do espaço urbano. Esta tentativa, como observa Foucault (1999: p.XV-XVI) deve menos a conjeturas sobre causas e conseqüências do que a um esforço de “aproximar e isolar, de analisar, ajustar e encaixar conteúdos concretos. Para o autor, não há, ao menos na aparência, “nada mais tateante, nada mais empírico do que a instauração de uma ordem entre as coisas”.

Sempre de acordo com Foucault, todo ato que estabelece similitude ou distinção resulta de um critério prévio. A definição de um sistema de elementos, a seleção dos segmentos sobre os quais poderão aparecer as semelhanças e as diferenças “é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior (...) e aquilo que só existe através do crivo de um olhar”. Para o que interessa aqui, pouco acrescenta retomar que a representação da cidade, nos filmes, está condicionada à ordenação dos conteúdos do espaço urbano a que procede o olhar específico de cada instância narradora. A questão passa a ser interessante, por outro lado, na análise comparativa das distintas representações que o mesmo espaço pode ter. O que nos revela a análise de um espaço comum aos três filmes: a praça Roosevelt?

Entre 1964 e 68, a praça está igual a sai mesma, mas já se vê em obras no filme de Sganzerla. A Roosevelt é um marco importante na cidade porque sua remodelação, planejada no fim da década de 1960 e concluída em 1970 . representa, segundo Alex Sun (2004), a transposição estética do paisagismo moderno norte-americano em São Paulo. A Roosevelt foi a primeira praça “moderna” da Cidade, construída sobre o complexo viário Leste-Oeste e marca, de acordo com Sun, a reafirmação do modelo de desenho e gestão urbano baseado na facilitação dos fluxos de automóveis .

Em *Noite Vazia*, é numa praça deserta que são deixadas Cristina e Mara após a noitada. Nelson vira o rosto para uma despedida que não acontece. O carro se afasta e elas são vistas do ponto de vista de Nelson.: permanecem paradas olhando o carro se afastar. O plano se abre à medida em que o carro se distancia e a praça cresce em desolação: as duas mulheres de pé, cada vez menores, a igreja ao fundo. A Roosevelt é o lugar do abandono, um descampado que aponta para o fim-de-linha. As prostitutas ao lado de outra instituição:

a Igreja, que no filme de Khouri é nitidamente visível. Sua massa cinza-escuro se eleva sobre o chão, o que é enfatizado pela posição da câmera, numa quase contre-plongée.

O que se passa na praça Roosevelt em São Paulo S/A? É o momento em que Carlos toma a atitude de fugir. A praça, que vimos deserta no filme de Khouri, revela-se um grande estacionamento. Sua finalidade – permitir o acesso de automóveis para a região central, carente de estacionamentos, se vê definida em *O Bandido da Luz Vermelha*: o protagonista sobe por um elevador de carga, nos cruzamento dos andares vemos a praça, em obras. Em *São Paulo S/A* o primeiro plano da praça está em plongé. Filmada do alto, o efeito é o oposto ao criado por Khouri: nela se destaca a multitude de carros alinhados, retomando os planos dos carros estacionados nos pátios das fábricas – é vazia de gente, mas cheia do próprio símbolo do progresso da indústria paulista. A Igreja praticamente não é visível, a praça se torna um lugar de passagem., propício para a fuga.

O espaço da praça, em *Noite Vazia*, com a Igreja que se destaca, é mais um indício do quanto os lugares da Cidade estão, no filme, colocados em situação estanque, ao menos dentro do plano, o que é permitido pelos enquadramentos fixos (na cena da praça, o ponto de vista de afasta mas não há movimento lateral da câmera): a cidadela moderna; a praça da árvore: a loja da Air France: o edifício Zarwos: a praça Roosevelt. Da mesma forma, na perambulação, vimos como não há permeabilidade entre os clubes noturnos e a rua. Estes espaços estanques indicam uma relativa sacralização dos lugares.

Em *Des espaces autres*, Foucault (2001) destaca que o espaço sobre o qual conjecturamos não é uma inovação: “l’espace lui-même, dans l’expérience occidentale, a une histoire, et il n’est pas possible de méconnaître cet entrecroisement fatal du temps avec l’espace” (Foucault, 2001:1571/72). Na Idade Média, o espaço era um conjunto

hierárquico de lugares: locais sagrados e locais profanos, uma esfera celeste e o plano terrestre, o espaço medieval é um espaço de localização. Este espaço se abriu com Galileu. Do momento em que o universo não gira ao redor da terra, mas esta situa-se num universo infinito, o espaço entendido como localização é substituído pelo espaço visto como extensão. Quanto à atualidade, segundo Foucault

“Nous sommes à l’époque du simultané, nous sommes à l’époque de la juxtaposition, à l’époque du proche et du lointain, du cote à cote, du disperse. Nous sommes à un moment ou le monde s’éprouve, je crois, moins comme une grande vue qui se développerait a travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau” (2001:1571).

No mundo contemporâneo – e vale observar que o artigo decorre de uma conferência proferida em 1967, de acordo com Foucault, é fundamental a importância que têm o acúmulo de dados nos computadores, a codificação de produtos e os mais variados tipos de classificação: “Nous sommes à une époque où l’espace se donne à nous sous la forme de relations d’emplacements” (id:ibid).

Porém o espaço contemporâneo, nos anos 1960, ainda não fora de todo dessacralizado (também não o é hoje, mas a internet coloca problemas novos). Persistem oposições naturalizadas na cultura tais que: espaço privado e espaço público; espaço da família e espaço social, cultural e utilitário, de lazer e de trabalho...Uma sacralização que não é evidente, mas cuja latência se faz sentir (Foucault, 2001:1573).

Em *Noite Vazia*, há um predomínio destes espaços sacralizados, o que tem a ver com uma ordem hierárquica na própria concepção da Cidade como palco privilegiado para usufruto de poucos. O mundo da tradição, ao qual o filme se reporta, é o das hierarquias do poder. Outra será a concepção do espaço urbano em *São Paulo Sociedade Anônima e O*

Bandido da Luz Vermelha. Nestes filmes, e por motivos distintos, a representação da cidade não se faz sem tormento. Em ambos se verifica a presença de espaços relativamente heterogêneos. A heterogeneidade é óbvia na representação alegórica de *O Bandido*, pode soar contraditória em vista ao esforço de enumeração de locações a que leva a cabo Person em seu filme, na cidade e fora dela. Há, contudo, um problema na ânsia de Person em esgotar as possibilidades enumerativas em vista a constituir o modelo sociológico pelo qual, no filme, ficaria explicado o mecanismo de enriquecimento recente da cidade. O que, em termos da história, significa uma visão de longo alcance do diretor, pois a classe que tomará o poder no pós 64, e mais ainda no pós 67, é precisamente o segmento da burguesia associado ao grande capital. O trecho seguinte de *Des espaces autres* nos remete a São Paulo S/A:

“ (...) nous vivons à l’interieur d’un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables. Bien sûr, on pourrait sans doute entreprendre la description de ces différents emplacements, en cherchant quel est l’ensemble de relations par lequel on peut définir cet emplacement . Par exemple, d’écrire l’ensemble des relations qui définissent les emplacements de passage, les rues, les trains (...) On pourrait d’écrire, par le faisceau des relations qui permettent de les définir, ces emplacements de halte provisoire qui sont les cafés, les cinémas, les plages. On pourrait également définir, par son réseau de relations, l’emplacement de repos, fermé ou à demi-fermé, que constituent la maison, la chambre, le lit, etc (Foucault, 2001:1574).

Não fosse a data do texto 1966, poder-se-ia pensar que Person se baseara em sua leitura para compor o espaço no filme. Sua tentativa em equacionar os espaços da cidade esbarra em vários limites, a começar pelo foco da ação estar na camada intermediária entre os muito ricos e os muito pobres. Destes, veremos a viela da favela, nos créditos de abertura, e algo das condições de trabalho. Dos primeiros não vemos nada. A classe cujo

élan econômico impulsiona o filme, e que possibilita ao pequeno empresário Arturo subir na vida, está oculta em sua onipresença.

Há algo na percepção desse espaço que escapa à instância narradora: um limite da apreensão, involuntário em *São Paulo S/A*, auto-imposto em *Noite Vazia*, cuja heterogeneidade *O Bandido da Luz Vermelha* expõe na grande colagem a que procede. Aqui vale retomar o cotejo com *Prima della rivoluzione*. Fabrizio, em sua fala *off* inicial sobre tomadas aéreas de Pádua, explicita a circunscrição dos espaços da cidade. A delimitação dos campos é uma constante no filme: o espaço do poder no passado (a propriedade rural) e o espaço do poder no presente (a especulação imobiliária), o campo e o perímetro urbano; a cidade dos ricos e a dos pobres, separadas pelo rio; o projeto da elite e o projeto do operariado, na discussão final entre Fabrizio e Cesare.

Está certo que Pádua é uma pequena cidade, cujo traçado medieval ainda permanece- ou seja, há uma forte presença de espaços sacralizados. O que as circunstâncias históricas e geográficas da cidade revelam, nos espaços do filme, é uma série de lugares organizados, imbricados, dentro de um todo apreensível, ainda que signifiquem posições antagônicas. Esse antagonismo está presente na crise do protagonista e encontra eco na Pádua de Bertolucci ser uma cidade viva – as ruas estão cheias de gente, vemos cenas do centro (a praça central, o marco inicial) e do cinturão rural, dos arrabaldes e da rodoviária, que corresponde à parte mais recente da cidade. O mesmo acontece em *O desafio*: a posição dos ricos e a dos pobres é delimitada, são dois lados definidos também nos espaços do filme.

O que dizer do espaço urbano em *Noite Vazia*? Para conformar um paradigma de cidade moderna, o filme procura eliminar dela o que é conflituoso (ainda que o embate se faça presente nas entrelinhas)– e nossos conflitos são a disparidade social, a modernização

precária evidenciada nos traços urbanos e na massa da população. Para recriar um lugar sem disparidades, a instância narradora precisa nos mostrar uma cidade vazia, da qual se vêem apenas alguns prédios e avenidas do centro. O contraponto a esta recriação seletiva de São Paulo é um espaço mítico, um lugar de harmonia com a natureza, paraíso perdido, cuja existência nos é comprovada na verdade epifânica do símbolo. À idealização de um espaço problemático, já que a cidade de *Noite Vazia* é o lugar do desencontro existencial, opõe-se uma utopia regressiva, espaço de felicidade igualmente idealizado.

Seria *São Paulo S/A*, em sua preocupação de documentar locações, o exato oposto da São Paulo vazia de Khouri? É notório o cuidado de Person em documentar os mais variados aspectos da vida na cidade – da São Silvestre ao cinema, da praça da República, com o edifício Itália em construção, ao restaurante Paddock, dos operários retirando os trilhos do bonde à plataforma na estação da linha suburbana. Essa enumeração, contudo, tem um quê de heteróclito, ainda que a instância narradora junte voz com Carlos para equacionar os dados de um momento histórico. O que nos diz o plano, na abertura, dos fundos da cidade com o córrego (provavelmente onde será construída a avenida Sumaré?), que não é a periferia favelada do carroceiro na abertura, nem das fábricas entrevistas ao longe pelos garotos que atiram pedras, nem o centro dos prédios ou o bairro residencial? Quanta ambigüidade há neste plano, quanta mescla – a qual categoria pertence? De que limbo se trata?

A tentativa de ordenação de *São Paulo S/A* procura dar um sentido àquilo que a *O Bandido* apraz denunciar: há algo de disparatado numa modernidade que faz do atraso combustível para o progresso. Este aspecto, como vimos, não é novo na história da cidade: é somente no pós 1969 que outros segmentos da produção passam a ter maior preponderância do que o café na balança exportadora. É na herança do trabalho escravo que

até o final dos anos 1960 repousava o capital que impulsionava o surto industrial – e aqui é secundário que a diegese em *São Paulo S/A* esteja localizada em meados dos anos 1950.

Em *As palavras e as coisas*, Foucault menciona a taxionomia fantástica de uma certa enciclopédia chinesa, extraída do ensaio de Borges *El idioma analítico de John*

Wilkins:

esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se intitula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h), incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que no de lejos parecen moscas (...) notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simples: no sabemos qué cosa es el universo. (Borges, 1960:142)

Segundo Foucault, o desconforto que o texto provoca advém de levantar “a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito” (p XII-XIII)

O Bandido da Luz Vermelha torna evidente, na grande colagem por meio da qual compõe a visão alegórica da sociedade, que as coisas estão dispostas de forma a não ser possível estabelecer entre elas um lugar em comum. A alegoria, junção de disparates, a que procede o filme marca, como apontou Ismail Xavier, o fim de uma utopia que o governo Jango fizera vislumbrar. Isso porque, de acordo com Foucault:

Les *utopies* consolent : c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse ; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays

faciles, même si leur accès est chimérique. Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la "syntaxe", et pas seulement celle qui construit les phrases, — celle moins manifeste qui fait "tenir ensemble" (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses » (Foucault, 1999, p. XIII).

É verdade que esta colocação de utopia de *As palavras e as coisas* será reformulada pelo autor no ano seguinte, na conferência que dará origem ao ensaio *Des espaces autres*. As utopias são apresentadas como contrapontos das heterotopias, com as quais se relacionam de forma não dicotômica:

Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. [Des] espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir » (Foucault, 2001, pp. 1574-1575).

Nesse sentido, o filme de Person tenta, ao inventariar os espaços, nos quais inclui o que Foucault designa como heterotopias, controlar o que assombra: é uma apropriação quase mágica à qual o artista se propõe. Pensando no conjunto dos filmes, as tentativas de apreensão, recorrendo seja ao simbólico, ao metonímico ou ao alegórico de certa forma fracassam em dar conta da imagem da cidade, ou melhor, triunfam ao revelar o quanto esta Cidade – ou Sociedade – tem de monstruoso: no que está oculto em *Noite Vazia*, no que quer se controlar pelo discurso racional, em *São Paulo S/A* e do que se escarnece em *O*

Bandido. A cidade é sempre maior que os personagens, é opressora. São Paulo, apesar de sua bela natureza, nunca foi representada como berço esplêndido, mas como ritual do poder, e assim é representada nos anos 1960..

O deslocamento de Luiz , que no fundo não se sente a vontade em lugar nenhum do mundo (Brasil, Itália, um mais chato que o outro) talvez diga respeito não ao aspecto universal da cidade grande, mas a uma impossibilidade localizada num território conhecido: haverá fonte maior de angústia do que a noção de que há uma força acima de nós, contra a qual nossos esforços são vão? A cidade vazia de Khouri é uma licença poética, não diz respeito à realidade de São Paulo para quem quer vê-la de frente, como é o caso do cinema urbano que adere às propostas do cinema novo.

A modernidade sem religião tem seu lugar na cidade grande e a angústia de Carlos não encontra discurso que proponha uma realidade alternativa daquela contra a qual se debate, em seu esforço de compreensão do mundo que o cerca: talvez não derive tanto do desajuste do que da incapacidade em equacionar os porquês do desajuste . É sintomática que no filme estejam ausentes os espaços da religião (as igrejas podem ser consideradas são heterotopias ?) . As falas de Carlos, nesse sentido, são bem diferentes do discurso de Marcelo de *O Desafio*. Carlos manifesta uma angustiante incapacidade de tomar uma decisão afinada com o espírito caústico que manifesta ao longo do filme. O descompasso entre a medida do protagonista e a medida da sociedade/cidade, indica que a cidade, no filme, está acima dos personagens e acima da sua compreensão.

Mas talvez seja este espírito caústico que, somado à incapacidade de ação do personagem, torne-o antipático. É difícil se identificar com Carlos, assim como com Luís ou com *O bandido*. A revelação do espaço no decurso da ação, que poderia sinalizar uma integração entre o protagonista e seu ambiente, enfatiza aqui sua nulidade: por mais que

Carlos vague, divague e se debata, não passa de uma pequena engrenagem numa máquina gigantesca, cujos limites consegue aperceber somente numa ponta, a dos pobres. Os espaços de que a cidade se compõe aparecem interligados, mas sua aproximação na diegese, entrecortada pelas flash-backs, indica que a quebra da linearidade temporal tem conseqüências na homogeneidade espacial, que se vê transtornada. Os cacos, que remetem sempre a outros espaços por meio de janelas abertas, profundidade de campo e espelhamentos diversos, colocam lado a lado no espaço utopias e heterotopias: a clínica de repouso, a rodoviária, a estação de trem, o cinema, os lugares de veraneio.

São Paulo Sociedade Anônima: o anonimato adquire um peso de verdade, a elite é anônima, mas existe, e seu ocultamento no filme só aumenta o temor ao seu poder. No filme de Sganzerla isso é ainda mais evidente: um personagem marginal circula pela bordas e seu fim é a morte. Em *São Paulo Sociedade Anônima* e *O Bandido da Luz Vermelha*, é desmesurado o herói que entra em conflito com a cidade/sociedade e seu destino é o despedaçamento. Carlos num suicídio aludido na cena sobre o viaduto (e que constava como tal numa versão anterior do roteiro), O bandido como suicídio. A observar que os protagonistas também morrem em *A Margem*, de Candeias. São Paulo é fruto de uma vontade superior, face a ela o indivíduo só tem a opor uma irrelevante pequenez.

A cidade sendo maior que os personagens, escapa à sua compreensão. Há uma dimensão de gigantismo e as cenas na praça Roosevelt evidenciam este aspecto: o chão engole as mulheres, Carlos é um ponto irrisório entre as séries de veículos, O bandido está em meio ao caos, que é muito maior que sua figura. Esse sentimento de impotência, que torna inviável qualquer utopia afora o que a Sociedade planejou – projetar o quê, sobre o incomensuravelmente grande, por conseguinte inominável? Nos filmes, São Paulo não é

reduzível à compreensão, talvez porque à época o rolo compressor por meio do qual a elite aplastrava o élan libertário fosse de fato maior do que a primeira vista poder-se-ia supor.

Bibliografia

AB'SÁBER, Aziz Nacib. *São Paulo: ensaios entreveros*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2004.

AB'SÁBER, Tales A. M. *A imagem fria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Progress. Consignas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1964.

ALVIM, Francisco. *Poesia reunida (1068-1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: BFI Publishing, 1999.

AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

AMOSSY, Ruth. *Les idées recues*. Paris: Nathan, 1991

ARANTES, Antonio A. *Paisagens Paulistanas*. São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial, 2000.

ARISTÓTELES. *Rhétorique*, 2 volumes. Paris: Société D'édition "Les Belles Lettres", 1932-38.

ASSIS, Machado de. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W.M. Jackson Inc., 1937.

AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1990.

_____ *et alii. A estética do filme*. Campinas-São Paulo: Papirus, 1995.

BACHELLARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993 [Trad.: Antonio de Pádua Danesi].

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

- BUENO, Eduardo. (org.) *Os nascimentos de São Paulo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. *São Paulo Sociedade Anônima: o filme de Luís Sérgio Person descrito por Jean-Claude Bernardet*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.
- _____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. Tradução e posfácio. In: METZ, Christian. *A Significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. e COELHO, Teixeira. (orgs.) *Espaços e poderes*. São Paulo: Com Arte, 1982.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- _____. *Inference and Rethoric in the interpretation of cinema*. London: Harvard University Press, 1991.
- _____.; STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BURKE, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- _____. *The philosophy of literary form*. 3ª Ed. Berkeley: University of California Press, 1984.

CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. Populações e sociedade em São Paulo no século XIX. In: PORTA, Paulo. (org.) *História da cidade de São Paulo*, v.2 – a cidade no Império. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

CAMPOS, Cândido Malta. Trezentos anos em trinta: a remodelação de São Paulo sob a primeira república. In: CAMPOS, C. M.; GAMA, Lúcia Helena e SACCHETTA, Wladimir. (orgs.) *São Paulo metrópole em trânsito: percurso urbanos e culturais*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. *Pau-Brasil. Obras Completas*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Globo 2002.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. (org.) *Ensaio de geografia contemporânea. Milton Santos: obra revisitada*. São Paulo: Edusp/Hucitec/Imprensa Oficial, 2001.

CASETTI, Francesco e Di CHIO, Federico. *Cómo analizar um film*. Barcelona: Paidós, 1991.

CATANI, Afrânio. *À sombra da outra: a cinematográfica Maristela e o cinema paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrational Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University press, 1993.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1982.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 2004 [Trad.: José Geraldo Couto].

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1996.

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Cia das letras, 2000.

DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien 1 Ars de faire*. Paris: Gallimard, [1980] 1990.

- DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DOMINGUES, José Maurício. A dialética da modernização conservadora e a nova história do Brasil. *Dados – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro*, vol.45, nº 3, 2002, pp.459-482.
- DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague. Cinemathèque Française*. Paris: Edition Hazan, 1998.
- DURKHEIM, Émile. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1988. [Org. José Albertino Rodrigues; Coord. Florestan Fernandes].
- _____. Représentations individuelles et représentations collectives. *Revue de Métaphysique et de Morale*, tome V, número de mai 1898. (a partir da internet).
- EISNER, Lotte H. Cinema: contribution a une définition du film expressioniste. *L'ARC Expressionisme*, nº 25, 4º trimestre, 1964, Cours Mirabeau Aix-en-Provence.
- ÉVENO, Claude. “Michelangelo Antonioni” em *La ville au cinema*.Org.Thierry Jousse et Tierra Paquot. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. Rio de Janeiro: Max Limonad e Embrafilmes, 1986.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 [Trad.: Flávia Nascimento].
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. “Des espaces autres” em *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris? Gallimard, 2001, pp 1571-1581.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- _____. e BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular: cinema*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1982.
- GERODETTI, João Emílio. *Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões postais e nos álbuns de lembranças*. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999.

GILLET, Alexandre Dérives atopiques. *EspacesTemps.net*, Textuel, 08.05.2006

<http://espacestemps.net/document1975.html>

GOMBRICH, Ernst H. La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en la arte. In: MANDELBAUM, Maurice. (comp. e prefácio.) *Arte, Percepción y realidad*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1983, pp.15-67.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Vol 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*. V. I, Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981.

_____. *Crítica de cinema no suplemento literário*. V. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981.

_____. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRAESSER A. C. *et alii*. *How does the mind construct and represent stories?* In: GREEN, C.M. *et alii*. *Narrative Impact: social and cognitive foundations*. London: Lawrence Erlbaum, 2002.

HADDAD, Fernando. Entrevista José Luis Fiori. *Teoria&Debate*, nº 33, nov/dez de 1996/janeiro de 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Frederic. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JOUSSE, Thierry e PAQUOT, Thierry. (org.) *La Ville au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.

KOSELLECK, Reinhart. *Le temps passé. Contribution à la sémantique du temps historiques*. Paris: E.E.H.S.S., 1990.

KOSSOY, Boris. Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850-1950). In: PORTA, Paulo. (org.) *História da cidade de São Paulo*. v.2. – A cidade no Império –, São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LOPES, Ana Cristina e REIS, Carlos. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

LYANT, J-C. e ODIN, R. *Cinemas et réalités*. St Étienne: Université de St Étienne, 1984.

MACHADO, Maria Helena P.T. Sendo cativo nas ruas: escravidão urbana na cidade de São Paulo. In: PORTA, Paulo. (org.) *História da cidade de São Paulo*. v.2.– A cidade no Império –, São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MACHADO, Rubens. São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. São Paulo, Dissertação de mestrado, Eca-USP, 1989 (mimeo).

_____. São Paulo, uma imagem que não pára. *Revista D Art*, São Paulo, nºs 9/10, 2002, pp.59-66.

_____. São Paulo e seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1899-1954). In: PORTA, Paulo. (org.) *História da cidade de São Paulo*. v.2.– A cidade no Império –, São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MAGOSSI, Eduardo. *São Paulo lembrada: Militão, um novo álbum comparativo*. São Paulo: JNS Editora, 2003.

MARINS, Paulo Celso Garcez. Tensões sociais na gestação da metrópole. In: CAMPOS, C. M.; GAMA, L. H. e SACCHETTA, W. *São Paulo metrópole em trânsito: percurso urbanos e culturais*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

MARTINELLI, Sérgio *et alii*. *Vera Cruz: imagens e histórias do cinema brasileiro*. São Paulo: Abooks Editora, 2002.

MATTOS, Marcelo Badaró. Greve, sindicatos e repressão policial no Rio de Janeiro (1954-1964). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 24, nº 47, 2004.

MEYER, Regina Maria Prosperi; GROSTEIN, Marta Dora e BIDERMAN, Ciro. *São Paulo metrópole*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2004.

MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. (orgs.) *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

MONTEIRO, José Carlos. *História visual do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Atração, 1996.

MOORE JR., Barrington. *Social origins of dictatorship and democracy: Lord and Peasant in the Making of the Modern World*. Hardmondsworth: Penguin, 1966.

MORAES, Maria Lygia Quartim. A Solidão de Pagu. In: *As esquerdas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007 (no prelo).

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. (org.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NATALI, Maurizia. *L'image-paysage: iconologie et cinéma*. St Denis-Paris: PUV, 1996.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996.

OLIVEIRA, Francisco de. A economia brasileira: crítica à razão dualista. *Estudos CEBRAP* 2, São Paulo, outubro de 1972, pp.5-82.

ODIN, Roger et LYANT, Jean-Claude. *Cinemas et réalités*. St.Étienne: Université St. Étienne, 1984.

ORTIZ, José Mário. “Khouri, Walter Hugo” (verbete) In: RAMOS, Fernão P. e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004

PAZ, Otávio. Rupturas y restauraciones. *El Passeur*, nºs 23-25, Madrid, 1995.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 3ª. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Senac, 2004.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 2000.

PEREIRA NETO, Murilo Leal. A reinvenção do trabalhismo no “vulcão do inferno”. Um estudo sobre metalúrgicos e têxteis de São Paulo: A fábrica, o bairro, o sindicato e a política (1950-1964). Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de História, Universidade de São Paulo, 2006.

POCHMANN, M.; GUERRA, Alexandre; AMORIM, Ricardo; SILVA, Ronnie. (orgs.) *Atlas da Nova Estratificação Social no Brasil: Classe Média, Desenvolvimento e Crise*. Volume 1. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

PONTES, José Alfredo Vidigal. *São Paulo de Piratininga: do pouse de tropas a metrópole*. São Paulo: O Estado de S.Paulo/Editora Terceiro Nome, 2003.

PUCCI Jr., Renato Luiz. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

RAMOS, Fernão. Os novos Rumos do Cinema Brasileiro. In: RAMOS, F. (org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

RAMOS, Fernão P. e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Prefácio Ismail Xavier. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

RUSSEL Bertrand. *História do pensamento ocidental: a aventura dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002 [Trad.: Laura Alves e Aurélio Ribeiro].

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e verdade*. São Paulo: Cia das letras, 1988.

SANTOS, Milton. *Técnica espaço tempo*. São Paulo: Hucitec, 1994.

SCHANK, R e BERMAN, T. The pervasive role of stories in knowledge and action. In: GREEN, C.M. *et alii. Narrative Impact: social and cognitive foundations*. London: Lawrence Erlbaum, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed, 2ª reimpressão. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

_____. Prefácio com Perguntas. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 28-09-2003, pp.8-10 – prefácio à reedição de *Crítica à razão dualista*.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2001.

_____. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista. *Revista da USP*, nº 63, set-out-nov 2004, pp.18/31.

_____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia das letras, 1992.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

SIMAY, Philippe. “Prostituée” em *La ville au cinema* Paris: Cahiers du Cinéma, 2005, pp 266-268.

SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: PW, SMC, SEC, 1990.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

SUN, Alex. *Projeto da praça: convívio e exclusão no espaço público*. Texto preparado para publicação, elaborado a partir da tese de doutorado defendida em maio de 2004 na faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (no prelo).

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the new Hollywood: understanding classical narrative technique*. London: Harvard University Press, 1999.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

XAVIER, Ismail Norberto. *Alegorias do desengano*. São Paulo, Tese de Livre-Docência, – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, 1989 (mimeo).

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 3ªed. revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Livros de fotos, revistas e outras publicações

Projeto memória: Vera Cruz. São Paulo, Secretaria de Estado das Cultura/Museu da Imagem e do som, 1987.

450 anos de São Paulo. *Revista da Usp*, nº 63, Set/out/nov 2004.

O Álbum de Afonso: a reforma de São Paulo. Projeto e curadoria de Emanuel Araujo; texto de Carlos A C. Lemos. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

Catálogo de mostras de cinema no CCBB: Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach.

Cadernos de Fotografia Brasileira, nº 2, Instituto Moreira Salles, 2004 – São Paulo, 450 anos.

Estudos Avançados, vol. 15, nº 41, jan/abril 2001.

Estudos Avançados, vol 17, nº 48, maio/agosto 2003.

História & Energia 9. A Light revela São Paulo: espaços livres de uso público do centro nas fotografia da Light 1899-1920 . São Paulo: Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001.

Revista Anhembi, ano V, nº 49, vol XVII, São Paulo, dez 1954, p.32 – “O Modernismo” *apud* Campos, Haroldo de, *Obras Completas Pau-Brasil*, p.8.

Revista Pesquisa Fapesp, nº 106, dez 2004, pp.86-89 – Homenagem: A morte de Celso Furtado reacende o debate sobre o crescimento.

São Paulo em Perspectiva, revista da Fundação Seade, vol. 15, nº 1, Jan-mar 2001 – Metrópole: transformações urbanas.

Jornal da tarde. Cidade Caderno A, 28 set de 2005, p.3.

O Estado de S. Paulo, Luiz Zanin Oricchio, 20-07-2000, Caderno 2.

Japan Foundation São Paulo – www.fjisp.org.br

Portal da ABC –

www.arq.ufsc.br/~labcon/arq5661/trabalhos_2002-2/

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)