# CINEFILIA CRÔNICA

## comentários sobre o filme de invenção

**Donny Correia**

DESCONCERTOS EDITORA

Copyright ©Desconcertos Editora, 2018
Cinefilia crônica: comentários sobre o cinema de invenção © Donny Correia

Edição: Claudinei Vieira
Projeto Gráfico: Desconcertos Editora (Capa: sobre foto de Denise Jans)

C847c Correia, Donny

Cinefilia crônica: comentários sobre o cinema de invenção / Donny Correia

São Paulo, Desconcertos Editora, 2018

ISBN: 978-85-53051-25-0

1. Artes II. Ensaios III Cinema, Cinema Brasileiro I. Título

CDD - 791.43

Índice para catálogo sistemático:

1. Artes II. Ensaios III. Cinema, Cinema Brasileiro I. Título

CDD - 791.43

Todos os direitos desta edição reservados à

DESCONCERTOS EDITORA
Rua Antônio Alexandre de Araújo, 210
CEP 07071 - 123 - Guarulhos, SP
tel whatsapp : 11 - 943514767

desconcertos@gmail.com
www.desconcertoseditora.com.br

# SÃO PAULO, distopia da metrópole

**I**.

O cinema brasileiro "nasceu" em 1898 quando o italiano Alfonso Segreto, retornando para o Brasil, onde já se estabelecera como comerciante no ramo de material fotográfico, trouxe em sua bagagem películas sensíveis, da Europa, e decidiu tomar algumas imagens da Baía da Guanabara com sua câmera.

Não pretendemos no estender na historiografia de como o mercado nacional se desenvolveu e se perdeu, mas o fato é que no Brasil, diferente de outros países, o cinema mostra uma irregularidade de produção e comercialização de filmes desde sua origem. O que se deu, a partir da chegada da nova maravilha, foi uma maciça invasão do produto estrangeiro, relegando à produção nacional um estigma de amadorismo que permanece até hoje. Historiadores como Jean-Claude Bernardet apontam que, ao passo que no mundo todo o nascimento do cinema está relacionado com a primeira exibição de filmes, no Brasil este evento relaciona-se com a filmagem de uma cena.

> [...] podemos provavelmente dizer que 1898 representa uma forma de modernização conforme a qual uma sociedade incorpora uma tecnologia oriunda de país

> industrializado, tecnologia que ela não transforma e da qual se torna dependente (BERNARDET, 2003, p. 23).

Segundo ele, esta postura voltada para a produção, que sobrepuja a filosofia da exibição e, portanto, do lucro e da estabilização de um mercado, foi a causa maior da estagnação de um mercado interno que se rende à influência externa, ainda que ostentando o orgulho nacional.

> A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é a profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público. Pode se ver aqui uma reação contra o mercado: à ocupação do mercado, respondemos falando das coisas nossas. E não é difícil perceber que esta data está investida pela visão corporativista que os cineastas brasileiros têm de si mesmo, e por uma filosofia que entende o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes (BERNARDET, 2003, pp. 26-27).

O fato é que antes do final da década de 1900, diversas empresas estrangeiras já haviam se estabelecido no Brasil e aqui comercializavam livremente seus filmes, inclusive por meio de empresas produtoras e distribuidoras nacionais, que anunciavam abertamente as produções estrangeiras, em detrimento das produções executadas internamente. É a esta dinâmica que o autor imputa a falha da dinâmica cinematográfica brasileira em se estabelecer no meio.

> Não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro, se não se tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme, estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-

> americanos. Essa presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como condicionou em grande parte suas formas de afirmação. [...] à medida, porém, que o comércio cinematográfico internacional vai se estruturando e se fortalecendo, a ocupação do mercado interno torna-se cada vez mais violenta e diminuem as possibilidades de produção brasileira. Até a guerra de 1914-8, o domínio fica com França, Itália, Alemanha, Suécia e Dinamarca. Após a guerra, com o enfraquecimento das cinematografias europeias, é a vez dos Estados Unidos, que se instalam e até hoje continuam instalados (BERNARDET, 2009, p. 21).

O mercado brasileiro parecia não ter meio de fazer frente à produção de escalas industrias estrangeira.

> Já nesse tempo, a concorrência das fitas estrangeiras dificultava o acesso da produção nacional às salas de espetáculos. Na verdade, certos filmes só conseguiam chegar ao público pelo patriotismo de alguns proprietários de cinemas. Para culminar, desde cedo a crítica elitista nutria um desprezo absoluto por nossos filmes (PIPER, 1977, p. 13).

À parte o fato de que uma cultura da dependência em relação à metrópole, própria de nações colonizadas e condicionadas a imitar o centro nervoso da produção intelectual certamente corroborou para o estado de coisas que vimos até aqui, temos de levar em conta que era evidentemente mais atraente ao imaturo espectador brasileiro os modelos e costumes propagados por fitas estrangeiras, produzidas em locais cujos predicados mais modernos a burguesia nacional presumia espelhar. Dentro dessa asfixia do mercado de produção de ficções, portanto, para fazer frente às barreiras comerciais e viabilizar uma construção da identidade cinematográfica local, surgiu a figura do "cavador", cinegrafista que precisava sobreviver à custa de

filmes documentais, cinejornais e "tomadas de vistas", feitas por encomendas. Tais encomendas advinham, obviamente da horda burguesa. Como constata Bernardet,

> Indiscutivelmente, o que sustenta a produção brasileira nas primeiras décadas do século são esses filmes, não os de ficção. São eles que asseguram um mínimo de regularidade ao trabalho dos produtores, permitem que se sustente um certo equipamento, laboratório etc. [...] Portanto, não é do público nem dos exibidores que os produtores de naturais e cinejornais podiam tirar o dinheiro necessário para sustentar sua produção (BERNARDET, 2009, pp. 38-39).

Os "cavadores" tornaram-se figuras constantes nos meios burgueses paulistas, filmando tudo quanto para o qual fossem requisitados. De visitas de autoridades internacionais a álbuns de família. Claro, sustentados pela elite política, cafeeira e industrial da época, círculos que proviam o necessário para que suas produções se realizasse. Muitos deles projetavam nessa elite o subsídio que seria empregado na produção de "filmes de verdade" que almejavam realizar, e isto veremos adiante no caso de José Medina, a quem consideramos o primeiro cineasta maduro surgido das entranhas do progresso paulista, que examinou de forma empírica e coesa o espírito de seu tempo utilizando-se das mais modernas ferramentas a que teve acesso. Por ora, exemplificamos de forma mais sólida a ligação de cavadores com a elite.

> Nesse cenário, direta ou indiretamente, por intermédio do mecenato, do investimento ou das subvenções arrancadas do governo estadual, o "ouro verde" financiava a realização de concertos, exposições e espetáculos cênicos, além de bancar a expansão do circuito de cinema (GONÇALVES, 2012, p. 69).

A cavação estava por toda a parte e formava um nicho que carregava consigo certos orgulhos e caprichos, conforme lemos:

"*Aqui produzimos não em caráter de indústria, mas por ideal ou por vontade de brincar de cinema*" (LIMA, In BERNARDET, 2009, p. 45).

Esta brincadeira, somada à pesada influência internacional, seria o berço de uma das obras documentais, para além do cinejornal, seminal para o experimentalismo do cinema brasileiro, e não menos que a síntese de um tempo na capital paulistana recém tornada metrópole.

**II**.

Em artigo redigido em 1929 a respeito das abordagens da metrópole na arte, Walter Benjamin (1999) observou que

> If we were to devide all the existing descriptions of cities into two groups according to the birthplace of the authors, we would certainly find that those written by natives of the cities concerned are greatly in the minority. The superficial pretext - the exotic and picturesque - appeals to the outsider28 (BENJAMIN, 1999, p. 263).
>
> *Se fossemos dividir todas as descrições da cidade existen-tes em dois grupos de acordo com a terra natal dos autores, certamente notaríamos que aquelas escritas por nativos das cidades em questão são grande minoria. O pretexto superficial - o exótico e pitoresco - apela somente ao forasteiro. (*Tradução nossa)

***São Paulo, sinfonia da metrópole*** é um filme realizado por dois húngaros radicados na capital paulista, Rudolf Rex Lustig (1901-1970) e Adalberto Kemeny (1901-1969). Entre 1928 e 1929, fizeram várias tomadas da cidade e montaram o que passou

para a história do cinema como o retrato mais vivo da capital em plena ascensão. O filme se propõe a documentar um dia inteiro na vida orgânica da nova metrópole, desde seu ambiente urbano até os costumes locais e os grandes monumentos, construções e instituições paulistanas. Como veremos, a intenção dessa sinfonia visual na realidade seria exaltar o grande poder exercido pelo baronato cafeeiro, e inserir São Paulo no circuito dos grandes centros metropolitanos mundiais. Por trás da obra vemos um poder de síntese da modernidade, patente na magnificência de um cosmopolitismo nascente e no arrojo dos métodos técnicos para sua apreensão. Observa Rubens Machado Júnior:

> ***São Paulo, a sinfonia da metrópole*** configura a um só tempo o exemplo máximo de acabamento técnico e qualidade estética de toda esta produção do período. É também a culminação da tendência que vinha levando os filmes naturais a uma aproximação maior com a paisagem paulistana, fazendo dela por fim o seu grande tema (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 21).

Guilherme de Almeida, poeta modernista, tradutor e pioneiro da crítica cinematográfica em periódicos diários, grande entusiasta da cidade, exaltava os predicados da urbe moderna, que ele dizia ser cinematográfica. "*S. Paulo é uma cidade cinematográfica. Logo, é moderna, porque tudo nela é movimento. [...] Tudo, em S. Paulo é moderno, porque tudo nela é movimento*" (O Estado de S. Paulo, 10/03/1927, p. 9).

Percebemos no dizeres do poeta uma tentativa de estabelecer uma via de mão dupla entre o conceito de "cinematográfico" e "moderno". Neste caso, o advento do cinema, na sociedade brasileira e, mais especificamente, paulistana, a representação cinematográfica - documental e propagandística - passa a carregar consigo todo o espólio de uma modernidade almejada.

> A palavra "moderno", de recente fluência na linguagem cotidiana, em particular através da presença crescente da publicidade, adquire conotações simbólicas que vão do exótico ao mágico, passando pelo revolucionário. [...] a palavra "moderno" se torna algo como uma palavra-fetiche que, quando agregada a um objeto, o introduz num universo de evocações e reverberações prodigiosas, muito para além e para acima do cotidiano de homens e mulheres comuns. Nos termos da nova tecnologia publicitária, essa palavra se torna a peça decisiva para captar e mobilizar as fantasias excitadas e projeções ansiosas da metrópole fervilhante (SEVCENKO, 1992, p. 227).

O filme abarca elementos que traduzem em imagens a visão de Sevcenko e tenta explicar a relação entre passado e futuro, que para São Paulo representaria uma operação análoga a um palimpsesto, em que diversas camadas da história sobrepõem-se e, até mesmo, fundem-se para consolidar a nova metrópole. "*O passado é, aliás, revisitado e revisto para autorizar a originalidade absoluta do futuro*", diz o autor (1992, p. 228).

Novamente, Guilherme de Almeida já apontara para tal fenômeno: "*S.Paulo é moderna, isto é, move-se porque nada é definitivo: tudo é provisório. É moderno porque nada nela se 'completa': tudo 'continua'*" (O Estado de S. Paulo, 10/03/1927, p. 9).

E Sevcenko (1992) oferece-nos argumentos que nos interessam para pinçarmos exemplos dentro de ***São Paulo, sinfonia da metrópole***. O autor relata uma série de novidades e modernidades que circundavam a vida do paulistano por aqueles dias. Itens que iam da nova e refinada moda dos vestuários masculinos, trazidos da Inglaterra, e femininos, trazidos da França, produtos de limpeza mais eficientes, lâminas de barbear - ao que Sevcenko imputa responsabilidade pela decadência da profissão de barbeiro -, escolas de línguas que ofereciam inovadores métodos de aprendizagem rápida, o automóvel,

símbolo de tudo o que havia de luxuoso, ficando sua finalidade principal, a locomoção, em último plano, e até mesmo remédios mais eficazes contra doenças venéreas.

> Era a própria introdução do princípio do "non ducor duco" no cotidiano do cidadão paulista. Esse estímulo à iniciativa, à ruptura de laços, à ousadia parecia definitivamente consagrada pela modernidade, já que até a vida mais íntima se libertava de ameaças pavorosas e sempiternas. "Agora sim – proclamava o anúncio – pode-se amar à vontade, graças aos progressos da ciência! Sensacional descoberta!!! A injeção antigonocócica cura a gonorreia mais rebelde..." (SEVCENKO, 1992, p. 230).

Estes e outros símbolos do progresso amontoavam-se em Sinfonia da metrópole para criar a imagem de uma sociedade altamente voltada para o futuro, mas de postura ainda conservadora.

> Apenas figuras da elite são filmadas em São Paulo, ficção ou não, embarcando e saindo de veículos, mas são sempre automóveis! [...]São quase extirpados da paisagem fílmica cavalos, carroças, tílburis ou mesmo o tradicional serviço de bondes puxados por burros, em atividade desde 1872 e ainda existentes então. (MACHADO JÚNIOR, 2011, pp. 9-10)

Observamos uma clara intenção de mostrar somente aquilo que remete ao extremo progresso. Diferente de ***Berlim, sinfonia da grande cidade*** (1928), de Walter Ruttman, ou ***Rien que les heures***, filmado em Paris, em 1926, pelo brasileiro Alberto Cavalcanti, que oferece um retrato da "cidade luz" menos glamoroso, aqui há um modo de se enquadrar a realidade que serve exclusivamente à propaganda de exaltação, traço herdado pela "cavação".

Embora encontremos, sim, imagens de passantes mais

humildes, vendedores de vassouras, trabalhadores, guardas de rua etc, não são nessas figuras que o discurso do filme se centra e este traço o faz diferente de seus contemporâneos, sobretudo se olharmos para o outro lado do mundo em ***O homem com uma câmera*** (1929), de Dziga Vertov, um elogio da modernidade soviética e um convite ao universo da máquina. Aliás, os próprios realizadores afirmavam não terem visto o filme alemão e não terem qualquer influência dele em seu trabalho. Verdade ou não, o filme de Ruttman chegou a ser exibido no Brasil em 1928 e provavelmente houve algum tipo de inspiração para a sinfonia paulistana. Isso nos fica claro sobretudo pelo fato de que em certos momentos de São Paulo vemos uma série de montagens fotográficas de sobreposição de imagens, que traduzem a vertigem e a pluralidade da capital, efeitos estes já usados pelos antecessores europeus.

Montagens quase abstratas da cidade de São Paulo.

Guilherme de Almeida, escrevendo a respeito do filme para sua coluna "Cinematographos", entusiasmou-se com o que chamou de "*apenas uma coisa linda chamada São Paulo, a sinfonia da metrópole*" (O Estado de S.Paulo, 23/05/1929, p.4). O poeta chama a atenção para o fato de que o filme se diferenciava da produção nacional corrente por não apelar a dramalhões exagerados, adaptações

de romances históricos e nem para a "cavação", o que não é exatamente correto, como já dito, e sem tencionar um aprofundamento mais detido nesse aspecto. O que marca a crítica de Guilherme, no entanto, é justamente o sentimento ufanista, que via no crescimento da metrópole símbolo máximo de seu apogeu social. Há o desejo de colocar São Paulo no mesmo patamar das grandes cidades mundiais.

> São Paulo, a sinfonia da metrópole é toda a vida desta cidade que tem que ser o nosso amor – porque ela é todo o nosso desejo, todo o nosso pensamento, todo o nosso orgulho, toda a nossa alegria, e também às vezes toda a nossa tristeza (ALMEIDA, In O Estado de S.Paulo, 23/05/1929, p.4).

Percebemos nos dizeres do poeta que já havia ali traços de uma certa contradição quanto à experiência da modernidade. São Paulo tornava-se símbolo de cosmopolitismo, porém esta noção parecia um tanto imatura ainda.

> Esta sensação entusiástica a que se refere Guilherme de Almeida, de nos sentirmos ombreados às grandes metrópoles das mais "importantes nacionalidades" parece, referir-se no filme a algo que funcionou bem, a um efeito que corresponde às melhores expectativas. Alguma coisa aproximável de um sentimento de cosmopolitismo. Mas cosmopolitismo, se já bastante decantado, ainda de sedimentação incerta. (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 24).

A contradição principal apontada por Rubens Machado Júnior em seu trabalho sobre o filme está no fato de que há uma incompatibilidade entre o bairrismo e a vontade de ser cosmopolita. Segundo ele,

> Resta um cosmopolitismo cultural [...] apegado aos

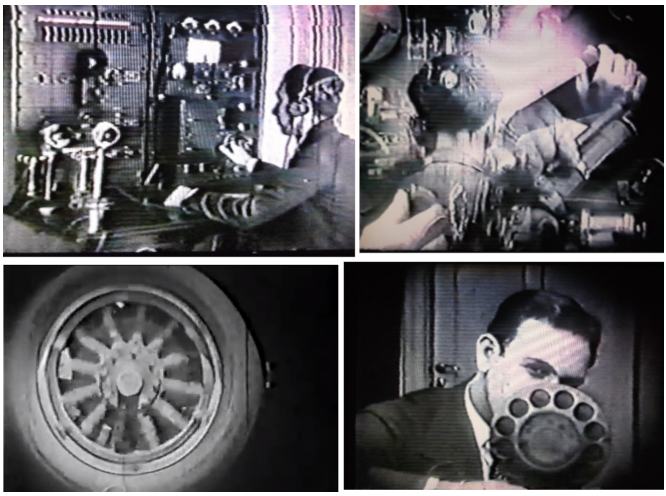
> aspectos materiais de uma equiparação de realidades urbanas, de padrões de modernização dos serviços e da vida institucional da cidade. E neste âmbito de equiparação de modernidades, uma verificação cuidadosa apresentaria grandes desníveis, a par de similitudes ainda, de qualquer modo, pouquíssimo tradicionais na vida paulistana. Este cosmopolitismo suscitado pela Sinfonia demarca talvez de maneira mais sólida não uma vivência cristalizada no tempo, mas um verdadeiro campo de aspirações que se formavam. (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 25).

O exemplo mais vivo do que nos diz Machado Júnior dentro do filme de Lustig e Kemeny está numa cena de superposição e trucagem fotográfica.

A cidade de São Paulo ladeada por Londres, Berlim, Nova York e Paris.

O fotograma nos apresenta as mais fortes aspirações exprimidas pelos realizadores ao formarem um mosaico que lembra mais ou menos a bandeira brasileira, tendo São Paulo ao centro ladeada por símbolos máximos da magnitude das grandes capitais do mundo: Londres, Berlim, Nova York e Paris. É também marcante a presença de outros símbolos do progresso tecnológico, apresentados no filme como um catálogo nas novas maravilhas disponíveis em São

Paulo. Diferente dos filmes europeus, que apresentavam tais objetos inseridos no contexto da cidade, e não como em uma vitrine de loja. Assim, temos algumas cenas que destacam o telegrafo, o telefone, a roda de um carro, o rádio... como se Lustig e Kemeny se dispusessem a elencar aquilo que já estava disponível por aqui.



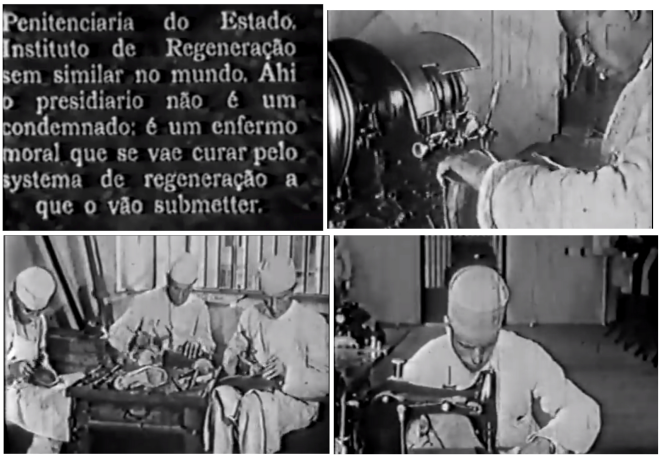
Fotogramas de ***São Paulo, a sinfonia da metrópole***

Essa escolha por mostrar a modernidade como num catálogo de loja de departamentos confere ao filme um discurso objetivo, que elimina qualquer dramaticidade verificável nos filmes europeus que já mencionamos. (Ruttman, Cavalcanti e Vertov, ainda que detenham seus olhares para o macrocosmo urbano, deixam aflorar, vez por outra, traços subjetivos que tencionam a uma narrativa focada em certos personagens em particular, como se pretendessem "humanizar" a máquina da metrópole a partir de casos isolados). O filme de Lustig e Kemeny optou por não inserir conteúdo que relativize a vida na metrópole, como se São Paulo fosse uma nova terra prometida e, portanto, isenta de eventuais desequilíbrios. Como observa Machado Júnior:

> Na representação da cidade de São Paulo feita pelos húngaros Kemeny e Lustig se patenteia, de todo modo, a ausência de qualquer eco dramático. A passagem da dupla pela Alemanha [...] certamente não os dotou, no plano da vontade artística, das inclinações pelo trágico que se desenvolviam naquela cinematografia. Os húngaros não diferem da propensão básica encontrada no conjunto maior dos imigrantes que vieram fazer cinema no Brasil naquele período. O cinema brasileiro realizado por cineastas imigrados [...] movido de alguma maneira pela intuição de uma cidadania em vias de concretização, parece preferir enxergar com olhos otimistas a sua nova Canaã (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 29).

Ao optarem por esta visão, o que Lustig e Kemeny realizaram foi uma documentação quase convencional à moda dos antigos cinejornais ou filmes institucionais. O termo "institucional" nos parece particularmente interessante, uma vez que é por meio da documentação de uma cidade pelo ponto de vista das instituições que se constrói a noção de homem-da-multidão, postulado por Benjamin, aplicada a São Paulo. Conceito introduzido por Walter Benjamin para definir o homem escravizado pela otimização do tempo na produção industrial capitalista e refém de ações metodicamente programadas pela máquina do Estado, a que deve servir compulsoriamente, uma vez inserido no contexto da modernidade, passando a não ter mais identidade nem individualidade. Há diversas imagens de prédios públicos, como o Palácio do Governo, a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, a Escola de Medicina, o Colégio infantil, o Banco do Brasil, a Penitenciária do Estado e o Instituto Butantã, que buscam mostrar uma cidade pautada na ordem e na instrução, no progresso científico e social. Na longa sequência que mostra a vida dos detentos, há uma série de cenas que mostram os homens que estão à margem da sociedade desempenhando trabalhos de reabilita-

ção para poderem se tornar socialmente produtivos novamente. O intertítulo que introduz essa sequência denota uma postura conservadora bastante presente à época.




Os "enfermos" em reabilitação.

Os dizeres na porta do presídio não dizem menos: "*Aqui, o trabalho, a disciplina e a bondade resgatam a falta cometida e conduzem o homem à comunhão social*". Uma versão que camufla um assombroso alinhamento com o dito "*Arbeit mach frei*".

Segundo Machado Júnior:

> Nas sequências institucionais fica mais clara noção de progresso que o filme tem, que não é composto de contradições, não é determinado a partir de nenhum tipo de jogo ou conflito. [...] Com toda essa ideologia das instituições elas aparecem sem nenhum deslocamento, sem nenhum contraponto. [...] E tudo isso acaba por iluminar melhor o caráter que as outras cenas, montadas mais vertiginosamente, assumem (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 51).

De fato, quando temos algumas das cenas experimentais, as quais já exemplificamos com imagens, estas assumem a postura do progresso, mais do que a cristalização do caos e da contradição. No mais, o filme retoma sempre o tom pleno e academicista, como se não conseguisse fugir do discurso quase paternalista implícito nas vistas dessas instituições. O termo "sinfonia" está, em São Paulo, mais associado à maravilha da nova metrópole, do que ao ritmo de montagem das imagens que constroem esse retrato.

> Existe um movimento no interior de cada uma dessas sequências "exemplares" a respeito das instituições, que pretende colocar de modo inequívoco que o movimento social da cidade é o movimento da produtividade, do trabalho. A sociedade é posta a produzir – tanto na dinâmica vertiginosa como na dinâmica exemplar [...], e aí o filme assume uma função educativa e propagandística de demonstrar que a maneira pela qual a cidade produz e a maneira pela qual a cidade vive são uma mesma coisa, se identificam absolutamente: a ordem que condiciona o trabalho é a dinâmica da metrópole (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 51).

Escola de odontologia e escola infantil.

As sequências de rua dão uma ideia das aspirações de seus realizadores, mas deixam patente a contradição da cidade até

então. Há uma busca pelas linhas verticais tão presentes em Berlim, por exemplo, que em São Paulo não parecem tão consistentes. Temos um retrato de uma cidade ainda em processo, um processo que não se realizou totalmente. Há uma mistura nítida de velhas ruas que guardam o provincianismo estético do início do século, com novos e modernos prédios recém construídos. Às vezes as duas vistas de misturam no mesmo quadro. No discurso do filme, isso passa em branco e não parece atrapalhar a intenção dos realizadores.

A cidade, nem tão moderna, ainda.

Finalmente, o filme dos húngaros Lustig e Kemeny, propõe-se a revelar ao paulistano a grandiosidade de sua cidade e capta involuntariamente uma contradição presente entre a modernidade e a tradição, entre o passadismo e o futuro, entre o conservadorismo da sociedade cafeeira e as novas tendências das grandes cidades. O que vemos é uma São Paulo incompleta e presa nas esferas da moralidade, pretendendo-se cosmopolita, mas irremediavelmente ufanista.

Mesmo sem ter a intenção de fazer apologia a esta contradição, o filme nos mostra uma sequência curiosa. Num dado momento os cineastas recriam o quadro do pintor romântico Pedro Américo (1843-1905), Independência ou morte, pintado em 1888, chamando nossa atenção para o contraste entre a tradição da pintura clássica antes do modernismo e a mesma tela, já no cinema, com toda sua versatilidade possível por meio da imagem que se move.

***Independência ou morte*** (1888), de Pedro Américo

Reconstituição do quadro de Pedro Américo

O discurso conservador do filme, no entanto, prevalece. Segundo nota de Machado Júnior (1989, p. 43), se ao final de ***Berlim*** vemos cenas de cidadãos divertindo-se à noite após longa e estressante jornada de trabalho, em ***São Paulo*** o filme termina logo após o fim do dia, quando as pessoas se recolhem para o descanso que antecede uma nova jornada de trabalho no dia seguinte. A última cena mostra a bandeira nacional no centro da tela clamando "Ordem e Progresso", mote positivista que nunca saiu de moda na ortodoxia paulista.

***São Paulo, sinfonia da metrópole***, embora de forma involuntária, constrói a imagem do novo paulistano da modernidade, destituindo-o de qualquer identidade própria. Essa imagem dilui-se nas várias cenas de multidão, de trabalho, de estudo, até exaurir qualquer traço de individualidade. Transforma-o no homem-da-multidão metropolitana e abole a identidade do nome próprio, conferindo-lhe apenas o status de um título. Numa cena elucidativa, temos um close num cartão de visitas de um profissional que não sabemos se é um médico ou um advogado, em que se lê "Fulano de tal", "Doutor". Não importa quem seja e em qual ofício seja doutor, importa que é mais um em meio a um mundo que necessita de qualificação e autoridade.

Quem seria o orgulho da tradicional família brasileira?

Nessa São Paulo, o preço pela inutilidade social é alto, e vimos uma amostra disso na cena da penitenciária. Mas o cinema paulista foi mais fundo no estudo da vida marginal em contraste com a otimização dos novos tempos, e isso fica patente no filme ***Fragmentos da vida***, de José Medina.

## III.

Se o filme dos imigrantes húngaros pretendeu mostrar uma São Paulo que ainda estava incompleta, cercada de uma austeridade anacrônica e contraditória, usando para isso a completa exclusão das classes menos favorecidas e mostrando as instituições do poder público como arrimo da vida reta e exemplar, podemos dizer que ***Fragmentos da vida*** (1929) é um filme que usa do mesmo discurso conservador, no entanto se utilizando de figuras que pertencem ao outro lado de uma sociedade progressista.

Escrito e dirigido por José Medina (1894-1980), com produção e fotografia de Gilberto Rossi (1882-1971), parceiro do diretor de longa data, com quem realizou por dez anos os melhores cinejornais da época, ***Fragmentos da vida***, adaptação do conto ***O guarda e o hino, do americano*** O. Henry (1862-1910), é uma comédia de erros com final trágico. A trama segue o personagem principal desde sua infância, quando assiste à morte do pai, um pedreiro que cai do andaime. Antes de morrer, o pai faz o filho prometer que seguirá uma vida direita e honesta, proferindo aquilo que denota a alma do paulista em sua mais plena austeridade: "*Sê honesto. O trabalho te abrirá o caminho da honradez*". Mas, anos mais tarde fica-nos claro que o menino não seguiu o conselho do pai agonizante, pois, já adulto, torna-se um marginal que vive de metas imediatas, como aquela que dispara a trama do filme: ser preso para ter onde comer e dormir de graça, uma vez que o inverno se aproxima e São Paulo ainda era uma cidade fria nessa estação. Tenta, então, a todo custo, dar pequenos golpes que provoquem sua prisão, mas todos falham. Assistido por outro marginal, mais esperto e mais malandro, nosso "herói" tenta de tudo sem sucesso. Enfim, numa reviravolta do acaso, quando decide regenerar-se, lembrando-se do

desgosto que teria tido seu pai, caso o visse em tal situação, acaba caindo numa armadilha criada pelo próprio companheiro de vadiagem e, enfim, é preso, suicidando-se na prisão.

Claramente, este filme parece aspirar a um outro tipo de cinema, diferente da vanguarda experimental e mais próximo do mainstream hollywoodiano. Medina admirava cineastas como Griffith e John Ford, e era avesso ao improviso e à experimentação. Segundo depoimento dado a Tizuka Yamazaki no final dos anos 1970, Medina declarou que planejava rigorosamente seus filmes de maneira que pudesse filmar tudo exatamente como previa e sempre dentro de um orçamento cuidadosamente estudado. A partir de sua primeira experiência com o cinema de ficção, quando rodou em 1919 o curta ***Exemplo regenerador***. Medina, já sócio de Rossi, passou a realizar alguns dos filmes mais respeitados na cinematografia brasileira. Historicamente, isso caracteriza uma das primeiras experiências de sucesso na tentativa de estabelecer uma indústria cinematográfica no país. No entanto, como percebemos, esta tentativa estava pautada pelo filme de ficção com contornos acadêmicos e temas melodramáticos direcionados à população de cognição mediana. Segundo Machado Júnior, isso denotaria uma espécie de identificação dos próprios realizadores com suas origens.

No curta-metragem de 7 minutos, Medina nos apresenta a um casal de classe média que está completando bodas, mas, ao invés de uma celebração, o esposo prefere ir a uma "conferência - eufemismo para uma boa farra com amigos - deixando em casa sua esposa só e triste. Por sugestão do mordomo, a esposa arma um cenário para que o marido, ao voltar, pense que a mulher o traiu com ele. Passado o impacto do susto, o mordomo lhe adverte que "*Isto não é mais do que pode acontecer de verdade se continuarem as... 'conferências'*". Tudo é remediado e o casal passa a viver de forma mais harmônica. Trata-se de um explícito elogio da moralidade e da retidão, mote recorrente na cinematografia de Medina, como

alternativa mais eficaz contra os desvios de caráter que pudessem colocar em xeque a ordem da instituição familiar.

> O fato de que a maior parte das pessoas que fizeram cinema neste período em São Paulo ter origem humilde e ligada às populações imigrantes, parece trazer maiores consequências à produção ficcional que à de filmes "naturais". Por outro lado, o provincianismo da cidade, associado à precária subsistência econômica da atividade cinematográfica estigmatizavam o nosso cinema perante o produto estrangeiro, fazendo exaltar as opiniões e preconceitos da crítica e do grande público. (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 55)

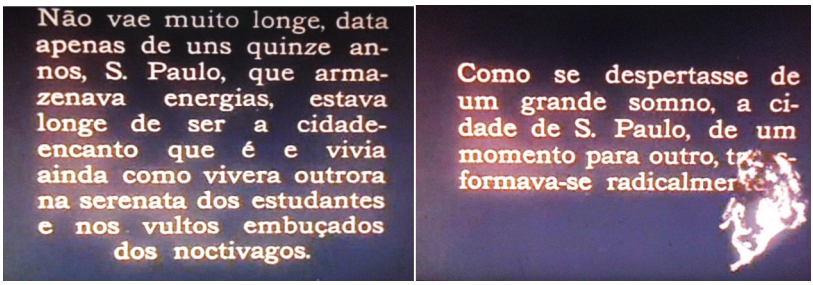
Exatamente por seu rigor, o filme de Medina destaca-se do restante de fitas produzidas no período, e mesmo os menos lenientes críticos rederam-se ao conteúdo da obra. Guilherme de Almeida exaltou ***Fragmentos da vida*** em sua coluna de crítica:

> Como diretor, José Medina é, indiscutivelmente, por enquanto, o nosso único diretor de verdade. Pela primeira vez senti, num filme nacional, essa "continuity" (também podem traduzir por "continuidade", que não atrapalhará muito), essa ligação suave, espécie de traço-de-união que das partes varias de um filme faz um todo; essa sequencia, esse encandeamento de forma e de fundo, das figuras e do pensamento, cadenciados, que é o que bem se poderia chamar o "ritmo cinematográfico". Isso, só isso, bastaria para justificar um megafone nas mãos de José Medina (ALMEIDA, O Estado de S. Paulo, 29/12/1929, p. 4).

Por sua vez, Paulo Emílio Salles Gomes apontou o filme como "*obra-prima de Medina e o melhor filme paulista de*

*então*" (1990. p 66). E cremos que isso se deva não somente ao esmero técnico e estético, mas, sobretudo, ao modo como retrata a ambiguidade da vida naquele local e naquele tempo.

O enredo, cujo foco são personagens sem perspectiva de vida é um documento importante do outro lado da moeda retratada por Lustig e Kemeny. E o que nos impele a comparar ambos os filmes, mesmo ressaltando que num primeiro olhar sejam distintos e de natureza diversa, e o que nos faz utilizar o termo "documento", é a própria afirmação de José Medina que, no depoimento já citado, diz que ***Fragmentos da vida*** é o conto de O. Henry dentro de um "documentário de São Paulo". A cidade ainda é o personagem central, pois Medina inicia seu filme com intertítulos que visam a situar o espectador historicamente.




Intertítulos iniciais de ***Fragmentos da vida***

Diferente, no entanto, de ***São Paulo, sinfonia da metrópole***, ***Fragmentos da vida*** parte do esplendor da metrópole para mostrar o efeito do progresso na vida de certos indivíduos à margem. A primeira cena mostra uma construção em pleno andamento, um registro imediato do progresso em fase de implementação. Um garoto chega à obra para visitar o pai, um dos pedreiros. Acidentalmente, o homem cai de um andaime e suas últimas palavras para o filho dão um veredito amargo: "*Vou morrer, meu filho e vais ficar sozinho, entregue ao destino*". O garoto, filho do proletariado

paulistano que, na pior das hipóteses, poderia seguir o ofício do pai, perde seu esteio e o que o filme nos diz é que a partir desse abandono forçado, o garoto está condenado a ser tragado pela cidade que se transforma, a não ser que siga o último conselho do genitor, aquele a que nos referimos, sobre o caminho da honradez estar diretamente ligado à honestidade.

A seguir, são vistas imagens da moderna São Paulo, quando os anos já se passaram e, neste ponto, o filme de Medina se torna essencialmente um documentário sobre essa cidade pautada pela ordem das instituições e pelo gosto refinado de seu povo, como observam os intertítulos. Machado Júnior aponta que o ***Fragmentos da vida*** ganha especial ressonância se comparado a ***São Paulo, sinfonia da metrópole*** no que tange à construção visual da cidade.

O que marca este filme, no entanto, é sua ambição de mostrar o "lado de lá". Não se trata mais de mostrar as belas conquistas da modernidade advindas da Europa, mas retratar o que acontece com os que vivem à margem dessa realização.

O garoto, que não seguiu o conselho do pai, agora já adulto, vive perambulando pelas ruas, esmolando e buscando uma forma de ser preso para poder passar o inverno na cadeia, protegido

do frio e com garantias de uma cama e comida. Já conhecemos a imagem de uma penitenciária da época, vista no filme de Lustig e Kemeny e, aqui, por mais absurdo que se pareça hoje, novamente a imagem de uma instituição social parece ser a solução do problema para este "vagabundo", como é chamado nos créditos de abertura.

> O nonsense de se preferir a cadeia às agruras de um inverno ao Deus dará pressupõe o funcionamento de uma penitenciária que garanta um mínimo de bons tratos aos preso – algo que, naqueles anos vinte, com as utopias liberais ainda pouco castigadas, não era tão absurdo assim, como pode parecer ao nosso olhar de hoje. (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 59)

Ao lado de um "colega" de rua, este personagem passa o tempo todo tentando aplicar pequenos golpes e realizar alguns furtos, sempre tendo em mente seu objetivo de se salvar da cidade, no inverno. Por ser um tipo não de todo antipático aos olhos alheios, seus golpes sempre fracassam e ele se safa involuntariamente de cada uma das situações. Quando finalmente resolve se regenerar, ao entrar numa igreja e se lembrar do conselho do pai, acaba se envolvendo num mal-entendido, e traído pelo colega, é, finalmente, preso. Seu arrependimento e vergonha o levam a cometer suicídio na prisão, como se não fosse digno das palavras e da memória do pai, da vida na cidade e nem mesmo da instituição corretiva, que lhe proporia a cura de uma enfermidade moral.

> A credibilidade no sistema penal está suposta mesmo na opção excêntrica do vagabundo, uma espécie de exceção que confirma a regra. Objeto da mais longa sequência de São Paulo, a sinfonia da metrópole, o sistema penitenciário tem aqui ratificada a sua presença no cenário paulistano, e o teor que apresenta ficcionalmente está à altura daquele

> visto no documentário. O mundo de trabalho e de ordem se mantém intacto, assistindo aos que dele se desvencilharam (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 59).

O itinerário percorrido pelos dois malandros corrobora para o enfoque "daqueles que se desvencilharam", e é completamente avesso àquele visto no filme que retrata a grandiosidade da metrópole. Não temos os edifícios, as ruas movimentadas e os cidadãos apressados, vemos bairros da periferia, ou do entrono do centro. Somente o Parque Dom Pedro II é mostrado por alguns instantes no início da trama para situar os personagens e o conflito. Depois disso, não temos mais a bela cidade do progresso. Medina parece estar muito menos interessado em mostrar as engrenagens da máquina, do que em mostrar a poeira que a suja e a denigre.

O flâneur baudelairiano da modernidade faz a barba à margem do córrego no Parque Dom Pedro II.

No documentário de Lustig e Kemeny, o homem-da-multidão não se diferencia do universo de concreto e máquinas. Ao contrário, é parte orgânica de um mesmo corpo. O homem serve à cidade e não o contrário. Na produção de Medina, no entanto, vemos duas figuras que traduzem o conceito de *flâneur*, conforme o conceito estabelecido nos escritos de Charles Baudelaire (Baudelaire definia o flâneur como aquele a quem os ditames sociais nada dizem. É o indivíduo descolado das convenções mundanas, que pode se dar ao luxo de levar sua tartaruga a passear numa coleira sem maiores preocupações com as noções de tempo e obrigações). São dois elementos destacados do todo que buscam uma forma alternativa para o ócio. Malandros e vagabundos convictos, renunciam a qualquer compromisso com a ética tácita da grande cidade. Não existe uma ação de causa e efeito no cerne dessa flânerie farsesca. Os vagabundos o são por escolha, não por terem sido lançados à vida por força das circunstâncias, até onde nos leva o roteiro de Medina. Dessa maneira, o preço cobrado pela vida na sociedade é alto demais. Como observa Machado Júnior, "*afinal, não se vagabundeia impunemente na urbe do trabalho*" (2011, p. 3).

Não há mais lugar, num centro como São Paulo do início do séc. XX, para aquele que se mantêm longe do compromisso com a rotina dos ponteiro de um relógio. A imagem romântica do desocupado imerso no ócio criativo é substituída pela imagem de um marginal que existe para incomodar e trazer ruído à ordem estabelecida pelo progresso.

Análogo ao conceito do *flâneur*, em oposição ao homem-da-multidão, podemos recorrer a Benjamin novamente para verificarmos uma tensão entre a ideia de se narrar fatos ou apenas informá-los. Segundo ele (1987), o conceito de narrativa estaria ligado aos velhos artífices de comunidades, que, conhecedores da tradição e

das lendas da sociedade, teriam a seu dispor o tempo e as ferramentas para narrar feitos de personagens arquetípicas. Esta experiência aproximaria os convivas da comunidade, estreitando os laços interpessoais na medida em que a dinâmica coletiva se desenvolve. Por outro lado, a informação abole os laços entre os indivíduos e anula a narrativa.

> [...] a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível "em si e para si". Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com a arte da narrativa (BENJAMIN, 1987, p. 203).

E como bem observa Gonçalves,

> Com o declínio da experiência no contexto da grande metrópole, desenvolveu-se outra forma de comunicação humana peculiar a esse novo contexto: a informação. A imprensa é uma de suas manifestações, concomitante ao desaparecimento da narrativa. Com seu advento desaparece o contexto de relações interpessoais, em que floresce a narrativa. (GONÇALVES, In ABREU, 2009, p. 173)

Os obstáculos da cidade e da sociedade estão impressos no desfecho do filme de Medina, pois somente sabemos da morte do protagonista por uma nota publicada em jornal. Aquele que era um ser destacado do meio, retorna a ele tornando-se só mais um dentre tantos. A imprensa, enaltecida por Lustig e Kemeny, torna-se a portadora da sina inexorável para aqueles que não se encaixam nos padrões.

De qualquer maneira, a notícia é um dado curioso e passível de uma reflexão rápida. Se por um lado a ordem e a exatidão social engoliram o flâneur, por outro, e "*apesar da vigilância que a*

*polícia exerce sobre os detentos*", esse flâneur conseguiu escapar, a seu modo, das amarras da instituição. O final, pouco verossímil, verdade, é um último suspiro da tensão entre a sociedade moderna e o indivíduo, que ficou patente no cinema de invenção e que Medina trouxe para o cinema narrativo, de autor.

**Referências**


ALMEIDA, Guilherme de. Eppur si muove. In: *O Estado de S. Paulo*, 10/03/1927, p. 9.

_____. Afinal! In *O Estado de S. Paulo*, 23/05/1929, p. 4.

_____. Fragmentos de vida no Odeon. In *O Estado de S. Paulo*, 08/12/1929, p. 4.

BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Selected Writings* II, 1927-1934. Massachusets: Harvard, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *São Paulo, sinfonia e cacofonia*. 1994. Filme

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os museus e a cidade. In ABREU, Regina. *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922, a semana que não terminou.*

Companhia das Letras: São Paulo, 2012.

LUSTIG, Rudolf Rex; KEMENY, Adalberto. *São Paulo, sinfonia da metrópole*. 1929. Filme.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. *São Paulo em movimento, a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. 160p. Dissertação (Artes), São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1989.

MEDINA, José. Fragmentos da vida. 1929. Filme.

PIPER, Rudolf. *Filmusical brasileiro e Chanchada*. São Paulo: Global, 1977.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.