

O CINEMA E A CIDADE: ALGUMAS REFLEXÕES

Julio Cesar de Lima Ramires*

Resumo

Este artigo pretende levantar alguns pontos de reflexão acerca das relações entre o cinema e a cidade. Espera-se contribuir, de forma preliminar, para uma compreensão mais ampla do espaço urbano, a partir da inclusão da dimensão não-material, representada pela produção artística.

Abstract:

This paper introduces some reflections about the city in the cinema. This Kind of research can provide a wider view of urban space through the inclusion of art dimension.

Introdução

Apesar das controvérsias históricas, 1995 foi escolhido para comemoração do centenário do cinema. Os meios de comunicação veicularam diversos aspectos da sétima arte e, em vários locais, em todos os continentes preparou-se fartas programações que pretenderam marcar de forma significativa um século de produção cinematográfica.

Aproveitando-se deste contexto é possível tecer algumas considerações acerca da representação da cidade no cinema, já que todo filme prescinde de um lugar, uma paisagem, um cenário no qual se desenrolam a trama e o drama dos personagens. A cidade foi e ainda é, sem sombra de dúvida, um elemento privilegiado na representação cinematográfica.

Além disso, o filme produz símbolos, signos e imagens que serão projetados e decodificados pelo público, passando a fazer parte do imaginário coletivo. Pode-se também a partir deles, reconstituir e compreender parte dos processos sociais, políticos, econômicos e

* Prof.do Departamento de Geografia da Universidade Federal de Uberlândia, MG.

culturais responsáveis pela estruturação e reestruturação interna das cidades em diferentes momentos históricos.

Este artigo contém as principais idéias de um trabalho desenvolvido como forma de conclusão do curso “O cinema e a metrópole: o caso paulistano”, uma experiência de integração entre os Programas de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, no qual procurou-se analisar uma parcela significativa de filmes que tiveram a cidade de São Paulo como cenário de ação. Pretende-se levantar alguns pontos de reflexão sobre a cidade a partir do cinema, sem ter a pretensão de esgotar um tema que ainda é pouco estudado no âmbito da Geografia Urbana, podendo contribuir para uma análise mais enriquecedora do urbano, que nas últimas décadas tem privilegiado métodos teórico-metodológicos que de certa forma excluem a dimensão cultural nos processos analíticos.

A cidade em sua complexidade e constante movimento de fazer/refazer-se, enquanto “locus” da produção capitalista e da reprodução da força de trabalho, engendra também outras dimensões que não estão diretamente ligada à produção. Carlos(1991) apontando algumas reflexões sobre a análise da cidade e do urbano afirma que a noção de produção/reprodução do espaço deve ser ampliada, contemplando ao mesmo tempo a dimensão material e espiritual.

CINEMA: Movimento e Representação do Espaço

O surgimento do cinema significou a realização de um antigo sonho do homem de representar o movimento da vida, perseguido desde os tempos primitivos. Os desenhos nas grutas do período paleolítico e os baixos relevos dos templos do Egito Antigo insinuam uma estética do movimento.

Azeredo (1995) ressalta um aspecto bastante interessante da arte cinematográfica que é ânsia de perenizar em movimento o milagre da vida, em contraposição a aquilo que é inevitável - a morte. Quando assistimos na tela a performance de um artista admirado e já falecido, conscientizamos-nos da magia do cinema, de sua especificidade frente as outras formas de representação artística.

O cinema portanto, nos dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, difundindo a idéia de realizações do sonho do movimento. A este respeito, Bernardet (1980) nos lembra os esforços

de cientistas e artistas para reproduzir a realidade, citando os exemplos do inglês Muybridge, que no final do século XX monta um complexo equipamento com 24 câmaras para analisar o galope de um cavalo. A pintura figurativa e a fotografia foram tentativas significativas de nos aproximarmos da reprodução do movimento.

Na realidade o movimento cinematográfico é uma ilusão, na medida em que o filme é uma sucessão de fotos (24 fotogramas por segundo), ou seja, uma colagem de “movimentos parados” escolhidos pelo realizador. Portanto, a idéia do cinema como pura representação do real torna-se uma postura ingênua.

Antes do cinema, a fotografia era a arte mais próxima da representação da realidade, com os contornos gráficos fielmente respeitados, faltando-lhes apenas a sensação do movimento.

“O cinema trouxe tudo isto de uma vez só, e - suplemento inesperado - não é apenas uma reprodução qualquer, plausível, ao movimento que vemos aparecer, mas o próprio movimento com toda a sua realidade. Enfim, suprema inversão, são imagens, aquelas mesmas da fotografia que foram animadas por um movimento tão real, que lhes conferiu um poder de convicção inédito, mas do qual só o imaginário se beneficiou, já que, apesar de tudo, tratava-se de imagens”. (METZ, 1972:28)

Quando comparado ao teatro, a impressão de realidade do filme ainda é mais forte, já que naquele há os intervalos, o ritual social, o espaço real do palco, os cenários, a presença real do ator, fazendo com que o espetáculo teatral seja percebido como pura ficção.

Bernardet (1980) afirma que a literatura, o teatro e a música são manifestações artísticas que antecederam o surgimento da burguesia, enquanto o cinema é uma criação dessa nova classe social, que se apoiava numa máquina (a câmara), responsável pela produção de uma suposta arte neutra e objetiva.

“Juntava-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade. Era fundamental ser uma arte baseada numa máquina, baseada num processo químico que permite imprimir uma imagem numa película sensível, tornar visível esta imagem graças a produtos químicos, projetar esta imagem com outra máquina, e isto para uma grande quantidade de pessoas”. (Bernardet, 1980:15-16)

O cinema tendo o papel de projetar e introjetar imagens que foram cuidadosamente construídas a priori, pode servir tanto para desvendar como para ocultar a realidade, reforçando determinadas ideologias.

A arte cinematográfica é marcada por uma forte carga de subjetividade e neutralidade e subjetividade muito bem utilizada pelas classes dominantes.

“Há necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. O cinema como toda área cultural é um amplo campo de luta, e a história do cinema é também um esforço constante para denunciar esse ocultamento e fazer parecer que fala”. (Bernardet, 1980:20)

Contra-pondo-se a alguns aspectos da alienação que pode ser produzida pelo filme, Canevacci (1984) cita o exemplo extremamente interessante de como o cinema pode ser apropriado pelos grupos excluídos, relatando a experiência de dois antropólogos, J. Adair e S. Worth que ensinaram os navajos, os jovens negros dos slums e aos jovens brancos dos campi a usarem uma câmera para captar algum aspecto da realidade, tendo em vista suas regras de linguagem, cultura, formas místicas particulares, papéis sociais e atitudes culturais. A conclusão mais interessante sobre este trabalho é a de que:

“A facilidade do aprendizado e o conteúdo dos resultados levou os dois antropólogos a concluir que o homem primitivo está capacitado a aprender e compreender um quadro ou um filme em brevíssimo tempo, na medida em que os universais da comunicação visual entram em jogo bem mais rapidamente que os da linguagem não verbal”. (Canevacci, 1984:173)

Enquanto a arquitetura, a escultura, o teatro e a dança são artes no espaço, o cinema é para muitos, uma arte do espaço. Segundo Martin (1990) o cinema trata o espaço de duas formas: reproduz e nos revela o espaço real através dos movimentos de câmara, ou cria um espaço global, sintético e transmitido ao espectador como sendo único,

mas que na realidade é produzido pela justaposição de fragmentos, ou seja uma “geografia criadora” do espaço filmico.

“Portanto, o espaço filmico é um espaço vivo, figurativo, tridimensional, dotado de temporalidade como o espaço real, e que a câmara experimenta e explora tal como fazemos em relação a este; ao mesmo tempo, o espaço filmico é uma realidade estética comparável à da pintura, sintética e, como o tempo tornada densa através da decupagem e da montagem”. (Martin, 1990:210)

Martin (1990) também nos lembra que o cinema não pode ser limitado a ciência do espaço, na medida em que a variável tempo é o dado mais imediatamente perceptível na apreensão de um filme. Esse autor chega a afirmar que o cinema tritura o espaço e o tempo a ponto de transformá-los um no outro mediante uma interação dialética.

“O cinema tem, portanto, o privilégio de ser uma arte do tempo que goza igualmente de um domínio absoluto do espaço. Se é inegável que a dominação que exerce sobre tempo e o vigor com que pode tornar sensível a duração de suas características mais específicas e originais, nem por isso deixa de ser a única arte que rematando tentativas pictóricas seculares, pôde criar um espaço vivo e intimamente integrado ao tempo, a ponto de torná-lo um continuum espaço-duração absolutamente específico”. (Martin, 1990:208)

A linguagem cinematográfica apresenta uma combinação de diferentes elementos, tais como a imagem em movimento, notações gráficas, trilha sonora e ruídos, sendo sua maior especificidade frente às outras manifestações artísticas, a imagem em movimento.

Já que o filme é uma mercadoria a ser consumida pelo espectador é interessante ressaltar o seu papel neste contexto relacional. A impressão de realidade vivida por ele diante do filme desencadeia aspectos perceptivos e afetivos de participação. Canevacci (1984) ressalta o aspecto da passividade contida neste tipo de relação ao afirmar que:

“Diferentemente do tempo de leitura, que pode ser interrompido subjetivamente para se refletir ou fantasiar, o tempo do filme é um a priori que não aceita pausas - como no caso da linha de montagem -, sob pena de se perder

irremediavelmente o gag. O resultado é a atrofia do imaginário, da especulação, da espontaneidade do sujeito sentado”. (Canevacci, 1984: 152-53)

Para um outro autor, Luz (1994), a psicanálise tem uma contribuição importante a dar na análise da relação sujeito-filme, evidenciando as fantasias conscientes e inconscientes dos espectadores e os contrastes que se desenham entre a realidade fílmica e o mundo real exterior. Assim sendo,

“os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não tem em si significação pré-determinada: a significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos. Este é um princípio fundamental para a manipulação e compreensão dessa linguagem”. (Bernardet, 1989:40)

Martin (1990) afirma que o cinema foi a primeira arte em que a dominação do espaço realizou-se de forma plena.

“Jamais antes do cinema, escreveu Jean Epstein, nossa imaginação fora arrastada a um exercício tão acrobático de representação do espaço quanto aquele a que nos obrigam os filmes, onde se sucedem a todo instante primeiros planos e long shots (planos gerais), tomadas de cima para baixo e de baixo para cima, normais e oblíquas, conforme todos os raios da esfera”. (Martin, 1990:197-198)

Cinema, Cidade e Imagens

Pechman (1994) afirma que as cidades que se desenvolveram com a revolução industrial representaram a grande novidade do século XIX, sendo um verdadeiro laboratório onde novas formas sociais, sistemas de saber e técnicas de poder são inventados e implementados. Além disso, significaram um contraponto ao processo de urbanização de uma antiga ordem, tornando necessário a criação de novos instrumentos para decifrar a nova realidade urbana em constante movimento de transformação.

“A nova imagem da cidade será reelaborada a partir de metáforas inventadas para dar conta de processos especificamente urbanos,

historicamente desconhecidos e, portanto, sem nome ainda, como: a formação da multidão da cidade, desemprego industrial, a falta de moradias, o tempo artificial marcado pelo relógio, a criminalidade, etc". (Pechman, 1994:4)

Para Wenders (1995:90)

"As cidades desempenham o papel de ponte entre o passado e o futuro, seja no sentido de abrir o futuro ou de bloqueá-lo. Formam uma referência temporal que situa seus habitantes em uma terra de ninguém, entre o passado e o futuro."

Através da construção de imagens é possível revelar/ocultar os diversos aspectos da realidade, e este foi um dos caminhos através do qual a ordem burguesa pode estabelecer-se e legitimar suas normas de regulação e controle.

"A reconstrução da imagem da cidade deve ser vista a partir do habilidoso esforço de revelação/ocultamento operado, tanto pelas imagens reais (cenários, paisagens de rua) quanto pelas imagens metafóricas (imagens da literatura, da medicina, da engenharia, etc.), produzidas como conhecimento da cidade...". (Pechman, 1989:80)

Cada nova ordem social, através das elites que dominavam as estruturas de poder empenharam-se em representar o mundo a sua imagem e semelhança, valendo-se tanto dos discursos, como da produção de um imaginário coletivo, convincente. Os limites do discurso eram compensados pelo surgimento de novas técnicas, como a fotografia, produção de cartazes, folhetos, ilustrações em jornais e revistas, cartões postais, e posteriormente, o cinema.

A análise da cidade e do urbano apenas pelo viés das transformações sócio-econômicas e/ou políticas é parcial, na medida em que as cidades representam uma concentração de signos e imagens que as tornam uma forma distinta de civilização. Essas transformações deixam marcas que contam uma história não-verbal do cotidiano dos homens.

"As imagens urbanas despertam a nossa percepção na medida em que marcam o cenário cultural da nossa rotina e a identificam como urbana: o movimento, os adensamentos

humanos, os transportes, o barulho, o tráfego, a verticalização, a vida fervilhante; uma atmosfera que assinala um modo de vida e certo tipo de relações sociais”. (Ferrara, 1990:3)

A cidade com suas formas, e símbolos e signos transformam-se numa linguagem que precisa ser decifrada. Desta forma,

“A cidade é um discurso e esse discurso é na verdade uma linguagem, então temos que dar estreita atenção ao que está sendo dito, em particular porque é típico absorvermos essas mensagens em meio a todas as outras múltiplas distrações da vida urbana.” (Harvey, 1992:69-70)

A inclusão da arte na análise do espaço urbano apresenta-se como uma das possíveis dimensões possíveis de conceber-se a cidade nas suas múltiplas determinações, não esquecendo que a cidade enquanto “locus” da produção, também comporta a dimensão humana, expressa pelo cotidiano dos indivíduos.

“A arte se coloca como uma perspectiva para se pensar o urbano na medida em que, entendida como domínio do conhecimento, tem múltiplos sentidos onde as relações sociais aparecem em sua complexidade e riqueza. A arte se coloca como atividade criadora, forma de apropriação do mundo que foi separada da atividade produtora do homem que cria o produto de satisfação de suas necessidades. Quando se pensa o mundo de hoje e a necessidade de apreender-lhe o conteúdo através de suas múltiplas determinações, a dissonância entre a produção e criação emerge em toda a sua plenitude. A arte é modo e via do conhecimento.” (Carlos, 1991:106)

Carlos (1991) ainda afirma que através da arte pode-se detectar a concretude e a complexidade das relações sociais de forma clara e inequívoca, ao contrário do que se usualmente pensa, ou seja, a arte como abstração. Além disso, ela pode ser o recurso analítico de articulação entre o racional e o irracional, sendo capaz de capturar algumas brechas que revelam facetas do cotidiano.

Raban (1974) destaca o papel do individualismo na cidade, afirmando que aí as pessoas teriam relativa liberdade de agir através de um processo interativo com este espaço.

“As cidades ao contrário dos povoados e pequenos municípios, são plásticas por natureza, moldamo-las à nossa imagem: elas, por sua vez, nos moldam por meio da resistência que oferece quando tentamos impor-lhes nossa própria forma pessoal. Nesse sentido, parece-me que viver numa cidade é uma arte, e precisamos do vocabulário da arte, do estilo, para descrever a relação peculiar entre homem e material que existe na contínua interação criativa da vida urbana. A cidade como a imaginamos, a suave cidade da ilusão, do mito, da aspiração, do pesadelo, é tão real, e talvez mais real, quanto a cidade dura que podemos localizar nos mapas e estatísticas, nas monografias de sociologia urbana, de demografia, e de arquitetura.” (Raban citado por Harvey, 1992:17)

Na visão de Carlos (1993) o empobrecimento e a manipulação da vida cotidiana, marcada pelos signos da pós-modernidade, convida os indivíduos à passividade e ao reconhecimento de que cada um tem o seu “lugar”, já que o acesso ao consumo das diferentes mercadorias não é socialmente uniforme, revelando uma sociedade rigidamente dividida em classes sociais. Desta forma,

“A análise do cotidiano aponta-nos para o fato de que o social não é o redutível ao econômico (relações de produção e propriedade) mas refere-se às relações entre os indivíduos e o grupo, e deste com a sociedade. Manifesta-se como o lugar dos conflitos entre o racional e o irracional, entre o efêmero, o imutável e, o que persiste, entre o viver plenamente e o sobreviver somente. E para Lefebvre, se formulam os problemas da reprodução no sentido amplo, isto é, a forma como é produzida a existência social e dos seres humanos, no desencontro entre a arte (do artesão) e o trabalho dividido (do operário).” (Carlos, 1993:97)

Com o surgimento do cinema a representação artística do espaço urbano ganha um maior dinamismo, na medida em que as articulações entre espaço e tempo se aproxima com maior realismo da vida moderna. Conforme nos lembra Machado Jr. (1989), antes do cinema a construção da imagem das cidades dependia da experiência de vida de cada um em lugares visitados ou descritos por outros, ou

através da literatura, imprensa esgrita, gravuras ou fotografias. Assim sendo:

“As cidades que vemos no cinema transformam as cidades que vivemos. Antes de mais nada porque já através da sua linguagem o cinema constrói uma cidade imaginária - retida de alguns aspectos da cidade real. É uma outra cidade, filtrada e elaborada a partir daquela que está aí, com seu espaço físico, seus habitantes, a cidade empírica que conhecemos.” (Machado Jr. 1989:1)

No processo de criação cinematográfica elaboram-se uma triagem dos aspectos a serem mostrados na “cidade cinematográfica”, que serão reconhecidos pelo público. Esse mesmo autor afirma que o indivíduo que sai do cinema teve acrescido à sua bagagem perceptiva, novas imagens sobre a cidade que ele conhece, ou no caso de uma cidade desconhecida, ele certamente irá promover algum tipo de contraste entre aspectos observados na cidade do filme e o seu espaço urbano do cotidiano.

Machado Jr. (1989) afirma que antes da 1ª Guerra Mundial tanto o cinema europeu como o estadunidense fizeram largo uso das cenografias monumentais para representar as cidades onde se desenrolaria a trama dos filmes, principalmente os grandes épicos históricos e clássicos da literatura universal.

“podem ser citados como exemplos daquelas cidades fantásticas de ficção três filmes, de certo modo obras primas tardias em relação aos gêneros que se originam: INTOLERÂNCIA (INTOLERANCE, 1916), de Griffith, cujos cenários colossais de diferentes épocas históricas permaneceram montadas por mais de um ano sobre as colinas de Hollywood; a expressionista METRÓPOLIS (1926) de Fritz Lang, que do ponto de vista da cultura cinematográfica tem sido uma referência central de cidade no cinema; e O HOMEM DAS NOVIDADES (THE CAMERAMAN, 1928) de Edward Sedgwick, em que Nova Iorque é vista através dos equívocos e peripécias de Buster Keaton, aqui um pequeno fotógrafo que se torna cinegrafista.” (Machado Jr., 1989:37)

Após a 2ª Guerra Mundial as novas possibilidades estéticas postas pelas correntes expressionista e realista, gradualmente passou-se a utilizar os espaços públicos como cenários de filmes, associando-se com cenas filmadas em estúdio.

Com o desenvolvimento do neo-realismo, as ruas das cidades passam a ser registro obrigatório das câmaras de cineastas de diferentes países, destacando-se o neo-realismo italiano que influenciou muitos artistas. Gomes (1986) nos lembra que a voga neo-realista teve consequências positivas no Brasil, conduzindo a realização de filmes no Rio de Janeiro e São Paulo baseados nos pressupostos dessa corrente, na qual a vida e a paisagem urbanas eram retratadas artisticamente. “Rio Quarenta Graus”, por exemplo, a fita de estréia de Nelson Pereira dos Santos, apresenta a vida urbana carioca, através de seus moradores mais humildes residentes nas favelas. Desta forma,

“O Antigo herói desocupado da chanchada foi suplantado pelo trabalhador, mas nos espetáculos cinematográficos que essas fitas proporcionavam, os ocupados estavam muito mais presentes na tela do que na sala. [...] No terreno das idéias a contribuição que trouxeram foi ainda maior. Sem ser propriamente políticas ou didáticas, essas fitas exprimiam uma consciência social corrente na literatura pós-moderna mas inédita em nosso cinema.”
(Gomes, 1986:93-94)

Luz (1994) nos lembra que o cinema teve um papel importante no conjunto de transformações do espaço urbano, acentuadas com o advento da sociedade pós-industrial:

“O cinema representou um fator de mudança, na medida em que contribuiu para generalizar a utilização da imagem em movimento para o conjunto de atividades de troca na cidade moderna. A imagem ‘mediática’ instaura uma forma específica de sociabilidade; nela, todo caráter e toda ação ganham um valor ou uma dimensão estética.” (Luz, 1994:7)

Harvey (1992) discutindo o espaço e o tempo no pós-modernismo aponta o cinema como uma arte exemplar para a compreensão das características da condição pós-moderna. Ele elabora uma análise de dois filmes - O Caçador de Andróides de Ridley Scott e

Asas do Desejo de Win Wenders, respectivamente, um filme popular de ficção científica e um filme intelectual.

O Caçador de Andróides se desenrola na Los Angeles de 2019, e os personagens circulam por uma:

“paisagem decrépita de desindustrialização e decadência pós-moderna. Armazéns vazios e instalações industriais abandonadas são destruídos pela chuva ácida. A névoa toma conta de tudo, o lixo se espalha por toda parte, as infra-estruturas estão num estado de desintegração que torna suaves os caldeirões e as pontes destroçadas da Nova Iorque contemporânea.” (Harvey, 1992:278-279)

Esse autor também destaca o papel da alta tecnologia, da publicidade, das grandes corporações, bem como os aspectos culturais, como a criação de uma nova língua - o cidadês - um híbrido de japonês, alemão, espanhol, inglês etc, e o lado das relações afetivas, através dos encontros/desencontros entre os seres humanos e os “replicantes”, seres criados em laboratório e com tempo de vida pré-determinado.

Asas do Desejo apresenta Berlim através de uma narração no estilo conto de fadas, vista pelos olhos de um par de anjos. Uma cidade fragmentada e entrecortada por situações sem lógica coesiva permeia o enredo.

“Essa fantástica evocação de uma paisagem urbana, de pessoas alienadas em espaços fragmentados aprisionados numa efemeridade de incidentes sem padrão, tem um forte efeito estético. As imagens são brutais, frias, mas dotadas de toda a beleza de um instantâneo no velho estilo, embora posto em movimento pelas lentes da câmara. O que vemos é uma paisagem seletiva. Os fatos da produção, e as necessárias relações de classe a eles vinculadas, são notados pela sua ausência.” (Harvey, 1992:283)

A análise que Harvey (1992) faz desses dois filmes é muito mais aprofundada e não cabe aqui reproduzi-las nos seus detalhes. Ela no entanto, é apresentada apenas como um exemplo de exercício teórico-metodológico, na qual a questão da arte pode ser utilizada como recurso empírico para se apreender a realidade urbana.

Um exemplo de São Paulo no Cinema - São Paulo S/A

A cinematografia paulista é rica de exemplos que apresentam a dinâmica urbana como parte das tramas, tais como, São Paulo - A Sinfonia da Metrópole, Simão - O Caolho, O Grande Momento, O Bandido da Luz Vermelha, São Paulo Sociedade Anônima, Noite Vazia, Cidade Oculta, dentre outros.

Kruchin (1989) nos lembra que nos anos 50 o cinema paulista ainda estava envolvido com a temática regional, enquanto o carioca tinha uma preocupação em desvendar o urbano, em parte por sua condição de capital e centro cultural do país.

O filme São Paulo Sociedade Anônima, uma produção de Person de 1965 é um bom exemplo da representação cinematográfica da cidade de São Paulo, exibindo a explosão da metrópole paulistana nos anos 50, marcada pela ideologia desenvolvimentista, com a instalação das empresas automobilísticas transnacionais. Marca de um momento em que:

“o cinema descobria o capitalismo e seus protagonistas. Descobria uma ética muito distante dos códigos de honra do cangaço, da fé singela (e matreira) do caipira: a ética do capital cujo único pressuposto é a contínua obsessão em acumular e ascender, por qualquer meio, a qualquer custo, o que impregna todas as relações de um conteúdo essencialmente mercantil.”
(Kruchin, 1989:45)

Este filme também tem o mérito de expressar com agudeza o problema da classe média em um contexto de expansão capitalista, com forte carga dramática e existencial de personagens que são esmagados pela força da metrópole. Bernardet (1976:177) considera que este filme, do ponto de vista da temática

“... é de suma importância para o cinema brasileiro. Seu aspecto mais relevante não é a apresentação da solidão e da neurose na metrópole esmagadora; é a denúncia da classe média como visceralmente vinculada à grande burguesia, de quem depende sua sobrevivência e a quem se associa na exploração do proletariado; é a denúncia dessa massa atomizada, sem perspectiva, sem proposta, unicamente preocupada em elevar seu nível de vida e

portanto inteiramente à mercê da burguesia que a condiciona.”

Podemos identificar nesse filme várias imagens do cotidiano dos personagens em praças, ruas, viadutos, lojas, prédios e estacionamentos conhecidos do paulistano que vive e interage cotidianamente na metrópole. Nele a explosão da metrópole é representada pela indefinição do que é o centro para um determinado personagem. A compra de terrenos para a implantação de uma fábrica de autopeças na periferia, evidencia o processo inicial de expansão da cidade para os municípios vizinho, formando a grande São Paulo. A presença constante do arranha-céu, desde a abertura inicial do filme, são cenários marcantes que revelam uma cidade em processo de crescimento.

A explosão da metrópole é apresentada através de uma indefinição do que é o centro por parte de um personagem, e pela acentuação da ocupação das áreas periféricas, através da compra de um terreno para a implantação de uma fábrica de auto-peças-a Arturo Carracci S/A.

O drama existencial dos personagens descortina o cotidiano de uma grande metrópole, o anonimato e a solidão, e a fuga passa a ser um dos temas centrais do filme, já que os personagens não tem como se opor ao esmagamento da metrópole. Os personagens fogem, mas voltam. Voltam para a grande metrópole.

São Paulo S/A é, na visão de Barnardet (1976:116), “um carrossel, um turbilhão agitadíssimo e barulhento”, com a câmara captando ações em duas fábricas, quatro bailes, nove veículos, além de apartamentos, bares, boates e muitas tomadas nas ruas de São Paulo.

O filme termina com um plano de transeuntes na Praça do Patriarca, enquanto se ouve a voz do protagonista dizer:

- Recomeçar... mil vezes recomeçar...
- Recomeçar de novo...
- Recomeçar sempre...
- Recomeçar...
- Recomeçar...

É a vida e o movimento da metrópole que empurra os personagens numa engrenagem cuja velocidade escapa ao seu controle.

Os Caminhos da Arte e os Caminhos do Urbano

Os anos 90 apontam algumas pesquisas que procuram contemplar a dimensão cultural no estudo da cidade. Os trabalhos de Alves (1992) Araujo (1992), Colvero (1993), Mello (1992), destacando o papel da televisão, da música, da literatura e do teatro significam avanços importantes no âmbito da Geografia Urbana.

O contato ainda que superficial com a cinematografia paulista evidenciou uma riqueza de possibilidades acerca das articulações entre o cinema e a cidade que ainda não foram exploradas pela Geografia. E conforme nos lembra Castro (1993), a complexidade da cidade moderna não pode ser objeto exclusivo de uma única ciência, e sim devemos-nos esforçar no sentido de criarmos perspectivas integradoras a partir de um contato mais rico e generoso com outras ciências, especialmente aquelas que lidam com o humano.

Pode parecer um mero exercício acadêmico, debruçarmos sobre a arte, quando o indivíduo é expoliado de seus direitos mais elementares nas cidades brasileiras. No entanto, o resgate desta dimensão pode fornecer alguns elos entre as práticas materiais e espirituais de que nos fala Carlos (1991) e que certamente poderá compor um indivíduo mais humano e respeitado, enquanto cidadão, enquanto produtor da cidade, enquanto um indivíduo com direito a viver e relacionar-se com a cidade, produtoras de prazeres, ilusões, alegrias, crescimentos e emoções. Isso também faz parte da vida.

Bibliografia

- ALVES, Glória de A. Cidade, como te ver? Dissertação de mestrado. FFLCH/USP. 1992.
- ARAUJO, Regina. No meio da multidão: um diálogo entre Mário de Andrade e a Geografia. Dissertação de mestrado. São Paulo. FFLCH/USP. 1992.
- AZEREDO, Ely. O século do cinema. O Globo, Rio de Janeiro, 01/01/95.
- BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1976.
- _____. O que é cinema. São Paulo. Brasiliense, 1980.
- _____. São Paulo S/A, o filme de Person descrito por Jean-Claude Bernardet. Rio de Janeiro. Alhambra/Embrafilme. 1987.

CANEVACCI, Massimo. Antropologia do cinema. São Paulo. Brasiliense. 1984.

CARLOS, Ana F. Pensando novos caminhos da análise urbana. Boletim de Geografia Teorética. Rio Claro, 21 (42): 103-108, 1991.

CASTRO, Iná E. Tempo e espaço no cotidiano. Anais do 3º Simpósio Nacional de Geografia Urbana. Rio de Janeiro. 1993, p. 91-92.

COLVERO, Adriana de A. A representação do imaginário: geografia e teatro. Dissertação de mestrado. São Paulo. FFLCH/USP. 1993.

FERRARA, Lucrécia D. As máscaras da cidade. Revista USP, São Paulo, 5: 3-10, mar./mai.1990.

GOMES, Paulo E. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. 2ª edição. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1986.

HARVEY, David. Condição pós-moderna. São Paulo. Edições Loyola. 1992.

KRUCHIN, São Paulo 30-60: quatro movimentos. Espaço & Debates. São Paulo, 27: 28-46, 1989.

LUZ, Rogério. A experiência do espectador comum de cinema. Cinema. Rio de Janeiro, 1(1): 3-8, 1º Semestre de 1994.

MACHADO JR. Rubens L.R. São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. Dissertação de mestrado. ECA/USP. 1989.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo. Brasiliense. 1990.

MELLO, João B.F. O Rio de Janeiro dos compositores da música popular - 1928/1989: uma introdução à geografia humanística. Dissertação de mestrado. PPGG/UFRJ. 1992.

METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo. Perspectiva. 1972.

PECHMAN, Robert M. Um olhar sobre a cidade: estudo da imagem e do imaginário do Rio de Janeiro na formação da modernidade. Cadernos IPPUR/UFRJ, Rio de Janeiro, 6(1): 77-88, dez. 1989.

_____. Olhares sobre a cidade, Rio de Janeiro. Editora UFRJ. 1994.

WANDERS, Win. Entrevista concedida a Hans Kollhoff. Espaço & Debates. São Paulo, 38: 83-91, 1995.