

UTOPIAS E VISÕES SOBRE O ESPAÇO URBANO: O FILME DE CIDADE NA DÉCADA DE 1920¹

Cesar de Siqueira Castanha²

RESUMO: Este trabalho busca analisar o filme de cidade da década de 1920, especificamente *Berlim – Sinfonia da Metrópole* (1926), *Um Homem com uma Câmera* (1929) e *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929), a partir da tradição de visões e utopias sobre o espaço urbano a que esses filmes de alguma maneira respondem. Para isso, o trabalho resgata críticas da arquitetura e sensibilidades do urbano, como a figura do *flâneur*. Busca-se, enfim, encontrar a especificidade do modo como cada obra constrói a cidade e suas diferenças em relação a como a cidade foi apresentada no primeiro cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade. Cinema. Espaço Urbano. Filme de Cidade. Utopia.

UTOPIAS AND VISIONS ON URBAN SPACE: THE CITY FILM IN THE DECADE OF 1920

221

ABSTRACT: This work intends to analyze the city films of the 1920s, specifically *Berlin: Symphony of a Metropolis* (1926), *Man with a Movie Camera* (1929) and *São Paulo, Symphony of the Metropolis* (1929), based on the tradition of visions and utopias about the urban space to which these films somehow respond. For this, the work rescues criticism of the architecture and sensibilities of the urban, as the figure of the *flâneur*. Finally, we seek to find the specificity of the way each work constructs the city and its differences in relation to how the city was presented in the first cinema.

KEYWORDS: City. Cinema. Urban Space. City Film. Utopia.

1 Este artigo foi também publicado nos Anais Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Fortaleza - CE – 29/06 a 01/07/2017.

2 Mestrando do PPGCom da Universidade Federal de Pernambuco. Graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: cesars.castanha@gmail.com

A câmera — e, com ela, o olhar do espectador — sobe uma montanha russa. Na primeira queda, sobrepõem-se diversas imagens dissonantes de Berlim. Entre elas, a de uma mulher que contempla, de cima de uma ponte, sua futura queda. Abaixo, diversas pessoas a observam, agitadas. Esta sequência de *Berlim – Sinfonia da MetrÓpole* (1927) sintetiza para mim o desejo do olhar absoluto para a cidade, a ansiedade do cinema diante do espaço urbano.

Não considero possível distinguir o registro do espaço urbano no cinema das visões que se voltam para esse mesmo espaço urbano. Isso, entre outros motivos, porque o cinema em seu primeiro momento responde a algumas das visões que o antecederam — podendo até ser concebido como o produto direto destas — e parece emergir como uma força excepcional de construção da cidade.

Ainda que a dinâmica desse primeiro cinema (refiro-me aqui aos filmes produzidos entre 1895 e 1915, antes de a montagem se tornar uma prática hegemônica no cinema), se estabeleça entre o entretenimento popular e a invenção tecnológica (MENNEL, 2008, p. 5), dos filmes de trem e passeios fantasmas às pequenas ficções urbanas, perspectivas ideológicas sobre a cidade já se fazem em disputa. Barbara Mennel, em seu livro *Cities and Cinema*, faz uma ótima análise de filmes como *Explosion of a Motor Car* (1900), *How it Feels to Be Run Over* (1900), *The ? Motorist* (1906), que capturam de modo bem espirituoso, com ironia, o fenômeno do trânsito, “que fez necessário ajustar o comportamento do sujeito e suas reações cognitivas na cidade” (ibidem, p. 4).

Mas a questão das visões sobre o espaço urbano no primeiro cinema antecede esse plano de interpretação do sentido. Quando afirmo que o cinema poderia ser concebido como produto direto de algumas dessas visões, não posso dizer que ele tinha intenção de sê-lo (e tampouco posso afirmar o contrário). Apenas entendo que ele respondeu a algumas preocupações estéticas e políticas quanto ao gesto de olhar para a cidade, como defenderei a seguir.

Este trabalho, no entanto, está interessado na construção de visões da cidade que estão presentes no primeiro cinema para melhor analisar o conjunto de visões e utopias acerca do espaço urbano através de três filmes de cidade da década de 1920. São esses

filmes *Berlim – Sinfonia da Metrópole* (dir. Walther Ruttmann, 1927), *Um Homem com uma Câmera* (dir. Dziga Vertov, 1929) e *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (dir. Adalberto Kemeny, Rudolf Rex Lustig, 1929).

Em seu livro, Mennel entende o termo *city film* (que traduzo como *filme de cidade*) como filmes sobre cidades de modo bastante amplo, tirando exemplos do primeiro cinema, do gênero *film noir*, do movimento da *nouvelle vague* francesa e do cinema *queer*. Neste trabalho, porém, escolho analisar três obras pouco narrativas, em que a cidade ou uma construção de olhar sobre a cidade ocupa uma centralidade absoluta. São três filmes em que o modo como a cidade está apresentada é mais pragmático e implica uma retórica mais direta. As visões e utopias sobre a cidade estão, em cada um desses filmes, abertamente declaradas. Escolho também três obras dos últimos anos da década de 1920 porque alguma coisa da urgência de se representar o espaço urbano através do cinema (algo que veremos com mais cuidado a partir da leitura que Stanley Cavell faz de Charles Baudelaire) ainda está presente, ao mesmo tempo em que a imagem da cidade — em comparação àquela apresentada pelo primeiro cinema, de duas décadas antes — mudou drasticamente.

Antes da análise dos filmes, no entanto, é preciso discorrer aqui sobre o uso da palavra *utopia* neste texto. Sigo em parte o entendimento de Jorge Annibal-Iribarne, que, em seu *Some Thoughts on Cities*, diferencia *utopia* de *Arcadia*, defendendo que a primeira é “sempre urbana”, uma “não-cidade” antes de um “não-lugar” (2013, p. 178). Annibal-Iribarne é também muito crítico ao que chama de utopia do arquiteto, que “pretende encontrar a perfeita forma urbana” e é, por isso, reacionária — porque “o seu objetivo de perfeição destrói a possibilidade do bem” (ibidem). O modo como o autor usa a palavra “utopia” nessa passagem é muito específico. Logo em seguida, ele afirma ser:

feliz que as cidades, por causa da sua complexidade, obstinadamente se recusam a cair na armadilha da utopia. Elas preferem sonhos, mas acima de tudo precisam de uma visão comum que dará algum propósito a sua posse do território. Elas precisam saber quem são e aonde estão indo, ainda que a visão e destino que elas pressupõem sejam transientes (ibidem).

Está claro que o valor negativo dado à utopia aqui é devido a sua perspectiva de fim absoluto, de encontrar a perfeita e última forma urbana. Distinguir *utopia* de *sonhos* ou *visões*, apesar de ser algo que Annibal-Iribarne faz muito bem em seu ensaio, parece-me

uma armadilha perigosa para este texto. Não acredito que posso definir uma obra de arte (como os filmes que serão analisados) ou uma perspectiva teórica para o espaço urbano tão categoricamente entre *utopia* e *visão/sonho*; assim como não posso abrir mão das especificidades colocadas a cada uma dessas maneiras de se pensar uma construção da cidade. Resta-me, portanto, pensar como a utopia –como a determinação de um fim para o espaço urbano e as visões transientes para esse mesmo espaço– são negociadas em cada obra.

Se mantivermos como exemplo a ação da arquitetura sobre o espaço urbano, tão cara ao filme de cidade, somos rapidamente confrontados com nuances que impossibilitam a oposição mais dura entre esses valores. No ensaio *A Critical Position for Architecture?*, Hilde Heynen defende a validade da manutenção de um projeto crítico da arquitetura, um que, como a teoria crítica, “não aceite a realidade social como ela é, mas sempre questione sua legitimação e justificação” (2007, p. 48).

Para a autora, “a reflexão crítica é possível porque a arquitetura tem um momento autônomo — não é inteiramente determinada por forças heterônomas como requisitos técnicos, funcionais ou econômicos” (ibidem, p. 49). Esse momento de autonomia da reflexão crítica, no entanto, ao mesmo tempo em que abre caminho para um projeto de arquitetura que tem finalidades muito específicas de transformação das interações sociais — e de contribuição para uma sociedade mais justa —, também dá espaço para trabalhos que localizam a criticalidade da arquitetura em sua própria autonomia. É a partir dessa noção que a autora introduz a análise de Michael Hays do trabalho de Mies van der Rohe, que tem como objetivo “distinguir a arquitetura das forças que influenciam a arquitetura” (HAYS, 1984, apud HEYNEN, 2007, p. 50). Hays também entende que “para conquistar isso, ele colocou a arquitetura em uma posição crítica entre cultura como um corpo massivo de ideias que se autoperpetuam e forma supostamente livre de circunstância” (ibidem).

Assim, o momento de autonomia da arquitetura possibilita também uma construção menos militante do espaço urbano, mas resultado da mesma abertura à subjetividade crítica. Quando, em *A Imagem da Cidade*, Kevin Lynch apresenta — a partir do seu incômodo com a falta de identidade das três cidades que analisa, Boston, Jersey

City e Los Angeles — seu ideal de dar *forma visual* à cidade, ele também deixa claro sua menor preocupação com problemas sociais e econômicos diante da “profunda experiência de deleite, melancolia ou pertencimento” (1960).

As esperanças e prazeres comuns, o senso de comunidade pode fazer frescos. Acima de tudo, se o ambiente for visivelmente organizado e bruscamente identificado, então o cidadão pode informá-lo com seus próprios significados e conexões. Então se tornará um verdadeiro *lugar*, notável e inconfundível. [...] Viver nesse ambiente [de Florença], qualquer que sejam os problemas econômicos e sociais encontrados, parece acrescentar uma profundidade extra à experiência, quer seja de deleite, ou de melancolia, ou de pertencimento (LYNCH, 1960, p. 92).

O propósito de Lynch é a construção de uma paisagem consciente das pessoas que vão compô-la. A chave para a *forma visual* da cidade estaria em sua relação com o sujeito, aquele que “teve longas associações com alguma parte da cidade, e sua imagem está mergulhada em memórias e significados” (ibidem, p. 1). Seu comentário então pede por uma reconstrução da cidade que leve em consideração a experiência e o olhar de seus habitantes.

A construção do espaço urbano pelo olhar que se lança a ele e pela experiência subjetiva que se dá dentro dele é, acredito, uma das consequências da *flânerie*. Vale a pena recordar as várias maneiras como a figura do *flâneur* humaniza a paisagem urbana. Começando pelo conto *O Homem da Multidão* (1840), de Edgar Allan Poe, em que um personagem-narrador se senta à janela de um café londrino e observa os tipos urbanos que transitam pelas ruas, descrevendo cada um deles. O personagem, nas suas próprias palavras, “olhava para os transeuntes em massa, e considerava-os em suas relações coletivas” (1993). Utilizo aqui um trecho do conto a partir da tradução de Dorothée de Bruchard.

À medida que a noite avançava, avançava em mim o interesse pela cena; pois não só ia se alterando materialmente o caráter geral da multidão (suas feições mais amenas iam sumindo com a retirada gradativa da porção mais disciplinada das pessoas e as mais grosseiras surgindo em mais acentuado relevo, à medida que a hora adiantada trazia toda espécie de infâmia para fora da toca), como também os reflexos dos lampiões de gás, antes enfraquecidos em sua disputa com o dia evanescente, tinham agora enfim alcançado a supremacia e derramavam sobre todas as coisas uma luminosidade ofuscante e cambiante. Tudo era esplêndido, ainda que negro — como o ébano a que foi comparado o estilo de Tertuliano. [...] Os efeitos fantásticos da luz me obrigavam a um exame individual de cada rosto; e ainda que a rapidez com que o mundo de luz borboleteava diante da janela me impedisse

de lançar mais do que um olhar em cada semblante, mesmo assim parecia que, no peculiar estado de espírito em que me encontrava, eu muitas vezes conseguia ler, até neste breve intervalo de um olhar, a história de longos anos (POE, 1993)

O Homem das Multidões, como testemunha literária da *flânerie*, não descreve uma relação muito diferente da que o filósofo marxista Henri Lefebvre idealiza em uma ciência de análise do ritmo, que ele denomina *rhythmanalysis*. Lefebvre, muito crítico ao que ele chama de uma hegemonia burguesa na construção do espaço, parte de uma utopia de engajamento e leitura do espaço muito próxima da *flânerie*, comparando a análise do ritmo a se estar em uma varanda, a observar o movimento na rua. A varanda possibilita que se experimente o ritmo na rua como uma unidade externa, enquanto se compreende o ritmo próprio do observador, embora distinto dessa unidade, como parte do conjunto:

Ele que anda na rua abaixo, ali, está imerso na multiplicidade de barulhos, murmúrios, ritmos [...]. Por contraste, da janela, os barulhos se distinguem, os fluxos se separam, os ritmos respondem uns aos outros. Em direção à direita, abaixo, a luz do tráfego. No vermelho, carros parados, os pedestres cruzam, murmúrios fracos, passos, vozes confusas (LEFEBVRE, 2004, p. 28).

Em *Os Sete Velhos* (1857), Charles Baudelaire explora a natureza específica dessa relação do sujeito com a paisagem que surge na *flânerie*. O poema é dedicado a Victor Hugo, escritor que produziu uma vasta obra literária romântica de busca por uma humanização da arquitetura urbana.

Cidade a formigar, cheia de sonhos, onde
O espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante
Flui o mistério em cada esquina, cada fronde,
Cada estreito canal do colosso possante.
Certa manhã, quando na rua triste e alheia,
As casas, a esgueirar-se no úmido vapor,
Simulavam dois cais de um rio em plena cheia,
E em que, cenário semelhante à alma do ator,
Uma névoa encardida enchia todo o espaço,
Eu ia, qual herói de nervos retesados,
A discutir com meu espírito ermo e lasso
Por vielas onde ecoavam carroções pesados
(BAUDELAIRE, 1857, apud CRUZ, 2010)

Mais uma vez, o eu-lírico, ao assumir o papel de *deflâneur*, constrói o espaço a partir da relação que se estabelece entre o sujeito que o ocupa e a sua arquitetura. Essa relação é evocada diretamente pelo poeta, que também reflete sobre o seu caráter místico e transcendental. Se formos discutir a relação do personagem com o espaço em

qualquer momento do cinema, é justo que se observe também a manifestação imagética da *flânerie* na pintura. Vou usar como exemplo a obra *Rue de Paris, temps de pluie* (1877), do impressionista Gustave Caillebotte, apresentada abaixo.



Figura 1- Rue de Paris, temps de pluie (Gustave Caillebotte, 1877)³

Na pintura, a *flânerie* se apresenta não apenas no olhar do pintor, que dispõe os corpos de modo a compor a paisagem da cidade tanto quanto a arquitetura ou a sugestão de um clima ensolarado ou pôr do sol chuvoso, mas também na atitude dos personagens representados, que vagam com olhares perdidos.

A obra de Caillebotte está demasiadamente próxima do advento do cinema como entretenimento, expressão e arte. E a distância entre Caillebotte e os primeiros filmes pode ser ainda enfaticamente reduzida se considerarmos que o cinema “solucionaria” muitas das questões presentes na sua obra. Falo nessa solução partindo de uma leitura que o filósofo e teórico de cinema Stanley Cavell faz do texto *O Pintor da Vida Moderna*, de Baudelaire.

O texto de Baudelaire clama pela realização de uma parte da arte que ele chama de *modernidade*, que, segundo ele, é “efêmera, fugitiva e subordinada à ocasião”, “descrição da vida contemporânea” e “natureza da beleza do tempo presente”. Em *The World Viewed*, Cavell, por sua vez, questiona se a insistência de Baudelaire por uma representação

3 CAILLEBOTTE, Gustave. *Rue de Paris, temps de pluie*. 1877. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Gustave_Caillebotte_-_Jour_de_pluie_%C3%A0_Paris.jpg>. Data de acesso: 07 de maio de 2016.

de iconografias efêmeras não sugere uma exigência profética pela fotografia e, mais ainda, pelo cinema, o que Cavell define como “o desejo pela específica simultaneidade entre presença e ausência que só o cinema pode satisfazer” (1979).

Baudelaire divide *O Pintor da Vida Moderna* em uma série de aspectos da vida moderna que a pintura, de alguma maneira, falhava em representar. O título dos capítulos da obra deixa isso mais claro: “O Homem do Mundo”, “Multidões”, “A Criança”, “Esquetes de Guerra”, “Pompas e Cerimônias”, “O Militar”, “O Dandy”, “Cosméticos”, “Mulheres e Cortesãs” e “Carruagens”. Gosto de como Cavell analisa a aflição de Baudelaire por uma representação do movimento de uma carruagem, que este define como algo de “uma graça complexa, difícil de se anotar taquigraficamente”, ao que Cavell acrescenta:

Difícil? É impossível imaginar sendo posto no papel, mas é o próprio grão do cinema. A carruagem de Baudelaire carrega o peso de todos os meios de transporte e máquinas que tem seus movimentos tão amorosamente estudados nos filmes — não, como é tipicamente colocado, porque “gostamos de ver que as coisas se mexem”, mas porque seus movimentos característicos têm essa “graça misteriosa e complexa” profetizada por Baudelaire. O filme nos retorna e estende nosso primeiro fascínio diante de objetos, com suas vidas internas e fixas, e estuda o que é feito neles e com eles, o que Baudelaire também menciona. O que é feito em e com cada um desses aparelhos, onde eles são colocados e por que — isso é algo com um drama próprio, sua própria lógica de início, meio e fim, e eles criam o tipo de criatura que pode usá-los. Essas são formas que afetam as possibilidades cinematográficas. Quando Baudelaire fala do “prazer que o olho artístico obtém da série de figuras geométricas que o objeto em questão sucessivamente e rapidamente cria no espaço”, ele não está descrevendo algo que um desenhista o mostrou, ele está tendo uma alucinação profética (CAVELL, 1979, p.43).

O primeiro cinema, então, traz consigo a alucinação realizada de um modo de olhar para o espaço urbano. Ao observar o movimento de operárias saindo de uma fábrica — enquanto um cão vira-lata de tempos em tempos se aproxima, recua e é enxotado dos portões — ou o movimento causado pela chegada de um trem, o cinema imediatamente se coloca diante da cidade.

E não demora, tampouco, para que o cinema — que já traz algo muito específico no olhar para a cidade — traga também reimaginações do espaço urbano. O já mencionado caso dos filmes de trem ou passeios fantasmas, por exemplo, propõe visões da cidade que só são possibilitadas pelo cinema. Em *View from an Engine Front— Barnstaple* (1898), por exemplo, não compartilhamos o olhar do condutor do trem, pois a câmera está posicionada fora da sua cabine, à frente do trem. Flutuamos, assim, sobre os trilhos como uma entidade-

trem, a observar estações vazias, interagindo com solitários funcionários das ferrovias. Isso já não é, então, a concretização de um olhar ideal sobre a cidade, mas a proposta de um novo olhar — isso antes mesmo do artifício da montagem.

Mas, entre o primeiro cinema e o filme de cidade da década de 1920, a *forma visual* da cidade europeia passa por mudanças significativas. No texto *Film as Spatial Critique*, Patrick Keiller cita Lefebvre em sua observação dessas mudanças como o “desaparecimento de sistemas de referência” ou a quebra do espaço de senso comum (1991, apud KEILLER, 2007). A investigação de Keiller segue passando pelo geógrafo David Harvey, que menciona “reações possíveis ao crescente sentimento de crise na experiência do tempo e espaço” e para quem essa crise “era uma de inovações tecnológicas, de dinâmicas do capitalismo através do espaço e da produção cultural” (1989, apud KEILLER, 2007).

O filme de cidade da década de 1920 já não encontra, portanto, o mesmo espaço urbano do cinema dos irmãos Lumière ou dos passeios fantasmas. Assim, não divide com o primeiro cinema o mesmo olhar sobre o espaço urbano. O declínio do espaço comum acompanha também o desaparecimento da figura do *flâneur*, um modo de olhar específico de um certo espaço e de um certo tempo — e, então, um olhar a ser resgatado.

No texto *O Retorno do Flâneur* — um comentário sobre o livro *Spazieren in Berlin*, de Franz Hessel — Walter Benjamin coloca que a obra de Hessel, publicada em 1929, revela “o espetáculo sem fim da *flânerie* que pensávamos ter finalmente relegado ao passado” (1929). O que segue essa observação é uma curiosa crítica de Benjamin às cidades europeias, começando por Berlim:

E se pode [a *flânerie*] ter renascido aqui, em Berlim de todos os lugares, onde nunca realmente floresceu, devemos apontar em resposta que os berlinenses mudaram. Seu problemático orgulho nacional na sua capital começou a ceder ao seu amor por Berlim como um lar. Ao mesmo tempo, a Europa testemunhou uma amolação do sentido de realidade, a consciência da crônica, documento e detalhe. Nessa situação nós vemos a chegada de alguém que é jovem o bastante para ter experimentado essa mudança e velho o bastante para ter conhecido os últimos clássicos da *flânerie*: Apollinaire e Léautaud (BENJAMIN, 1929).

O fato de que esse texto é contemporâneo a *Berlim – Sinfonia de uma Metrópole* pode nos levar à associação mais óbvia entre o filme e a sensibilidade de retorno da *flânerie*. Mas acredito que o texto de Benjamin se aproxima mais do filme, e da visão de cidade que

este traz, quando percebe o retorno da *flânerie* como uma sensibilidade deslocada entre gerações, agenciando duas maneiras distintas de se experimentar a cidade. Essa leitura não precisa se ater ao caso de *Berlim* — embora seja, entre os três, o filme que parece mais confortável com esse agenciamento. *Um Homem com uma Câmera* e *São Paulo* também trazem visões dissonantes sobre a cidade, embora cada filme se abra para essa dissonância a sua maneira e não seja necessariamente receptivo a ela.

As duas “sinfonias da metrópole”, *Berlim* e *São Paulo*, emblematicam a modernidade — a sua organização e tecnologia. *Berlim* começa com o movimento de um trem, em uma sequência de montagem rigorosa, muito próxima a do construtivismo. No movimento do trem, há velocidade; há também o princípio de uma organização do tempo⁴, essencial para a estrutura do filme, que constrói a visão do espaço urbano a partir de sua organização temporal (o filme começa com a entrada dos trabalhadores na fábrica e termina na vida noturna de *Berlim*). Mas nesse movimento do trem também há vertigem diante da experiência urbana moderna — uma sensibilidade que *São Paulo*, em sua recorrente exaltação à cidade por meio de intertítulos e cartelas, recusa.

Essa vertigem da *Berlim* que o filme apresenta é acentuada no momento da parada do trem, quando o visitante fantasma desembarca nas ruas vazias da cidade, nas primeiras horas da manhã. O ritmo do filme muda bruscamente. Agora, contempla-se vitrines de lojas, edifícios e também a estrutura organizacional da cidade: os postes, a rede de esgoto e a engenharia interna das fábricas. Com o despertar da cidade, vemos algumas pessoas caminhando dispersas pela rua e logo pequenas multidões caminhando no mesmo sentido, em direção ao trabalho. E o movimento dos trabalhadores é substituído pelo movimento das máquinas, que, produzindo pão e leite, é abraçada pelo filme como parte indissociável do que constitui a cidade. Tanto que, da máquina, *Berlim* retorna às ruas sem multidões, de comerciantes abrindo suas vendas, mulheres indo à feira e crianças à escola.

4 Barbara Mennel diz: “Os filmes manipulam espaço e tempo, enquanto trens sucumbem o espaço e demandam o conceito de tempo universal. Até o advento das ferrovias, o tempo tinha sido local, frequentemente divergindo de aldeia para aldeia, mas com a invenção do trem tinha que se tornar consistente através do espaço” (2008, p.8).



Figura 2 - A cidade nas primeiras horas da manhã em Berlim - Sinfonia de uma Metrópole (1927)

Mennel reconhece, no filme de cidade berlinense, operações de um capitalismo moderno ou, como na citação a Weber feita pela autora, um “capitalismo burguês sóbrio que conta com possibilidades técnicas e calculabilidade” (2008, p. 31). E o filme de Ruttmann se dispõe, evidentemente, a se debruçar sobre uma organização da vida na cidade, mas trata-se de uma organização em que o ato de se distrair também está disposto como parte da estrutura cotidiana. Mas a vertigem da experiência urbana moderna cava fissuras mais profundas na organização da cidade, de que o filme se aproxima ao insinuar o suicídio de uma mulher ou o movimento de sedução apática de uma prostituta. Esses dois momentos me parecem, como trabalhados dentro do filme, desvios à organização moderna, mas ainda assim entendidos como parte da malha urbana, dos movimentos da cidade.

É importante perceber, acredito, como *Berlim* se aproxima melhor da experiência moderna — em comparação a *São Paulo*, por exemplo — a não se esquivar dessas figuras desviantes/distraídas. Para Mennel, o filme de cidade:

reflete aspectos da modernidade ressaltados por importantes teóricos durante a república de Weimar, tal qual o *flâneur* e o tipo metropolitano, a configuração do ornamento de massa, e as diferentes formulações da multidão; em resumo aqueles tipos de configurações das produções culturais, espaços urbanos e subjetividade humana que mudaram com a modernidade, mas também produziram a modernidade na cidade (ibidem, p. 40).

Seguindo adiante para o soviético *Um Homem com uma Câmera*, é preciso apontar que este filme — apesar de sua observação minuciosa do espaço urbano — carrega, antes de um projeto de cidade, um projeto muito específico de cinema, como declarado pelas primeiras cartelas: sem intertítulos, sem atores, “de cinema baseado em sua total separação da linguagem teatral ou literária”. Essa autonomia da linguagem cinematográfica, no filme,

antecipa uma autonomia da cidade, reconhecida também por uma linguagem própria, pois Vertov monta o filme a partir de um material reunido de diversas cidades soviéticas, “de Moscou a Odessa”. Em *Projected Cities*, Stephen Barber coloca que “a identidade discreta da cidade é em si erodida, desde que Vertov compacta espaços urbanos disparates de um número extenso de cidades soviéticas, para criar um lugar composto, desunificado, capaz de refractar seus experimentos em percepção” (2002, p. 48).

O aspecto absoluto e constante da observação da cidade em *Um Homem com uma Câmera* e o modo como o filme assume a figura do observador, o *cameraman* Mikhail Kaufman, desde o título — acentuando a sua presença em diversos momentos do filme — leva-me a pensar o cinema de Vertov de modo muito próximo à disciplina da *rhythmanalysis*, idealizada por Lefebvre. O ritmo (espaço, tempo e vida cotidiana⁵) é observado de fora como uma unidade; e o observador, apesar de se distinguir dessa unidade, é necessário para a composição do conjunto.

Diferente da *rhythmanalysis*, contudo, o observador em *Um Homem com uma Câmera* não está na varanda ou à janela, como a figura descrita por Lefebvre. Ele está constantemente interagindo com aquele espaço, fazendo parte de sua construção rítmica. Há pouca ou nenhuma distinção entre ele e uma “unidade externa”; e, como a própria expressão sugere, essa “unidade externa” depende da distinção do observador, sem a qual evidentemente não pode se constituir. Acredito que *Um Homem com uma Câmera* recuse essa distinção e, ao fazê-lo, abra o espaço urbano no filme à composição de seu observador.



Figura 3 – O observador em O Homem com uma Câmera (dir. Dziga Vertov, 1929)

5 Este é o subtítulo da obra *Rhythmanalysis*, de Henri Lefebvre.

Se o ritmo é composto pelo observador — no filme, Mikhail Kaufman — da cidade; e tendo a cidade sido desconstruída à observação de suas operações mínimas, universais (com planos curtos de pequenos movimentos urbanos, que se repetem em qualquer outra cidade), então há uma abertura para um segundo observador, aquele que assiste ao filme, recompor a cidade de Vertov/Kaufman. Barber aponta também para essa abertura:

O foco urbano de Vertov impulsiona a cidade na velocidade de um vasto delírio de imagens, em fluxo infinito e frequentemente independentes uma das outras, então o espectador é compelido a recriar o filme a cada visita, com resultados diferentes cada vez. A incitação e desafio de Vertov à percepção do espectador resultam na acumulação salutar das variantes contraditórias da cidade: é solta, desarticulada, aberta para transformação (BARBER, 2002, p. 45).

Apesar das diferenças estruturais entre os dois filmes (como a natureza mais incisiva da montagem e a incorporação do observador à cidade no caso de Vertov), a autonomia da cidade diante do “nacional” em *Um Homem com a Câmera*, de certa maneira, repete o que acontece em *Berlim*, em que “a metrópole moderna é marcada principalmente pelo retorno repetido da câmera a lugares na cidade que não são identificados por sua significação nacional na capital da Alemanha, mas sim pelo seu papel no transporte ou lazer” (MENNEL, 2008, p. 38).

Esse não é o caso, no entanto, em *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*. A cidade apresentada pelo filme não poderia ser nenhuma outra que não São Paulo, e essa especificidade do espaço é salientada na obra sempre que possível. Somos constantemente apresentados, assim, ao orgulho da cidade: sua indústria, sua história, suas tecnologias e seus monumentos. É, como diz a cartela de abertura, “o filme que revela aos próprios paulistas a grandeza desta soberba metrópole”. É um orgulho que ultrapassa aquele de pertencimento à cidade e alcança o ufanismo patriota, para isso deslocando-se em alguns momentos consideravelmente do gênero do filme de cidade ou mesmo do cinema documentário — como na cena em que o filme recria cinematograficamente a imagem da pintura *Independência ou Morte* (Pedro Américo, 1888).



Figura 4 - Reencenação cinematográfica da pintura *Independência ou Morte* em São Paulo, *Sinfonia de uma Metrópole*

Intertítulos estão constantemente pontuando o filme, muitas vezes enaltecendo liricamente cada pequeno objeto urbano, como aquele que apresenta os jornais diários como “synthese da vida humana” e “encyclopedia que se põe no bolso”. Do mesmo modo, somos apresentados ao palácio de governo, ao comércio de café, “alavanca para o progresso”, e à imprensa dos “olhos de lynce”.

Enquanto isso, as multidões na cidade são celebradas apenas como uma massa completamente anônima, e o filme não busca encontrar personagens nessa multidão (como poderíamos entender, por exemplo, a prostituta em *Berlim* e as várias pessoas com quem Kaufman interage em *Um Homem com uma Câmera*, além é claro do próprio Kaufman). Nesse sentido, *São Paulo* parece recuar um pouco ao primeiro cinema, em que:

A imagem fílmica começou a cumprir um papel dominante na determinação e colocação de corpos humanos no espaço urbano, sua identidade definida como aquela dos habitantes de uma cidade em particular, incorporada dentro da arena de suas construções e suas ressonâncias disparates de pobreza ou riqueza. Os grandes ímpetos de figuras humanas individuais atravessando uma tela arquitetônica que constantemente paira e faz tremeluzir as primeiras imagens fílmicas da cidade, como se esses corpos fossem engolidos dentro do calor de uma miragem do deserto (BARBER, 2002, p. 27).

O filme apresenta, porém, os corpos desviantes da multidão, aqueles que, como diz um intertítulo, “não concorrem para o progresso”. É nessa breve apresentação do desvio, do “não-progresso”, que a noção utópica da cidade colocada pelo filme enfim se cristaliza. No texto *O cinematógrafo e a ilusão espetacular da São Paulo Moderna*, Maria Inez Machado Borges Pinto cita uma observação de Gilberto Freyre sobre a cidade, em que

o autor a entende como americanizada, no sentido de apresentar “a natural predominância psicológica de esperança no futuro sobre a tradição de um breve passado” (FREYRE, 1954, apud PINTO, 2000).

Acredito que a leitura de Freyre justifique em parte a diferença entre os filmes. Enquanto *Berlim*, em que *São Paulo* diretamente se inspira, coleta visões da cidade agenciando um deslocamento entre gerações, a *São Paulo* falta a referência que devolve a sensibilidade de *Berlim* ao movimento do *flâneur*. A cidade brasileira, então, apoia-se em uma promessa utópica para o espaço urbano, a utopia do progresso e da modernidade que dita parâmetros para a construção (cinematográfica e arquitetônica) da cidade.

Berlim, a cidade-soviética e *São Paulo*, nos filmes, são construções específicas e afetuosas da cidade. São “visões”, como temos dito, mas que reivindicam a centralidade do espaço urbano e a necessidade de se disputar visões sobre esse espaço. Ao dividir seus sonhos com o espaço material da cidade, o cinema não é muito diferente da arquitetura. Concordo com Annibal-Iribarne quando este coloca que “o futuro das cidades descansa na centralidade do espaço público, o propósito ou espaço comum que liga cidadão e estrutura, o poeta, o político, o arquiteto, seus sonhos e sua realidade” (2013, p. 183). A construção de uma imagem da cidade não é unívoca, exclusiva do cinema, da arquitetura ou de governantes. Visões contraditórias do espaço urbano seguem em disputa, mas é esse dissenso mesmo que recupera a centralidade da cidade e do espaço urbano como espaço comum — espaço em que o sonho democrático é um sonho possível.

REFERÊNCIAS

ANNIBAL-IRIBARNE, Jorge. Some thoughts on cities. In: KRAUSE, Linda (ed.); PETRO, Patrice (ed.). **Global cities**: cinema, architecture, and urbanism in a digital age. Piscataway: Rutgers University Press, 2013. p 177-184.

BARBER, Stephen. **Projected cities**: cinema and urban space. Londres: Reaktion Books, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. Os sete velhos. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/traducoes/charles_baudelaire.htm>. Data de acesso: 08 de novembro de 2016.

BENJAMIN, Walter. The return of the flâneur. 1929. Disponível em: <<http://blindflaneur.com/contact/browse-the-archives/tutelary-spirits/the-return-of-the-flaneur/>>. Data de acesso: 29 de abril de 2017.

BERLIM - sinfonia da metrópole. Direção de Walther Ruttmann. Alemanha, 1927. 65 min., p. e b., son.

CAILLEBOTTE, Gustave. **Rue de Paris, temps de pluie**. 1877. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Gustave_Caillebotte_-_Jour_de_pluie_%C3%A0_Paris.jpg>. Data de acesso: 07 de maio de 2016.

CAVELL, Stanley. **The world viewed**, reflections on the ontology of film. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1979.

CRUZ, Claudio Celso Alano da. Um Baudelaire para o século XXI. **Sibila**, abr., 2010. Disponível em: <<http://sibila.com.br/novos-e-criticos/um-baudelaire-para-o-seculo-xxi/3579>>. Data de acesso: 07 de maio de 2016.

HEYNEN, Hilde. A critical position for architecture? In: RENDELL, Jane (ed.); HILL, Jonathan (ed.); FRASER, Murray (ed.); DORRIAN, Mark (ed.). **Critical architecture**. Nova York: Routledge, 2007. p 48-56.

KEILLER, Patrick. Film as spatial critique. In: RENDELL, Jane (ed.); HILL, Jonathan (ed.); FRASER, Murray (ed.); DORRIAN, Mark (ed.). **Critical architecture**. Nova York: Routledge, 2007. p 115-123.

LEFEBRVE, Henri. **Rhythmanalysis: space, time and everyday life**. Nova York: Continuum, 2004.

LYNCH, Kevin. **The image of the city**. Massachusetts: The M.I.T. Press, 1960.

MENNEL, Barbara. **Cities and cinema**. Nova York: Routledge, 2008.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. O cinematógrafo e a ilusão espetacular da São Paulo moderna. 2000. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/90-o-cinematographo-e-a-ilusao-espetacular-da-sao-paulo-moderna>>. Último acesso em 29 de abril de 2017.

POE, Edgar A. **O homem da multidão**. Porto Alegre: Paraula, 1993.

SÃO Paulo, sinfonia da metrópole. Direção de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig. Brasil, 1929. 62 min., p. e b.

UM HOMEM com uma câmera. Direção de Dziga Vertov. URSS, 1929. 68 min., p. e b., son.