

CIDADE MÁQUINA: O IMAGINÁRIO CINEMATográfico DA CIDADE DE SÃO PAULO, DE SINFONIA A SOCIEDADE ANÔNIMA

Denise Lezo

Instituto de Arquitetura e Urbanismo / Universidade de São Paulo

denise_lezo@hotmail.com

RESUMO

Através da leitura das obras *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, 1929) e *São Paulo Sociedade Anônima* (Luiz Sérgio Person, 1965), este texto se dedica a lançar luz sobre a constituição e as transformações do imaginário cinematográfico da capital paulista entre as décadas de 1920 e 1960, em especial suas relações com as dimensões simbólicas da técnica, da máquina e do progresso. Ainda na década de 1920, a *Sinfonia* paulistana, realizada aos moldes de produções européias e norte-americanas do mesmo gênero, apresenta uma visão otimista, quase eufórica, sobre os processos de modernização que permeavam a constituição da cidade naquele momento. Afirmação máxima do domínio do homem sobre a natureza, a urbe era representada como um organismo orquestrado, funcional, em constante movimento produtivo: ela própria, uma máquina. Se não o marco inicial, *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* representa um momento chave da formulação do imaginário cinematográfico da cidade, no qual São Paulo é associada à industrialização, ao progresso, e à constante transformação, ainda com um viés de otimismo que viria se diluir nas próximas décadas. Já *São Paulo Sociedade Anônima*, embora apresente algumas reminiscências estéticas das *Sinfonias* em sua forma de retratar a cidade, se passa em uma São Paulo já profundamente transformada. Representante de um momento de crescimento urbano acelerado e desigual, a São Paulo de Person, locus da técnica e do concreto, estende a relação de unidade entre cidade e máquina para o próprio homem metropolitano. Reféns de uma existência racional e mecanizada, a subjetividade e a liberdade individual dos habitantes metropolitanos se perdem no ritmo inexorável de uma cidade-máquina que não pode parar.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário; São Paulo; cinema.

THE MACHINE CITY: THE CINEMATOGRAPHIC IMAGINARY OF SÃO PAULO, FROM SYMPHONY TO ANONYMOUS SOCIETY

ABSTRACT

Based on the films *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny and Rudolf Rex Lustig, 1929) and *São Paulo Sociedade Anônima* (Luiz Sérgio Person, 1965), this paper is dedicated to shedding light on the formation and transformation of the cinematic imaginary of São Paulo city between the decades of 1920 and 1960, in particular its relations with the symbolic dimensions of the technique, machine, and progress. In the 1920s, the *São Paulo Symphony* presents an optimistic view - almost euphoric - about the modernization processes that permeated the constitution of the city at that time. Supreme affirmation of man's dominion over nature, the metropolis was represented as an orchestrated organism, functional, in constantly productive movement: a machine itself. If not the starting point, *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* represents a significant moment of the formulation of the cinematic imaginary of the city, in which São Paulo is associated with industrialization, to progress, and the ever-changing with an optimism bias that would be dilute the coming decades. *São Paulo Sociedade Anônima*, in turn, presents some reminiscences of aesthetic symphonies in its way of portraying the city, but takes place in a São Paulo already deeply transformed. Representative of a time of accelerated and uneven urban growth, the *São Paulo* of Luiz Sérgio Person, locus of technique and of concrete, extends the relationship of unity between the city and the machine to the metropolitan man himself. Hostages of a rational and mechanized existence, subjectivity and individual freedom of metropolitan inhabitants are lost in the relentless rhythm of a city-machine that cannot stop.

KEY-WORDS: Imaginary. São Paulo. Cinema.

SINFONIA DA METRÓPOLE

O imaginário cinematográfico da cidade de São Paulo esteve, desde suas primeiras representações fílmicas, frequentemente associado às ideias de desenvolvimento e progresso, tendo quase sempre o processo de industrialização como motor destes conceitos. Não por acaso, a capital paulista protagonizou, ainda na década de 1920, uma *Sinfonia Urbana*, aos moldes das principais cidades mundiais naquele período.

Alcunha derivada do título *Berlim, a Sinfonia da Metrópole* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, as “*Sinfonias Urbanas*”¹ consistiam em filmes desenvolvidos durante a década de 1920, onde as cidades e os elementos intrínsecos a ela atuavam como substrato-base para sua composição estética e narrativa, e retratavam o fascínio que o ambiente metropolitano exercia sobre os cineastas – e espectadores – da época. As diversas cidades representadas pelas *Sinfonias* adquiriam composições que uniam o universo visual da “Metrópole Moderna” – não apenas edifícios, ruas e transeuntes, mas também os transportes, os meios de comunicação e os artefatos industriais – ao ritmo ordenado de uma sinfonia. Nestas obras, a cidade era representada como um organismo orquestrado, funcional, em constante movimento produtivo: ela própria, uma máquina.

São Paulo, Synphonia da Metropole, realizada pelos húngaros Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig em 1929, claramente compartilha o ideário das *Sinfonias* europeias em sua proposta de retratar a cidade como materialização dos processos de desenvolvimento e industrialização; conforme apontou Candido Malta Campos,

Taylorista, rodoviarista e mecanizada, uma São Paulo eminentemente industrial emergiu em São Paulo: a sinfonia da metrópole, filme realizado pelos imigrantes Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig em 1929. Modernos recursos de linguagem cinematográfica eram aplicados a um documentário enfocando a vida na capital paulista, sintetizada em cenas que procuravam salientar seu caráter metropolitano e dinâmico, sua vocação industrial e seu intenso ritmo de atividade – conteúdos ideológicos que mais tarde se tornariam elementos centrais da identidade paulistana.[...] Mecanização, automatização, gestos sincopados e movimentos padronizados trazem os componentes tayloristas da linha de montagem para o ambiente da cidade aspirante a metrópole, enquanto o ritmo das cenas denota a importância da aceleração temporal na cultura metropolitana e industrialista preconizada pelo documentário. (CAMPOS, 2002, p. 461)

É interessante observar que, apesar da clara intencionalidade da obra, o autor descreve São Paulo, naquele momento, como “aspirante” a metrópole. O fato é que, embora a cidade estivesse passando por um surto de industrialização e crescimento demográfico – um dos intertítulos fala em “1.059.000 almas” – muitas das imagens, se analisadas isoladamente, pouco contribuiriam para o caráter metropolitano e maquinico que se desejava imprimir ao filme. Assim, para auxiliar em sua composição imagética, foram replicadas técnicas já utilizadas nas *Sinfonias*, como espelhamentos e sobreposições de planos, que faziam ampliar as sensações de dinamismo e movimento, além de efeitos de animação, que potencializavam o ritmo frenético que se queria atribuir à Metrópole.

Em contraponto, a montagem da obra pouco tem de “sinfônica”: com ritmo às vezes arrastado e excessivos intertítulos, em diversos momentos o filme mais se parece com um dos tradicionais documentários institucionais realizados no período. E este caráter “institucional” não se esgota nos aspectos técnicos de montagem: observa-se, na construção da narrativa, a ausência das ambiguidades propostas pelas *Sinfonias*; ao contrário, esta é construída a partir de uma retórica unilateral, de viés burguês e ufanista. Esta abordagem dialoga, em certa medida, com o imaginário explorado pela fotografia do final do Século XIX e início do XX, ou a “São Paulo Fotogênica”, como já se referiu Boris Kossoy à obra de Guilherme Gaensly, que estaria inserida na “*proposta ideológica das elites da época, que era apresentar nacional e internacionalmente uma imagem europeizante e moderna da cidade*”, ficando a fotografia – ou neste caso, o cinema – com o papel de “*fixar e difundir essa representação no imaginário coletivo*” (KOSSOY, 2011, p. 15)

Se a presença massiva dos intertítulos atua contra o dinamismo da montagem cinematográfica, seus conteúdos operam na consolidação de seu discurso: expressões como “*metrópole*”, “*vertiginosamente*”, “*energia*”, “*dinamismo*”, “*ciclópica*”, “*fábricas, fundições, indústrias mil*”, “*chaminés*”, “*fornalhas*”, “*arranha-céus*”, permeiam suas sequências. Desta forma, a São Paulo construída na obra – e que não necessariamente corresponde *ipsis litteris* à “cidade real” – configura o *locus* do concreto, da indústria, da técnica; o domínio do *Homem* sobre a *Natureza*, como motor da criação da cidade, é diretamente enunciado em um dos intertítulos finais: “*E o homem, que subjuga a natureza à sua vontade de ferro, transformando as cousas mais rudes em forças de progresso, contempla a sua obra soberba*” (grafia original).

Aqui, fica claro que a cidade é considerada o símbolo por excelência do domínio do homem, por meio da técnica, sobre a natureza: sua obra soberba, motivo de contemplação e admiração; através de sua realização, o homem estaria se afirmando frente ao mundo, em processo similar ao descrito por Álvaro Vieira Pinto:

A técnica, de qualquer tipo, constitui uma propriedade inerente à ação humana sobre o mundo e exprime por essência a qualidade do homem [...]. Pela faculdade tecnopoiética, identificada à invenção da máquina, o homem se afirma como ser pensante, não em caráter abstrato, mas porque pensa segundo as leis da realidade e se superpõe definitivamente aos animais brutos, incapazes de tornarem sua racionalidade a que obedecem. (PINTO, 2005, p. 136-137)

1 Além de *Berlim, Sinfonia da Metrópole* podemos elencar outras sinfonias realizadas naquele período, como *Apenas as Horas* (*Rien que les Heures*, 1926), do brasileiro Alberto Cavalcanti sobre Paris; *Um homem com uma câmera* (*Tchelovek s kinoapparatom*, 1929) de Dziga Vertov, sobre as cidades da União Soviética; além de uma série de curtas-metragens, como *Manhatta* (Charles Sheeler, EUA, 1921), *Regen* (Joris Ivens, Holanda, 1929), *Skyscraper Symphony* (Robert Florey, EUA, 1929).

A partir destas observações, fica claro que a obra apresenta uma visão *positiva* – às vezes até *eufórica* – em relação à ação do homem sobre a natureza, compartilhando também com Álvaro Vieira Pinto (2005, p. 170) a ideia de que “a técnica tende a desempenhar, necessariamente [...] um papel libertador do homem”. Este posicionamento é corroborado por Ismail Xavier quando aponta que “o que se registra na produção paulista dos anos 20-30 é uma vontade de progresso, a visão do mundo das máquinas como uma promessa de resolução dos problemas” (XAVIER, 2006).

Assim, pode-se dizer que *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* representa, se não o “marco inicial”, um momento chave da formulação do imaginário cinematográfico da cidade, associando São Paulo à industrialização, ao progresso, e à constante transformação, ainda com um viés de otimismo que iria se diluir nas próximas décadas.

SOCIEDADE ANÔNIMA: CONCRETO, VIDRO E AUTOMÓVEIS

São Paulo Sociedade Anônima, filme de Luiz Sergio Person de 1965, foi concebido entre 1962 e 1963 e tem sua narrativa situada entre os anos de 1957 e 1961. É representante, portanto, de uma outra cinematografia, mais de três décadas mais madura, e se passa em uma São Paulo também profundamente transformada, quando comparada àquela do final da década de 1920. Não obstante, o imaginário urbano delineado em *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* – a alusão metafórica da cidade como máquina produtiva – mesmo que retrabalhado e dotado de novas significações, pode ainda ser identificado na obra.

Embora trate-se de um filme de ficção, o estilo cinematográfico adotado por Person – que se dedica a filmar as cenas não em estúdio, mas na própria cidade – acaba criando um retrato fidedigno daquele momento de conformação da metrópole, sendo que a própria São Paulo é comumente considerada a protagonista da obra. A busca do estilo realista do diretor, afirma Ismail Xavier (2006), resultou na produção da “metáfora da cidade-máquina”, que tem como referência o processo de acelerada expansão industrial do país no final dos anos 50.

Neste estilo realista de retratar a cidade, podem ser identificadas reminiscências do vocabulário imagético das *Sinfonias* – os planos das ruas abarrotadas por pessoas, o destaque para os arranha-céus, os detalhes das máquinas em funcionamento. Entretanto, quando inseridas na trama, estas imagens tomam dimensões narrativas mais complexas.

Já na cena de abertura, que mostra uma briga de casal – o espectador saberá logo mais tratar-se do personagem principal, Carlos, e a esposa – pode-se observar a cidade refletida no vidro da janela, através da qual se visiona a ação. Esta composição do plano já denota o papel da metrópole na narrativa: não apenas como cenário para seu desenvolvimento, mas de ativa participação na trama. Além de determinar o espaço – a ação acontece na cidade – seu reflexo quase fantasmagórico parece indiciá-la como responsável, ou corresponsável, pelos conflitos de seus habitantes. De acordo com Xavier, cidade e ação estariam totalmente imbricados:

A visão dos gestos se justapõe à dos prédios refletida no vidro que nos separa da cena. Antes mesmo da panorâmica que nos faz sair do apartamento para observar a cidade, esta já se faz visível, numa sugestão de que a ação observada, embora uma cena da vida privada, tem tudo a ver com o lugar. É a presença do exterior no interior. Um gesto de tipificação: eles pertencem a uma multiplicidade de destinos ou de dramas não muito distintos vividos na cidade, tal como sugere a série de prédios, as outras coberturas e janelas. (XAVIER, 2006)

Com a saída de Carlos do apartamento, a câmera também sai para o espaço urbano em movimento panorâmico, dando andamento à sequência inicial, de exposição dos créditos e apresentação da trama. A marcante trilha sonora que se inicia, somada aos enquadramentos em *contra-plongée*² dos arranha-céus, conferem aos prédios uma escala monumental, fazendo com que a paisagem adquira uma nuance opressiva, que reaparecerá em outros momentos da obra.

Segue-se com uma vista aérea da cidade que descortina o mar de prédios, que se expande para todos os limites da tela, a cidade cinza, na qual a natureza é completamente dominada pelo concreto – e pelo homem. Para Nehring, (2007, p. 127) com esta tomada aérea, a narração assume um plano obviamente superior, um olhar que tudo vê, planando pela cidade; ademais, o plano revelaria ainda “uma dupla postura do protagonista (e da instância narradora) em relação à Cidade: de um lado, testemunhar o estado de coisas e, do outro, proceder a uma tentativa de explicar o porquê desse estado de coisas”. Já Ismail Xavier atribui a este plano a função de reforçar a extensão e a unidade da cidade, dentro da qual podem ser observados espaços muito divergentes, “mas tudo parece compor um todo que se conecta e pelo qual as pessoas e veículos circulam”. (XAVIER, 2006)

Na sequência, um mar de pessoas se desloca em uma plataforma de trem em uma marcha ritmada; muitos rostos olham para a câmera com semblantes sérios, o que chega a conferir um ar sombrio às imagens: menos espontâneas que nas cenas documentais das *Sinfonias*, a ação aqui parece mais próxima da marcha quase autômata dos habitantes do subsolo de *Metropolis*, filme expressionista alemão dirigido por Fritz Lang em 1927. Ainda na sequência inicial, entremeadas por cenas aéreas da cidade e seus edifícios, será mostrada por alguns segundos uma favela, embora este ambiente não volte a ser mencionado no decorrer da obra.

Se o tom e a complexidade da apresentação da cidade aqui diferem daqueles adotados pelas *Sinfonias*, isto se dá também porque a conformação urbana, naquele momento, era outra. Se na década de 1920 São Paulo era ainda “aspirante a metrópole”, Regina Meyer aponta que já na década de 1950 a mesma “apresentava um conjunto de atributos

² Imagem realizada com câmera baixa, quando os objetos são retratados de baixo para cima.

físicos, sociais, econômicos e culturais que a colocava na universal categoria de 'metrópole moderna'. (MEYER, 1991, p. 12). Em 1954, com população de 2.817.600 habitantes, passara a ser a maior cidade brasileira, e seu surto de crescimento acelerado lhe atribuiu o slogan "a cidade que mais cresce no mundo".

Em um momento marcado pelo Desenvolvimentismo político e econômico e pelo acelerado processo de industrialização, esta expansão urbana não se dava sem suas contradições: se por um lado as periferias se expandiam territorialmente de forma pouco planejada, ocasionando o surgimento de favelas e bairros providos de pouquíssima infraestrutura, o centro se verticalizava, passava a abrigar os edifícios icônicos da arquitetura moderna, além de ser marcado por remodelações ou criações de novos espaços públicos e grandes avenidas. Com a expansão da periferia, ocorre também o fortalecimento do centro, que acaba adquirindo papel dominante na consolidação do imaginário metropolitano, usualmente associado ao concreto, ao moderno, aos edifícios verticais e, ulteriormente, à tecnologia:

A tecnologia, totalmente comprometida com o crescimento vertical, está quase ausente na expansão horizontal. O arranha-céu, além de atestar a intensidade da atividade industrial, de criar novas relações de uso do solo urbano, de alterar estruturalmente a metrópole, atesta também capacidade tecnológica e produtiva da sociedade como um todo. (MEYER, 1991, p. 30)

Não por acaso, o filme de Person claramente privilegia o centro para abrigar seus conflitos fundamentais e de maior dramaticidade, e os arranha-céus para compor a ambiência de apresentação da obra. Conforme já apontou Ismail Xavier, desde a sequência de abertura, evidencia-se o olhar para o centro da cidade, na perspectiva do pedestre; o Viaduto do Chá é espaço simbólico reiterado no filme, mas outros espaços como a Praça da República e a Praça do Patriarca aparecem como pontos de encontro e de atividades, "de modo a configurar um espaço coeso, dotado de energia, expressão da própria dinâmica do país e da cidade". Já a periferia, quando mostrada, adquire caráter de locus da expansão industrial, havendo, nestes lugares, "a promessa da ocupação pelo trabalho e pelas máquinas". (XAVIER, 2006)

Se as áreas industriais periféricas apresentam papel coadjuvante na composição urbana da obra, a indústria em si, em especial a automobilística, adquire centralidade no filme, como ordenadora tanto de espaços urbanos como das trajetórias dos personagens, que trabalham nesta área. Enquanto *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* se utiliza dos intertítulos para enaltecer a indústria e atrelá-la à imagem da cidade, aqui o mesmo posicionamento é reproduzido no discurso de um dos personagens:

[Fala de Arturo, para Carlos] "... o futuro está aqui, Carlos! É a indústria que vai decidir. É o aço, o petróleo, nossas máquinas, nossos automóveis, nossos tratores. E quem é que diz a última palavra no assunto? Quem é que comanda? Quem é que puxa tudo isso pra frente? Me diga. É São Paulo, meu velho! É São Paulo! Essa terra de gente que trabalha. Somos nós que impulsionamos o Brasil, somos nós o motor. São Paulo cresce e não para de crescer."³

Devido à relação dos personagens com o universo industrial, algumas das cenas são ambientadas em fábricas reais, em funcionamento – Ninho Moraes (2010, p. 33) afirma que a Volkswagen permitiu que as filmagens fossem realizadas em suas dependências – com o mesmo caráter documental das cenas urbanas.

Objetificação da indústria automobilística, o automóvel se coloca também como elemento essencial na construção da São Paulo de Person. Como pode ser observado ao longo do trabalho de Regina Meyer (1991) sobre o pensamento urbanístico no período, as questões relativas aos transportes – públicos e particulares – estavam no cerne das discussões sobre o planejamento urbano da cidade. A opção adotada pela priorização do transporte motorizado individual é refletida na quase tímida, mas significativa, inserção de um registro documental da retirada dos trilhos dos bondes de uma das ruas da cidade, na montagem final da obra. De acordo com Moraes (2010, p. 34), ali, em um simples take, "estava a transformação de uma cidade que abria mão do transporte coletivo – e não poluente – para o domínio do carro, do transporte individual".

O automóvel atua como elemento definidor da paisagem retratada na obra: grandes avenidas, loteamentos na beira das autoestradas, viadutos, pátios de estacionamento lotados. Mas mais do que isso, o carro particular também se apresenta como peça central em diferentes conflitos narrativos, como o ápice da crise do protagonista ao final do filme. Na cena da (tentativa de) fuga da metrópole, o carro estabelece uma relação de simbiose com o personagem, e lhe possibilita exprimir um momento único de individualidade, funcionando como uma expansão de seu próprio ser. A relação de Carlos com o automóvel parece dialogar prontamente com a afirmação de Marcuse, no sentido de que

As relações entre os homens são cada vez mais mediadas pelo processo da máquina. Mas os equipamentos mecânicos que facilitam o contato entre os indivíduos também interceptam e absorvem sua libido, desta forma distanciando-a do reino por demais perigoso no qual o indivíduo se encontra livre da sociedade. O homem médio dificilmente se importa com outro ser vivo com a intensidade e persistência que demonstra por seu automóvel. A máquina adorada não é mais matéria morta, mas se torna algo semelhante a um ser humano. E devolve ao homem o que ela possui: a vida do aparato social ao qual pertence. (MARCUSE, 1999, p. 81)

Se a "máquina adorada" não é mais "matéria morta", mas se torna algo próximo do humano, Waldir Salvadore aponta, em relação à mesma cena, o processo inverso – a objetificação ou maquinização do homem:

No estacionamento da Praça Roosevelt, Carlos depara com o resultado de sua atividade e de sua vida alienadas: carros a perder de vista. A "ordem" produtiva gerando a desordem sócio-urbana e emocional.

³ Os diálogos reproduzidos neste texto têm base na obra e na descrição de Jean Claude Bernadet no livro "São Paulo S/A: O filme de Person" (BERNADET, 1987)

[...] nesta sequência também se vislumbra a condição do protagonista também de produto, saindo da grande linha de montagem de homens da metrópole. (SALVADORE, 2005, p. 141)

Assim, do mesmo modo que na década de 20 as *Sinfonias* estabeleceram uma clara relação de unidade entre cidade e máquina, pode-se dizer que o filme de Person estende esta percepção não apenas para o espaço urbano, mas para o próprio homem metropolitano. Neste sentido, o título da obra, conforme observado por Salvadore (2005, p. 129), apresenta duas faces complementares: a “cidade empresa” – ou “cidade indústria” – palco das misérias da “sociedade de anônimos” que a habita.

Entretanto, aqui, as relações estabelecidas entre cidade/homem/máquina não compartilham do otimismo da *Sinfonia* paulistana, de algumas décadas antes; como acertadamente apontou Ismail Xavier, em *São Paulo Sociedade Anônima* “*monta-se um quadro em que se pode trabalhar de forma mais profunda a questão da cidade cuja auto-imagem se apóia no trabalho e na competição, triturando os seus habitantes na sua engrenagem.*” (XAVIER, 2006)

RACIONALIDADE E ABSTRAÇÃO: O HABITANTE METROPOLITANO

A narrativa de *São Paulo Sociedade Anônima* é centrada no personagem Carlos, interpretado por Walmor Chagas, e apresenta acontecimentos de sua vida entre 1957 e 1961. A montagem – já prevista em roteiro desta forma – não exhibe os fatos em ordem cronológica, e as cenas vão aos poucos dispondo informações de modo a comporem o quadro que leva o protagonista a uma crise, que dá início à trama e é retomada nas sequências finais. No auge de seu conflito, o personagem decide abandonar tudo – esposa, filho, trabalho, São Paulo – roubar um carro e fugir da cidade. Entretanto, a tentativa de escape é frustrada, e Carlos se vê impelido a retornar à Metrópole, e recomeçar.

O perfil do personagem principal é apresentado ao expectador no decorrer da obra, através de seu monólogo com a cidade – que se dá em forma de narrativa em *off* – e seus relacionamentos com os outros personagens: Luciana, a esposa; Ana, a amante; Arturo, parceiro profissional; e Hilda, amiga e ex-amante que se suicida. Carlos está presente em todas as cenas, com exceção das documentais.

O protagonista é construído como um homem padrão: não se trata de vilão ou herói, não é rico ou miserável, um trabalhador médio, de classe média, que poderia se anular na multidão metropolitana. Não apresenta nenhum traço, nenhuma característica em sua personalidade que o destaque dos demais. É um homem qualquer – que vai sendo, pouco a pouco, despido de toda e qualquer subjetividade de que pudesse ser dotado.

No início da trama, Carlos afirma que “*pensava que gostava de Ana; queria viver como num filme mexicano*”. Embora a afetividade estivesse ainda mediada pela racionalidade – “pensava” que gostava – ela ao menos é insinuada, nesta abertura. Com o evoluir da narrativa, os relacionamentos de Carlos vão se tornando cada vez mais funcionais e abstratos.

Como metáfora da tênue subjetividade que se esvai, observa-se que o personagem costumava cantarolar, no início da trama, a música “*Favela*”, de Heckel Tavares; já quando se encontra estabelecido, casado e pai de família, a única coisa que se sente confortável a entoar, quando coagido, é o Hino à Bandeira. Se por um lado a escolha da música “*Favela*” pode ser encarada como irônica, como observou Moraes (2010, p. 270), por narrar “*o desespero de um homem abandonado pela mulher*”, por outro pode-se observar que se trata de uma música intrinsecamente relacionada à cidade em transformação, com uma visão saudosista de uma simplicidade que se foi: “*Por isso eu ando/Pelas ruas da cidade/Vendo que a felicidade/Foi aquilo que passou*”. Em contraponto, o Hino à Bandeira nada tem de pessoal ou subjetivo; trata-se de uma composição oficial, racional, uma ode ao progresso, com o mesmo tom de ufanismo presente em *São Paulo, Synchronia da Metropole*.

Com a perda de qualquer resquício de subjetividade, Carlos, inserido no contexto industrial metropolitano, torna-se um homem racional, objetivo, um “*homem da era da máquina*”:

Lewis Mumford⁴ caracterizou o homem na era da máquina como uma "personalidade objetiva", alguém que aprendeu a transferir toda espontaneidade subjetiva à maquinaria que serve, a subordinar sua vida à "factualidade" ("matter-of-factness") de um mundo em que a máquina é o fator e ele o instrumento. As distinções individuais de aptidão, percepção e conhecimento são transformadas em diferentes graus de perícia e treinamento, a serem coordenados a qualquer momento dentro da estrutura comum dos desempenhos padronizados. (MARCUSE, 1999, p. 77-78)

Assim como o homem descrito por Mumford, Carlos teve sua vida subordinada ao mundo “*em que a máquina é o fator e ele o instrumento*”, aplicando suas aptidões e seus conhecimentos a favor da indústria automobilística. Sua trajetória pessoal acompanha o curso do crescimento desta atividade em São Paulo: com o *boom* resolve abandonar o trabalho “no escritório”, e com o diploma de desenhista industrial consegue um emprego na Volkswagen; se envolve em um esquema ilícito de vendas de engrenagens com Arturo, dono de uma fábrica de autopeças, e é demitido; ao pedir um empréstimo a Arturo, é convidado a trabalhar em sua fábrica; ao final da narrativa está prestes a se tornar sócio da empresa. Tudo isso parece acontecer à revelia de Carlos, sem que ele tome as rédeas de seu próprio destino: segue em frente como se estivesse, ele próprio, na esteira da linha de montagem. Quando questionado por Arturo sobre o motivo de ter se casado com Luciana, sua resposta é categórica: “*Pela mesma razão que fui trabalhar na sua fábrica. Preguiça de escolher coisa melhor*”.

⁴ Marcuse cita a obra *Technics and Civilization*, New York, 1936, p.361.

As escolhas de Carlos não refletem ambições específicas, sonhos, desejos; sua trajetória parece ter sido determinada por uma instância alheia ao personagem, e suas atitudes refletem apenas *algo que seria esperado* de alguém em sua posição. Carlos simplesmente segue o fluxo de sua vida, atuando da maneira mais cômoda para se adaptar às situações impostas pela realidade. Pode-se dizer que suas decisões são “eficientes”, pela ótica de Marcuse:

O indivíduo eficiente é aquele cujo desempenho consiste numa ação somente enquanto seja a reação adequada às demandas objetivas do aparato, e a liberdade do indivíduo está confinada à seleção dos meios mais adequados para alcançar uma meta que ele não determinou. [...] o indivíduo não poderia fazer nada melhor do que adaptar-se sem reservas. (MARCUSE, 1999, p. 78)

Esta adaptação sem reservas de Carlos resulta em uma “obediência às instruções”, ditadas pela própria engrenagem metropolitana; ainda na linha de raciocínio de Marcuse, isto faria dele um indivíduo “bem-sucedido”:

Aquele que seguir as instruções será mais bem-sucedido, subordinando sua espontaneidade à sabedoria anônima que ordenou tudo para ele. [...] Ao manipular a máquina, o homem aprende que a obediência às instruções é o único meio de se obter resultados desejados. Ser bem-sucedido é o mesmo que adaptar-se ao aparato. Não há lugar para a autonomia. A racionalidade individualista viu-se transformada em eficiente submissão à seqüência predeterminada de meios e fins. (MARCUSE, 1999, p. 80)

Entretanto, para Carlos, este *status* de “bem-sucedido” dá-se apenas para o ambiente externo, e em relação às expectativas daqueles à sua volta: para Arturo, Ana e Luciana, sua condição de trabalhador, amante, marido, pai de família encontra-se perfeitamente adequada. De acordo com Waldir Salvatore (2005, p. 141), estes personagens seriam as “peças ‘bem-comportadas’” da linha de montagem; nenhum deles apresentaria “o menor traço de desconforto ou de espírito crítico com o que quer que os cerque” (SALVADORE, 2005, p. 147).

Para Carlos, no entanto, a situação toda converge para um profundo mal-estar, que permeia toda narrativa e culmina em sua crise e sua tentativa de fuga. Ainda na linha de raciocínio de Marcuse, este desconforto estaria diretamente relacionado à racionalização de sua existência:

Quanto mais racionalmente o indivíduo se comporta e quanto mais devotadamente se ocupa de seu trabalho racionalizado, tanto mais sucumbe aos aspectos frustrantes desta racionalidade. Ele está perdendo sua habilidade de abstrair da forma especial em que a racionalização é levada a efeito e está perdendo a fé em suas potencialidades não realizadas. (MARCUSE, 1999, p. 81-82)

Este mal-estar que perpassa a obra é tão determinante para a narrativa que o título inicial do roteiro foi “*Agonia*”; ademais, Person⁵ entende que este estado de espírito não se limita à trama ficcional, ou ao protagonista, mas estaria efetivamente no contexto em que a obra se insere: “*Eis os vasos comunicantes: a angústia individual e a angústia coletiva. Tratei-os como num documentário.*” (Person apud MORAES, 2010, p. 34). Em outra ocasião na qual discutia a obra, o diretor aponta que a submissão do indivíduo a “*um poder anônimo*” lhe impedia de pensar de forma autônoma:

No decorrer da história moderna, o homem burguês se libertou de algumas das mais repressivas formas de autoridade, mas cada vez mais se submete a um poder anônimo, tornando-se instrumento de um conformismo voraz que o impede de agir e de pensar como uma entidade autônoma, atitude essa única possível de lhe permitir uma autêntica visão da realidade moral e econômica que o cerca. (Person apud MORAES, 2010, p. 19)

O ápice da crise de Carlos se dá quando ele resolve abrir mão deste conformismo, e agir contra o funcionamento da máquina; é o único momento no qual pode-se observar o personagem atuar com propósito, contra a corrente. Volta-se à cena inicial, e agora pode-se ouvir sua discussão com Luciana, e seu aviso de que vai embora: “*Sei que devo te deixar. Deixar teu filho. Sei que devo deixar tudo. E recomeçar outra vez. Recomeçar bem. Ou acabar de uma vez por todas*”. Quando questionado sobre seus motivos, Carlos admite não ter algum que possa explicar.

A seqüência cronológica dos acontecimentos, agora o expectador sabe, é a caminhada de Carlos pelo centro de São Paulo mostrada nas cenas iniciais, enquanto responde remotamente aos questionamentos de Luciana, e inicia a narrativa *em off*: “*Seria somente prolongar. É inútil. É como se fosse um câncer. De nada adiantaria*”.

Carlos segue então para a Praça Roosevelt, completamente ocupada por carros; caminha entre eles, até que encontra um com a porta aberta e o rouba; segue dirigindo pela cidade, exaltado, aos gritos: “*Tchau São Paulo! Tchau Luciana!*”. Já na autoestrada, à noite, ainda eufórico, volta a cantar *Favela*, como um derradeiro gesto de liberdade.

Ao amanhecer, entretanto, percebe-se que a tentativa de Carlos em driblar seu destino foi frustrada: acorda em um acostamento de beira de estrada, em um desfecho anticlimático. Não há qualquer ação dramática que modifique o rumo pré-traçado de sua existência: nenhum destino inesperado, nenhum acidente de carro, nenhum suicídio. Nenhuma redenção, segundo Person, pelo fato do personagem não ter as “*condições mínimas requeridas para a sua libertação*” (Person apud MORAES, 2010, p. 189).

Já Marcuse poderia dizer que a frustração da tentativa de libertação de Carlos advém do fato de que “*todo protesto é insensato e o indivíduo que persistisse em sua liberdade de ação seria considerado excêntrico. Não há saída pessoal do aparato que mecanizou e padronizou o mundo*”; além disso, para o autor, “*o protesto e a libertação individual parecem, além de inúteis, absolutamente irracionais*”. (MARCUSE, 1999, p. 80-82)

⁵ Ninho Moraes cita a declaração de Person em uma entrevista para o jornal *O Estado de São Paulo*.

Resta a Carlos apenas retornar à cidade. De carona, em um caminhão, adentra a periferia da Metrópole, aqui quase uma antagonista, como em imagens de um pesadelo. Assim como os outros habitantes de São Paulo, Carlos é dominado por “forças perversas e antagônicas emanadas da metrópole: a centrífuga que expulsa e a centrípeta que retém. A vontade de sair no embate permanente com a necessidade de ficar” (SALVADORE, 2005, p. 152). No conflito pessoal de Carlos, venceu a força centrípeta, que o mantém refém.

De volta ao centro da cidade, em meio a uma multidão de passantes que vêm de encontro à câmera, Carlos entoia seu lamento: “Recomeçar. Recomeçar. Mil vezes recomeçar. Recomeçar de novo. Recomeçar sempre. Recomeçar. Recomeçar...”. O verbo, para Carlos, não traz consigo o significado de “renovação”; pelo contrário, expressa apenas o movimento repetitivo exigido pelo ritmo esmagador da cidade-máquina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São Paulo, Synphonia da Metropole e *São Paulo Sociedade Anônima* são obras emblemáticas da constituição do imaginário cinematográfico da cidade de São Paulo, cada uma representativa, a seu modo, das relações estabelecidas entre este e as dimensões simbólicas da técnica, da máquina e do progresso.

Ao final da década de 1920, *São Paulo, Synphonia da Metropole* buscava atribuir à capital paulista uma imagem de modernidade, compatível com aquelas criadas pelas *Sinfonias Urbanas* para as capitais europeias, enquanto a cidade em si era ainda “aspirante a Metrópole”. Naquele momento, a evolução tecnológica e o domínio do homem sobre a natureza eram vistos ainda como essencialmente positivos, e traziam consigo promessas de solução das dificuldades e, em última instância, de libertação do próprio homem.

São Paulo Sociedade Anônima, mais de 30 anos depois, é representante de um momento de crescimento urbano acelerado e desigual. Já dotada de “um conjunto de atributos físicos, sociais, econômicos e culturais que a colocava na universal categoria de ‘metrópole moderna’” (MEYER, 1991, p. 12), as expectativas dos anos 20 se concretizavam, de maneira menos promissora que se imaginava.

Locus da técnica e do concreto, dotada de arranha-céus e de um parque industrial que crescia exponencialmente, a São Paulo de Luiz Sergio Person apresentava, nos anos 60, as ambiguidades do progresso já delineadas pelas *Sinfonias* europeias, e ignoradas em sua versão paulistana. Reféns de uma existência racional e mecanizada, a subjetividade e a liberdade individual dos habitantes se perdem no ritmo inexorável de uma cidade-máquina que não pode parar.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, C. M. Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- KOSSOY, B. A São Paulo fotogênica de Guilherme Gaensly. In: KOSSOY, B.; FERNANDES JUNIOR, R.; SEGAWA, H. Guilherme Gaensly. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 10-27.
- MARCUSE, H. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna. In: KELLNER, D. Tecnologia, guerra e fascismo. São Paulo: Editora da Unesp, 1999. p. 72-104.
- MEYER, R. M. P. Metrópole e urbanismo: São Paulo anos 50. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 1991.
- MORAES, N. Radiografia de um filme: São Paulo S.A. de Luiz Sergio Person. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- NEHRING, M. M. São Paulo no cinema: a representação da cidade nos anos 1960. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2007.
- PINTO, Á. V. O conceito de tecnologia. Rio de Janeiro: Contraponto, v. I, 2005.
- SALVADORE, W. São Paulo em preto & branco: cinema e sociedade nos anos 50 e 60. São Paulo: Annablume, 2005.
- XAVIER, I. N. São Paulo no Cinema: da coesão da cidade-máquina à corrosão da cidade-arquipélago. Sinopse: Revista de Cinema, São Paulo, v. 11, p. 18-25, 2006.