

são paulo, uma imagem que não pára*

Rubens Machado Jr.

Ao comentar a poesia do amigo Jorge de Lima, com quem possuía afinidades não só poéticas mas também religiosas, Murilo Mendes ponderava: "Achamos com São Paulo que o universo é um sistema de coisas invisíveis manifestadas visivelmente." Para São Paulo, continuava, "o elemento terrestre precede o celeste no simples plano da criação natural."¹

Com este grau elementar de imanência, e sem qualquer prejuízo do sensualismo, bastante terreno, que impregna a poesia em questão, Murilo pensava, é claro, no apóstolo.

Se, no entanto, ficamos tentados com isto a pensar na cidade que conhecemos, que assombro! Uns dirão: Quanto trabalho! Como encarar os eventuais valores celestes que se manifestariam em sua áspera paisagem? Vamos ter aqui o famoso lado "materialista" da cidade transcendido por um desígnio divino, e explicado por um mito um tanto providencial demais. O que salva a cidade de São Paulo desta transcendência batismal meio incômoda seria a sua moderna e selvagem certeza do progresso, garantindo a perda dos vínculos com qualquer tradição ou origem, devida ao seu ritual de fundação há mais de quatro séculos...

E depois, o quê poderia ainda haver de manifestação celeste nesta criatura que hoje podemos ver? A nossa viva lenda folgazã,

de que "Deus é brasileiro", perderia repentinamente a sua cor.

Falando em cores, as mais convincentes que já pude ver para a metrópole paulistana estavam num convencional e obscuro documentário holandês, *São Paulo SP*, 1990, de Olivier Koning, com o tratamento do fotógrafo paulistano Adrian Cooper, logrado num surpreendente trabalho colorista em tons de ouro e prata. Reluzia uma irônica cidade do vil metal, em brilhos ofuscantes emanados de uma grande massa opaca de prédios, carros, vidraças, sorrisos, talheres, copos de chope. Não seria a primeira vez que o olhar forasteiro e o local entram em conluio exitoso. Entre os pontos máximos da confecção audiovisual desta urbe controversa figuram os estrangeiros de *São Paulo*, *A Sinfonia da Metrópole* - os húngaros Kemeny e Lustig - e de *São Paulo Sociedade Anônima* - o argentino Aranovich. Mas eram elaborações em branco e preto, como é o caso de quase tudo o que se fez de inesquecível da paulicéia cinematográfica. Só dos anos 80 para cá é que os trabalhos coloridos começam a amadurecer, mas com frequência numa linha malsã, derrisória, paródica ou de contundência noturna.

Com ou sem a visão pós-moderna, ou néon-realista, a década de 80 parece recobrar o interesse pela fabricação da imagem urbana, que vinha empalidecendo desde o colapso do populismo nos anos 60. Ainda assim, vinha no final dos anos 80 um ilustre

*Este texto é versão de artigo escrito originalmente para a revista *Episódic* nº 4.5, Paris, 1998.

A cidade como lugar da cultura

fotógrafo suíço de que todos já esquecemos o nome, declarando à imprensa em curta estada de trabalho na capital, que estaria levando um baile da cidade, sem saber como captá-la, dado ter descoberto que ela seria uma “cidade sem eixo”.

Efetivamente, o caráter proliferante que as formas urbanas reais assumem tradicionalmente em São Paulo teria algo de pouco tradicional, numa espécie particular de tradição do não-tradicional. Se a chamamos de cidade selvagem, com íntima justiça, sabemos que isto não impede que ela goze da reputação de cidade mais civilizada do país, e, digamos, com análoga justiça. Vitórias da especulação imobiliária se combinam com a desobrigação capitalista pela moradia condigna, mediante uma dinâmica feroz e prepotente que a transmuda sem parar. Em ruído construir-destruir ela é para todo brasileiro, nas palavras de Caetano Veloso, “o avesso do avesso do avesso do avesso”.

Campinas, a velha rival paulista, não fosse a sua gripe espanhola de 1906, em poucos anos seria de toda maneira ultrapassada em população pela capital do estado. A antiga liderança política e econômica da capital paulista, ameaçada mas persistente, determinada geograficamente, acabava então, em meio aos esplendores da cultura do café, de se acometer da epidemia avassaladora da industrialização, que a levou durante o século XX a praticamente

dobrar de tamanho a cada quinze anos, estando hoje entre as duas ou três maiores cidades do planeta. Mais do que em qualquer grande metrópole no século, em São Paulo não será muito fácil encontrarmos traços comuns entre os cartões-postais mais vendidos de cada década.

Esta inconstância dos cartões-postais, entretanto, se explica também pela variabilidade arquitetural, seja entre épocas como simultânea. O antropólogo Claude Lévi-Strauss, já observava em seu livro *Tristes trópicos*, ao conhecer a cidade nos anos 30, que o Vale do Anhangabaú, no Centro, lembrava o final de tarde numa clareira africana, em que as mais diferentes feras vêm compartilhar da mesma água. Cinquenta anos depois, as lojas Mappin, que no Anhangabaú foram, ao lado do Teatro Municipal, dos poucos prédios que atravessaram o século, começou em seus anúncios, meio à contra-corrente, a filmar a região central da melhor forma possível. E é claro que, obedecendo à tradição cosmopolita da cidade, numa série publicitária memorável, não teve maiores dificuldades em decompor a paisagem paulistana, sugerindo, em cada reclame, estarmos situados numa diferente cidade do planeta.

Lustro cosmopolita, lastro nativo. Estudando a formação urbana e cultural de São Paulo o brasilianista americano

Richard Morse apontava justamente nesta histórica presença cosmopolita o constituir-se fértil da visão não só nativista como nacional desta cidade², como se uma coisa aguçasse a percepção da outra, e inversamente. É sintoma da fabricação do moderno cosmopolita a figura, desde então necessária, do antitético caipira. Vão deflagrar-se movimentos artísticos fundamentais para o país, como o Modernismo nos anos 20; antes disso, artistas que devem ser considerados em qualquer arqueologia da arte mais especificamente brasileira, como Almeida Jr. ou Monteiro Lobato; ou, mais tarde, nos anos 60, a eclosão do Tropicalismo, do Cinema Marginal.

A realidade social que dá base a este simultaneísmo cosmopolita parece compor também as bases de uma vocação de sintonia veloz com o mundo. Por exemplo, no cinema paulista – menos afeito à paródia que o carioca, com suas humoradíssimas chanchadas, poderemos encontrar citações, influências e afetações diversas dentre as novas estéticas cinematográficas, poucos meses após suas aparições mundiais, de Antonioni a Ruttmann, de Ince a Spielberg, de Godard a Griffith. O paradoxo da frase do filósofo catalão Eugenio d'Ors, “Tudo o que não é tradição, é plágio”, que Buñuel gostava de recordar, nos daria aqui o que refletir. Na medida em que o tradicional em São Paulo não tem suficiente força de evidência, deixa-nos muitas vezes a impressão

um tanto mentirosa de um panorama inarredável de fenômenos plagiários.

A história do cinema paulista, em sua recorrente mimese de modelos estéticos importados, processo meio alucinado, difere talvez da do resto do mundo ocidental periférico pela sua persistência jovial e um tanto ríspida nessa tal de tradição cosmopolita, constituindo na história do cinema brasileiro uma linha aparentemente autônoma. Olhando-se retrospectivamente, mesmo um movimento da importância e amplitude do Cinema Novo parece ter passado ao largo do seu desenvolvimento mais substantivo. A ambigüidade tensa do olhar cinemanovista para o passado arcaico e árido, que se desdobra na direção de um futuro utópico e redentor, não pôde dar samba em São Paulo (não por acaso difamada, aliás injustamente, como o Túmulo do Samba). É que, convenhamos, toda utopia é estranha para quem já vive no futuro.

Esta “Sampa” voltada-para-o-futuro, como fórmula lapidar, mítica e histórica, é reafirmada pelo sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, e não apenas pelos próprios paulistas, estes ora “colonizados”, ora “colonizadores”; “auto-colonizadores” do país, ainda segundo Freyre. Algo do nomadismo civilizatório e bárbaro dos expedicionários bandeirantes, que, sediados em São Paulo ampliaram as fronteiras da então colônia portuguesa, ainda perdura nesta truculenta busca paulista por lugares novos, ao darmos com tal cidade, isto é, se nos

confrontamos a esta controversa figuração que foi tomando o seu próprio espaço de permanência. Isolados do oceano pela Serra do Mar, os paulistanos, como mostrou Caio Prado Jr., voltavam-se desde o início para as rotas do interior do continente, distinguindo-se da formação tradicional de toda cidade brasileira que, sendo litorânea, integrava-se diretamente como porto à metrópole d'além-mar. Essa diferença matricial somada à instalação ulterior, no século XIX, pelo Império, da Faculdade de Direito, visando à formação de elites no planalto, permitiu a Gilberto Freyre conceituar o paulistano como um brasileiro *cidadão*, opondo-se ao tipo litorâneo, *cortesão*.

Esta cidadania selvagem, voltada ao futuro, ávida do novo espaço, teve, no mesmo século que a viu burgo de taipa, metrópole de tijolo e ainda megalópole de concreto, um século trifásico que, por excelência, só o simultâneo Século do Cinema poderia expor. Mas, ao contrário, o cinema paulistano só teria conseguido fazê-lo apesar dele mesmo. Ele teve dificuldades em testemunhar este processo no conjunto de seus aspectos, uma vez que também ele, como fabricante de novos espaços, insistia em expedições pela cidade à busca do que mal se inaugurava. São Paulo se viu abandonada ao bandeirismo do seu próprio cinema, quase nunca filmada por cineastas de fora (ao contrário do Rio), e mesmo tendo sido com frequência filmada por

recém-chegados, teriam eles então raramente uma carreira já realizada ao chegar. O paradeiro dos inúmeros estúdios a que se condenaram obstinadamente os cineastas paulistas ao longo do século revela no caso da Vera Cruz apenas a ponta deste iceberg ilapidável do imaginário nacional. Foi talvez imbuído desta mania de enxergar quilméricas esmeraldas herdada da mitologia bandeirante que uma vez Rogério Sganzerla se saiu com a amarga sentença de que "o cinema brasileiro é o máximo, porque é o impossível"...

A atração bandeirante pelo novo espaço ofusca continuamente as velhas freqüentações, aquelas de que as outras cinematografias podem se ocupar mais facilmente. Em furor fremitoso, esta atração mal vê os escombros em que tal marcha otimista se apóia, causando de tempos em tempos ressacas, certas vezes inesquecíveis, de todo o *medonho* que foi recalcado, e restituições caricatas do que foi, pelo movimento impávido da cidade, mais que soterrado, *aterrado*. Pode ser que isso explique as aparentes exceções e o vigor deslocado de tantas e tantas produções. As experiências paulistanas de Alberto Cavalcanti são mais um destes capítulos-à-parte que propõem uma redenção artificial do mais cândido folclore urbano bem naquilo que estava em vias de se esturricar nas fornalhas do Moloch industrial paulista. Nada mais natural que brote de um tão caótico progresso uma aspiração

tenaz de ordenação. E, de outro lado, uma atmosfera tão acolhedora à manifestação mais ingênua, crua e direta do que se recalca neste processo. Em graus diversos o cinema de Mazzaropi, Mojica e Candeias só poderia ter lugar em São Paulo. O seu mundo varziano corresponde aos terrenos em que, por contingência, os bairros proletários e as favelas foram sendo construídos, nas zonas mais alagadiças, próximas do rio Tietê e do Tamanduateí, *habitat* renitente do paulistano mais popular.

A dialética cidadão-cortesão, agredindo o estereótipo mais comum que opõe a seriedade seca do paulistano à ambigüidade alegre dos litorâneos (poder-se-ia dizer dos *cariocas*, como dos *brasileiros*), não seria de todo estranha a uma dialética que tem se instalado historicamente entre paulistanos e recém-paulistanos, e em particular, entre os senhores locais, estabelecidos, detentores do capital, e os proletários e semi-proletários que foram se adensando nas planícies ribeirinhas da metrópole. No arquétipo ocidental, povos próximos d'água em geral têm parâmetros culturais mais ou menos claros. Num romance inacabado dos anos 50, Jean-Paul Sartre observava sobre Veneza que, embora pelo aspecto de sua população talvez ela sugerisse uma provinciana Amsterdã do Sul, possuiria desde sempre, mitologicamente ou não, "uma vida popular das mais alegres, uma

das *únicas* alegres da Itália".³ Discutindo as dificuldades de legibilidade da cidade, Roland Barthes lembra que "numerosas pesquisas sublinharam a função imaginária do curso que, em toda cidade, é vivido como um rio, um canal, uma água. Há uma relação entre uma estrada e a água, e nós sabemos muito bem que as cidades que oferecem maior resistência à significação, e que, de resto, apresentam com freqüência dificuldades de adaptação para os seus habitantes, são justamente as cidades privadas de água, cidades não banhadas pelo mar, sem superfícies de água, sem lago, sem rio, sem curso d'água".⁴

Faz parte do projeto civilizatório-classista da construção de São Paulo a repressão sistemática ao seu universo aquático-varziano. Sob critérios ideológicos e técnicos de combate a enchentes, segurança, higiene pública e congêneres, as autoridades terminaram por nos entregar rios repugnantemente deteriorados, córregos inteiros canalizados ou, melhor ainda, "subterrânicos", e uma vedação geral ao mais simples acesso à presença aquática na paisagem urbana, por arte de tapumes, desníveis, cercas, avenidas, painéis publicitários e interposições diversas, incluindo áreas verdes intransponíveis. Inversamente, desde sempre se valorizou a elevação do terreno. A horizontalidade difusa, persistente na paisagem brasileira,

A cidade como lugar da cultura

comportando uma experiência histórica singular das grandes extensões, pareceria requerer uma contrapartida vertical para além das episódicas torrezinhas de igreja em esparsos vilarejos. Contra a horizontalidade varziana, o comando vertical. A espada em prumo vem brandir no brasão paulista a máxima latina, *Non ducor, duco*: Não sou conduzido, conduzo.

A colina histórica, desde o começo centro nobre do burgo, foi quem recebeu a primeira onda de arranha-céus, dos anos 30 aos 50. Depois do entorno do Anhangabaú veio a verticalização da Avenida Paulista, totem máximo da cidade, talvez seu único "eixo" mais verossímil (entre outras coisas, levando o paulistano, como no mote gozador, do Paraíso à Consolação), justamente situada ao longo da linha dorsal do espigão mais alto do perímetro urbano. Em seguida, ondas de verticalização reverberam concêntricas, não só para os lados do rio Pinheiros, mas propagando-se por toda parte.

Uma vez mais se invertem os valores entre São Paulo e Rio de Janeiro. A relação topológica alto-baixo empurrou ao contrário os cariocas marginalizados para os céus ficando na base dos morros as instalações condignas, e quanto mais junto das águas, mais exclusividade aos potentados. A carioca Rede Globo de Televisão (ainda que empregue técnicos e artistas nacionalmente, muitos paulistas) ao ambientar a sua novela *O*

anjo mau (1997) em São Paulo, no afã de dividir o elenco entre emblemáticos ricos e pobres, coloca os primeiros em mansões e edifícios luxuosos dos Jardins, a encosta oeste do espigão da Avenida Paulista, e, os últimos, na Zona Leste, entre as vertentes do Tietê e Tamanduateí, alojando-os ficcionalmente no bastião varziano do Belenzinho. Situando as personagens no primeiro capítulo, à guisa de contraste, enquanto tempera-se o sotaque italianado da Zona Leste (esquecendo-se os ricos com sotaque acariocado) os endinheirados circulam em carrões pelo seu espaço, depois das alturas da Paulista, do seu "lado de cá".

Mas o fato curioso é que este espaço da "alta" foi também o escolhido para se apresentar, de um só golpe, a cidade de São Paulo ela mesma, afinal não é muito freqüente ambientar novelas em outras grandes cidades fora do Rio, evento que requer alguma celebração. Sintomaticamente, para nos colocar na metrópole do capital, não se sabe como o artesanato carioca da Globo conseguiu descobrir tanta água: além do previsível pequeno lago do Jardim do Ibirapuera, em ângulos inusitados, para que as limusines não fossem vistas contracenando só com o trânsito das avenidas, a todo momento, e não sem um efeito fantástico para quem conhece de fato a cidade, éramos surpreendidos

por toda sorte de chafarizes, espelhos d'água e tanquinhos emoldurando em primeiro plano a passagem dos astros da alta sociedade. Já o bairro do Belenzinho veio sem qualquer paisagem externa, vista geral, desprovido de espaço público à exceção da exígua vila onde moravam as personagens, ruela tomada em curto segmento espacial, suficiente para alguns encontros em planos aproximados entre vizinhos nos portões do casario genérico de classe média-baixa, sem nenhuma nota mais característica, sem panorâmicas nem planos gerais. (De resto, ao contrário do cinema, isto é o máximo a que se chega na representação dos pobres ou do espaço dos excluídos na ficção televisiva nacional desde os seus inícios, *Nino, o italianinho*, por exemplo - nada de cortiço, favela, periferia brava, só esse pedacinho asseado e bem pintado, cuidadinho e com gente que, quando se desemprega, em poucos capítulos se re-insere, melhor colocada).

Eis aí como fica um *flash* "global" de Sampa. No Brasil, a *globalização* possui um duplo sentido que a potencializa, devido à hegemonia mediática considerável nas últimas décadas da Rede Globo. Inversamente porém, o cinema nacional responde contra, em parte, estes fluxos de padronização, e tem dentre as suas tendências principais desde os anos 80 um movimento geral que bem poderia ser chamado de *paulistização* do Brasil, dotando-o de uma sensibilidade urbana um tanto

inédita.⁵ Mas São Paulo continua mesmo sendo ainda mais bem tratada pelo seu cinema (sempre apesar dele próprio), não só ao longo do século⁶ como na produção das últimas décadas, com filmes que também começam a se interessar pela nova realidade da periferia, onde parecem emergir fortes personagens femininos (ao contrário do que ocorre na recente vaga francesa do *banlieue film*). Basta que se lembre o notável *Anjos de Arrabalde* (1987) de Carlos Reichenbach, que tem por subtítulo *O filme das professoras*, e que capta bem os limites de qualquer impulso missionário civilizatório numa periferia que vai perdendo de vista o comando vertical do centro, com toda a referência que se queira à cultura masculina nisto implicada.

* * *

Assim, com base em suas aspirações fantásticas, o paulistano pôde neste século se sentir tão verticalizado quanto um cidadão de Chicago ou Nova York, embora sua edificação vertical fosse bem mais modesta e tardia. Porque se soergueu rivalizado ao metropolitano das sorridentes planícies litorâneas (ou varzianas, no plano interno?), sentiu-se atribuído da segura altaneira do montanhês, como um inca a descortinar amazônicos, embora esteja só a setecentos metros de altitude e quarenta quilômetros do oceano. Isto faz da sua rarefação de oxigênio algo porventura mais ligado à poluição atmosférica,

agravada pela sua combinação com a umidade excessiva que, vinda do oceano pela Serra do Mar, e cercada do lado oposto pela Serra da Cantareira, paira bem por sobre a extensão da metrópole, retendo suspensos os poluentes.

Em processo de extinção inexplicado, aquela precipitação suave de gotículas que batizava até os anos 60 a "São Paulo da Garoa", virou hoje legenda pura, lembrança de uma cidade sem dúvida mais humorada, e mais certa de seus anseios. Nos anos 20, Mário de Andrade escrevia um romance fundamental para a literatura brasileira, *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter, sobre um índio ou quase-índio que, invertendo o velho trajeto dos bandeirantes, saía do extremo norte do país para chegar à metrópole paulista, transformando o seu périplo num inverossímil inventário de proezas e anti-proezas profundamente nacionais. Começavam então a erguer-se rapidamente no Centro da cidade os primeiros arranha-céus, fazendo despropositado o encontrar-se sempre em andaimes da nova Catedral da Sé. Ela foi projetada em 1913, em conveniente estilo neogótico, designado igualmente de neobarroco, demorando tanto para ostentar terminadas as suas torres, num erguer-se aos céus que se arrastou por quatro décadas, ainda hoje faltando detalhes de seu projeto original. Nos anos 40, em sua *Lira Paulistana*,

Mário ainda escrevia: - "A catedral de São Paulo / Por Deus! que nunca se acaba / - Como minha alma. // É uma catedral horrível / Feita de pedras bonitas/- Como a minha alma. // (...) E a alma, memória triste, / Por sobre os homens arisca, / Sem porto."

Rubens Luís Ribeiro Machado Junior - Professor do Curso Superior de Audiovisual, ECA-USP, autor de *São Paulo em movimento: A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*, Editora da Unicamp, no prelo. Foi pesquisador na Equipe Técnica de Pesquisas de Cinema do Idart, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

¹ Mendes, Murilo. "Invenção de Orfeu", *Letras e Artes A Manhã*, Rio, 10/6/1952; republicado em: Lima, Jorge de. *Invenção de Orfeu*, São Paulo, Circulo do Livro, s. d., p. 10.

² Morse, Richard M. *Formação histórica de São Paulo (De comunidade a metrópole)*, (1954), 2ª ed. r. a., São Paulo, Difel, 1970.

³ São reflexões do turista, personagem de *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 64-67.

⁴ Barthes, Roland. "Sémiologie et urbanisme" (1967), *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 270.

⁵ Veja-se a propósito o meu artigo "Tempo di cinema in Brasile", *Close-Up. Storie della visione* nº 2 anno 1, Turim, Lindau, 1997, pp. 127-133. Traduzido como "Tempos de cinema no Brasil", *Cinemas* nº 15, Rio, 1999 pp. 43-60.

⁶ Cf. meu livro, *São Paulo em movimento*, op. cit.