



(Artigo publicado em: II SIMPÓSIO IMAGEM E IDENTIDADE E TERRITÓRIO. Rio de Janeiro, 2009)

São Paulo, Sociedade Anônima e a construção do urbano no Brasil

Eber Pires Marzulo

Professor PROPUR/UFRGS e da Faculdade de Arquitetura/UFRGS. Coordena o Grupo de Pesquisa Identidade e Território/UFRGS-CNPq, Doutor em Planejamento Urbano e Regional IPPUR/UFRJ com estágio no IRIS/CNRS.

Lívia Koeche de Oliveira (GPIT /UFRGS)

Graduação em andamento em arquitetura e urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil. Bolsista PiBIC

Lucas Ribeiro Kist (GPIT /UFRGS)

Graduação em andamento em arquitetura e urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil.

São Paulo, Sociedade Anônima e a construção do urbano no Brasil

Resumo

Este trabalho pretende analisar o discurso fílmico de *São Paulo Sociedade Anônima*, de Luiz Sérgio Person, a partir das imagens compostas nesta produção fílmica. Tomamos a obra audiovisual como discurso legítimo de construção imaginária do espaço, composto por linguagem simbólica - e, portanto estética - que incide sobre o universo imaginário da realidade na sociedade (qu)e a constitui. A hipótese de trabalho é que a cidade de São Paulo apresentada no filme não correspondia, em sua totalidade, a configuração urbana da cidade na época desta produção. Antes, se trata de uma cidade que surgirá como tal a partir daquele momento histórico. A metrópole dura, com grandes arranha-céus, congestionamentos de automóveis, uma massa anônima andando por suas ruas produz um indivíduo psicológico afundado em conflitos existenciais crivados por sua condição social, em movimento de ascensão, como decorrente e parte da sensação estética estabelecida pela materialidade urbana. Uma materialidade que se instaurará, a partir do discurso sobre a modernidade urbana estabelecido em imagens pelo filme no âmbito da cultura brasileira. Tendo esta produção fílmica como referencial, o trabalho apresentará uma análise das imagens em movimento como expressões e discursos estéticos do espaço paulistano-metropolitano inter-relacionado com seus personagens sujeitos. Indo além, se busca possíveis interpretações destas correspondências em composição de imagem e movimento, homem e metrópole, indústria e brasilidade, relacionadas historicamente com amostras de mais imagens e produções audiovisuais que mostram e/ou interpretam a cidade de São Paulo ao longo das décadas de 60, 70, 80 e 90, procurando estabelecer como a imagem de urbano apresentada no discurso fílmico em tela se materializou historicamente. Logo, analisa-se a instauração da imagem de espaço urbano na cultura brasileira, tendo como referência o caso de São Paulo, tomando como discurso paradigmático o de São Paulo S.A.

1. A construção do urbano como cenário da identidade nacional brasileira

A potência das imagens audiovisuais, embora cada vez mais problematizadas no campo das ciências humanas ainda mantém o traço de representação da realidade. Ao romper-se com essa concepção representacional do mundo em direção a compreensão que o funcionamento das coisas são instauradas, desde batalhas discursivas, pode-se projetar uma problematização dos discursos legítimos nessa instauração do mundo. Tradicionalmente, os discursos tomados para a compreensão do mundo são aqueles expressos como texto. Secundariamente, em posição subordinada e com caráter ilustrativo, as imagens. Aos sons pouco ou nada é dado como possibilidade instauradora do mundo e, logo, passível de investigação para compreensão dos mecanismos instauradores daquilo que em cada sociedade é imposto como a realidade.

Interessa aqui reter a compreensão de instauração do mundo através de embates discursivos. Embates travados por sujeitos discursivos, cujos discursos se constroem em dinâmica fundada na tensão e complementaridade dos discursos lançados. A compreensão dos discursos, entendidos enquanto interdiscursividade, impõe a necessidade do estabelecimento dos sujeitos discursivos. Voltando a questão da problematização dos discursos legitimados pela tradição reflexiva serem os estabelecidos em textos escritos, sugere-se que sobre determinadas condições socioistóricas discursos constituído sem outros formatos que não o texto escrito ocupam centralidade na constituição do real.

Tal questão aparece ainda mais forte se o problema proposto seja o da constituição das identidades nacionais, em especial em sociedades nacionais com constituição tardia, em relação ao paradigma europeu, na medida que a unidade e identidade destas nacionalidades emerge acionando, muito além dos sistemas literários, sistemas comunicacionais sonoros, através do rádio, e audiovisuais, com o cinema e a televisão aberta.

Esse é o caso na constituição da sociedade brasileira, profundamente marcada em sua identidade e unidade pela comunhão social estabelecida pelas tecnologias audiovisuais.

Se tal pressuposto tem pertinência, cabe introduzir um elemento particular e sem tratamento adequado até agora no âmbito das ciências sociais no país. Trata-se da função identitária de uma imagem de espaço nacional.

No caso brasileiro, essa categoria de pensamento estrutural, o espaço, surge com força ainda mais peculiar dada a referencia a dimensão espacial intrínseca em todas as formulações sobre a especificidade brasileira. A questão já está no nome e sua referencia a

uma determinada árvore característica do solo. Sem desenvolver-se nesse breve exercício a questão da associação intrínseca ao nome Brasil na tradição da Europa medieval ao paraíso terrestre e a Cocanha, local mítico encontrado tanto nas narrativas populares ocidentais como entre povos nativos nas Américas.

E, se o espaço associado a idéia de Brasil é marcado por traços do que se entende como espaço natural, embora toda problematização intrínseca a essa construção taxionômica de distinção entre espaços, na medida em que não se possa compreender espaços cuja existência prescindida da ação humana, seja através de intervenções construtivas materiais seja de disciplinamento na escala planetária, também se tem com força na formação da identidade nacional brasileira uma idéia de país modernizado e, logo, urbano.

O estabelecimento do Brasil como nação moderna carrega em si a idéia de modernização das relações de produção e das formas de sociabilidade que constituem como lócus o urbano. Assim, a identidade nacional brasileira moderna implica, dado o caráter paradigmático na formação dessa identidade nacional da categoria de pensamento espaço, da construção de uma imagem de espaço urbano.

Se em toda a constituição de amalgama identitário nacional há um lugar relevante para uma imagem de espaço, enquanto formadora da idéia de território nacional, contemporaneamente se afirma no caso brasileiro a instauração de uma imagem de Brasil urbano capaz de não deixar dúvida quando a inserção do país na modernidade e de sua articulação com os processos modernizantes que caracterizam a sociedade ocidental. O lugar da modernidade e da modernização não é o rural, mas o urbano; não é o campo, mas a cidade.

É dessa maneira que parece imprescindível, embora tardiamente, a introdução no âmbito dos estudos no campo do planejamento urbano ou territorial de estudos que problematizem a constituição da imagem do urbano na consolidação de uma identidade nacional brasileira, marcada pela modernidade.

Para levar a cabo tal tarefa, tem-se nos últimos anos estudado filmes brasileiros marcados por uma problemática urbana e legitimados por estudos culturais como obras paradigmáticas não só da cinematografia nacional e de uma especificidade fílmica, enquanto discurso instaurando o cinema brasileiro, mas também como discursos constituidores e formadores da própria cultura brasileira, logo, da identidade nacional.

No presente exercício, realizado no âmbito do Grupo de Pesquisa Identidade e Território ligado ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (GPIT-PROPUR-UFRGS), toma-se para análise uma obra seminal do moderno cinema brasileiro, reconhecida pela crítica nacional e associada às problematizações da incomunicabilidade do indivíduo moderno na metrópole, como estudo, a saber: São Paulo S.A., de Luiz Sergio Person, de 1963.

Nesse exercício introdutório se toma como referencial o método hermenêutico-dialógico, desenvolvido no âmbito do GPMC-IPPUR-UFRJ, a partir de Bakhtin, isto é, de definição de sujeitos discursivos. Porém, ao contrário desta tradição analítica, não se toma como elemento de investigação os sujeitos discursos e a constituição inter-discursiva do discurso, em termos intra-fílmico; mas sim os sujeitos discursivos servem para nortear a investigação de sua relação com os espaços.

Como São Paulo S.A. tem um caráter seminal e paradigmático na apresentação de uma problemática urbana moderna tendo como cenário e como um quase personagem a cidade, desenvolveram-se breves notas sobre outros 2 filmes consagrados pela crítica e literatura especializada ue têm como eixo a questão do indivíduo na metrópole brasileira, entendendo São Paulo como paradigma. São eles: A hora da estrela (1984), de Suzana Amaral, baseada em obra literária de Clarice Lispector e Um céu de estrelas (1996) de Tatá Amaral. Ambos são acionados no presente exercício de reflexão como casos para se avaliar a permanência na construção dessa imagem de urbanidade metropolitana centrada em São Paulo, dos elementos inauguralmente trazidos por São Paulo S.A.

2. Sujeitos discursivos e a imagem urbana

2.1. São Paulo S.A.

Internamente, toda obra dramática acontece através da colisão de estados de espírito, de uma colisão de discursos, sejam esses discursos verbalizados ou não. Assim, os personagens partem de um estado espiritual A até um estado B, e sua história se desenrola em um ou mais cenários hipotéticos.

Se tomarmos uma cidade, o cenário, como condicionante fundamental de um drama teremos de fazê-lo em detrimento dos personagens, ou melhor dizendo, da psicologia dos

personagens. Os personagens urbanos são portadores de um sentido que transcende a sua condição psicológica. Um mesmo indivíduo pode converter-se em diferentes personagens urbanos: ser pedestre, comerciante, motorista, pedinte, trabalhador, etc. E diferentes indivíduos podem converter-se em um mesmo personagem urbano.

Esta constatação é importante porque apenas os personagens urbanos que uma determinada cidade cria podem relacionar o humano ao urbano. Indivíduos puramente psicológicos não dependem de um cenário determinado. Sendo assim, os personagens de um drama urbano terão de colidir em um cenário urbano, e embora ainda tenham psicologia, têm uma urbanidade que se torna mais relevante para o drama.

Há algo mais a considerar. Os personagens não conhecem a si próprios, nem aos outros personagens, nem ao cenário com perfeição. Os elementos que compõem o drama são fatias, são produtos de uma escolha do autor, seja essa escolha consciente ou inconsciente. Cada cena não pode revelar mais do que uma fatia dos personagens urbanos e do cenário. E a história, do começo ao fim, não poderá revelar mais do que uma fatia de uma história maior, de uma história urbana, inapreensível em todos os níveis (imitação ou imaginação, expressão e crítica) por ser demasiado complexa, mutável e aberta.

Não existe um bolo da verdade, composto das fatias dos elementos dramáticos. Há apenas a mente humana mediando ciclos culturais, processando os símbolos recebidos através de múltiplos canais. Portanto não há um plano superior em que o imaginário urbano possa ser julgado, o imaginário urbano apenas pode ser reprocessado.

É a partir dessa ótica que devemos analisar o discurso fílmico de *São Paulo SA*, de Luis Sérgio Person. Devemos observar as escolhas do autor, os canais discursivos que ele abre através dos seus personagens, cenários e de suas situações. Todos são obrigatoriamente parciais.

Para a nossa análise, uma cena terá tanto mais sentido quanto mais expressar personagens urbanos interagindo em e com um cenário urbano. Particularidades psicológicas tornam-se menos significativas. Além disso, a colisão entre personagens será tão mais forte e significativa socialmente quanto maiores forem as divergências identitárias entre os que colidem: gênero, idade, classe, escolaridade, religião, etnia.

Carlos é um homem de aproximadamente 25 anos, trabalhador em ascensão social, com um diploma de desenhista industrial. Carlos é a encarnação de diversas identidades

majoritárias. Por esse motivo, as suas colisões com outros personagens revelam, de uma maneira ou de outra, muito da experiência social dos anos JK e João Goulart.

Carlos depende forçosamente da cidade de São Paulo, onde trabalha e vivencia os seus relacionamentos, e se depara com estranhos. O que movimenta a sua história é o seu descontentamento, que termina em uma desilusão completa. Desiludido, Carlos tenta fugir de São Paulo. Quando percebe a inutilidade da sua fuga, retorna. Em seu eterno retorno, dilui-se na cidade, torna-se um personagem urbano, um indivíduo anônimo, equiparável aos demais que transitam pelas ruas ao final do filme.

Carlos conformou-se ao que o mundo lhe oferecia, aos poucos tornou-se hipócrita e corrupto como Arturo, o dono da fábrica de autopeças em que trabalhava. Carlos perde, através dos erros cometidos, a capacidade de criticar a sociedade que o cerca. No clímax, ele simplesmente não tem palavras para expressar a sua angústia.

Após a decupagem do filme, foram escolhidas algumas cenas consideradas marcantes:

- 001 A cena da briga entre Carlos e Luciana;
- 006 A agressão de Carlos a Ana ao se encontrarem numa praia;
- 022 A chegada de Carlos ao apartamento de Hilda, que está morta;
- 031 A pregação assistida por Carlos em meio a um grupo de pessoas;
- 032 A cena em que uma senhora entrega um bilhete a Carlos;
- 050 o encontro de Ana com a sua mãe, assistido por Carlos;
- 056 a cena em que Ana abandona Carlos e entra numa lancha;
- 061 a intromissão de um menino de rua na discussão de Carlos e Luciana;
- 068 a cena em que Carlos chega bêbado à casa de Luciana;
- 084 a visita de Carlos a Hilda após ela haver perdido o marido;
- 087 a visita de fiscais do ministério do trabalho à fábrica de Arturo, recebidos por Carlos;
- 104 a cena em que Carlos decide deixar Luciana e fugir de São Paulo;
- 119 o despertar de Carlos dentro do carro roubado e a conversa com trabalhadores;
- 123 O retorno de Carlos a São Paulo;
- 129 a diluição da personalidade de Carlos no reflexo da cidade;
- 130 o caminhar de personagens anônimos pelas ruas de São Paulo.

A cena inicial se passa no apartamento de Carlos e Luciana. A discussão dos dois é vista do lado de fora do apartamento, sem que possa ser ouvida. A cidade de São Paulo é refletida pela janela (001).

Na segunda cena considerada importante (006), Carlos agride Ana ao constatar a contradição em seu discurso. Ela alegava preocupação com a mãe doente, desculpa para não se encontrar com Carlos, mas gastava o tempo divertindo-se com jovens ricos. Ao encontrá-la na praia, Carlos a agride sem que ninguém interfira.

Na terceira cena (022), Carlos chega ao apartamento de Hilda, com quem se relacionou por algum tempo. Hilda, que era uma mulher culta, cometeu suicídio depois de perder o marido. Os seus vizinhos não a conhecem, aglomeram-se à porta por curiosidade.

Na quarta cena (031), Carlos ouve um pregador em meio a uma multidão. Afasta-se com cara de tédio, pois percebe que aquilo não resolveria o seu problema.

Em seguida (032), Carlos passa por uma senhora que pede ajuda aos tuberculosos. Observa-a por algum tempo, mas acaba indo embora sem oferecer ajuda.

Carlos e Ana vão ao interior visitar a mãe de Ana (050). O lugar em que chegam parece abandonado, perdido no tempo. Ana e a mãe trocam olhares sem trocar palavras. São filmadas de modo a sugerir que há uma distância crescente entre elas. Ana entrega uma sacola de frutas à mãe. A mãe toma a sacola e continua a “conversa telepática” com Ana. Carlos observa a cena em silêncio.

Carlos molha Ana com uma mangueira. Ana sorri e dança. Uma lancha aproxima-se de onde estão. Um garoto que estava na lancha desce e começa a dançar com Ana. Carlos pára de jogar água. Ana pede para ele jogar mais água, mas ele larga a mangueira. Ana faz cara de quem não entendeu. Enquanto Carlos fecha a torneira, Ana entra na lancha com os garotos. Ana se despede alegremente. Carlos observa incrédulo a partida de Ana (056).

Carlos e Luciana discutem em uma praça após a aula de inglês. Luciana diz saber que Carlos sai com outra pessoa. Carlos levanta-se e acusa Luciana. Um menino de rua observa tudo. Carlos ameaça-o. Luciana parte nesse instante (061).

(068) Durante o ano novo, todos comemoram, mas Carlos está deprimido pelo fato de Luciana não querer atender ao telefone. Pela manhã, Carlos vai bêbado à casa de Luciana. Sai do carro, profere discursos e quebra garrafas para dizer que não vai beber mais. As janelas o escutam atentamente. Quando uma viatura aparece Carlos decide partir.

Carlos passa por Hilda, que não o percebe. Ele a chama, ambos trocam formalidades. Hilda voltou a morar em São Paulo. Ele a convida para almoçar em um restaurante, mas ela oferece um almoço na sua casa. Hilda comenta sobre a diferença de estilo de vida na fazenda, onde estava com o falecido marido, e o estilo de vida de uma habitação coletiva – sem privacidade. Hilda não consegue aceitar que a sua felicidade tenha durado tão pouco. Sente que o seu sofrimento é “pessoal e intransferível”. Hilda prossegue a sua fala, Carlos levanta-se para sair. Carlos a observa mais uma vez e sai (084).

Os fiscais do ministério do trabalho encontram funcionários irregulares escondidos no banheiro da fábrica de autopeças. Um dos fiscais então passa a censurar a fábrica, ameaçando fechá-la por sonegação de impostos. Os funcionários ouvem tudo de cabeça baixa, em silêncio. Carlos joga a culpa nos funcionários: diz que muitas vezes são eles que preferem não pagar as contribuições à previdência, por considerarem-nas inúteis (087).

Ao pressentir a partida de Carlos, Luciana esquece o leite no fogo. Tenta agir com naturalidade – serve o café da manhã. Carlos diz que “vai dar o fora”. Ela finge não entender.

Carlos insiste que irá embora e Luciana insiste para que ele fique. Luciana começa a bater em Carlos, chamando-o de covarde. Ele a empurra, e ela então cai (104).

Alguns trabalhadores estão próximos ao local onde Carlos estacionou o carro após a sua fuga de São Paulo. Um deles vai até Carlos oferecer ajuda, pois imagina que o carro estragou. Carlos diz que estacionou o carro naquele local porque estava com sono. Carlos agradece a preocupação do trabalhador e sai do carro. Reflete por alguns instantes e decide pegar carona de volta a São Paulo em um caminhão (119).

Quando chega a São Paulo, a sua imagem mistura-se com a imagem da cidade. Aparece o Viaduto do Chá, e a voz cansada de Carlos diz “recomeçar, recomeçar, recomeçar. Mil vezes recomeçar. Recomeçar de novo, recomeçar sempre” (123).

Imagens de multidões anônimas misturam-se, até o fim do filme (129, 130).

Carlos não consegue estabelecer uma comunicação profunda com os outros personagens. Seus conflitos internos não são conhecidos pelas outras pessoas até o momento em que se tornem insuportáveis. Inversamente, Carlos não ajuda nenhum dos outros personagens, ainda que muitas vezes encontre-se em uma situação evidentemente melhor. É um egoísta, como Ana declara no momento da separação. Carlos busca uma

razão para si, apenas para si. Os personagens principais da trama têm trajetórias solitárias, em busca de interesses impossíveis de satisfazer. Todos estão conformados.

2.2. A Hora da Estrela

A análise deste filme tem por critério os percursos realizados por Macabéa e Olímpico, sujeitos discursivos escolhidos para este trabalho, por serem o eixo principal dos acontecimentos e dos percursos no filme. Macabéa, sendo a personagem principal de *A Hora da Estrela*, é a única que é mostrada no filme a pensar, com sua voz a dizer seus pensamentos, sem o movimento facial da fala, o que aproxima o espectador da dimensão psico-social da personagem e de seus sentimentos, enquanto a mesma circula pela cidade de São Paulo.

O enredo em *A Hora da Estrela* se desenvolve em cenários e ambientes tanto fechados quanto abertos, cada qual tendo e estabelecendo, entre si e com as personagens, relações e situações próprias.

Os ambientes fechados e internos mostrados no filme se dividem em fechados/internos com uso privado, como o cortiço onde Macabéa passa a residir em São Paulo, vinda migrante do Norte do Brasil, e internos com uso público, como os bares onde Macabéa come cachorro-quente e toma Coca-Cola. Os ambientes internos e privados apresentam entre si similaridade por constituírem-se em ambientes abafados, aparentemente sujos, com suas paredes pintadas com pintura descascada, mal-iluminados.

O cortiço onde Macabéa se instala corresponde a um antigo casebre próximo à Estação da Luz, como tantos outros que de fato existem nesta área da cidade de São Paulo. É o ambiente íntimo para Macabéa quando só, pois divide o quarto com outras três moças, é onde ela escreve em seu caderno incógnito – pois o espectador nunca sabe o que Macabéa está a escrever de fato –, ouve rádio, na estação Rádio Relógio, dança e pinta as unhas. Neste seu quarto conjugado, as paredes internas são cobertas por roupas e bolsas penduradas, além de imagens pequeninas de santos e de recortes de revistas colados nas mesmas, que as decoram.

Outro ambiente fechado e privado é o local onde Macabéa trabalha como datilógrafa, um conjunto de escritórios e depósitos conjugados, com suas peças abarrotadas por caixas e arquivos empilhados, mal-iluminadas e também com aparência de bastante sujas. Em seu ambiente de trabalho Macabéa descobre a mentira e a malícia na cidade: Macabéa

primeiramente presencia, como testemunha, uma conversa furtiva de sua colega de trabalho, Gloria, com um amante, ao telefone, na qual Gloria exige dele dinheiro (oitenta mil cruzeiros) para executar um aborto, combinando de encontrá-lo à hora do almoço no “Bar da esquina” para receber dele a quantia. Em outra das primeiras cenas, esta também passada no ambiente de trabalho, Gloria mente ao chefe, Sr. Raimundo, dizendo precisar levar sua mãe ao médico, quando na verdade, conta a Macabéa, se encaminha para o encontro com um “rapaz de voz gostosa”.

Ainda outro ambiente fechado de uso privado que aparece nesta produção é o lavatório comunal da empresa metalúrgica onde Olímpico – o homem por quem Macabéa se apaixonará – trabalha. Olímpico aparece em cena, a princípio em um tipo de beco industrial, com muita fumaça ao fundo, onde o chão está molhado, a empurrar um carrinho que leva caixas e outros materiais. Em seguida, o homem por quem Macabéa se apaixonará entra no lavatório comum aos operários, que é muitíssimo mal-iluminado, e se posiciona de frente a pia. A seu lado, um colega, também de macacão uniforme industrial, lava suas mãos e sai, deixando o recinto. Olímpico nota que o colega, ao sair, deixou um pertence seu, dourado, junto à torneira, e, sem titubear, Olímpico furta o objeto esquecido pelo colega.

A partir deste contexto de imagens referentes ao espaço fechado e privado, é possível inferir ao tema da obra a ligação entre a sujeira acumulada no interior dos próprios personagens, pela opressão da grandiosidade do espaço aberto à vida interior, opressão que se faz evidente em alguns demais trechos, mais adiante analisados.

Os ambientes fechados de uso público, os bares já mencionados, a estação da Luz do Metrô e o próprio Metrô, são lugares onde Macabéa intenta o flerte e/ou sente atração por homens.

No início do Filme, Macabéa, ao acompanhar Gloria para o encontro com seu amante no “Bar da esquina”, ao ser perguntada, afirma ser virgem. Gloria flerta com o dono do Bar e Macabéa então conhece o flerte. Gloria critica a alimentação de Macabéa, sugere uma melhor alimentação, baseada na “carne”, para “criar bundinha, peitinho”, e então Macabéa conhece o propósito e se torna mais próxima da vaidade. Em momento posterior, Macabéa come um cachorro-quente, sozinha em outro bar, de aparência menos suja que o primeiro. Enquanto come, pensa estar a flertar com um senhor de paletó e óculos escuros que se encontra do outro lado do balcão, que parece mirá-la.

Dentro em pouco, o homem se levanta e apanha sua bengala para cegos e sai do bar tateando. Então, Macabéa intenta o flerte e se vê frustrada, bem como quando vai à Estação da Luz do Metrô de São Paulo, em um domingo, sozinha, pois como disse às colegas de quarto: “achava tão bonito”. Enquanto observa o corredor do trem, tendo ultrapassado a linha amarela, recuada, de segurança, nota que o segurança da Estação a observa insistentemente. O guarda se aproxima, e Macabéa sorri, nervosa e tímida, quando o guarda lhe diz, de maneira seca, que não pode ultrapassar “a linha amarela”, que “é perigoso”.

Mais outra vez para Macabéa, o flerte frustrado. Em momento posterior, Macabéa viaja no Metrô sozinha, em pé, espremida no meio de uma multidão, com dois homens a prensarem-na com seus corpos e suas axilas à altura do seu rosto, Macabéa sorri e parece gostar da sensação de tamanha proximidade com o corpo masculino. Mais tarde, na noite subsequente a este acontecimento, Macabéa se masturba, silenciosamente, em seu quarto, e começa a tossir, e de súbito se levanta, sentada sobre a cama, e se cobre com o lençol a fazer o sinal da cruz.

A partir daqui, é possível inferir dos ambientes fechados, públicos e privados que aparecem em *A Hora da Estrela*, devido às suas qualidades comuns relativas à sujeira, à escuridão, ao amontoado de objetos pendurados ou empilhados ao redor de seus limites espaciais. Além das dinâmicas subjetivas que os têm por palco, propõe-se que esta situação promove a claustrofobia nauseante característica dos interiores de habitações nas zonas densamente povoadas, muitas vezes clandestinamente, nas áreas centrais urbanizadas de São Paulo, onde a grande densidade populacional resulta em propriedades privadas de dimensões restritas e muito próximas umas das outras.

O filme apresenta claramente o problema desta proximidade, no momento em que todas as moças moradoras do quarto, junto com Macabéa, se juntam à janela a fim de assistir à novela na televisão da casa vizinha. Esta situação é típica do que acontece nos cortiços, habitação estratégica das classes populares para sobreviver na metrópole, que datam de fins do século XIX.

À época da produção de *A Hora da Estrela*, em 1986, mais de 80% das antigas residências e velhos casarões do centro de São Paulo estavam sendo utilizados para habitação como cortiços (JACOBI, 1982).

As paisagens externas da cidade, de modo geral, mostram as ruas, as avenidas e os viadutos, relativamente calmos, de São Paulo, além dos parques, também bastante calmos,

ou muito arborizados, ou cívicos. A caminhar pelas ruas e parques, Macabéa, com ou sem a companhia de Olímpico, o faz devagar e de maneira discreta. Estes ambientes amplos e abertos são onde a personagem mais frequentemente sorri e até voa nos braços de Olímpico que a ergue ao alto enquanto ela grita de felicidade “meu Deus! Deve ser assim que é voar de avião!”. Também são nestas áreas públicas e abertas da cidade onde Macabéa é reprimida por Olímpico quando ela lhe pergunta o que querem dizer as novas palavras que começa a conhecer através da Rádio. Todas as cenas nas quais Macabéa e Olímpico se encontram tomam lugar em ambientes de uso público: nos parques, nas ruas e no Metrô.

O primeiro encontro do Casal se dá a partir de uma mentira que Macabéa conta a seu Chefe, Sr. Raimundo. Copiando a mentira de Glória, Macabéa lhe diz que necessita ir ao médico no dia seguinte para tirar um dente. Em consequência, ganha o dia seguinte de folga. Este dia de folga é peculiarmente importante para o desenrolar da história: no início do dia, enquanto todas as suas colegas de quarto se encaminham para trabalhar, Macabéa liga o rádio e aumenta o volume quando a valsa Danúbio Azul toca, e cobre-se com o lençol para dançar com a fluência do tecido, quando é surpreendida por uma colega de quarto que lhe interpela “que é isso mulher, endoidou?”, e ela se contrai, se senta na cama enrolada no lençol e explica que “hoje eu tô de folga”. Assim que a colega sai, Macabéa recomeça a dançar, com a música mais alta, feliz, rodopiando pelo quarto vazio de gente. Dali uns instantes, uma mulher do lado de fora pergunta: “não vai trabalhar hoje?”, sendo assim interrompida, Macabéa senta-se depressa na cama, constrangida e ofegante, e se olha no espelho defronte. Arranja o lençol sobre a cabeça como um véu de noiva e sorri muito, e diz para si mesma em pensamento “Sou datilógrafa, sou virgem e gosto de Coca-cola”. Seu reflexo no espelho é duplo, devido a uma variação na superfície reflexiva do espelho, e a imagem do reflexo de Macabéa, noiva no espelho, passa a ser a imagem de uma manequim com vestido de noiva dentro de uma vitrine, através da qual Macabéa a contempla, da calçada da rua, já em espaço aberto. Então Macabéa imita os gestos da manequim, e seu olhar se perde.

No início do filme, recém-chegada a São Paulo, Macabéa é ingênua e pede desculpas a todos, sem ao menos ter feito nada, pois ao invés de bom-dia, Macabéa pede desculpas. Conforme vai se encontrando com tantos outros na metrópole, como Glória que lhe ensina a vaidade e a mentira, Macabéa aprende a mentir, a tentar incorporar a vaidade para si, a transformar e construir a sua identidade, a partir do que seus interlocutores entendem por

sua identidade. Ser virgem e tomar coca-cola são características que Glória leu de Macabéa em seu primeiro almoço em conjunto no bar da esquina. Ser datilógrafa é trabalho recente para Macabéa, visto que em diversas passagens expõe não conhecer as palavras. Além de, pelas críticas que recebe de seus chefes, ser perceptível que não possuía experiência como datilógrafa: escreve errado, engordura e fura as folhas, etc. Assim, a cidade, promovendo o encontro com a alteridade, vai transformando a identidade de Macabéa.

E é ainda em seu dia de folga, fruto da mentira ao chefe, que Macabéa vai até o parque e conhece Olímpico: o primeiro flerte que dá certo, pois ele lhe corresponde o interesse, lhe mostra seu retrato fotográfico, o registro da existência para a alteridade, também símbolo da exposição das identidades urbanas. Então, os dois passeiam por passarelas suspensas sobre uma zona industrial quase deserta da cidade e por sobre os trilhos de trem. Começa a chover e ambos se refugiam sob a marquise de uma banca comercial e Macabéa vê na vitrine parafusos e pregos, comentando com Olímpico “eu gosto tanto de prego e parafuso, e o Sr.?” E Olímpico a olha de volta, sem conseguir saber o que responder. Com a frequência desses comentários de Macabéa que a Olímpico parecem esdrúxulos e estranhos, ele passa a ser ríspido e agressivo com ela, pois se sente oprimido por não saber do que ela está falando. Olímpico diz não se sentir compreendido, mesmo quando nada está a dizer: “Pois é”.

Outro momento especial do filme em ambiente aberto é o momento em que o casal, Macabéa e Olímpico, está em uma praça cívica na cidade, sobre uma escadaria junto a uma pira, onde Olímpico declama um discurso como de candidato a deputado, de acordo com a sua imagem do que vem a ser um deputado, no qual promete a sua irmã uma casa nova com água encanada e, inflamado, grita: “O nosso problema não é água! O nosso problema não é chuva! O nosso problema não é nuvem! Não falta chuva no nordeste, meus amigos! Falta é homem!” Nesta imagem, composta pela praça seca, símbolo do espaço comunal cidadão, onde a opinião pública pode se manifestar, em comunhão, este cidadão, Olímpico, expressa a sua imagem imaginada do que é o político, o deputado, e onde a amplitude e a grandiosidade do espaço lhe permitem a liberdade da expressão a plenos pulmões.

Assim, na produção fílmica d’A Hora da Estrela, os ambientes/cenários urbanos são dicotômicos, na medida em que nos ambientes fechados se dão atuações por parte dos personagens dissimuladas. No caso de Glória, suas ligações telefônicas furtivas, contidas. Macabéa ao dançar sozinha no quarto, quando interpelada por uma possível observadora se

contraí e pára. Nos interiores, a escuridão e a sujeira como acúmulo de energia pudorada, contida sob forte pressão, que à luz plena do dia, ao ar livre, pode voar, como um avião, pode gritar, como um homem de poder.

Pode-se inferir, portanto, dos ambientes, tanto internos quando externos, a sensação estética que causam sobre os sujeitos discursivos, na medida em que permitem a expansão, ou colaboram numa contração de seus espíritos.

2.3. *Um Céu de Estrelas*

A abertura de *Um Céu de Estrelas* é composta por uma seqüência de fotografias de pessoas, alheias à história, ao enredo do filme, de imagens da cidade no bairro da Mooca, zona leste de São Paulo, de um telhado próximo com chaminés, contraposto ao fundo dos arranha-céus da cidade. Postes e fios de luz através dos quais se vê a silhueta horizontal e cheia de elementos verticais da cidade, fumaça, trens e containeres. O vôo dos pássaros e o percurso da câmera ao longo de um muro pichado. Algumas imagens de pessoas caminhando, em movimento, uma delas uma mulher que chora. Estas imagens são intercaladas com a vista a partir da altura de um observador transeunte, do topo de uma edificação terminada em linha com o céu, cuja claridade opõe-se à escuridão da sombra da grande massa edificada.

A tela é então tomada pelo contraste escuro/claro, cheio/vazio da edificação dura e limitada em contraste no encontro com o céu livre e amplo. A imagem se torna em alguns momentos puro preto e branco, e o filme todo é guiado pela justaposição de elementos contrastantes: o que se passa no interior e no exterior, a edificação, limitada e o ambiente externo, o céu, livre, o homem e a mulher e a dominação. O que ocorre dentro do apartamento de Dalva em relação ao que se passa fora e a comunicação entre os dois domínios, bem como a formação de identidades, relacionados aos espaços internos e externos, que se estabelecem a partir da comunicação com o outro.

A primeira cena em que Dalva aparece, ela está a passar batom vermelho em frente do espelho. Aqui, como em *A Hora da Estrela*, a imagem da vaidade vem com a cor (do batom, fálico, na boca de Dalva, ou na mão, de Macabéa), o mirar-se no espelho, o encontrar-se consigo mesma como outra, a elaboração e criação da própria identidade com o encontro com a alteridade em seu mesmo reflexo.

Em *Um Céu de Estrelas*, como em *A Hora da Estrela*, a vaidade, a possibilidade de comprar e a vontade de usar batom se relacionam com o intento à independência, à mobilidade feminina. Em *Um Céu de Estrelas*, Dalva, assim que passa o batom e arruma o cabelo em frente ao espelho, começa a arrumar sua mala para ir para Miami, em viagem que ganhou como prêmio em um concurso de cabeleireiros. Em *A Hora da Estrela*, há o desfazer das malas por Macabéa quando se instala em sua habitação conjugada, no cortiço onde se estabelece, quando vai para a cidade grande e concretiza o seu intento da busca pela independência como liberdade.

Nas obras analisadas, estão presentes a insatisfação com o meio e há o sonho e o intento pela fuga e pela mudança na diáspora, na tentativa do deslocamento em busca de melhores condições de vida. Em *São Paulo S. A.* todos os personagens tentam fugir: Carlos tenta a fuga, ao fim da trama, e também vê a sua tentativa frustrada como em *Um Céu de Estrelas* por parte de Dalva, pela a tragédia do dia da véspera de sua viagem, e em *A Hora da Estrela*, pela morte de Macabéa, sem que esta tenha conseguido aprender as novas palavras que queria, nem descobrir se era mesmo gente, nem o que era mesmo ser gente.

Em *Um Céu de Estrelas*, a imagem da Moóca, dos arredores da casa onde Dalva vive com sua mãe, Dona Lourdes, é a de um denso agrupamento de construções, o qual permite muito pouca privacidade visual para o interior das casas vizinhas, situação recorrente no ambiente de *A Hora da Estrela*, pois do cortiço onde Macabéa vai morar é possível enxergar-se a novela pela janela, na televisão da vizinha. O olhar pela janela, nas três produções audiovisuais de que aqui tratamos, é recorrente, bem como o dançar e a sensualidade.

O lavar-se na pia em frente ao espelho: nos três filmes esta atitude é recorrente por parte das personagens femininas quando diante de uma tensão. Luciana, no final do *São Paulo S. A.*, para acalmar-se quando percebe que Carlos está agindo de maneira destoante do esperado, do cotidiano. Em *Um Céu de Estrelas*, este ato está relacionado com o lavar-se do desejo sexual. Para Macabéa, o olhar-se no espelho é o puro reconhecimento.

3. Idéia-imagem: a cidade como cenário do amálgama identitário

Simmel () em seu clássico estudo, aponta questões que emergem com radicalidade nas obras em tela, mesmo após um século. A questão da subjetividade exacerbada que constitui

a experiência do indivíduo moderno da metrópole está presente com força nos filmes assinalados.

Mais ainda. Se São Paulo S.A. se afirma como paradigma fílmico para obras consagradas pela academia e crítica que tem como foco a questão do indivíduo na metrópole como *A hora da estrela* e *Um céu de estrelas*, esse conjunto de discursos fílmicos estabelece um fio condutor na instauração de uma imagem de metrópole moderna e seus problemas na formação da identidade nacional brasileira.

Em que pese o caráter incipiente do estudo aqui apresentado, fica nítida a recorrência nas três (3) obras em análise de aspectos que caracterizam a idéia de metrópole moderna e suas especificidades brasileiras. Não que cada aspecto revelado a luz da análise dos percursos dos sujeitos discursivos traga em si uma especificidade, mas em seu conjunto constata-se uma sobreposição de elementos constituindo uma totalidade peculiar da moderna metrópole brasileira.

A questão das classes e sua inserção espacial estão presentes em todos os filmes assim como as possibilidades e limitações dos contatos em espaços de convivência inter-classe. A tensão e a problemática da constituição do eu individual se apresenta como central e absolutamente definido pela inserção dos sujeitos discursivos intra-filme, os personagens, no espaço da cidade. Seja em espaços públicos ou privados, abertos ou fechados. Lá está sempre a pressão do espaço na formação subjetiva do sujeito discursivo.

Em todos o problema da comunicação também emerge como central, mesmo que nem todas as obras tenham sido inseridas na temática consagrada por Antonioni como da incomunicabilidade como foi o caso de *São Paulo S.A.*. A pressão subjetiva estabelecida na metrópole pela ocupação de espaços abertos e a degradação dos espaços privados aparecem com recorrência.

Assim como os efeitos da inserção do indivíduo na sociedade de massa e de seu anonimato. Mesmo quando os espaço abertos e públicos aparecem vazios, seu vazio informa mais sobre uma pressão no indivíduo, dada a amplitude típica dos espaços projetados em cidades de grande concentração populacional, do que a sensação de alívio. Nos grandes espaços da metrópole o que se tem sempre, estando só ou na multidão é a sensação de solidão.

É certo que muito mais se deverá abordar a partir desse estudo introdutório sobre o caráter paradigmático do discurso fílmico na constituição de uma imagem de urbano na

formação da identidade nacional brasileira. E tal questão implica necessariamente na investigação de como a metrópole paradigmática da modernidade e da inserção do país no processo de modernização teve instaurada sua imagem como parte da identidade nacional.

Indo-se um pouco além, e tomando-se os pressupostos que introduziram a esse trabalho, pode-se projetar a instauração de uma imagem de Brasil urbano centrado em São Paulo, tal como estabelecida por discursos fílmicos particulares e paradigmáticos.

Assim, a cidade brasileira e sua imagem, na formação da identidade nacional, não seriam reproduzidas por tecnologias representacionais, mas antes, as tecnologias de documentação audiovisual anunciariam e incutiriam como discursos uma imagem de urbano que tem como um de seus paradigmas o caso de São Paulo S.A., e uma filmografia herdeira desta imagem, funcionaria reiterando o caráter universal, no âmbito da cultura brasileira, desta imagem.

Referências

ARAUJO, Frederico Guilherme Bandeira de. Artigo “Identidade” e “Território” enquanto simulacros discursivos. In: ARAUJO, Frederico Guilherme Bandeira de; HAESBAERTH, Rogério. **Identities e territórios: questões e olhares contemporâneos**. Rio de Janeiro: Access, 2007.

CÂNDIDO, A. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CERTEAU, M. de. **A cultura no plural**. São Paulo: Papyrus, 1995.

_____. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHATTERJEE, P. Comunidade imaginada. In: BALAKRISHNAN, G. (Org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 227-238.

CHOAY, F. **O urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem – movimento**. Les Editions de Minuit, 1983.

DUARTE, L. F. D. Classificação e valor na reflexão sobre identidade social. In: CARDOSO, Ruth. **A aventura antropológica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. **Da vida nervosa nas classes trabalhadoras urbanas**. Rio de Janeiro: J. Zahar; Brasília: CNPq, 1986.

DUMONT, L. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

- FURTADO, C. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.
- ARAÚJO, F. G. B.; GUEDES, A. D.; PETRUS, M. Regina; GUELMAN, Regina Prado; NOGUEIRA, D. T.; BARROS FILHO, R. O. Para compreender o discurso: uma proposição metodológica de inspiração bakhtiniana. In: **ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR**, 12., 2007, Belém. Anais..., Belém: UFPA, 2007. 1CD-ROM.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP&A, 2007.
- _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- KEARNS, A.; PARKINSON, M. The significance of neighbourhood. **Urban Studies**, Glasgow, v. 38, n. 12, nov. 2001. p. 2103 – 2109
- LYNCH, K. **A imagem da cidade**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- MELLO, J.M.C. **O capitalismo tardio**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MILLS, C. W. **A imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- VENTURA, Z. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- VERNIER, B. **La genèse sociale de sentiments: aînés et cadets dans l'île grecque de Karpathos**. Paris: EHESS, 1991.
- SANTOS, M. O lugar e o cotidiano. In: _____. **A natureza do espaço**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- SCHAPIRA, Marie-France Prévôt. (Coord.). Métropoles d'Amérique Latine: de l'espace public aux espaces privés. **Cahiers des Amériques Latines**, Paris, n. 35, 2000. p. 15-20
- SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- VILLAÇA, Flavio. Espaço Intra-Urbano no Brasil. São Paulo, Studio Nobel, 2001.

Filmografia

RAIZ, P. C. ; AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. Produção de Raiz Produções Cinematográficas, Direção de Suzana Amaral. São Paulo, Embrafilmes, 1985. 96 min. color. son.

PRODUÇÃO, C.; AMARAL. T. **Um céu de estrelas**. Produção de Casa de Produção, Direção de Tata Amaral. São Paulo, Sagres/Rio Filme, 1996. 75 min. color. son.

GOUVEA, R. M.; PERSON, L. S. **São Paulo, Sociedade Anônima**. Produção de Renato Magalhães Gouvêa, Direção de Luís Sérgio Person. São Paulo, Video Filmes, 1965. 111 min. p&b. son.