



**A CIDADE NO
CINEMA DOCUMENTAL
DOS ANOS 1920**

JOSÉ FRANCISCO SERAFIM

Antropólogo-cineasta, professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia e pesquisador PPG Comunicação e Cultura Contemporâneas/UFBA

O cinematógrafo. Uma maravilha fotográfica.

Uma nova invenção que é certamente uma das coisas mais curiosas de nossa época, no entanto tão fértil, foi produzida ontem à noite, no Boulevard des Capucines, nº 14 [Paris], em frente a um público de estudiosos, de professores e de fotógrafos. Trata-se da reprodução, através de projeções, de cenas vividas e fotografadas por séries de tomadas instantâneas. Independentemente da cena fotografada e da quantidade de personagens desta forma surpreendidos em seus atos de vida, vocês o verão em tamanho natural, com as cores, a perspectiva, os céus longínquos, as casas, as ruas, com toda a ilusão da vida real.

*Notícia redigida por dois jornalistas anônimos para o jornal *Le radical*, em 30/ out. 1895, tradução nossa.*

O cinema surge na França, em 1895,¹ com a invenção dos irmãos Lumière, sendo que os primeiros filmes dos pais fundadores do cinema estavam focados em suas próprias vidas, através da representação de aspectos do cotidiano familiar. Dessa forma, assistiremos a Auguste Lumière, em companhia de sua esposa, alimentar seu bebê. Já em outro filme, veremos o pai dos Lumière jogando cartas com dois amigos. Estes são dois entre muitos outros exemplos desse cinema familiar, mais íntimo, que, mesmo se realizado em ambiente externo, pouco revelava das cidades nas quais os cineastas estavam filmando, como Lyon ou La Ciotat (cidades francesas). Esta vertente do cinema mais íntimo, doméstico, atraiu inicialmente um público ávido de novas sensações e invenções, mas, também, este mesmo público do final do século XIX começará a exigir novidades nos temas. Dessa forma, os Lumière formam alguns dos operários de sua fábrica de material fotográfico às técnicas do cinematógrafo, e os enviam aos quatro cantos do mundo, não somente para difundir e comercializar a nova invenção, como também para realizar filmagens nos locais que visitavam. Assim, começaremos a ver nas telas dos espaços de exibição do cinematógrafo não somente cenas de um cotidiano banal, como, também, cenas de cidades com suas ruas e habitantes, filmadas em locais de difícil acesso para a população do final do século XIX. Nossos antepassados puderam, assim, conhecer através do cinematógrafo, outros povos e seus habitats, como a Rússia, China, Estados Unidos, entre muitos outros. Deve-se sublinhar que praticamente quase todos os países do mundo foram visitados pelos operadores de câmera dos irmãos Lumière. Temos aqui uma vertente do cinema, a filmagem em ambiente natural que revela aspectos do mundo histórico e que é hoje fonte de pesquisa para muitas áreas do conhecimento. Infelizmente, esta vertente se esgotará rapidamente, pois já no início do século XX, com o interesse cada vez mais crescente por histórias inventadas, ou seja, ficcionais, este novo gênero cinematográfico será por muitos anos praticamente o único a ser explorado pela nascente indústria cinematográfica, e, objetivando maior controle no processo de produção, essas realizações serão realizadas em estúdio, pouco ou nada revelando do mundo histórico. Poucos serão os exemplos de filmes interessados em mostrar o mundo histórico, as cidades e seus habitantes. O cinema documentário deverá esperar até os anos 1930 e o surgimento do cinema sonoro para, finalmente, poder existir enquanto gênero cinematográfico.

Algumas experiências desse primeiro momento do cinema devem ser destacadas, sendo elas relacionadas às novas formas estéticas que surgem no início do século XX, as vanguardas artísticas. O cinema e sua vertente vinculada ao real serão apropriados por diversos representantes dessas novas possibilidades de

representações artísticas, como será o caso de Fernand Léger, René Clair, Man Ray, Germaine Dulac, entre outros. Esses cineastas estarão à frente desse movimento de ruptura com as artes estabelecidas e mostrarão em suas obras (ficcionais e documentais) aspectos da vida urbana e, em muitos casos, cenas de ruas e transeuntes. Segundo Alberto Cavalcanti (1976, p. 40), “o público já andava, por essa época, saturado pelo convencionalismo do filme de ficção e a indústria cinematográfica açambarcou todas as idéias, todas as personalidades da ‘Avant-Garde’”.

Este movimento dos anos 1920 será certamente fundamental para se pensar um subgênero cinematográfico que terá por tema a cidade, mostrando vários aspectos de diversas metrópoles do planeta. Um dos precursores desse movimento, que terá uma vinculação com um gênero musical e que será denominado “sinfonia urbana”, é o filme *Manhatta*, de Paul Strand e Charles Sheeher, realizado em 1921. Assistimos nesse filme a imagens da cidade de Nova Iorque, a começar pela chegada de um *ferry boat* em Manhattan. Logo após, vemos ruas da cidade, em seguida trabalhadores da construção civil literalmente erguendo a cidade dos arranha-céus, e no final assistimos a um pôr do sol sobre o rio Hudson. Durante os dez minutos que duram o filme serão introduzidas várias cartelas com textos que remetem ao poema *Mannahatta*, de Walt Whitman.

216

Em 1926, Alberto Cavalcanti realiza um filme bastante aclamado pela crítica, *Rien que les heures*, no qual mostra o cotidiano da cidade de Paris. O filme tem duração de 47 minutos, e já nos minutos iniciais, através de duas cartelas, o diretor explica ao espectador o objetivo de seu filme. Lemos inicialmente: “Não é a vida mundana e elegante [...]”; em seguida, vemos na imagem um grupo de mulheres elegantemente vestidas descerem uma longa escadaria. Nesse momento, a imagem congela, tornando-se fotografia estática, e uma mão a retira de seu quadro e a rasga em pequenos pedaços. Então surge uma nova cartela: “[...] é a vida dos humildes e dos desclassificados”; e o plano que se segue mostra um carro de luxo que se transforma pelo poder da edição em uma carroça puxada por um burro. Ou seja, o que interessa a Cavalcanti não é mostrar a Paris de cartão postal, mas, sim, aquela menos vista pelos espectadores, a da pobreza, da miséria. O interesse aqui é muito mais social que simplesmente representar o urbano. Nesse sentido, Cavalcanti (1976, p.40) observa que

O próprio documentário de então tendia para um certo escapismo abordando temas longínquos, quase românticos, que impressionavam o público pelo seu exotismo. Alguns dos vanguardistas, desenvolvendo as lições dos filmes soviéticos, enfrentaram a realidade cotidiana – e seus filmes começaram a discutir problemas imediatos.

Na sua grande maioria, os filmes que têm a cidade por tema serão realizados sobretudo, na Europa e nos Estados Unidos, sendo, frequentemente, curtas ou médias metragens. Será, nomeadamente, um filme alemão de Walter Ruttmann, realizado em 1927, que será todo ele dedicado a mostrar diferentes aspectos de uma cidade, neste caso Berlim. Teremos a primeira sinfonia cinematográfica, seja na forma de edição do filme seja no próprio título, *Berlim, sinfonia de uma grande cidade*. A fim de enfatizar a importância da obra de Ruttmann, o mentor da escola inglesa de documentário, John Grierson (1950, p.47, tradução nossa), observa que

Berlin desencadeou uma moderna tendência cinematográfica segundo a qual podemos encontrar o material documental frente à porta da casa: em eventos que não são recomendados nem pela novidade da coisa desconhecida, nem pelo fascínio da selvagem nobreza de um ambiente exótico. Berlin assinalou simplesmente o repúdio do romanesco e o retorno à realidade.

É nesse sentido que este documentário abre uma vertente que se mostrará bastante produtiva para este gênero cinematográfico, gerando múltiplos exemplos e sendo copiado em diversas partes do mundo.

Kathrin Ackermann (2005, p. 481, tradução nossa) observa que

217

O termo de “sinfonia urbana” aparece pela primeira vez nos círculos de cinema de vanguarda dos anos 1920, onde a ideia de uma analogia entre filme e música é muito comum. Um dos primeiros a enunciar esta ideia foi o pintor Léopold Survage que, desde 1914, preconizava a realização de sua teoria do “ritmo colorido” por meio do cinematógrafo. Alguns anos mais tarde foi sobretudo a cineasta Germaine Dulac que preconizou um cinema musical que deveria expulsar o cinema literário e dramático.

Ruttmann, conhecedor da obra de Dziga Vertov sobre o documentário e de seus manifestos sobre o cine-olho (*kino glaz*), irá realizar uma obra peculiar sobre Berlim, mostrando nas imagens o que poderia ser um dia, ou seja, 24 horas na vida de uma grande cidade. Vertov, que, através de seus manifestos, estará a frente de Ruttmann no campo das ideias deste novo formato de documentário, somente realizará aquela que será sua grande obra, *O homem com a câmera*, em 1929. Certamente, esta última vai além dos limites de representar uma grande cidade, aqui, Moscou e Odessa, mostrando, também o intrincado trabalho das diversas fases da realização fílmica, desde a gravação das imagens, passando pelo trabalho de montagem até a exibição pública do filme. *O homem com a câmera*, ao mostrar o trabalho necessário para a realização de um filme, dá um salto além ao expor esse fazer fílmico, entremeado com os diversos momentos

que vive uma cidade do acordar ao anoitecer. Vemos, ao longo do filme, a população em seus afazeres domésticos, profissionais, lúdicos, esportivos etc. O filme concede espaço tanto às atividades masculinas quanto femininas, o que é raro nos filmes realizados nesse período.

Nesse sentido, e comparando com o filme de Vertov, a proposta de Ruttmann é mais modesta, mas não sem interesse. O filme é, certamente, a primeira grande sinfonia que tem a cidade por tema. No filme, Ruttmann se detém, sobretudo, em aspectos da cidade sem se ater a seus habitantes. Há uma certa organicidade nas imagens, que mostram uma cidade harmônica que funciona segundo determinadas regras. Por exemplo, os guardas de trânsito que tem por função contribuir para que o intenso tráfego da cidade flua sem maiores problemas. Em *Berlim, sinfonia de uma grande cidade*, o cineasta não está interessado, ao contrário do que Cavalcanti já havia mostrado em *Rien que les heures*, nas desigualdades sociais entre os habitantes da cidade. Mesmo se em alguns momentos vemos mendigos e pobres na imagem, o que interessa ao cineasta é representar a cidade na sua totalidade, sem se deter em nenhum tipo em particular. Berlim, a cidade, é o personagem principal do filme. Concordamos com Ackermann (2005, p. 487, tradução nossa) quando esta observa que

218

Berlim, sinfonia de uma grande cidade, ao contrário [relação com Rien que les heures], exalta o ritmo da metrópole onde os homens são somente um fenômeno de massa, da mesma forma que os bondes e os automóveis que invadem os cruzamentos e as máquinas que se movimentam com grande velocidade.

O filme de Ruttmann é composto de cinco atos, onde no primeiro, que tem a função de prólogo, vemos um trem se locomover e passar por paisagens rurais até chegar a uma estação urbana. Nesse momento, um letreiro mostra a palavra “Berlin”. A partir de então o cineasta segue o desenrolar do dia na cidade. Inicialmente, um grupo de pessoas com bexigas retorna para suas casas após o que foi certamente uma noite festiva na cidade. As ruas ainda estão desertas e aos poucos elas começam a ganhar vida, com o nascer do dia. Algumas pessoas caminham pelas ruas, indo para seus trabalhos. Um grupo de crianças uniformizadas vai para escola, carros e bondes começam a circular pelas ruas anunciando um novo dia que começa. No ato seguinte, vemos o início do trabalho; as máquinas começam a funcionar e a se agitar, os empregados a controlá-las. No terceiro ato, vemos o trabalho se intensificar; estamos em plena atividade profissional. No ato seguinte, vemos a saída do trabalho; os portões que se abriram no início do filme para que os empregados comessem suas jornadas agora se fecham após mais um dia que está acabando. Neste ato, o diretor aproveita para nos mostrar algumas atividades esportivas, pessoas brincando na água, corrida de automó-

vel, entre outras. Mas o dia está findando, começa a escurecer e tem início o quinto e último ato; as atividades agora são as de lazer. Berlim é uma grande festa, luminosos os mais diversos anunciam as múltiplas atividades às quais a população pode desfrutar após um dia de trabalho: cinema, restaurantes, bailes etc. Ao mostrar estas atividades, o filme, de forma cíclica, retorna ao seu início, quando podemos imaginar que aqueles que estão festejando retornarão em breve para suas casas, iniciando-se mais um dia na cidade.

O documentário é composto de imagens em movimento e de letreiros introduzidos em partes do filme, anunciando o início de um novo ato e o término do anterior. Ao utilizar este recurso – a divisão em atos, para pontuar a narrativa, Ruttmann está, também, dialogando com a forma escolhida não somente para dar nome ao seu filme – a sinfonia – como, também, com a estrutura da obra, que se aproxima da estrutura sinfônica. Por exemplo, o ritmo do filme vai aumentando em um crescendo, culminando no terceiro ato, da mesma forma que os movimentos de uma obra sinfônica. O ritmo do filme vai se acelerando, sendo este aumento da velocidade evidenciado através da montagem e da duração dos planos. Dessa forma, quando no terceiro ato o dia está em plena atividade, o ritmo aumenta e os planos diminuem sua duração, nos dando uma impressão de aceleração do movimento e, claro, das atividades.

219

Ruttmann nos mostra as atividades da cidade sem se deter em nenhuma delas. O que interessa ao cineasta é mostrar uma cidade que funciona, aparentemente em harmonia, onde há o tempo do trabalho e o tempo do lazer, sendo todas elas orquestradas pelo *leitmotiv* do filme, o trânsito incessante das ruas. As ruas, com seus bondes e automóveis, e os transeuntes são mostrados em inúmeros momentos do filme. Apesar da grande inovação trazida pelo filme, este será duramente criticado por um dos teóricos do cinema, Siegfried Kracauer (2009, p. 340), ao observar que

Raramente experimentos artísticos têm levado o cinema a explorar novos territórios. Sobretudo o cinema abstrato, muito cultivado em Paris, é uma linhagem à margem que aqui não entra em questão. Como única tentativa importante afastando-se da produção vulgar, é de mencionar o interessante filme-sinfonia Berlim, de Ruttmann. Uma obra sem ação propriamente que permite que a metrópole surja como resultado duma seqüência de caminhos microscópicos individuais. Comunica a realidade de Berlim? É cego para a realidade como todo filme de ficção. A causa disto é política. Em vez de penetrar neste imenso objeto para obter uma compreensão autêntica de sua estrutura social, econômica e política, em vez de observá-lo de modo humanamente interessado ou mesmo de atracá-lo de um ponto de vista privilegiado para participar dele com decisão, Ruttmann libera milhões de detalhes desconectados que coexistem um ao lado do outro, inserindo no máximo transições engenhosas que são vazias de conteúdo.

E arremata: “Não há nada para ser visto nesta sinfonia, porque não mostra nem uma única conexão dotada de sentido”. (KRACAUER, 2009, p. 340)

Este grande teórico do cinema, ao criticar o filme, está certamente propondo que Ruttman realizasse um filme diferente, no qual o diálogo entre a cidade e seus habitantes estivesse mais bem orquestrado, mas este seria com certeza outro filme. Apesar das críticas, esta forma sinfônica de pensar o documentário dará muitos frutos, e será imitado por diversos realizadores, com resultados não tão satisfatórios como o do filme de Ruttman.

Um desses filmes que busca, sem muito sucesso, seguir a estrutura do filme de Ruttman é o documentário *São Paulo, sinfonia de uma metrópole*, realizado em 1929 por dois imigrantes húngaros, Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig. Segundo Jean-Claude Bernardet (1987, p. 166, tradução nossa), *São Paulo, sinfonia de uma metrópole*, seguiria

[...] a mesma linha que o filme de Walter Ruttmann que os autores afirmam não ter visto, São Paulo sinfonia ... faz apologia do crescimento urbano mostrando um dia na vida de São Paulo, do amanhecer ao entardecer (provavelmente falta de meios para as gravações noturnas). É um canto aos edifícios cada vez mais altos, ao tráfego urbano, ao barulho, à máquina.

220

O filme de Kemeny e Lustig mostra diversas facetas da cidade de São Paulo, diferentemente do filme de Ruttman que mostra o ritmo e as atividades da cidade através das imagens em movimento, pelas quais podemos perceber os diferentes momentos do dia. O filme sobre São Paulo, apesar de ainda ter sido realizado sob o período do cinema mudo, é muito tagarela. As ideias e a voz dos diretores serão transpostas, não somente pelas imagens, mas, sobretudo através das várias cartelas que estarão presentes ao longo do filme de uma hora e dois minutos. Já no início do filme as duas primeiras cartelas nos apresentam os objetivos dos cineastas. Na primeira podemos ler “Rex film apresenta o filme da cidade, o film que revela aos proprios paulistas a grandeza desta soberba metrópole, que se fez vertiginosamente graças à energia constructiva do seu povo.” Em seguida, a próxima cartela nos informa que este “É um trabalho inicial, mas que orgulhará aqueles que se evêm nelle. Brasileiros! Senti-eis nesta pellicula a symponia grandiosa de São Paulo, que é a vossa propria symphonia!”.

A partir deste momento, o filme mostrará diversos momentos e espaços da cidade; a câmera frequentemente mostra as ruas, os transeuntes e o tráfego, mas estas sequências são entrecortadas por outras que mostram diversas atividades urbanas. Concordamos com Silvana Olivieri (2011, p. 89) quando esta observa

que *São Paulo, sinfonia de uma grande metrópole*, “apresentando várias sequências institucionalizadas, muitas estavam mais próximas da cavação que da sinfonia. Também seu ponto de vista era bem mais conservador e moralista, querendo mostrar apenas as ‘grandezas’ de uma cidade ‘sem contradições’.” O filme mostra essas diversas sequências que têm valores quase que autônomos, pois estas, aparentemente, não foram montadas pensando-se na unidade do filme; aqui, também a obra difere do filme de Ruttmann. Na metade do filme, os cineastas inserem, por exemplo, uma sequência sobre a prisão. Podemos ler na cartela que antecede a imagem: “Penitenciária do Estado. Instituto de Regeneração sem similar no mundo. Ahi o presidiário não é um condenado: é um enfermo moral que se vae curar pelo systema de regeneração a que o vão submetter.” Logo após esta cartela, temos uma vista aérea do sistema presidiário para, em seguida, entrarmos na prisão onde serão mostradas as diferentes atividades desenvolvidas pelos presos. Esta é a sequência mais longa do filme, com duração de cinco minutos. Evidencia-se, aqui, um dos interesses dos diretores, ou seja, mostrar uma cidade harmônica, sem atritos e/ou conflitos, e mesmo quando estes ocorrem, os causadores da desordem são retirados do convívio social e inseridos em um sistema não punitivo, mas de “regeneração”, a fim que possam, quando “curados”, serem novamente úteis à sociedade. Esta é a lógica de construção do filme, evidenciada em diversas sequências do documentário.

221

Em outro momento, a fim de explicar ao espectador o processo de independência do Brasil, o filme apresenta inicialmente o Monumento do Ipiranga, para, em seguida, filmar um quadro representando esse momento histórico. Os personagens do quadro ganham vida e temos, então, uma sequência ficcionalizada na qual D. Pedro libera o Brasil do jugo português.

Este ufanismo e patriotismo dos diretores serão evidenciados uma vez mais no final do filme, quando uma cartela nos informa que “É uma visão que os nossos olhos construíram: São Paulo metrópole formidável e cyclopica, collocando-se, em alguns decenios na vanguarda dos maiores centros de atividade do mundo!” O último plano do filme é igualmente exemplar; vemos o centro da bandeira brasileira com o círculo, as estrelas e o lema “Ordem e Progresso” bem legível. Este também poderia ser o lema do documentário, já que nada é questionado sobre esta grande cidade, que deve toda sua riqueza ao mundo rural e, sobretudo, à cultura do café. O filme abordará esta questão muito brevemente quando quatro cartelas que se sucedem nos informam: “O commercio do café”, “Ouro verde”, “Força motriz”, “Alavanca do progresso”.

Evidencia-se, aqui, que o interesse dos cineastas é o de mostrar a modernidade desta cidade brasileira e a sintonia que ela estabelece com outras metrópoles do

mundo. O filme é por demais caleidoscópico e se aproxima de uma colcha de retalhos pouco harmoniosa, diferentemente do filme de Ruttmann, que consegue mostrar a complexidade da vida urbana, mesmo se podemos questionar algumas escolhas estéticas do cineasta. No filme sobre São Paulo, restam as imagens captadas no final dos anos 1920, que nos revelam, apesar da pouca habilidade dos dois diretores, cenas de vida “captadas de improviso” (VERTOV, 1958, p. 58) que acabam sendo um testemunho único sobre um momento na vida desta que se tornaria uma das maiores cidades do mundo.

Tendo em vista o exposto acima, podemos observar que a representação da cidade é contemporânea ao surgimento do cinematógrafo e que, a partir da invenção da câmera e do projetor, as cidades não pararam de estar presentes nas telas de cinema, seja como personagem principal – o que será muito comum em diversos filmes documentais realizados até o final dos anos 1920, – ou como local de interação com seus habitantes a partir dos anos 1930.

Com o surgimento do filme sonoro em 1930, a representação da cidade se complexifica. Os espaços urbanos serão cenários de grande parte dos documentários realizados, mas só que agora se mostram também os conflitos de seus habitantes, sendo que o cinema terá este poder de suscitar a discussão sobre questões prementes para diversos segmentos da população. Certamente, o contributo de John Grierson e de sua equipe de documentaristas será enorme para esta nova vertente do documentário social, o que pode ser evidenciado em um dos filmes do grupo, *Housing Problems* (1935), no qual, como o próprio título já indica, mostra-se o problema da moradia popular nos bairros populares londrinos. Só que agora a câmera não se contenta mais somente em mostrar. Os habitantes desses espaços insalubres terão igualmente direito a voz e irão discorrer sobre os mais diversos problemas que enfrentam em decorrência das péssimas condições de moradia. O cinema agora não mostra mais a cidade como obra sinfônica, tal qual pudemos observar nos anos 1920, mas sim, como, local de disputas, de conflitos, onde não somente os diretores dos filmes têm direito a voz nos documentários como também o tem os habitantes dos centros urbanos filmados. Esta nova tendência de representação coloca em xeque a ideia da cidade harmônica, democrática, já que agora o discurso não será mais hegemônico; há ruídos, interferências que fazem com que a cidade representada no documentário comece não somente a ser questionada, mas que, também, se busque soluções aos problemas enfrentados pelas populações. ▮

¹ O cinema é também devedor de outro inventor genial, Thomas Edison, que nos EUA inventou uma câmera que denominou “kinetógrafo” e um projetor, “Kinestocópio”, alguns anos antes da invenção dos Lumière.

/

ACKERMANN, Kathrin. Les symphonies urbaines dans le cinéma des années vingt. In: Eidôlon. Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l’Imaginaire Appliquées à la Litterature. Paysages urbains de 1830 à nos jours, n° 68. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 481-498.

BERNARDET, Jean-Claude. Le documentaire. In: PARANAGUA, Paulo Antonio (Org.). Le cinéma brésilien. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p. 165-177.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. História e Estética do Cinema. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1976.

GRIERSON, John. *Documentário e realidade*. Roma: Bianco e Nero Editore, 1950.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LE RADICAL de 30/12/1895. In : BANDA, Daniel; Moure José (Org.).

Le cinéma: naissance d’un art 1895-1920. Paris: Ed. Flammarion, 2008, p. 39.

OLIVIERI, Silvana. *Quando o cinema vira urbanismo: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade*. Salvador: EDUFBA; Florianópolis: ANPUR, 2011.

VERTOV, Dziga. O amor pelo homem vivo (1958). In: GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.