



Arquitetura Moderna no Cinema Pós-Guerra

Ana Luisa Rolim (analuisanyc@yahoo.com)

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – UFPE

Isabella Leite Trindade (faks@hotmail.com.br)

Departamento de Engenharia e Arquitetura – CCT – UNICAP

Resumo

O objetivo deste trabalho é abordar como a produção cinematográfica brasileira nas décadas de 50 e 60 ilustra a cidade e a arquitetura moderna, constituindo-se em importante fonte de documentação e preservação do ideário moderno no período.

A preservação que o cinema propicia é de cunho visual e simbólico, mas é inegável que a justaposição entre cinema e cidade nos informa sobre como nos relacionamos esteticamente com essa última. A metrópole e sua arquitetura moderna pode ser considerada verdadeiros álbuns de projeções, sendo a velocidade das transformações do cenário urbano e dos hábitos cotidianos semelhantes à cinematografia.

Em nossa abordagem interessa-nos revelar o contraste entre o moderno e o não moderno. Nos filmes em que enfocamos, o moderno é associado aos arranha-céus e exemplares da arquitetura então considerada moderna da cidade grande. Em oposição a essa cidade, o subúrbio mostra-se como um local atrasado, pitoresco e informal, quase alheio ao progresso.

Nesse contexto destacam-se os filmes produzidos pela Vera Cruz, de 1949 a 1954. Essa produção, apesar de acusada de hollywoodiana por intelectuais da época, retrata a realidade brasileira, sobretudo, a dicotomia metrópole moderna x subúrbio atrasado, constituindo-se em importante acervo documental.

Palavras-chave: Cinema e Arquitetura, Arquitetura Moderna, Cinema Brasileiro

Abstract

The main purpose of this paper is to bring up to discussion the interface between both Modern Architecture and the Modern city, and the movies made in Brazil in 1950s and 1960s, a period which characterizes the so called Post-Second World War years. Focusing on the experiences of Vera Cruz Production and the acclaimed Cinema Novo Movement, we point out the presence of the Modern Architecture and the Modern city in relation to the plot of the films.

Key words: Movies and Architecture, Modern Architecture, Brazil Movies

O Cinema Brasileiro nas Décadas de 50 e 60

As produções cinematográficas das décadas de 50 e 60 são bem distintas entre si. Na década de 50 vivencia-se basicamente dois pólos: o apogeu da chanchada e o surgimento de duas tendências estético-ideológicas, a realista (de apego ao neo-realismo italiano, de preocupação social) e a intimista (de cunho psicológico, ligada ao cinema de Bergman).(BILARINHO, 1997).

Na década de 60, tem-se, sobretudo, o Cinema Novo, que persegue a tradição neo-realista italiana, com seu retrato desnudo do Segundo Pós-Guerra, abraçando também a *Nouvelle Vague* francesa e o conceito de cinema autoral. Aliada a isso, os cineastas do Cinema Novo descobrem o trabalho do cinema pioneiro de Humberto Mauro e o cinema do documentarista de Linduarte Noronha.

O cinema “de autor” se opõe ao chamado cinema de estúdio, como a Vera Cruz, que, nas décadas de 40 e 50 dominava o mercado brasileiro. A chanchada, antes predominante, praticamente desaparece no início da década.

O quadro político-sócio-econômico nestes dois períodos justifica essa distinção. Depois da queda de Getúlio Vargas, em 1945, o Brasil vivia seu primeiro período democrático desde 1930. Em 1955, Juscelino Kubitschek, prometia, em sua campanha eleitoral, concluir o projeto de transferência da capital federal antes do final do seu mandato. A economia do país progredia e, nos finais da década de 50, o otimismo em relação ao futuro do país era grande. O cinema brasileiro supera tanto qualitativa como quantitativamente a produção em décadas anteriores, saltando de 90 filmes na década de 40, para aproximadamente 300 filmes na década de 50 (VIANI, 1959). Na década de 60, entre filmes de ficção e documentários, a produção brasileira totaliza cerca de 400 películas.

Os anos 50

Nos anos 50, a reação mais efetiva ocorre em São Paulo, que, de menos de seis filmes na década anterior, chega a produzir, nesse período, algo em torno de 120 filmes. Enquanto no Rio prevalece a Atlântida, com suas chanchadas, comédias e musicais, no cenário paulista destaca-se a produtora Vera Cruz, que desejava introduzir o cinema de rigor técnico e roteiros baseados em dramas pequeno-burgueses. Temas como o samba, o futebol e as favelas, baseados em argumentos de tom popularesco, típicos das chanchadas cariocas, são vistos como “cultura menor”, aos olhos da elite paulistana.(FERRARESI, 2003).

O episódio da Vera Cruz é especialmente interessante por ser representativo do panorama do pós-guerra no Brasil, especificamente da nova burguesia urbana paulista, que buscava modernizar-se, libertando-se do provincianismo. Bi-polarizado, desde a década de 20, entre a influência modernizadora da *Belle Époque* européia francesa e as raízes coloniais brasileiras, São Paulo presenciava lado a lado, o novo e o velho, o que imprimia heterogeneidade à cidade. Se, por um lado, o Rio de Janeiro era a capital política, São Paulo simbolizava a construção avessa aos velhos cenários e costumes do Brasil do século XIX.

Nesse processo de construção da modernidade paulista, destacam-se a emergente burguesia industrial e as elites intelectuais e, tem-se o nascimento de várias instituições culturais, como o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), o Museu de Arte Moderna e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Além da ascensão econômica, outros fatores, também contribuíram para que a burguesia apoiasse a Vera Cruz: o renascimento do cinema no pós-guerra de uma forma geral; o desenvolvimento da atividade

cinematográfica fora dos tradicionais centros produtores (EUA, França, Itália, Alemanha e URSS) e a idéia do cinema como novidade sócio-cultural. (GALVÃO, 1981).

A Vera Cruz surge em 1949 como promessa de um novo cinema nacional e propiciaria um avanço tecnológico sem precedentes nos países, satisfazendo as aspirações estéticas da elite paulistana. Apesar dos sucessos de bilheteria, a Vera Cruz viria posteriormente a paralisar suas atividades de produtora cinematográfica. Os principais motivos do fracasso são: lentidão na comercialização dos filmes e desperdício de dinheiro em elevados custos de produção. Além disso, alguns críticos defendem que diretores estrangeiros contratados pela Companhia por sua experiência, não tinham a vivência necessária com a realidade e o mercado brasileiro.

Criticas a parte, interessa-nos a produção da Vera Cruz por seu caráter modernizador, proporcionando uma notável melhoria técnica na fotografia, no som, na montagem e na cenografia do cinema realizado no Brasil. Com esses avanços, e se tendo em vista os ideais estéticos da nova burguesia paulista representados por seus filmes, esse trabalho busca fazer emergir as imagens relacionadas à cidade e a arquitetura moderna nesse contexto.

Os anos 60

De finais dos anos 50 aos primeiros anos da década de 60, diversos setores sociais e econômicos, participam da busca pelo progresso da nação. Uniões trabalhistas ganham força em centros urbanos, estudantes e intelectuais juntam-se no Movimento de Cultura Popular. Estudantes no Rio de Janeiro formam o Centro Popular de Cultura. A movimentação cultural assiste a bossa nova, o novo teatro brasileiro (teatro Arena e Oficina), a poesia concreta e a vanguarda artística de Lygia Clark e Helio Oiticica. A esse quadro, soma-se o Cinema Novo. (VIEIRA, 1999).

Os jovens cineastas do Cinema Novo buscavam, um cinema nacional, rejeitando as leves chanchadas e a realidade artificial dos estúdios (da Vera Cruz), em prol de filmes que, contribuiriam ao processo social, político, econômico e cultural do país. Um cinema de baixo custo, que ficou traduzido nas palavras de sua figura maior, Glauber Rocha: “Uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”.

Ao invés de mostrarem imagens de um carnaval ilusório e cômico, voltado a agradar as massas, ou salas de estar elegantes e burguesas, o Cinema Novo voltava-se para uma visão dura do sub-desenvolvimento do país, com suas favelas urbanas e vilas rurais pobres, seu sistema de relações sócio-econômicas desiguais e exploradoras, caracterizado mais pela alienação e violência do que pela compaixão e solidariedade.

Os filmes de inícios da década de 1960 tendem a lidar com áreas da sociedade nas quais contradições de classe eram mais óbvias, como favelas urbanas ou o Nordeste pobre. Nesses filmes detecta-se o otimismo em relação à possibilidade de transformação social e política. Nos filmes pós-1964, o foco transporta-se para as classes médias urbanas, mais especificamente a situação dos intelectuais e artistas. É exemplo desse período Terra em Transe, de 1967, por Glauber Rocha. Os filmes feitos logo após o Golpe, tendem a ser extremamente pessimistas em suas reflexões sobre o fracasso do movimento progressista, a impotência dos intelectuais e o futuro (negro) da política brasileira. Temas como fome, marginalidade e alienação continuaram a ser explorados, porém de modo mais alegórico. No final da década, surge o Cinema Marginal, marcado pelo cinismo e, as vezes, niilismo. (VIEIRA, 1999).

Em 1968, é criado o AI-5, iniciando um período de repressão e autoritarismo. Alguns cineastas deixam o país, outros são presos. Mesmo assim, filmes continuam a ser feitos, com os cineastas tentando driblar a censura. O resultado varia entre filmes de herméticas alegorias políticas, como Pindorama de Arnaldo Jabor, feito em 1970 ou comédias irreverentes, como Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, em 1969.

Interessa-nos mostrar nesse trabalho, a presença da arquitetura moderna (e a cidade) em filmes do Cinema Novo. Especificamente, tentamos mostrar como um Cinema que deseja ser, acima de tudo, nacional, relaciona-se com a arquitetura de sua época. Uma pergunta imediata surge, então: existiria uma arquitetura moderna tão nacional quanto o ideário do Cinema Novo mostrada nos filmes desse Movimento?

Origens do Encontro entre Arquitetura e Cinema

Um dos primeiros filmes a inspirar comentários por parte de intelectuais e se tornar peça-chave no processo de aceitação do cinema como uma arte nova e independente, foi o Gabinete do Doutor Caligari, de Robert Wiene (Alemanha, 1919). De Virginia Woolf a Adolf Loos, muitos foram os que expressaram suas idéias sobre a película. Woolf, por exemplo, traz a tona duas das mais freqüentes opiniões sobre as possíveis interfaces entre arquitetura e cinema nos anos 20, ao afirmar que a nova arte de se fazer filmes poderia, mais do que qualquer outro meio, mostrar a vida na cidade moderna, ao mesmo tempo em que representar o mundo dos sonhos, fantasias e pensamentos (GEDULD, 1972).

Talvez o momento na história da arquitetura moderna no qual mais entusiasticamente discutiram-se as potenciais ligações entre arquitetura e cinema tenha sido na Republica de Weimar, Alemanha, local de intensa produção de arte e arquitetura (pré) modernas, e uma luta constante para manutenção dessas últimas, em oposição ao conservadorismo, que viria a tomar o poder naquele país e em partes da Europa (WILLETT, 1984).

Em Weimar, defendia-se a idéia de que a arquitetura moderna renasceria da experiência coletiva do espaço, propiciada pela lente da câmera. Somente em filmes, o *designer* seria capaz de criar o chamado “ambiente total” para uma personagem em particular, ou seja, a idéia de *Gesamtkunstwerk* (“Obra de arte total”), no seu sentido mais puro. Nesse sentido, o *designer* não só poderia ser requisitado para inventar cidades, edifícios e espaços, mas também para prover estes últimos de uma história, a fim de conecta-los a narrativa do filme, fortalecendo o seu significado (NEUMANN, 1999).

Motivos tais como o caráter de novidade e o pensamento progressista, inerentes à arquitetura moderna, são fatores fundamentais para a atração a essa arte por parte do cinema. Atrrelados a esses atrativos mais genéricos, assim como a arquitetura moderna, o *design* de filmes e também uma manipulação de elementos do espaço, luz e movimento, facilita a aproximação entre esses dois campos (ALBRECHT, 2000).

A bibliografia relativa a estudos sobre cinema é vasta, mas tende a se concentrar nos papéis dos diretores e atores, carecendo de análises que levem em conta o papel do cenário e das locações. O fato de que a arquitetura é negligenciada como sujeito do filme acontece, em parte, porque muitas vezes um cenário só é percebido, como afirma Walter Benjamin, em um “estado coletivo de abstração” (ARENDDT, 1968). Na verdade, para contemplar um cenário de modo específico, temos que, se assim podemos dizer, parar ou retornar o filme várias vezes. Nos últimos anos (fins dos anos 90 e início do século XXI), o número de estudos, encontros e publicações sobre arquitetura no cinema vêm aumentando consideravelmente.

Arquitetura Moderna Pós - 2ª Guerra Mundial

Ao final da Guerra, a arquitetura moderna no Brasil passa a ser reconhecida no exterior principalmente porque, carregando princípios modernos e racionalistas, consegue desenvolver características próprias. Sem dúvida, o fato dos principais clientes dessa arquitetura terem sido autoridades públicas federais, estaduais ou municipais, juntamente com o considerável número de exposições itinerantes mundo afora, divulgando essa arquitetura, contribuíram decisivamente para esse reconhecimento internacional. A década de 40 assiste a maturidade de Oscar Niemeyer, com o conjunto da Pampulha (1942-43), cuja riqueza formal, sem negar a base racionalista, liberta-se do atrelamento incondicional a doutrina Corbusieriana, presente de modo mais obvio no seminal Ministério da Educação, no Rio de Janeiro (1936-43).

A partir desse momento, da notoriedade, surge também uma clientela privada representativa, o que vai levar essa arquitetura moderna brasileira - antes atrelada a edifícios monumentais, representantes do poder oficial - a edifícios de diferentes programas, notadamente, a edifícios residenciais. Como afirma, Bruand, "Talvez, depois de 1944, não tenham surgido obras de primeiríssimo plano como as anteriores, mas a qualidade média aumentou e ocorreu uma diversificação nítida" (BRUAND, 1981).

Contudo, os arquitetos de destaque permanecem os mesmos, jovens em ascensão, tendem a se afirmar na profissão. Esses arquitetos, de ambições e gostos distintos, ainda que haja exceções, pareciam coincidir em um aspecto: a tentativa de aliar a tradição local aos princípios da arquitetura moderna. A tradição local significando, basicamente, aquela implantada pelos portugueses e descendentes, no Brasil colonial.

Lúcio Costa e seus escritos assumem destaque como defensores da síntese entre racionalismo europeu, sobretudo Le Corbusier, e a tradição da arquitetura colonial. Costa, diferente do racionalismo europeu (que repudiava o passado, tanto formal como espiritualmente), procura estabelecer um vínculo consciente com a tradição local sem comprometer o caráter contemporâneo (no caso, moderno).

De uma forma geral – há casos nos quais a transposição de elementos do passado nem sempre é proporcional ao caráter contemporâneo, essa linguagem plural gerou excelentes resultados e contribuiu para o prestígio da nova arquitetura brasileira no cenário internacional. Um exemplo de obra emblemática do período que traz essa síntese é o conjunto de prédios do Parque Guinle, de Lúcio Costa (Rio de Janeiro, 1948-1954).

Obviamente, a criação da nova capital do Brasil, Brasília - cujo projeto data de 1957 com a inauguração em 1960 - representando o urbanismo moderno de Lúcio Costa e a maturidade arquitetônica de Niemeyer, é um episódio importantíssimo no panorama da arquitetura moderna em todo o mundo.

A influência de Lúcio Costa e Niemeyer, aplica-se mais diretamente ao Rio de Janeiro. Em São Paulo, a situação é distinta e a aceitação dos princípios racionalistas de Corbusier foi bem mais lenta. O pioneiro caso do russo Warchavchik consitui-se em uma exceção. A capital paulista, na década de 30, era muito mais provinciana do que o Rio de Janeiro e o espírito que reinava, segundo defende Bruand, era mais propício ao estilo de Frank Lloyd Wright (BRUAND, 1981). Isso deve-se, primeiro em âmbito mais geral, ao fato de, do ponto de vista econômico, São Paulo, a grande metrópole nascente, estar mais aberta a relações com os Estados Unidos. O mesmo acontecendo em relação à cultura. Por outro lado, o Rio de Janeiro estava mais próximo a Europa em todos os sentidos.

As outras causas da situação em São Paulo são decisivas: o conservadorismo, de apego técnico, da Escola Politécnica e os clientes dos arquitetos, que consistiam, sobretudo, na burguesia urbana paulista, classe essa formada, em suas raízes, por migrantes rurais e imigrantes que se dirigem à cidade inspirados pela redemocratização após fim do Estado Novo.

Mas, eventualmente, São Paulo passa a ter uma produção de arquitetura moderna considerável, sendo exemplos os edifícios de grande porte projetados por Rino Levi na primeira metade da década de 50, o Ginásio do Ibirapuera (por Ícaro de Castro Mello, em 1952-54) e o Museu de Arte Moderna (por Lina Bo Bardi, 1957-68). Além desses exemplos de maior porte, tem-se a arquitetura residencial do próprio Levi e de Oswaldo Bratke, que se prolongam pela década de 60, quando também se afirma o chamado Brutalismo Paulista, representado nas figuras de Vilanova Artigas, cujo prédio da FAU-USP, 1961-69, é obra emblemática e Paulo Mendes da Rocha, entre outros.

Um parêntesis sobre a aproximação ao tema

Esse trabalho, cujo objetivo maior é iniciar uma discussão sobre a interface entre arquitetura e cidade moderna e cinema brasileiro, no pós - Segunda Guerra Mundial, enfocando os anos 50 e 60 através das experiências da Vera Cruz e do Cinema Novo, temos como principal fonte de informação alguns filmes, livremente selecionados, e bibliografia sintética acerca, basicamente, de dados históricos (com uma ou outra postura crítica), desses dois momentos da produção cinematográfica nacional.

A Arquitetura Moderna nos Filmes da Vera Cruz e do Cinema Novo

A Vera Cruz

Das comédias da Vera Cruz, a maior parte revela o contraste entre cidade e subúrbios afastados e/ou rurais, acima descrito; ou se passam na cidade, que em seus limites também faz transparecer as dualidades inerentes à riqueza e a pobreza.

Em *Sai da Frente* (1952), de direção de Abílio Pereira de Andrade, tem-se como tema um dia *non-sense* na vida suburbana de Isidoro, cuja missão é viajar de São Paulo a Santos, a fim de transportar alguns móveis em seu velho caminhãozinho. Da descida da serra, até a chegada ao porto de Santos, Isidoro envolve-se em inúmeras confusões, é enganado, perde seu dinheiro e vai parar num circo.

A cidade moderna funciona como pano de fundo da ação e tem duplo sentido. No início, é vista como caótica, capaz de abrigar uma variedade imensa de tipos humanos. No final, mesmo com a diversidade de sua paisagem urbana, de edifícios antigos e arranha-céus modernos – que é mostrada quando o caminhãozinho retorna a São Paulo – sugere a idéia de ordem, em contraste ao caos que Isidoro acabou de vivenciar fora de seus limites.

Essa dualidade nos parece, é inerente a cidade e arquitetura idealizadas segundo princípios modernistas da década de 1920, a medida que as reverberações da aplicação irrestrita desses princípios começam a ser sentidas na década de 50. Mesmo em se tratando de um momento posterior, são exemplo disso as super quadras de Brasília e as modificações espontâneas (desordem que virou nova ordem) em esquinas que

acabaram sendo feitas no intuito de tornar aqueles espaços mais cheios de vida, passíveis a uma utilização mais humana, como ponto de encontro, pequeno comércio etc.

Nadando em Dinheiro (1952), traz o contraste direto entre cidade e subúrbio, apesar de que menos apoiado na imagem da cidade do que o filme anterior. Aqui, a transposição de uma vida pobre e suburbana é mostrada somente como possível em sonho. Isidoro (Mazzaroppi, no mesmo papel) é pobre e mora em um subúrbio, tornando-se milionário ao herdar uma fortuna inesperada. Ao final do filme, percebe-se que tudo se tratava de mera ilusão.

O aspecto mais interessante é a associação que se mostra entre poder aquisitivo e tradição. A nova casa de Isidoro é uma mansão de decoração e arquitetura tradicionais, típica de uma residência burguesa paulista nas primeiras décadas do século XX. O conservadorismo de que se falou anteriormente como uma das causas do relativo atraso de São Paulo (em relação ao Rio de Janeiro) para aceitação da estética modernista, é inegável. Vale notar, contudo, que o arquiteto Rino Levi tem projeto de residência moderna também fora da cidade de São Paulo, sendo exemplo a Casa de Olivo Gomes, em São Jose dos Campos (1950-53). A tecnologia somente é simbolizada de modo caricatural, e por um elemento estranho ao ambiente da trama: robôs. Isidoro, mesmo com dinheiro e serviços a seu dispor, acaba sendo atacado por essas máquinas. A chamada era das máquinas, ponto de partida dos modernistas na década de 20, ameaça o (imaginário) do homem paulista da década de 50.

Uma outra comédia urbana, *Esquina da Ilusão* (1953), dirigida por Ruggero Jacobbi, enfoca a idéia da promessa de riqueza dos imigrantes no novo continente, tendo como pano de fundo o bairro popular do Brás. O filme é, na verdade, uma tentativa da Vera Cruz de impor um certo caráter naturalista a produção. A divulgação da época destacava a filmagem nas ruas do popular bairro paulistano e em interiores reconstituídos nos estúdios, tudo isso para acentuar “a veracidade, o humano e o pitoresco da vida dos personagens”.(MARTINELLI, 2003).

A história consiste nas confusões criadas por Dante Rossi, dono de uma pizzaria no Brás e homônimo de um poderoso industrial de São Paulo. Dante, durante muitos anos, escreve cartas para o seu irmão, na Itália, afirmando que havia prosperado na América. O irmão, seduzido com as notícias, resolve visitar o Brasil. Conseguindo dinheiro emprestado de outros imigrantes, Dante vai, mentira após mentira, levando o irmão na conversa, até que o verdadeiro milionário começa a desconfiar da armação, gerando uma grande confusão final.

A arquitetura e a cidade modernas vão transparecendo sutilmente no decorrer do filme. O Brás, habitado massivamente por imigrantes, é mostrado mais por seu aspecto pitoresco do que moderno (como, por exemplo, das vilas operárias ali construídas nas primeiras décadas do século passado). A arquitetura moderna sobressai-se em uma cena em um aeroporto (de pilares em concreto em “v” e superfícies envidraçadas). Aqui, vale ressaltar a forma na qual o pitoresco é associado a local de moradia das classes mais baixas, em contraste com a primeira imagem de cidade moderna que recebe o imigrante.

É Proibido Beijar (1954), dirigido por Hugo Lombardi, é uma comédia urbana sofisticada e hollywoodiana. A história é a do cronista Eduardo, que quer se tornar repórter policial. Não conseguindo a promoção, Eduardo tem que entrevistar uma famosa atriz, por quem, acaba se apaixonando. Até o *happy ending*, diversas situações embaraçosas, tramas e apostas acontecem. O filme mostra imagens das ruas de uma

São Paulo moderna e sofisticada. Contudo, a arquitetura mostrada, muitas vezes, tem mais a cara de um Rino Levi inicial (“proto-racionalista”) do que de um modernismo amadurecido.

Na Senda do Crime (1954) é um drama policial, que conta a história de um funcionário de banco, com vocação para milionário, que acaba se envolvendo com um bando de ladrões, na esperança de enriquecer rapidamente. A arquitetura aparece mais nitidamente no final do filme, quando há uma perseguição num moderno arranha-céu em construção, cuja estrutura racional, de modulação espessa, permitindo grandes vãos, favorece o dinamismo da cena.

Noite Vazia (1964), drama dirigido e produzido por Walter Hugo Khouri, é o último filme ligado à Vera Cruz que iremos abordar. Na verdade, a Vera Cruz apenas atuou como distribuidora, já esta que tinha encerrado suas atividades como produtora em 1954. O filme conta a história de dois amigos, Luís e Nelson, que, entediados com seus arredores burgueses, saem pela noite paulistana em busca de aventuras, refletidas na procura por mulheres. Luís vai para seu apartamento junto com o amigo e duas garotas que acabaram de conhecer. O que seria uma noite de prazer acaba se transformando num embate verbal entre os quatro, revelando suas angústias e ressentimentos. O apartamento é, indubitavelmente, de orientação modernista.

O filme intimista, em oposição ao clima de euforia desenvolvimentista vivido no país, representou o Brasil no Festival Internacional de Cinema de Cannes e provocou muita polêmica pela ousada abordagem do seu tema existencialista em que dois casais se lançam numa noite de luxúria e prazer que termina envolta em tédio e angústia

O gosto pelo trabalho de estúdio, enquadramentos perfeitos e a escolha de bons técnicos - um legado da Vera Cruz - é marca de Khouri e de *Noite Vazia*. Nos momentos em que a câmera abandona o quarto onde estão seus personagens, a cidade de São Paulo é mostrada com cores cinzentas, num clima opressivo. O que, para seus críticos, fazia crer que o diretor parecia estar mostrando outro país e não aquele atingido pelo golpe militar, age em benefício da cidade e da arquitetura modernas, que são praticamente os protagonistas do filme.

Quanto a isso, assume Khouri “Nasci em São Paulo, sou um ser urbano ... Admito que sou um pessimista. Queria fazer um filme sobre São Paulo, com muito erotismo, falando sobre o impulso sexual e seus efeitos sobre o comportamento humano.” (ESTADÃO, 1998). O começo do filme é marcante nesse sentido (urbano), com belas imagens noturnas de São Paulo, ao som da trilha sonora criada por Rogério Duprat, com música incidental do Zimbo Trio.

Outro item a favor da cidade, é a fotografia de Rudolf Icsey, que dá a tonalidade *noir* para a São Paulo dos anos 60, com suas boates, arranha-céus - o edifício Itália e o prédio do Masp aparecem ainda em construção - e ruas molhadas pela chuva, que são percorridas pela câmera lentamente, enfatizando o anonimato da grande cidade, pano de fundo para o sentimento de inutilidade de seus habitantes, angustiados pelo tédio e pela vida sem rumo. *Noite Vazia* é, visualmente o filme mais ilustrativo da cidade e arquitetura modernas, nas décadas de 50 e 60.



Figura 1: A arquitetura moderna no filme “Noite Vazia” (1964).

Cinema Novo

Do Cinema Novo, iremos abordar um de seus antecessores, “Rio, 40 Graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos, “A Grande Cidade” (1966), de Carlos Diegues e “Terra em Transe” (1967), de Glauber Rocha.

Rio, 40 Graus, baseado nos princípios do neo-realismo italiano, e com o intento de produzir um cinema verdadeiramente nacional, abre portas para o posterior Cinema Novo. É pioneiro, no Brasil, do tipo de filme independente, de baixo-custo. *Rio, 40 Graus* consegue ser, como quer Santos, popular e político, ao lidar com assuntos contemporâneos de modo simples, direto e não-dramático. (BARNARD, 1998).

Apesar do início do filme ser marcado por um samba popular, a narrativa das chanchadas é rejeitada, com os personagens principais sendo substituídos pela cidade do Rio de Janeiro e seus habitantes. As primeiras imagens são vistas aéreas panorâmicas da cidade pitoresca, mas a direção de movimento volta-se as favelas. Na seqüência, o filme volta-se para 5 garotos, vendedores de amendoim em diferentes partes da cidade (a Praia de Copacabana, o Pão-de-Açúcar, o Corcovado (e o Cristo Redentor), o Maracanã e o Zoológico da Quinta da Boa Vista. Esses cenários vão permitir que os garotos interajam com outras pessoas, desenrolando tramas diversas.

Uma frase dita no filme (pela burguesia, na praia) é fundamental: “O Rio quando não é morro, é arranha-céu”. No âmbito de nossa análise, essa frase elucida a dicotomia da cidade moderna do Rio de Janeiro, onde o pobre é traduzido pela favela e as classes médias e altas, pelas tecnologias do mundo moderno como o avião (a cena no Aeroporto Santos Dumont é exemplo disso), os automóveis, Copacabana e os arranha-céus.



Figuras 2 e 3: Dois momentos contrastantes em “Rio, 40 Graus”

(1955) – A favela e Copacabana, com automóveis e arranha-céus.

A Grande Cidade (1966), de Carlos Diegues, se passa no Morro da Mangueira e retrata a história de um retirante de Alagoas (Jasão), que se torna matador no Rio de Janeiro. A noiva de Jasão, Luzia é recém chegada à cidade, para onde veio à procura do noivo. O filme enfoca o cotidiano do subúrbio carioca: a feira, o "homem da cobra", o morro e a escola de samba. O contraste social, apesar de implícito o tempo todo, materializa-se em poucas cenas. Exemplo disso é a casa da família na qual Luzia vai trabalhar como doméstica, um apartamento de linhas modernas. O mérito maior desse filme no âmbito do Cinema Novo é afirmar a chamada face urbana do Movimento, que antes concentrava-se em tramas passadas em localidades empobrecidas, distantes dos grandes centros urbanos.

Terra em Transe (1967), de Glauber Rocha, pode ser considerado como um dos filmes políticos mais sofisticados (BARNARD, 1998, p.12). O filme conta os envolvimento políticos do poeta e jornalista Paulo Martins, em um fictício país da América do Sul, chamado Eldorado. É, na verdade, uma alegoria ao passado político recente do Brasil e da América Latina, podendo ser visto como uma visão do papel do artista na sociedade contemporânea brasileira. O corpo principal do filme consiste nas reflexões em *flashback* de Paulo, depois que esse é fatalmente ferido.

A arquitetura desempenha papel complementar na ação. As figuras políticas no poder transitam em espaços historicistas e os intelectuais e empresários em espaços onde é nítido o viés moderno.

O viés moderno, citado, aparece em algumas cenas do filme. Na casa de Paulo, aparece uma varanda com guarda-corpo em muxarabi, que dá acesso ao topo de uma escada semi-solta, em madeira, de desenho modernista e vêem-se moveis em madeira modernos.

É interessante notar que o modernismo desse espaço é aquele pregado por Lúcio Costa, que buscava uma síntese dos princípios racionalistas com a tradição local, lembrando, em particular, a 2ª Casa do Arquiteto, por Oswaldo Bratke, em 1965. E difícil, então, não nos indagarmos até que ponto a escolha de Glauber Rocha (com sua defesa cerrada por um cinema verdadeiramente nacional) teria sido mais ou menos específica.

No auge de seu tormento, Paulo retorna a Eldorado, dizendo: "Eu voltei a Eldorado e nada mudou". A cena se passa com a câmera em movimento, na galeria de um edifício (proto-moderno), de onde se vêem personagens atravessando a rua, em câmera lenta. Os espaços estáticos desse edifício, com lojas simetricamente dispostas em ambos os lados, contribui para que, mesmo com a câmera em movimento, a idéia de estagnação seja reforçada. Se o percurso em questão tivesse se dado em um pilotis modernista de sotaque brasileiro que marca a década de 60, a estaticidade e a "escuridão" poderiam ser ameaçadas.

Na seqüência, Paulo envolve-se em uma orgia, regada a uma *jazz section* longa e frenética. O poeta reencontra o velho amor, Sílvia, e a leva para o seu antigo apartamento. De novo, o modernismo é aliado a moradia do intelectual engajado. As dimensões do apartamento são modestas, o artifício da escada semi-solta reaparece, assim como a iluminação natural desse elemento, que, agora, traz painéis de vidros conjugados a venezianas de madeira. O percurso, a partir da sala, num vão de pé-direito duplo, é de novo focado. A escada, no andar superior, abre-se para uma biblioteca, que, por sua, vez leva ao quarto. É a fluidez dos espaços da arquitetura moderna usado mais uma vez com pano de fundo.



Figura 4: Terra em Transe (1967). A continuidade espacial da arquitetura moderna no apartamento do intelectual engajado.

Outro exemplo marcante, no final do filme, é a conversa entre Paulo, um companheiro político e o magnata da mídia, Julio Fuentes. A ação se passa na residência do magnata, em seu teto-terraço. E notável como o minimalismo do espaço, inegavelmente moderno, reforça o caráter de desolamento de Paulo diante do cenário político do qual faz parte, no qual o governador, segundo o diálogo, é uma espécie de deus.



Figura 5: Terra em Transe (1967). Teto jardim

Considerações Finais

Falar sobre a relação cinema x arquitetura brasileira nos parece importante, pois além de ser uma reflexão sobre as realizações é também uma importante fonte de documentação e preservação (de cunho visual e simbólico) da história cultural do país.

A produção da Vera Cruz e do Cinema Novo, abordada no texto, retrata a realidade brasileira, sobretudo, a dicotomia metrópole moderna x subúrbio atrasado, constituindo-se em importante acervo documental. Além disso, alguns filmes produzidos após os anos 50 e 60, também nos interessam, por se tratar de filmes que, para representar a modernidade e o mundo moderno contemporâneo, têm como locações edifícios representativos da arquitetura moderna brasileira construídos no período estudado, como é o caso de *Eu Sei que Vou te Amar* (1996), de Arnaldo Jabor, inteiramente filmado na Casa da Lagoa do arquiteto Oscar Niemeyer, obra de 1942; ou *Como Nascem os Anjos* (1996), de Murilo Sales, filme que se passa em dois lugares distintos, o morro e a casa modernista em São Conrado.



Figura 6: Eu Sei que Vou te Amar (1996).
Casa da Lagoa de Oscar Niemeyer

Referências Bibliográficas

- ALBRECHT, Donald. *Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 2000.
- ARENDDT, Hannah, ed. *Illuminations: Walter Benjamin Essays and Reflections*. New York: Schocken, 1968.
- BARNARD, Timothy; HIST, Peter ed.. *South American Cinema. A critical biography 1915 – 1994*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- BILHARINHO, Guido. *Cem Anos de Cinema Brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- FERRARESI, Carla Miucci. *Vera Cruz: a Herança de um Sonho*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/carla3Vcruz.htm>. Acesso em 15 ago. 2003, 15:23:12
- GALVAO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GEDULD, Harry M.. *Authors on Film*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1972.
- MARTINELLI, Sérgio. *Vera Cruz: Imagens e historias do cinema brasileiro*. Sao Paulo: @ books editora, 2003.
- NEUMANN, Dietrich ed. *Film Architecture. From Metropolis to Blade Runner*. Munich, London, New York: Prestel Verlag, 1999.
- VIANI, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- VIEIRA, João Luiz. *Cinema Novo and Beyond*. New York: The Museum of Modern Art, 1999.
- WILLETT, John. *The Weimar Years. A culture cut short*. Great Britain: Thames and Hudson, 1984.