



Sinfonias Urbanas e suas Reverberações Contemporâneas

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

Thaís Itaboraí Vasconcelos

Juiz de Fora
2022

Thaís Itaboraí Vasconcelos

Sinfonias urbanas e suas reverberações contemporâneas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Área de concentração:

Orientadora: Prof.^a Dra. Alessandra Souza Melett Brum

Juiz de Fora

2022

Thaís Itaboraí Vasconcelos

Sinfonias urbanas e suas reverberações contemporâneas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, linha de pesquisa em Cinema e Audiovisual

Aprovada em 31 de março de 2022

BANCA EXAMINADORA

Dra. Alessandra Souza Melett Brum - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Patricia Moreno
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Carolina Amaral
Universidade Federal Fluminense

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Vasconcelos, Thais Itaboraí.

Sinfonias urbanas e suas reverberações contemporâneas / Thais Itaboraí Vasconcelos. -- 2022.

210 p.

Orientadora: Alessandra Souza Melett Brum

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2022.

1. Cidade. 2. Cinemática. 3. Espaço urbano. 4. Sinfonias urbanas. 5. Gênero. I. Brum, Alessandra Souza Melett, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À todas e todos que fizeram parte da minha formação, dos professores da pré-escola aos da graduação em Cinema na Universidade Federal Fluminense e agora no mestrado na Universidade Federal de Juiz de Fora. E também a todos que apoiam nas mais diversas frentes de trabalho nessas instituições.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, em especial as secretárias Lara e Flaviana. À bolsa concedida pela UFJF durante parte deste percurso.

À minha orientadora Alessandra Brum por ter acreditado em meu potencial e todo suporte e olhar instigante para a pesquisa.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, a Patricia Moreno e Sérgio Puccini por suas contribuições já durante a etapa de qualificação e a Carolina Amaral por aceitar o convite para a defesa de mestrado.

Aos meus familiares e amigos que me acompanharam e me acompanham nessa jornada, em especial meus pais Marna e Getúlio pela educação e exemplo e a minha tia Nathalie pelo apoio e estímulo para a trajetória acadêmica.

Ao meu companheiro Rodrigo, obrigada amor, pelo apoio, pelo café ou vinho e o afeto do dia a dia.

Ao amigo Luiz Giban (*in memoriam*), agradeço por todas as conversas e parcerias que tivemos.

Aos colegas da turma de mestrado de 2018 do PPG/ACL da UFJF, em especial a Natalia e a Tatiana, amigas que o mestrado me deu, por todas as alegrias e angústias até hoje compartilhadas. E também à turma de cinema do ano de 2017, por terem me acolhido e estimulado a encarar essa jornada.

Aos autores que fazem parte da minha bibliografia pelo tempo dedicado à reflexão e à pesquisa, pois através dos textos e livros já escritos consegui me guiar e clarear um pouco o caminho nessas perambulações aqui feitas.

A todos os realizadores dos filmes aqui citados, em especial aos realizadores contemporâneos brasileiros, pois sabemos das inúmeras dificuldades em recursos e financiamentos e da resistência que é filmar.

Aos festivais de cinema e cineclubes, em especial aos mineiros Festival de Cinema de Tiradentes e Primeiro Plano - Festival de Cinema de Juiz de Fora e Mercocidades.

A todas as salas de cinema que já tive a oportunidade de partilhar um filme, em especial as mais repletas de significados pessoais: ao Cinema Palace, lamentavelmente extinto como muitos outros cinemas de rua, ao Cine Arte UFF, ao Cine Odeon, as salas do CCBBRio, as salas de cinema da Caixa Cultural e a sala da Cinemateca Portuguesa.

A todos os museus, bibliotecas e arquivos existentes, em especial aos acervos online e colaborativos que foram fundamentais na minha pesquisa após o início da quarentena do COVID-19, uma vez que os espaços físicos foram em sua maioria temporariamente fechados. E, por fim, a todas as cidades e espaços que habito e já habitei, mesmo que por uma breve passagem, ou mesmo pela duração de um filme.

Uma cidade é sinfonia
com ásperas dissonâncias.¹

¹ LISBOA, Henriqueta. **Belo Horizonte** – bem querer. Belo Horizonte: EDDAL, 1972.

RESUMO

Esta dissertação analisa o gênero das sinfonias urbanas, partindo do momento histórico no qual surgem as primeiras produções associadas a essa tradição e as características que são vistas como marcas dessa corrente, para em seguida questionar se de alguma forma é possível observar reverberações deste gênero na contemporaneidade. As sinfonias urbanas da década de 1920 são especialmente importantes ao se pensar a relação entre cinema e modernidade, pois nelas há uma exaltação, em conjunto, tanto do cinema quanto da cidade. A nova arte cinematográfica era vista como a melhor forma de expressar o movimento característico das cidades, num cinema de vanguarda com montagem rítmica e experimental. Nas sinfonias, a cidade e o seu cotidiano é o principal tema, e a montagem fragmentada apresenta a cidade como um caleidoscópio de sensações. No entanto, essa visão perde força no contexto após a Segunda Guerra Mundial, no qual temos os escombros de grandes metrópoles destruídas, além das alterações da linguagem do cinema na época, em especial com as mudanças ocorridas pelo advento do cinema falado. Nesse sentido, muitas vezes, as sinfonias urbanas são pensadas como um fenômeno associado exclusivamente ao período do entreguerras. No entanto, é possível observar reverberações sinfônicas, aqui analisadas, seja por suas estruturas semânticas (a temática da cidade e seu ritmo), seja por estruturas sintáticas (a estrutura narrativa do passar do dia, a montagem rítmica e associativa). Como recorte para o estudo, foram catalogados e analisados filmes brasileiros a partir do cinema da retomada (1995 em diante) que podem ser associados ao gênero, observando as tendências e caminhos e como o espaço urbano é representado nas obras selecionadas.

Palavras-chave: Cidade. Cinemática. Espaço urbano. Sinfonias urbanas. Cinema brasileiro. Gênero.

ABSTRACT

This thesis analyses the genre city symphonies, from the historic moment when the first productions related to the tradition of this genre and the characteristics that are seen as typical from it emerge, to then question if, somehow, it is possible to see repercussions of this genre in contemporaneity. The city symphony from the 1920s are especially important when discussing the relation between cinema and modernity, because in them there is a certain praise, either of the cinema, as of the city. The new film art was seen as the best way to express the cities typical movement, at an avant-garde cinema with a rhythmic and experimental editing. In the symphonies, the city and its everyday life are the main theme, and the fragmented editing shows them as a kaleidoscope of feelings. However, this point of view loses its strength in the context of post-World War II, in which there are the ruins of great metropolis that were destroyed. Besides, there are also the changes in film language from that time, which were happening, in particular, given the emergency of talkies. Hence, city symphonies are often thought as a phenomenon associated exclusively to the interwar period. Nonetheless, it is possible to note symphonies repercussions, brought by and analyzed in this thesis, either given its semantic structures (the city thematic and its rhythm), or in its syntactic structures (the narrative structure of the day going by, the rhythmic and associative editing). As an excerpt for this study, some Brazilian movies were catalogued and analyzed from the perspective of “Brazilian Film Revival” (in Portuguese, “Cinema da Retomada”, name given to contemporary Brazilian filmmaking, that began around 1993-1994), which can be associated to the genre city symphonies, minding its tendencies and ways, and how the city space is represented in the selected movies.

Keywords: City. Cinematics. City Space. City Symphonies. Brazilian Cinema. Genre.

SUMÁRIO

2. A cidade e o cinema	20
2.1 Breve panorama dos olhares sobre as cidades nas primeiras décadas da história do cinema	20
2.2 Olhares renovados sobre as cidades: a virada espacial	28
2.3 Cidade cinemática	31
3 Sinfonia urbanas	34
3.1 Impulsos de um movimento	34
3.1.1 Impulsos visuais: fragmentação e simultaneidade	35
3.1.2 Impulsos literários: a narrativa das vinte e quatro horas	38
3.1.3 As relações entre as sinfonias urbanas e a música, a mudança do cinema silencioso para o sonoro	40
3.1.4 Cinema de vanguarda ou cinema documental?	44
3.2 Sinfonias Urbanas como um gênero	46
3.3 Primeiros acordes	51
3.4 As principais notas	54
3.5 Sinfonias em quatro exemplos	57
3.5.1 Rien que les heures	58
3.5.2 Berlim, sinfonia da metrópole	65
3.5.3 Um homem com uma câmera (1929).	75
3.5.4 São Paulo, a sinfonia da metrópole (1929)	86
3.6 A expansão e declínio do gênero	97
4 Reverberações sinfônicas	100
4.1 Reverberações brasileiras	106
4.1.1 São Paulo - Sinfonia e Cacofonia	108
4.1.2 Saudade do futuro	114
4.1.3 Variante	118

4.1.4 Silêncios	120
4.1.5 EstereoEnsaio São Paulo 3D	122
4.1.6 Recife de dentro pra fora	126
4.1.7 Dia de clássico	128
4.1.8 Disforia Urbana	130
4.1.9 Recife 11/17	132
4.1.10 Sob o Céu de Joinville	134
4.1.11 <i>Sinfonia BC</i>	136
4.1.12 Goiânia, Sinfonia da Metrópole	139
4.1.13 Sinfonia de uma pequena cidade	141
4.1.14 Cachoeira, sinfonia de uma cidade	142
4.1.15 Pare, olhe, escute	144
4.1.16 Urbe, Pólis e Taba	146
4.1.17 U: réquiem para uma cidade em ruína	152
4.1.18 Um dia na vida	154
4.1.19 Cacos de Vitral	156
4.1.20 Centro	159
4.2 Sinfonietas	165
4.2.1 E.ice.t	165
4.2.2 Eiffel	166
4.2.3 Dique	167
4.2.4 Fragmentos de uma Cronologia Inerte	169
4.2.5 Ave Sinfonia	170
4.2.6 Sinfonia Urbana	172
4.2.7 Pulso	173
4.2.8 CEASA Sinfônico	174

4.2.9 Viajante Urbano	175
4.2.10 Vitrines	176
4.3 Novos olhares para o gênero	178
5 Considerações Finais	184
Referências	190
Apêndice 1 – Listagem de filmes catalogados como reverberações sinfônicas ou sinfonietas	199
Apêndice 2 – Revisitando as cidades filmadas: fragmentos/ pesquisa/ trânsito	206

1 Introdução

Ler um filme como um mapa acarreta a descoberta de novos territórios e o traçar de novas geografias através da história do cinema mundial.² (ANDREW, 2005, p.35).

O cinema, desde suas primeiras imagens, aborda o espaço urbano. A imagem em movimento surge em um momento de intensa transformação das cidades com novas tecnologias sendo implementadas.

Também na minha trajetória, o amor e desejo de me relacionar com as imagens cinematográficas me levaram a percorrer novos caminhos e viver novas histórias, nos quais as cidades e suas imagens se misturam a memórias pessoais e buscas pelos sentidos do filmar as cidades e suas sinfonias. Uma pequena digressão pessoal ajudará a ilustrar a riqueza e polifonia de nosso objeto.

Nasci em Juiz de Fora, Minas Gerais, e, através de uma tela de televisão, tive contato com as minhas primeiras imagens. A cidade do Rio de Janeiro, sem dúvida, foi a minha primeira referência de cidade cinemática. Já no início da adolescência, comecei uma busca de cinéfila - dentro dos limites possíveis da época para uma moradora de uma cidade de porte médio e de classe média.

Assistia a quase todos os filmes em cartaz no cinema da cidade que eram, em sua maioria, filmes americanos que entravam no circuito comercial. Descobri em um determinado momento o circuito dos curtas-metragens brasileiros e tinha acesso a eles através do “Porta Curtas” e a “Sessão Petrobrás de Curtas” que havia no cinema Palace, local onde também, vez ou outra, havia alguns filmes mais fora do circuito comercial padrão.

No ano de 2005, tive um primeiro contato maior com a produção audiovisual através de uma Oficina de Cinema voltada para o público infanto-juvenil na “Mostra de Cinema de Tiradentes”.

No ano seguinte, retornei à Mostra e fiz a Oficina Vídeo experimental – foi lá que vi pela primeira vez o filme *Um Homem com uma câmera* (Человек с киноаппаратом / *Tchelovek s kinoapparatom*), de Dziga Vertov, 1927, numa TV de tubo de 20 polegadas em uma sala de

² “To read a film as a map entails the discovery of new territories and the tracing of new geographies across the history of world cinema”, mantivemos a tradução utilizada por Mello (2011, p. 32).

aula. Aquelas imagens me atravessaram de tal forma que, talvez, até agora, ainda as esteja processando.

Nessa oficina, realizamos o filme *Pare, olhe e escute* (2006). O filme foi exibido naquela tela branca (imensa, para a minha dimensão da época), no encerramento do Festival de Tiradentes. Essa foi a primeira reverberação sinfônica – ainda que não tivesse conhecimento propriamente do significado do conceito à época – com que eu tive contato, produzida por jovens que queriam viver cinema e que se encantavam por aquela Tiradentes rica de história que pulsava cultura nos dias da Mostra de Cinema. Curiosamente, só me lembrei desse fato já perto da qualificação, ao me recordar desse curta e perceber, então, que ele dialogava bastante com as sinfonias urbanas.

Após isso, tive o meu primeiro grande deslocamento geográfico, ao ir estudar cinema no estado do Rio de Janeiro. Lembro, ainda hoje, de um estranhamento ao andar pela Cinelândia pela primeira vez, quando fui assistir à exibição do filme *Pare, olhe e escute*, no CCBB-RJ: tudo para mim tinha uma sensação de grandiosidade e estranhamento.

Vivi o início da minha vida adulta em Niterói, onde cursei minha graduação de Cinema, na Universidade Federal Fluminense. Posteriormente, morei em Lisboa, para onde fui para uma mobilidade estudantil na graduação. Quando regressei do intercâmbio, fui morar no Rio de Janeiro. Nesse período, o tema das cidades já me interessava muito, assim como a questão do sentimento de pertencimento.

O meu primeiro curta-metragem foi filmado na casa onde os meus avós viviam em Juiz de Fora. A recordação do ônibus da UFF parando na porta da casa de meus avós no bairro Furtado de Menezes, com alunos de diversas partes do país e equipamentos de cinema, faz-me refletir que, quando busquei filmar minhas primeiras imagens como cineasta, eu fui a uma casa e um território que, para mim, eram carregados de memórias.

Quando morei em Portugal, senti fortemente o sentimento de não pertencimento àquele lugar, e fiz um curta intitulado *A cor do céu de lá*, nome que é uma referência à música “Trem das Cores” de Caetano Veloso, e tem como tema portugueses cantando canções brasileiras. Criei uma cabine de madeira com um fundo azul, “azul, que é pura memória de algum lugar”³.

³ VELOSO, Caetano. Trem das Cores. **Álbum: Cores, Nomes.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c6iJ4F73us0>. Acesso em 15 out. 2020.

Em 2017, fiz um descolamento de retorno. Por motivos diversos, decidi voltar a morar na minha cidade natal, Juiz de Fora. O tema das cidades e pertencimento, que já viviam latentes em mim, retomaram com mais força.

No primeiro semestre de 2017, fiz uma disciplina isolada no IAD da UFJF, na disciplina Estudos Avançados da Imagem e do Som, na modalidade de aluno especial, e a matéria teve suma importância para o desenvolvimento do meu projeto de mestrado.

A primeira parte foi ministrada pela Prof. Dra. Karla Holanda, e as discussões giraram, principalmente, em torno das teorias cinematográficas – em especial, relacionadas ao documentário em suas questões formais e históricas.

Neste processo, encontrei profunda ressonância entre minhas inquietações quanto à cidade filmada, ou o cinema que retrata a cidade, e o gênero das sinfonias urbanas em particular. A partir daí, elegi este gênero – ainda que existam controvérsias quanto a sua classificação como gênero, conforme destacaremos – como sendo meu objeto teórico e empírico de pesquisa.

Como trabalho final da disciplina, apresentei o artigo “Sinfonia de uma metrópole – as cidades filmadas”. Neste artigo, pela primeira vez, me debrucei conscientemente em desenvolver a ideia das reverberações urbano-sinfônicas na contemporaneidade e destacava a sequência inicial do filme *Sinfonia de um homem só*, de Cristiano Burlan (2012) e a trilogia metropolitana *Urbe Pólis* e *Taba*, do diretor Marcos Pimentel (2009/2010).

No ano seguinte ingressei no mestrado com esse objeto de pesquisa, que partindo do estudo da relação entre a cidade e o cinema com enfoque especial nas sinfonias urbanas, busca demonstrar a perenidade do gênero através da análise das reverberações urbano-sinfônicas.

Com minhas primeiras inquietações, realizei no primeiro ano do mestrado o curta-metragem *Filmar a cidade: fragmentos/ pesquisa/ trânsito*⁴ que se propôs a revisitar alguns filmes caros para mim naquele momento para pensar a relação cidade e cinema. Pensando maneiras de descrever esse filme, acho que podemos dizer que é um filme de viagem. Um registro de um pouco do percurso e da trajetória da cidade no cinema e do que me afetava e afeta dentro dessa história.

Embora o cinema e a cidade sejam frequentemente estudados em conjunto, a importância da história do gênero da sinfonia nessa relação ainda é pouco estudada. As

⁴ O filme pode ser acessado no link <https://vimeo.com/290583146> e nos anexos é possível ler um relato sobre a realização do mesmo

sinfonias urbanas da década de 1920 são especialmente importantes ao se pensar a relação entre cinema e modernidade. Há uma exaltação, em conjunto, tanto do cinema quanto das cidades. A nova arte cinematográfica era vista como a melhor forma de expressar a exaltação do movimento característico das cidades da época, num cinema de vanguarda com montagem rítmica e experimental. Nas sinfonias, a cidade e o seu cotidiano é o principal tema, e a montagem fragmentada apresenta a cidade como um caleidoscópio de sensações.

Durante a década de 1920 e em parte da década 1930, foram produzidos mais de oitenta filmes. As produções associadas ao gênero sinfonia foram realizadas em diversos países abrangendo quatro continentes (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 14), dentre eles se destacam: o pioneiro americano *Manhatta* de Paul Strand e Charles Sheeler (1921); e os consagrados *Rien que les heures* (1926), retrato da cidade de Paris do brasileiro Alberto Cavalcanti; *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (*Berlin, Die Sinfonie Der Grosstadt*); sinfonia alemã de Walter Ruttmann (1927) e *Um homem com uma câmera* (*Человек с киноаппаратом* / *Tchelovièk s kinoapparàtom*, 1929), filme manifesto de Dziga Vertov (1929). No Brasil temos *Symphonia de Cataguases*, de Humberto Mauro (1928), e *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, de Rodolfo Lex Lustig e Adalberto Kemeny (1929). O trabalho pretende contribuir para suprir uma lacuna na análise do gênero. Somente em 2018 foi lançando um livro que se debruça especificamente sobre as sinfonias urbanas, o *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity between the Wars*, editado por Steven Jacobs, Anthony Kinik e Eva Hielscher (JACOBS; KINIK; HIELSCHER, 2018). Acerca do tema, os autores afirmam que:

Longe de ser, para a história cinematográfica, uma mera nota de rodapé limitada a um punhado de filmes famosos ou quase isso, a sinfonia urbana inspirou um movimento internacional entre o fim das décadas de 1920 e 1930; movimento o qual tomou conta de quatro continentes, dezenas de cidades, e uma produção de mais de 80 filmes. É de nossa convicção que a história desse fenômeno trata-se de um capítulo negligenciado da história cinematográfica. Este livro pretende ajudar a corrigir esse estado de negligência, ao oferecer uma panorâmica abrangente desse ciclo internacional de filmes, muitos dos quais caíram no esquecimento, e praticamente não receberam qualquer atenção da academia desde de seus lançamentos. (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 29, tradução nossa ⁵)

⁵ “Far from a mere footnote to film history limited to a handful of famous and semi-famous films, the city symphony inspired an international movement between the late 1920s and the late 1930s, one that encompassed four continents, dozens of cities, and well over 80 films. It is our conviction that the story of this phenomenon is a neglected chapter in the history of cinema. This book intends to help rectify this state of affairs by offering a

O livro, na sua introdução, analisa o gênero da sinfonia urbana examinando suas características semânticas e sintáticas, sempre levando em conta que os filmes possuem inúmeras particularidades e, logo depois, analisa com maior enfoque diversos títulos do ciclo internacional de filmes com contribuições de estudiosos de diversos países, inclusive com um capítulo dedicado ao filme *São Paulo: sinfonia da metrópole* de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny (1929).

A pesquisa aqui apresentada caminha no sentido apontado pelo livro editado por Steven Jacobs, Anthony Kinik e Eva Hielscher, de reafirmar a importância do gênero no período do entreguerras e, além disso, de revisitar a importância do gênero, nos propondo a pensar as mutações do mesmo ao longo da história. O fato de termos um livro somente nos últimos anos sobre o tema também reforça a ideia de um retorno do gênero, nem que seja por uma perspectiva somente acadêmica.

As sinfonias urbanas fizeram parte de um momento importante de transformação urbana. No entanto, nos anos 1930, no contexto do pós-guerra e da Grande Depressão, as sinfonias urbanas perdem a sua força, não só pelas alterações econômicas e sociais das cidades, mas também pelas alterações da própria linguagem do cinema com o advento do cinema falado. Pensando especificamente o campo do documentário, há uma maior valorização do modo expositivo, que enfatiza o comentário verbal em uma linguagem argumentativa em detrimento de uma linguagem visual e poética (ÁLVAREZ, 2015, p. 35).

Comolli (2008, p.184-185) coloca como ponto de mudança irremediável da relação cidade/cinema as cidades destruídas pelos bombardeios na Segunda Guerra Mundial, momento em que se questiona a própria possibilidade de se filmar. A visão de uma cidade moderna que era exaltada por seu movimento e tecnologia se extingue muito brevemente, com o início da Segunda Guerra Mundial, a Grande Depressão e os escombros de grandes metrópoles destruídas.

No entanto, se muitas vezes as sinfonias urbanas são pensadas como um fenômeno associado exclusivamente ao período do entreguerras, trabalharemos ao longo do texto possibilidades de associar novos filmes à corrente, para tal se faz necessário ter em mente as

comprehensive overview of this international cycle of films, many of which have fallen into oblivion and received limited or no scholarly attention since their release.” (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 29).

transformações tanto na linguagem cinematográfica quanto nas visões das cidades, as quais passam por inúmeras alterações, seja por suas variadas crises (de mobilidade urbana, especulação imobiliária, gentrificação, contraste entre áreas de luxo e pobreza, degradação de áreas de uso coletivo etc.) que reduzem as razões para exaltá-las, seja por mudanças na sociabilidade e percepções do urbano.

A partir da teoria semântico-sintática dos gêneros desenvolvida por Rick Altman (1999), podemos refletir quais são as temáticas e os elementos narrativos associados ao gênero das sinfonias urbanas do entreguerras e então associar filmes contemporâneos ao gênero, denominadas no presente trabalho como reverberações contemporâneas.

O vocábulo reverberação é utilizado – não em seu sentido isolado, mas sim no quadro que se busca pintar sobre as reverberações urbano-sinfônicas – como conceito inicial para trabalhar as reverberações sinfônicas, analisando os filmes contemporâneos que podem ser associados às sinfonias urbanas, seja por suas estruturas semânticas (como a temática da cidade e seu ritmo), seja por estruturas sintáticas (como a estrutura narrativa do passar do dia).

Delimitados o objeto e questões de pesquisa, apresento um breve mapa de percurso da presente pesquisa.

Inicialmente, no primeiro capítulo, vamos pensar a cidade filmada a partir de alguns pontos-chaves a serem investigados pelo procedimento da revisão bibliográfica, considerando as primeiras décadas da história do cinema, os olhares renovados sobre as cidades e a cidade cinemática

Posteriormente, no segundo capítulo, daremos enfoque aos seguintes pontos: a) ao **gênero das sinfonias urbanas**, b) ao **momento histórico** no qual surgem as primeiras produções associadas a essa tradição, e, c) às características que são vistas como **marcas dessa corrente**, em especial em quatro exemplos: *Rien que les heures* (1926), *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), *Um homem com uma câmera* (1929) e *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929).

No terceiro capítulo, discutiremos sobre a continuidade do gênero ao longo da história, tecendo considerações sobre as reverberações sinfônicas e suas muitas nuances. Logo depois, faremos um levantamento de curtas e longas-metragens contemporâneos brasileiros como reverberações urbano sinfônicas, a partir de uma perspectiva que leva em consideração a temática e os elementos narrativos, elencando possíveis reverberações no contexto do cinema brasileiro, em particular na filmografia contemporânea, tendo como ponto de partida o ano de

1995⁶, início da retomada do cinema nacional e também momento em que se intensifica a edição não linear no Brasil⁷, até os dias atuais. Para essa catalogação⁸, que não tem a pretensão de ser exaustiva, além da bibliografia acadêmica acerca das sinfonias urbanas e da relação cidade e cinema, faremos uma pesquisa em catálogos de festivais de cinema do período selecionado a partir de termos chaves, como: sinfonias, um dia na vida, vinte e quatro horas, cidade, urbanos, dentre outros. Além disso, será realizada pesquisa em plataformas audiovisuais como YouTube, Vimeo e Porta Curtas. A partir desse levantamento, analisaremos os filmes selecionados refletindo sobre como os mesmos se relacionam com as sinfonias urbanas, na busca de não só verificar a continuidade do gênero na contemporaneidade, mas também compreender como o mesmo se transforma em conjunto com o olhar do cinema para o espaço urbano.

⁶ Data apontada pela pesquisadora Lúcia Nagib (2002) no livro *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*.

⁷ Nesse sentido, temos o trabalho de Maria Dora Mourão, *Reflexões sobre o cinema e o movimento das novas tecnologias*, escrito em 1998.

⁸ O resultado dessa catalogação, além de presente no corpo do capítulo, está disponível também no Apêndice 1 e conta com 32 filmes entre longas e curtas-metragens.

2. A cidade e o cinema

Ao se falar da relação entre cidade e cinema é comum relacionarmos o início de um com o do outro. O surgimento das grandes cidades modernas está intrinsecamente ligado com as primeiras experimentações cinematográficas. Ao longo desses mais de cem anos, o cinema registrou as constantes mudanças do espaço urbano e também ele mesmo, o cinema, vivenciou inúmeras transformações, seja com novas tecnologias, novas formas de espetatorialidade, linguagens e influências estéticas.

Neste capítulo buscamos desnovelar algumas linhas que serão utilizadas para a confecção do texto, contextualizando o histórico da sinfonia dentro de um tecido mais amplo da relação cinema e cidade, com destaque para o aumento da interdisciplinaridade deste campo de estudo, em decorrência do fenômeno da virada espacial, e para como a cidade filmada colabora e se alimenta de uma cidade imaginária.

Partiremos de um breve panorama dos olhares da cidade ao longo das décadas iniciais da arte cinematográfica e refletiremos sobre o contexto histórico do surgimento das primeiras imagens em movimento. Depois faremos uma breve apresentação, que será expandida no capítulo seguinte, sobre o momento histórico das primeiras sinfonias urbanas. Concluindo esse primeiro tópico, reforçamos o pensamento de que a relação entre cidade e cinema segue em constante mutação.

A seguir, abordaremos como o olhar para a cidade foi ampliado e tratado cada vez mais de maneira interdisciplinar no contexto da virada espacial, para em sequência nos debruçarmos nos conceitos de cidade imaginária e cidade cinemática.

2.1 Breve panorama dos olhares sobre as cidades nas primeiras décadas da história do cinema

O cinema surge no final do século XIX, um contexto de grandes mudanças sociais e tecnológicas, como o aumento da população urbana, o aperfeiçoamento dos meios de transporte – representando ainda que não nos moldes dos tempos atuais a aceleração do fluxo de pessoas – o desenvolvimento de novos meios de comunicação, que marcaram o período como uma época de intensa transformação sócio-espacial. As mudanças ocorridas não foram produzidas de maneira estanque e individualizada, mas se encontravam, na verdade, intrinsecamente ligadas.

O teórico e especialista em geografia urbana David Harvey, contextualiza algumas das transformações vividas no período:

A expansão da rede de estradas de ferro, acompanhada do advento do telégrafo, do desenvolvimento da navegação a vapor, da construção do Canal de Suez, dos primórdios da comunicação pelo rádio e da viagem com bicicletas e automóveis no final do século, mudou o sentido do tempo e do espaço de maneiras radicais. Esse período viu também a chegada sequencial de toda uma série de inovações técnicas. Novos modos de ver o espaço e o movimento (derivados da fotografia e da exploração dos limites do perspectivismo) começaram a ser concebidos e aplicados à produção do espaço urbano [...]. A viagem em balões e a fotografia aérea mudaram percepções da superfície da terra, ao mesmo tempo em que novas tecnologias de impressão e de reprodução mecânica permitiam a disseminação de notícias, informações, artefatos culturais em camadas cada vez mais amplas da população. (HARVEY, 2008, p. 240)

Como Harvey pontua, além das transformações técnicas, ocorreram transformações também “nos modos de ver o espaço e o movimento”, ou seja, uma mudança no processo de percepção do indivíduo habitante do espaço urbano.

Essa modificação da percepção de alguma maneira também está ligada à compressão na relação espaço-tempo, capitaneada pelas diversas mudanças da época, a economia e as notícias cada vez mais globais, os meios de transporte e comunicação cada vez mais rápidos, gerando um crescente fluxo de novos estímulos sensoriais.

O pesquisador Ben Singer no artigo “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” discorre sobre esse momento de mudanças:

O súbito aumento da população urbana (que nos Estados Unidos mais do que quadruplicou entre 1870 e 1910), a intensificação da atividade comercial, a proliferação dos sinais e a nova densidade e complexidade do trânsito das ruas (em particular com a grande expansão dos bondes elétricos na década de 1890) tornaram a cidade um ambiente muito mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no passado (SINGER, 2004, p.36).

Nesse sentido temos a obra basilar de Georg Simmel “A Metrópole e a Vida Mental”, de 1903 (SIMMEL, 1979), que discorre sobre como a experiência urbana produz uma intensificação da estimulação sensorial, a partir do rápido fluxo de impressões visuais presentes já nas metrópoles da época e que se acelerou ainda mais ao longo do tempo.

As mudanças do final do século XIX e início do século XX criaram uma ruptura radical dos “fundamentos sensoriais da vida psíquica”, gerando novos tipos de “imagens mentais”, alterando a vida, a cultura e a subjetividade (SIMMEL, 1979).

Além disso, o excesso de estímulos que passam a permear as grandes metrópoles, como Manhattan, Petersburgo, Berlim, Londres e Paris, dentre outras, associados ainda a um movimento crescente de densidade populacional e a um novo fluxo acentuado dos mais variados meios de transporte (bondes elétricos, carruagens, veículos motores, dentre outros) culmina em fragmentos cada vez mais caóticos na percepção e representação dos espaços urbanos.

Dentre estas representações, o cinema “tornou-se a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2007, p. 17). Parte da nova cultura emergente, mudando em conjunto com a modernidade urbana, o cinema funcionava em um duplo papel como "produto da modernidade urbana" e "produtor de cultura urbana" (CHARNEY; SCHWARTZ, 2007, p. 17).

Esses papéis decorrem do próprio contexto histórico em que insere o presente recorte, as cidades aumentaram de tamanho com o crescente incremento no fluxo de pessoas, houve a disparada da densidade populacional com a migração dos campos, a própria mudança nas estruturas circundantes e integrantes das cidades, as ideias de modernização dos espaços urbanos, como a ampliação das avenidas com a criação dos bulevares, o despertar da luz elétrica, a mágica dos carros, as novas formas de industrialização, com o crescimento das grandes fábricas em detrimento da produção local e regionalizada em pequenas indústrias quase familiares geralmente, e mesmo a mudança, sutil é verdade, empregada na tímida redução da carga horária do trabalho, que permitiu o surgimento mais concreto da ideia de período de lazer, sendo o cinema parte integrante do período, seja como produto do desenvolvimento tecnológico seja como meio de auxílio no processo de compreensão das mudanças sucessivas que se multiplicavam de forma cada vez mais célere.

Ilustrando a personificação do cinema no período podemos destacar o trecho do livro *O cinema e a invenção da vida moderna* organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz:

A “modernidade”, como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas inovações talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2007, p. 19)

Como os autores apontam, o cinema, dentro desse contexto de desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação e locomoção, bem como dos meios de produção e interação social, é quem melhor representa esse fenômeno moderno por ser ao mesmo tempo, neste período, fragmentário no modo de apresentação de suas histórias, mas também coletivo, no surgimento de uma ideia de compartilhamento de uma experiência coletiva de lazer, uma audiência de massas. No prefácio da referida obra, Ismail Xavier destaca:

No início do século, não se ia ao cinema para assistir a um único filme contando uma única história com começo e fim, mas uma série de atrações de natureza distinta. Observar, e nem sempre, uma narrativa curta era apenas parte do programa, pois prevalecia o aspecto heteróclito das imagens disponíveis, dada a variedade do que era considerado espetacular e de interesse. (XAVIER in CHARNEY; SCHWARTZ, 2007, p. 12).

Nesta época de hiperestímulos o cinema era uma arte que visava propiciar emoções intensas, vivências que auxiliavam no processo de compreensão deste novo espaço urbano cada vez mais intenso, resultando no papel da arte cinematográfica, nesse contexto, em auxiliar as pessoas a compreenderem este novo espaço, ao mesmo tempo em que este novo espaço também influenciava a produção do cinema.

No livro *City and Cinema*, Barbara Mennel aponta que o cinema surge dentro do ambiente urbano, sendo produzido e pensado para um espectador também urbano, uma arte que surge na cidade e para a cidade (MENNEL, 2008, p.16).

Para Mennel, as cidades possuem papel central para o desenvolvimento do cinema em alguns dos seus aspectos fundamentais: a produção, a representação e a recepção. O espaço urbano, além de importante locação para a produção cinematográfica, é também o principal foco para sua distribuição e consumo (MENNEL, 2008, p. 19).

Além disso, o cinema operava, nos seus primeiros anos, como meio de “educar” a nova massa urbana aos novos padrões comportamentais do viver na cidade. Nesse sentido Mennel cita, como exemplo, o filme *The Countryman and the Cinematograph* (1901), no qual temos a figura caricatural do caipira que, ao ver uma imagem de trem que se aproximava da tela, corre com medo, em referência clara à suposta primeira⁹ projeção cinematográfica, em Paris, em 1895 (MENNEL, 2008, p. 09).

⁹ Mennel discorre no seu livro sobre o mito dessa “primeira” sessão cinematográfica e que a representação de espectadores entrando em pânico é uma ideia exagerada, mas que pode ser uma chave para a relação cinema e

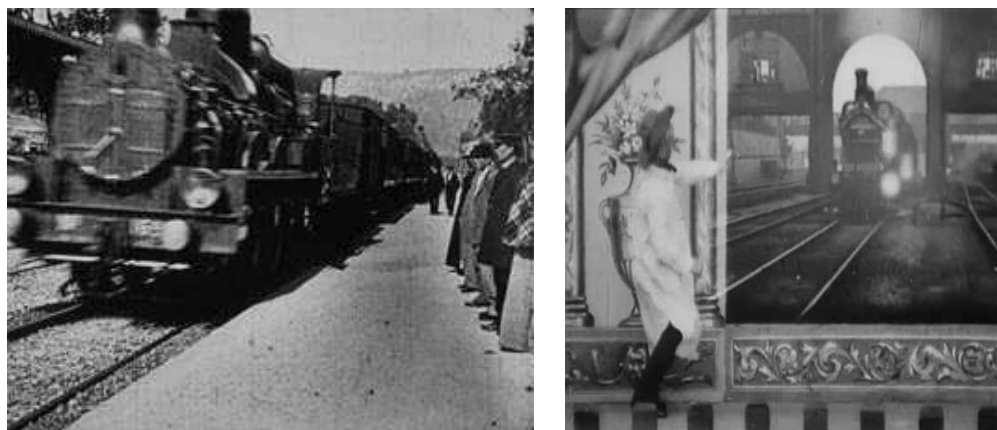


Figura 1e 2: frame do filme A chegada do trem na estação (1895) e frame do filme The Countryman and the Cinematograph (1901), respectivamente.

A imagem mostra, em uma análise imediata, a visão de uma separação entre o público do cinematógrafo e o homem aterrorizado incapaz de compreender o novo meio. Essa imagem caricatural, contudo, não fala, em si, do caipira que mora no campo, mas sim da necessidade de adaptação às transformações sócio-espaciais, necessidade esta imposta a todos, inclusive ao espectador já inserido no espaço urbano. Compreender o cinema fazia parte do processo de integração ao novo conceito de cidade. O personagem assustado representa, portanto, o espectador em adaptação, seja ele integrado ou não efetivamente ao espaço urbano das cidades. O cinema buscava auxiliar a compreensão das mudanças estruturais educando através do olhar, com uma visão que consegue lidar com a estimulação, retratando a necessidade de que o morador da cidade tem que compreender os novos códigos.

modernidade, não como uma descrição precisa do que aconteceu, a imagem do trem em movimento não produziu simplesmente a experiência negativa de medo, mas a forma de entretenimento particularmente moderna da emoção, incorporada em outro lugar nas atrações recentemente surgidas dos parques de diversões (como a montanha-russa), que combinava sensações de aceleração e queda com uma segurança garantida por tecnologia industrial moderna. (MENNEL, 2008)

Além disso é importante ressaltar que “o cinema não surgiu como uma prática autônoma, mas, ao contrário, veio como mais um dos aperfeiçoamentos das técnicas óticas que eram utilizadas nos espetáculos de magia, nas apresentações de palestras auxiliadas por aparelhos de lanterna mágica, ou nos chamados “espetáculos totais” em que se procurava simular experiências da realidade de forma artificial, com uma proposta semelhante à da chamada “realidade virtual” de hoje.” (COSTA, 2005, p.93) Além disso, “não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar. Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento: o aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas, a invenção do celuloide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção. (COSTA, 2012, p. 18).

Ressalta, ainda, em aspecto mais técnico, como a experiência da metrópole moderna alterou a percepção visual e produziu novas formas narrativas e possibilidades de representação estética.

Sobre este período o teórico Tom Gunning (2000) desenvolve o conceito de cinema de atrações, nome associado ao termo “montagem de atrações” cunhado nos anos 1920 por Sergei Eisenstein, o qual está intimamente ligado com a experiência visual proporcionada, em geral nas feiras e parques de diversões da época. Um cinema que tem como desejo primordial maravilhar e impactar os sentidos do espectador, através de performances que por si só já são um acontecimento pelo espanto, surpresa e impacto visual.

Apesar da importante relação aqui demonstrada entre a cidade moderna e o cinema, não se pode dizer, no entanto, que o cinema se ateu a filmar somente o espaço urbano. Tematicamente, o cinema, desde a sua criação, tem sido constantemente fascinado com a representação de espaços distintos, estilos de vida e condições humanas variadas. Nesse contexto, também dentro do primeiro cinema, temos os *travelogues*¹⁰, também chamados de conferências de viagem ilustrada, categoria que tem origem já nas lanternas mágicas¹¹ e que, com o invento do cinema, passou a adicionar imagens em movimento a essas apresentações, onde o pitoresco e o exótico eram populares. Durante as décadas de 1910 e 1920, foi produzida grande quantidade de filmes nesse formato. Se sobressaíram na história do cinema os *travelogues*, com encenações e reconstituições narrativas – como *In the land of the headhunters* (1914), de Edward S. Curtis¹² e, principalmente, *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty¹³.

Dentro deste contexto, e considerando os conceitos já iniciados no capítulo introdutório sobre as sinfonias urbanas, podemos reconhecer um diálogo entre os conceitos apresentados de cinema de atração, justamente pela coincidência do fluxo constante de eventos que impactam o espectador de forma intensa e fragmentada, e as sinfonias, que enfocam, principalmente nos

¹⁰ Termo utilizado para se referir aos filmes e conferências de viagens a terras distantes e exóticas, associado principalmente no contexto dos primórdios do cinema. (COSTA, 2005, p.58)

¹¹ Lanterna mágica – considerada o embrião dos aparelhos de projeção cinematográfico, é um aparelho composto por uma caixa com uma fonte de luz e lentes que enviavam a imagem fixa para uma superfície.

¹² IN THE LAND OF THE HEADHUNTERS. Direção de Edward S. Curtis. Filme mudo. Legendas em inglês. 65 minutos, World Film Company, Canadá/EUA, 1914. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QB93E0Ct3W8>. Acesso em 10 jan. 2020.

¹³ NANOOK OF THE NORTH. Direção de Robert Flaherty. Documentário, PB, 79 min, EUA, 1922. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RT0qnIIR2Sk>. Acesso em 01 jul. 2020.

seus primórdios, no fluxo constante e acelerado do desenvolvimento experimentado pelas cidades no contexto de modificação sócio-estrutural.

Da mesma forma é possível associar as sinfonias com os travelogues, uma vez que enquanto estes contavam o fascínio dos lugares exóticos sob os olhares de seus idealizadores, as sinfonias urbanas também buscam, ainda que de forma mais elaborada, o olhar pelo espaço do cineasta e seu entorno, reproduzindo em escala ampliada uma exotificação dos espaços urbanos, muitas vezes alcançada principalmente com a grandiosidade das imagens.

Essa estrutura ligada ao cinema de atrações perdurou principalmente até o meio da década de 1910 a partir do qual, com maior celeridade no mercado norte americano, o cinema se tornou uma arte cada vez mais narrativa se associando ao gênero da literatura. Nesse sentido:

O novo cinema, que se começava a ensaiar a partir da segunda metade da primeira década, buscava de todas as formas reproduzir o discurso romanesco dos séculos XVIII e XIX e essa reprodução foi levada tão ao pé da letra que, a partir de então, a própria literatura passou a fornecer o material narrativo que seria moldado pelo cinematógrafo. (MACHADO, 1997, p. 67)

Partindo desta contextualização nos aproximamos dos anos 1920, período que ao mesmo tempo em que podemos destacar como de produção do travelogue *Nanook of the North* (1922), também pode ser estabelecido como um marco temporal em que surgem, de fato, as chamadas “sinfonias urbanas ou sinfonias da cidade”.

Retomando a definição apresentada no capítulo introdutório as **sinfonias urbanas** podem ser entendidas como um conjunto de filmes que elege a cidade em seu fluxo de um dia como seu principal tema, feitos em contextos de produção distintos, associadas principalmente ao período do entre guerras, do qual são exemplos: *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), *Um homem com uma câmera* (1929), *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), *Rien que les heures* (1926).

As sinfonias urbanas têm como uma de suas características serem mais poéticas do que expositivas¹⁴. Ao contrário dos travelogues e cinejornais, em que a cidade é apresentada de um

¹⁴ Conceitos de Bill Nichols (2009), de maneira resumida o “Modo poético: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. Exemplos: *A ponte* (1928), *Song of Ceylon* (1934), *Listen to Britain* (1941), *Nuit et brouillard* (1955), *Koyaanisqatsi* (1983). Esse modo é muito próximo do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda. Modo expositivo: enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Exemplos: *The plow that broke the plains* (1936), *Trance and dance in Bali* (1952), *A terra espanhola* (1937), *Os loucos senhores* (1955), noticiários de televisão. Esse é o modo que a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral.” (NICHOLS, 2009, p.62)

modo mais expositivo, as sinfonias apresentam a cidade como um caleidoscópico da vida moderna.

As relações da cidade com o cinema se alteraram ao longo do tempo. Se as sinfonias urbanas inicialmente representavam o espaço urbano em seu fluxo intenso e ritmado, após a Segunda Guerra Mundial essa forma passa a ser questionada diante das cidades destruídas o cinema se questiona como filmar as cidades em escombros.

Com o pós-guerra, a crise dos estúdios, bem como a partir das inovações tecnológicas, que possibilitam maior mobilidade¹⁵, uma representação mais realista da cidade ganha força. No final dos anos 1950, os novos cinemas provocam uma revolução no modo de se filmar e construir a cidade.

A relação entre a cidade e o cinema continua em constante transformação ao longo da história. Com o processo de globalização cada vez mais acentuado, as fronteiras se dissipam cada vez mais, tanto as fronteiras territoriais quanto as do próprio, cinema em perspectivas cada vez mais transmidializadas.

O cineasta contemporâneo Win Wenders ao refletir sobre as relações do espaço urbano e cinema no artigo “A paisagem urbana”, também disserta sobre essas transformações:

O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos. O filme é a testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranquilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas. O filme testemunhou as destruições das duas guerras mundiais. O filme viu os arranha-céus e os guetos engrossarem, viu os ricos cada vez mais ricos e os pobres, mais pobres. (WENDERS, 1994, p. 181)

Paralelo ao desenvolvimento do cinema, nos últimos 100 anos, a forma urbana tem sofrido metamorfoses com a incorporação do automóvel, de tecnologias de comunicação, da organização espacial e do povoamento, e da arquitetura, em especial do desenvolvimento de densas e verticais metrópoles modernas formadas por arranha-céus. Estas alterações da cidade determinam novos padrões de desenvolvimento e impactam também as relações sociais. (COSTA, 2008, p. 37).

¹⁵ Essa mobilidade já existia, em menor grau, com câmeras portáteis que eram utilizadas desde o período do cinema silencioso, por exemplo, para se filmar a cidade nas Sinfonias Urbanas. A revolução tecnológica que teve papel importante, junto com outros elementos do contexto histórico, foi a entrada no mercado do Nagra, equipamento de som direito, e de câmeras portáteis mais leves e com custo mais baixo.

Na medida em que as pessoas interagem com o espaço construído e entre si, de acordo com os novos parâmetros de desenvolvimento, inevitáveis transformações nas subjetividades devem ser esperadas. O cinema representa essas mudanças e ao mesmo tempo contribui com essas, construindo novas experiências. (COSTA,2008, p. 37).

É neste contexto que o nosso objeto de estudo, as sinfonias urbanas, está inserido. Em retrospectiva do até aqui exposto, podemos constatar que no trabalho de Simmel(1979) já existia uma consciência de como o espaço urbano influenciava a percepção e psicologia humana, ponto do qual partimos para contextualizar o item a seguir, onde abordaremos como a cidade vem sendo cada vez mais estudada de maneira interdisciplinar, com a soma progressiva das mais variadas disciplinas das ciências humanas, em especial no contexto da década de 1990, no que podemos definir como o período da virada espacial.

2.2 Olhares renovados sobre as cidades: a virada espacial

Como observamos no item anterior o cinema, sempre se voltou ao espaço urbano, apresentando em maior ou menor grau aspectos reflexivos sobre as cidades retratadas, ainda que nem sempre a reflexão extraída decorre de uma forma direta e objetiva da proposta apresentada pelos realizadores.

Na contemporaneidade, por sua vez, podemos identificar uma maior reflexão teórica sobre o tema, tanto nas produções cinematográficas quanto no campo da teoria. A relação cidade e cinema é cada vez mais estudada por diversos campos do saber, e podemos associar esse interesse a um fenômeno maior dentro das humanidades, a virada espacial.

Para as reflexões que se seguem a virada espacial pode ser ainda entendida - ainda que não se pretenda na presente proposta esgotar os aspectos do tema, mas tão somente contextualizar o conceito para o desenvolvimento do trabalho - como a modificação da percepção do espaço físico enquanto elemento influenciador no estudo dos processos sociais, não se limitando mais o espaço a mero espectador ou palco do local da produção da atividade humana, mas sim como verdadeira dimensão social participativa em constante processo de influenciar e ser influenciado.

A referida mudança de paradigma não ocorreu de forma abrupta, podemos destacar que nas últimas décadas do século XX, ocorreu um crescente interesse em estudos acerca do espaço. Com a difusão cada vez maior de tecnologias globais de informação e uma ascendente

globalização, ocorre também uma mudança mental em relação à própria concepção de espaço. Para Noller,

O que, nos anos de 1970, se anuncia empiricamente como globalização é acompanhado por uma transição epistemológica, a passagem de uma compreensão tradicional, geograficamente limitada, para outra, pós-tradicional, aberta e plural, do espaço social. (NOLLER, 2000, p. 21 apud LÖW, 2013).

Nessa alteração de percepção, em que a mudança social não pode ser explicada sem uma das categorias relativas, a componente espacial da vida social é chamada de *spatial turn*, virada espacial, um fenômeno transdisciplinar que engloba as ciências humanas e sociais em geral.

Neste contexto histórico pode-se destacar que o marco desencadeador da denominada virada espacial tem origem em Paris no final da década de 1960, principalmente com os trabalhos de Henri Lefebvre e Michel Foucault. Em sequência, contudo, podemos observar que o fenômeno acabou perdendo força, após o movimento de maio de 1968. O resgate do pensamento espacial acabou por ser retomado apenas nos anos 1990, após a publicação em inglês da obra de Lefebvre, *The Production of Space*. Ao longo da década de 1990, os debates em relação a sensibilidade espacial crítica adquiriram maior influência no meio acadêmico (SOJA, 2013, p.139).

Além do trabalho do Lefebvre, a virada espacial é associada principalmente aos trabalhos de geógrafos como David Harvey e Edward Soja. Soja, em 2010, ao revisar o seu trabalho, *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, publicado em 2000, explicita o aumento do interesse pelo espaço nesse período e de como a virada espacial pode ser melhor percebida em retrospecto. Para o autor a experiência pessoal vivenciada quanto ao aumento de interesse por seu trabalho em áreas para além da geografia e da arquitetura o levou a reformular a amplitude até então conferida à virada espacial em seus escritos, com o reconhecimento cada vez maior do interesse transdisciplinar.

Muito desta história foi discutido em *Postmetropolis*, mas a profundidade e amplitude da virada espacial ainda não era discernível. Desde 2000, o crescente interesse transdisciplinar pelo espaço reformulou meus compromissos na escrita e na docência. Fui convidado mais frequentemente a ministrar aulas e palestras fora da geografia, da arquitetura e do planejamento do que propriamente nessas disciplinas tradicionalmente espaciais, e cada vez

mais públicos surpreendentes apareciam, ansiosos por aprender mais acerca do espaço e do pensamento espacial. Essas áreas cada vez mais diversificadas incluem antropologia urbana, história e prática da arte, crítica literária e literatura comparada, estudos de educação e alfabetização, arqueologia teórica, estudos jurídicos críticos, teoria do cinema, estudos pós-coloniais, estudos da escatologia e da *Bíblia*, teologia política, poesia, contabilidade, estudos de organização, e estudos da mídia e comunicação. (SOJA, 2013, p.140)

Nos estudos cinematográficos, pode-se também perceber um desenvolvimento semelhante, principalmente com uma maior atenção à relação do cinema com o espaço urbano. Nesse sentido, destacam-se alguns estudos como *The Cinematic City* (1997) de David Clarke, *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (2001) organizado por Mark Shiel, Tony Fitzmaurice e *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture*, de Giuliana Bruno (2002).

Mark Shiel e Tony Fitzmaurice, na introdução do livro *Screening the City* (2003), falam também sobre esse processo.

Os últimos anos têm testemunhado uma crescente interdisciplinaridade nos estudos cinematográficos com diversas áreas como arquitetura, urbanismo, geografia, sociologia e teoria social, todas as quais foram revigoradas recentemente pela “virada espacial”. Ao mesmo tempo, houve um reconhecimento intenso, dentre os estudos cinematográficos, da cidade (e da relação filme-espaço urbano) como base arquetípica para o exame da experiência visual e sensorial, da forma e do estilo, da percepção, da cognição, e do significado da imagem e do texto cinematográfico. (SHIEL, M.; FITZMAURICE, 2003, p. 01, tradução nossa¹⁶)

Nota-se do excerto destacado o reconhecimento e a confirmação da ampliação nos campos de estudo da interdisciplinaridade entre as disciplinas, tanto do prisma em que o cinema vem sendo cada vez mais estudado em outras áreas quanto da ótica em que o próprio estudo cinematográfico vem ampliando em seus campos de estudo com a intersecção de outras áreas

¹⁶ “Recent years have witnessed the increasing interpollination of film studies with such diverse fields as architecture, urban studies, geography, sociology, and social theory, all of which have been newly invigorated by a distinctive “spatial turn.” At the same time there has been an intensified recognition within film studies of the city (and the city-film) as the archetypal ground for examination of visual and sensory experience, form and style, perception, cognition, and the meaning of the filmic image and filmic text.” (SHIEL, M.; FITZMAURICE, 2003, p. 01)

do saber, como a arquitetura, geografia, sociologia, entre outras. Nas duas vertentes é possível constatar, conforme bem destacado pelos autores o papel da representação do espaço urbano.

Como esse olhar transdisciplinar a cidade é cada vez mais vista além do espaço físico. O pesquisador Renato Cordeiro Gomes no artigo “Da metrópole à cibercidade” discorre um pouco sobre como essa revalorização da temática urbana está presente no campo cultural. Gomes coloca como marco nesse sentido a megaexposição realizada no Centro Georges Pompidou, em Paris, em 1994: *La ville, art et architecture en Europe, 1870 – 1993*. Para o autor:

o evento não só misturou o fato social com o estético, mas também considerou inseparável a história da cidade e a história da arte, sem esquecer o papel que os artistas desempenharam na invenção da cultura moderna das cidades, contribuindo para a construção do imaginário urbano - seu “museu imaginário” (para usar a conhecida expressão de Malraux), para o qual, não se deve esquecer, muito contribuíram o cinema, que nasceu da cidade moderna, e a literatura, que se foi tornando eminentemente urbana ao longo do século 20.(GOMES, 2008, p.184).

Como Renato Cordeiro Gomes observa as diversas artes abordam o espaço urbano e compõem um imaginário deste espaço. Nas experiências cinematográficas a cidade além de cada vez mais ser estudada e representada, dentro deste contexto de aumento da interdisciplinaridade, também se insere nessa composição do imaginário, conforme abordaremos a seguir.

2.3 Cidade cinemática

O conceito da cidade imaginária e cidade cinemática precisa ser considerado para nossa análise. Para tal é preciso ampliar a noção de cidade incluindo sua dimensão imaginária.

De acordo com Margareth da Silva Pereira,

A cidade não é uma construção histórica, social e cultural isolada. O seu modo de ser cidade se define em suas relações e em seus contrastes com a multiplicidade de cidades que a habita e com as quais seus atores, interna e externamente, entretêm contato. A cidade não é apenas matéria. É formada por fluxos de sociabilidade, de desejos, de esperanças e da memória e dos sonhos de outras cidades presentes na ação de habitantes. É matéria impregnada da volatilidade de percepções diferenciadas do tempo e das relações e são infinitos os seus horizontes que podem, contudo, estreitar-se ou ampliar-se. (PEREIRA, 2006, p. 140).

A cidade imaginária não é exclusiva ao cinema, mas é construída na interação de diversas artes, visto que a cidade vem sendo profusamente representada pelos mais variados campos artísticos e com variados olhares. Como pode-se observar, o imaginário urbano é múltiplo e diversificado.

A dimensão do imaginário da cidade é componente chave na composição de sua identidade, construída mentalmente e socialmente, ou seja, reside entre o indivíduo, o coletivo e em diálogo com ideologias dominantes, não correspondendo necessariamente às configurações físicas.

Sobre o tema o pesquisador Iván Álvarez comenta que:

O espaço é produzido objetiva e subjetivamente como resultado de uma cadeia interminável de influências mútuas: o território determina as condições de vida de seus habitantes, que por sua vez moldam e remodelam o território, que por conseguinte são influenciados novamente pelas formas e recursos que eles contribuíram para criar. (ÁLVAREZ, 2015, p.14).

O cotidiano urbano e as metrópoles foram e são representados exaustivamente nas telas do cinema. O cinema, como meio, possui amplo alcance e poder de criação de imaginários, imaginários esses que passaram a permear a constituição do social do espaço urbano, e esse fluxo continua alimentando a si mesmo através do ciclo “imaginário – realidade – imaginário”. (KUSTER, 2014, p. 224).

Clarke (2005), no livro *The Cinematic City*, reflete como a percepção visual do espaço urbano e de seu movimento foi moldada principalmente pela forma cinemática e afirma que a linguagem cinematográfica, do mesmo modo, foi e é influenciada pelas transformações dos espaços urbanos.

Reflexões nesse caminho estão presentes também na obra do filósofo Jean-Louis Comolli. Ele diz que “De tanto filmá-las, o cinema não só revela alguma coisa do destino cinematográfico das cidades (a gênese urbana do cinema), mas o transforma: pouco a pouco, a cidade filmada substitui toda cidade real, ou melhor, se torna o real de toda cidade.”. (COMOLLI, 2008, p.179).

Admitindo como corretas as afirmações de Comolli e Clarke, consideramos para melhor compreensão do objeto central do presente trabalho que a cidade cinemática pode ser entendida como a cidade filmada, ou melhor, um conjunto de cidades filmadas, já que cada vez que a cidade é filmada as escolhas de representação deste espaço são de alguma forma tanto influenciadas pelo que já foi feito quanto influenciadoras do que se fará.

A cidade cinemática é, portanto, uma cidade cheia de significados. É uma cidade criada por imagens "escolhidas" previamente e que, juntas, não apenas se tornam uma cidade única, mas também são capazes de dizer muito sobre a cidade original. Como a cidade cinemática é, de uma certa maneira, produto da imaginação, trabalha como uma "ponte" para o entendimento do espaço e do lugar em que vivemos. A cidade cinemática é diversa, como as cidades reais são diversas na realidade concreta. (COSTA, 2002, P.72)

Denise Lezo, em sua tese *Das sinfonias ao samba: o imaginário das metrópoles no cinema brasileiro*, ao discorrer sobre o conceito a cidade, pontua que no imaginário de cidade

[...] estão contidas palavras, discursos, sons, imagens, além de práticas, ritos, performances; suas expressões se materializam – entre uma infinidade de outros veículos – na literatura, na cartografia, nas artes plásticas, nas charges, nos anúncios publicitários, no cinema. As cidades fílmicas são produzidas em favor ou contrárias a imaginários sociais vigentes, e uma vez que se entenda estes imaginários como um conjunto de representações, cada nova representação produzida os transforma, se apropriando deles ou os rejeitando – nunca apenas os “refletindo” (LEZO, 2016, p. 26).

A autora reflete na sua tese sobre o imaginário urbano no Brasil, mostrando que as sinfonias urbanas foram centrais no imaginário paulistano de “cidade máquina”, em contraponto à filmografia carioca – cuja exuberância da paisagem natural foi constantemente evidenciada numa cidade “cartão postal” e “cidade samba”.

A cidade e sua representação se retroalimentam e se reconfiguram, desenvolveremos ao longo do trabalho, dentre outros pontos, como um imaginário de uma ideia de cidade moderna apresentada nas Sinfonias Urbanas do entreguerras está ainda presente na representação das cidades contemporâneas em algumas obras e como em outras a mesma é reconfigurada, com muitas vezes um distanciamento do imaginário representado. No capítulo adiante iremos nos ater de forma mais pormenorizada às sinfonias urbanas do entreguerras passando por suas origens e seus principais filmes.

3 Sinfonia urbanas

Como se pôde observar no capítulo anterior, a relação entre o cinema e a cidade é tema amplo de reflexão e está em constante mutação. Condensadas no espaço-tempo dos anos 1920, as sinfonias urbanas nos permitem recortes variados. Em retrospecto, podemos destacar sua relação com os *travelogues*, que tratavam exclusivamente de países longínquos e viagens, e a inovação em se ater a filmar o local ao redor do cineasta, a sua realidade.

Além da relação de exaltação do movimento característico das cidades da época, expressa numa dupla exaltação, tanto do cinema quanto do espaço urbano, “a cinematografia se ampara na cinemática urbana, a exalta, intensifica e exacerba.” (COMOLLI, 2008, p.183).

Do ponto de vista da contemporaneidade, ao pensar as sinfonias do entreguerras é possível observar certa ingenuidade na exaltação do urbano. Comolli diz que são “cantos de amor à cidade filmada”, cantos esses que só podem ser assim classificados a partir de um olhar em retrospecto.

Neste capítulo, é analisado o gênero sinfonia urbana, abordando inicialmente os impulsos que estão na sua origem, e suas características, as quais são ilustradas através dos filmes *Rien que les heures* (1926), *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), *O Homem com uma Câmera* (1929) e *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929). Inicialmente, discutiremos as visões sobre as sinfonias urbanas como um gênero, para, no capítulo seguinte, oferecer argumentos que se contrapõem à ideia de que o gênero seja restrito ao período do entreguerras.

3.1 Impulsos de um movimento

Impulsos são definidos como a ação de pôr em movimento, de impelir. Na música, referem-se a “um movimento dos braços do regente (impulso), equivalente a uma inspiração na respiração, indica o momento do início da performance pelo grupo”¹⁷. Nesta seção, pensamos o que impulsionou as sinfonias urbanas – obras e contextos nos quais o gênero recolheu suas energias.

As primeiras décadas do século XIX, como já visto, foram marcadas pela crescente industrialização, avanços tecnológicos em diversas áreas como na iluminação artificial,

¹⁷ In: <https://www.sabra.org.br/site/comunicacao-gestual-na-regencia-de-orquestra/>

transportes e as comunicações, além das mudanças sociais e psicológicas que isso acarretava – que foi tão discutida por teóricos como Simmel (1979).

Além disso, este momento foi de ampla inventividade nos campos das artes. A tecnologia das imagens em movimento, então recém-desenvolvida, atraía artistas que a utilizavam como novo meio de expressão e trabalhavam e refletiam para a sua legitimação como arte.

Os filmes de sinfonia urbana buscavam, em consonância com outros movimentos de vanguarda dos anos 1920, uma nova base estética que se afasta dos códigos do cinema narrativo recém-iniciado, se dissociando das artes das palavras como a literatura e teatro ao mesmo tempo em que intensificavam suas relações com a música, onde se buscava, a partir dos recursos musicais, seus equivalentes na linguagem cinematográfica. Na pintura e na fotografia, se observava novas formas e composições que exploravam as fragmentações espaço-temporais. Além disso, iremos observar como também na literatura já existia, em algumas obras modernas importantes, uma estrutura narrativa das vinte e quatro horas na cidade. Nesse contexto, iremos nos aprofundar nas primeiras ideias que serviram de impulso para o movimento das sinfonias urbanas.

3.1.1 Impulsos visuais: fragmentação e simultaneidade

Nas artes visuais, a dinâmica do mundo moderno já vinha sendo explorada nas primeiras décadas do século XIX. Na pintura, por exemplo, os cubistas já haviam tentado refletir a descontinuidade temporal e espacial metropolitana, variando e multiplicando perspectivas em suas obras. Podemos destacar, por exemplo, os estudos de Delaunay sobre a Torre Eiffel, que incorporam edifícios e vistas de diferentes distritos de Paris (RODRÍGUEZ, 2016, p. 385).



Figura 3: registro da pintura Champs de Mars¹⁸: La Tour Rouge. 1911, Robert Delaunay.

David Harvey ao comentar sobre a obra de Delaunay, ressalta que a mesma pode ser pensada como símbolo de um movimento que tentava representar o tempo mediante uma fragmentação do espaço e múltiplas visões espaciais, além da escolha da Torre Eiffel não ser fortuita, já que o monumento símbolo reflete o fato de todo o movimento ter uma relação com o industrialismo (HARVEY, 2008, p. 245). Nesse sentido, para o autor a série artística de Delaunay sobre a Torre Eiffel faz parte das respostas artísticas sobre à compressão do tempo-espaço a que todos estavam expostos e sensíveis.

Na fotografia, também temos todo um campo de experimentações associado à temática do espaço urbano e sua aceleração e fragmentação, em especial a partir da técnica da fotomontagem que traz uma dimensão de múltiplas temporalidades; rompe-se a natureza supostamente estática da fotografia, à medida em que se combinam fragmentos díspares de tempo e espaço em uma única imagem.

Destaca-se a obra *Metropolis*¹⁹ de 1923 de Paul Citroen, que transmite uma sensação vertiginosa da cidade, temos em um mesmo plano uma multiplicidade de edificações, ruas e monumentos em espacialidades diversas e ângulos variados. A imagem se afasta de regras de

¹⁸ Fonte: <https://useum.org/artwork/Champs-de-Mars-the-Red-Tower-Robert-Delaunay-1911>

¹⁹ Fonte: https://www.moma.org/collection/works/83984?artist_id=1129&page=1&sov_referrer=artist

perspectivas e composições convencionais e gera uma imagem em que não há um ponto de parada do olhar. O recurso da colagem destaca em sua estrutura as diferenças de origem dos recortes, trazendo à tona, além do movimento urbano, a reflexão sobre o processo de construção da imagem.



Figura 4: registro da fotografia Metropolis de Paul Citroen (1923)

As experiências de fotomontagem e colagens dialogam de maneira reflexiva com excesso de sinais e imagens cada vez mais presente nas cidades modernas da época, tornando visíveis os processos artísticos de composição. Dentro deste contexto podemos citar ainda o trabalho de outros artistas associados a correntes como o Dadaísmo e Construtivismo, tais como John Heartfield, Hannah Höch, Gustav Klutis, László Moholy-Nagy, Alexander Rodchenko, e Kazimierz Podsadeski (JACOBS; KINIK; HIELSCHER, 2018, p. 62).

As experimentações tanto na pintura quanto na fotografia foram importantes influências para a representação das cidades e da vida moderna nas sinfonias urbanas principalmente pela fragmentação e reflexividade. As sinfonias da cidade transpuseram esses procedimentos para o cinema, um meio marcado pela montagem, com a utilização de procedimentos como as telas divididas e múltiplas exposições.

Além disso já se exploravam, nas artes visuais de vanguarda, novas perspectivas visuais que são marcas das sinfonias urbanas como pontos de vistas com inclinações acentuadas e enquadramentos com ângulos incomuns e variados. Podemos destacar ainda que os principais motivos visuais das sinfonias da cidade – veículos motorizados, multidões, arranha-céus, *outdoors*, vitrines, cenas industriais e de lazer – também aparecem abundantemente nas pinturas, fotografias, colagens e fotomontagens de artistas de vanguarda da época.

3.1.2 Impulsos literários: a narrativa das vinte e quatro horas

Apesar dos cinemas de vanguardas, aos quais as sinfonias se associam, a princípio terem buscado se afastar das influências narrativas do teatro e da literatura, pode-se levantar alguns elementos da literatura moderna da época como importantes referências na estrutura da sinfonia. Na literatura, já havia uma reflexão por parte de alguns autores sobre as mudanças no espaço urbano e seu ritmo acelerado.

Eisenstein no seu texto “Dickens, Griffith e nós” levanta como o escritor Charles Dickens “foi o primeiro a levar fábricas, máquinas e estradas de ferro para literatura” e além da temática do espaço urbano havia também na escrita um “ritmo vertiginoso” que “delineia a cidade na forma de um quadro dinâmico (montagem)” (EISENSTEIN, 2002, p. 191-192).

Eisenstein cita em especial um trecho da obra “Nicholas Nickleby” (1839) de Dickens:

Ao passarem pelos objetos que mudavam rapidamente, e sempre variando, era curioso observar que estranha procissão passava diante de seus olhos. Empórios com esplêndidos vestidos, material trazido de cada cantão do mundo; tentadoras lojas com tudo para estimular e aumentar o apetite saturado e dar novo fôlego à festa frequentemente repetida; vasilhas de ouro e prata trabalhadas, com formas estranhas de vasos, pratos e cálices; rifles, sabres, pistolas, e potentes armas de destruição; grilhões e ferros para os delinquentes, roupas para os recém-nascidos, drogas para os doentes, caixões para os

mortos, cemitérios para os enterrados - tudo misturado um ao outro e colocado lado a lado, parecia girar numa dança multicolor ...²⁰

Depois de citar esse trecho, Eisenstein inclusive se questiona se não seria o livro de Dickens uma antecipação das sinfonias da metrópole.

Outras reflexões que remetem às relações das sinfonias urbanas com a literatura podem ser observadas nos apontamentos do pesquisador Marshall Berman no seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* (BERMAN, 2007), no qual, dentro da sua revisão mais ampla sobre a modernidade, o autor cita alguns exemplos literários. Ao falar do livro *Petersburgo* de Biele publicado em 1913, o autor afirma que a mesma é uma obra modernista e explicita as suas razões:

Uma olhada ao acaso em qualquer página de Petersburgo revelará que é, em todos os sentidos mais óbvios, uma obra modernista. Não tem uma voz narrativa unificada, como o tem quase toda a literatura do século XIX, mas, pelo contrário, se move através de saltos rápidos e contínuos, cortes e montagens (em termos russos, é contemporânea de, e relacionada a, Maiakovski e os futuristas na poesia, Kandinski e Malevitch, Chagai e Tatlin na pintura e artes visuais; antecipa Eisenstein, Rodchenko e o construtivismo em alguns anos). Consiste quase inteiramente em fragmentos descontínuos e irregulares: fragmentos da vida social e política das ruas da cidade, fragmentos das vidas interiores das pessoas nessas ruas, saltos, para a frente e para trás, de um fragmento a outro — como disse Baudelaire, *soubresauts de conscience*. Seus planos de visão, como aqueles da pintura cubista e futurista, são fragmentados e oblíquos. (2007, p.252)

Além da questão da representação fragmentária aqui já tão discutida, Berman fala também de uma narrativa das vinte e quatro horas na cidade já presente e importante na literatura. Um precursor para essa estrutura é o conto “Avenida Niévski”, publicado em 1835, de Nikolai Gogol. Sobre essa estrutura do passar do dia e as metamorfoses do espaço urbano ao longo das horas na estrutura narrativa do texto, Berman descreve:

O narrador de Gogol começa lentamente, pouco antes da alvorada, no momento em que a própria rua está vagarosa: apenas alguns camponeses aí se encontram, arrastando-se do campo para o trabalho nos vastos planos de construção da cidade, e mendigos, parados às portas das padarias cujos fornos funcionaram por toda a noite. Por volta do nascer do sol, a vida começa a se agitar, com balconistas abrindo lojas, mercadorias sendo descarregadas, e velhas senhoras a caminho da missa. Gradativamente, a rua se enche de escreventes a caminho dos escritórios, logo seguidos pelas carruagens de seus superiores. À medida que o dia progride e a Niévski se dilata com multidões

²⁰ Charles Dickens em *Nickleby*, Capítulo XXXI *apud* EISENSTEIN, 2002, p.191

de pessoas e adquire energia e movimento, a prosa de Gogol ganha, também, velocidade e intensidade: sem cessar, ele empilha um grupo sobre o outro — professores, governantas e seus pupilos, atores, músicos e suas esperadas plateias, soldados, fregueses, escreventes e secretários estrangeiros, as gradações infindáveis de funcionários civis russos —, indo de lá para cá, tornando seu o ritmo frenético da rua. Por fim, entre o final da tarde e começo da noite, quando a Niévski atinge suas horas de pico, inundada por uma multidão de pessoas elegantes ou pretensamente elegantes, a energia e o movimento se fizeram tão intensos que os planos de visão se estilhaçam e a forma humana se despedaça em fragmentos surreais (BERMAN, 2007, p. 189)

Para Marshall Berman, a obra de Gogol inicia uma tradição das vinte quatro horas nas cidades das quais fazem parte *Ulisses*, de Joyce, *Berlim*, *Sinfonia de uma Metrópole*, de Walter Rutmann e *O Homem com a Câmara*, de Vertov (BERMAN, 2007, p. 299).

3.1.3 As relações entre as sinfonias urbanas e a música, a mudança do cinema silencioso para o sonoro

Considerando a relação do cinema com as demais artes, a música certamente é uma dimensão especialmente importante para a formação das sinfonias urbanas, embora não lhe seja exclusiva uma vez que já se exploravam em outras vanguardas a relação das imagens como uma sinfonia visual. Neste momento das sinfonias urbanas, o cinema já tinha possibilidade de sincronismo, possibilitando o desenvolvimento de uma trilha sonora específica para o filme.

Fernanda Martins e Emerson Santos (2012), ao revisitar a relação do cinema com a música, com o enfoque voltado para o início das sinfonias urbanas, fornece um recorte histórico e exemplificativo da aplicabilidade desta relação, destacando, por exemplo, a proposta do teórico Émile Vuillermoz de que o filme encontra seu ritmo e escrita como uma sinfonia, utilizando como símile do processo uma orquestra musical. Martins e Santos destacam, dentre outros, o cineasta Abel Gance e sua célebre afirmação de que “o cinema constitui a música da luz”, e a cineasta Germaine Dulac, da qual pode-se extrair dentre uma gama de conceitos desenvolvidos sobre o tema o de “sinfonia visual”.

Pode-se destacar nesse contexto o surgimento de todo um rol de nomenclaturas como “cine-poemas-sinfônico”, “sinfonia visual”, “sinfonia urbana”, “sinfonia da grande cidade”, “documentário lírico” e, nas palavras dos autores, até mesmo de um “documentário autoral”, tendo estas designações como ponto comum o trabalho de composição musical efetivamente

intrínseco à composição das imagens fílmicas e o recurso da montagem (MARTINS; SANTOS, 2012, p. 1).

[...] a inter-relação cinema e música ocorreu buscando fazer o cinema aceder ao estatuto de arte que, por sua vez, desfruta de uma reputação prestigiosa. Ademais, essa inter-relação se revela igualmente promissora à medida que recursos eminentemente musicais, ou seja, pertencentes à linguagem musical poderiam ter seus equivalentes na linguagem cinematográfica, evidentemente lhes favorecendo, fazendo-nos descobrir a importância do aspecto plástico inerente às imagens e ao trabalho da montagem. (MARTINS; SANTOS, 2012, p. 2)

Estas discussões da relação do cinema com a música se acentuam com o início do cinema falado. Essa passagem com a chegada dos “*talkies*”, como chamados na época, pode ser considerada uma importante transformação no cinema. Cabe refletir que essa mudança para o som no mundo da arte cinematográfica não foi assim tão repentina como nos pode parecer numa primeira vista. Foram ocorrendo diversas mudanças graduais em relação à inserção do som, todavia, o momento do ápice dessa mudança foi a exibição do filme *O cantor de Jazz*, em outubro de 1927, filme híbrido que conjuga momentos falados com momentos mudos.

Fernando Moraes da Costa nos fala desse desejo pelo som: “Desde o nascimento do cinema pretendeu-se que o som estivesse unido às imagens. Essa união só não existiu desde o início por conta de limitações técnicas, e não por falta de tentativas ou de interesse.” (COSTA, 2003, p. 3). O cinema, desde os seus primórdios, era, em maior parte, de alguma forma, sonorizado. Inicialmente, o acompanhamento musical era tarefa dos próprios exibidores e costumava ser improvisado durante a projeção. Já num segundo momento, a partir de 1910, surge por parte dos produtores uma demanda por sugestões musicais para determinadas obras e tentativas tecnológicas de sincronismo. Numa terceira fase, boa parte dos filmes já possuíam músicas próprias produzidas para eles.

Ao falar sobre a sinfonia alemã, Fernando Moraes da Costa nos contextualiza sobre esse momento, localizando o processo de passagem dos filmes mudos para os filmes sonoros:

Berlim, sinfonia de uma metrópole é um filme ainda pertencente ao período entendido como mudo, já em seu final naquele ano de 1927, com a peculiaridade, comum à época, de já ter música composta especificamente para as suas imagens, para ser sincronizada na exibição. Ou seja, trata-se um filme já de passagem do mudo para o sonoro, com relações seguras e pré-estabelecidas entre sons, na forma de música, e imagens. (COSTA, 2012, p. 2).

No capítulo “As mudanças no mundo da arte”, do livro *Mundos da arte*, Howard S. Becker mostra que os mundos da arte vivem constantes transformações, sejam elas de fontes externas ou por tensões internas. Na sua maioria, as mudanças são graduais, porém, às vezes, são decididamente brutais e podem alterar por completo um mundo da arte ou até mesmo o tornar próximo de desaparecer.

As mudanças graduais são constantes e dificilmente perturbam os mundos da arte. No geral, simplesmente levam a reorganizar algo já existente. Conforme Becker, “Os mundos da arte não consideram essas tendências como verdadeiras mudanças, porque não exigem qualquer reorganização profunda das atividades cooperativas” (BECKER, 2010, p. 252). Já algumas mudanças alteram as estruturas vigentes e podem afetar em maior ou menor grau os modos de cooperação habituais. Algumas inovações “obrigam alguns participantes a aprenderem a fazer coisas diferentes, situação que os perturba e que pode constituir ameaça aos seus interessados” (BECKER, 2010, p. 252). Quando essas inovações transformam de tal forma as redes de cooperação do mundo da arte, podem ser vistas como uma revolução. Isso se reflete na constituição de novos mundos da arte, diferentes dos anteriores, com os quais podem coexistir.

Na linguagem cinematográfica, surgiam possibilidades e opiniões diversas sobre as mudanças trazidas pelo início do filme sonoro. Elsaesser e Hagener classificam o período como “... uma das épocas mais contraditórias do cinema europeu em geral” (2016, p. 73), tanto no contexto de produção quanto de recepção dos filmes. No Brasil, observa-se que na edição 185 da *Cinearte*, publicada em setembro de 1929, temos em uma mesma página repercussões da estreia do filme *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* e ao lado apontamentos sobre esse momento de transformação do cinema, discutindo as perdas para o cinema pela inclusão do cinema falado, sugerindo um contexto em que as sinfonias fazem sucesso e se afastam do gênero falado e que também no Brasil todos estes processos, de discussão sobre as sinfonias e da transição do cinema mudo para o falado e seus impactos para o cinema como linguagem, está ocorrendo no mesmo momento.

O Cinema falado continua preocupando as massas. Presta-se para piadas. Para comentários sensatos. Para comentários apaixonados. Para tudo. Ultimamente, porém, a última e mais certa opinião sobre Cinema falado, deu-a Eric Von Stroheim. O grande director austríaco, tantas vezes infeliz com os seus intermináveis e formidáveis films, disse, sobre o Cinema falado, o que tem que dizer qualquer pessoa sensata e criteriosa. É um real e grande invento. Mas está sendo applicado na forma a mais ridícula e estúpida possível. Porque VOZ é novidade, tome VOZ e mais VOZ e mais (CINEARTE, n. 185, p. 22)



Figura 5: Imagem da Revista Cinearte, n. 185, p. 22 e 23

Fonte: Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital Brasileira

Assim, podemos destacar que o gênero das sinfonias urbanas surge num contexto de grandes transformações da linguagem cinematográfica, com as primeiras possibilidades de sincronismo e as teorias iniciais sobre o cinema sonoro. Em uma época que o cinema experimental disputava espaço, com a chegada do som.

Nesse contexto surgiam as primeiras teorias sobre o cinema sonoro, preocupadas tanto com o uso redundante do som em si, ou seja, com a subutilização do novo elemento da linguagem dos filmes, quanto com o sucesso da proliferação do modelo norte-americano e o reducionismo que trazia. Realizadores e teóricos europeus, como Sergei Eisenstein, Pudovkin, René Clair, e mesmo o brasileiro, atuante na Inglaterra, Alberto Cavalcanti, se manifestaram, a partir daquele momento, em prol de um cinema que utilizasse o som de forma que o novo elemento viesse a acrescentar novas possibilidades narrativas. Tal argumento se colocava em clara oposição ao uso redundante instaurado pelos talkies americanos, que apenas “colava” o som onde a imagem já estava, com o agravante de limitar todos os possíveis lugares e

situações, dentro de um filme, onde o som pudesse ser colocado a um, de resto, óbvio: a boca dos atores e das atrizes. (COSTA, 2009, p.14)

As sinfonias se desenvolvem, portanto num contexto de grandes transformações na linguagem do cinema, em especial na passagem do silencioso para o sonoro. Além disso se vivia um momento de intensas experimentações artísticas com as diversas vanguardas experimentais. Diante disso, podemos observar que as sinfonias urbanas, não encontraram sua inspiração apenas no cinema, estando reflexamente associada a outras artes, como a pintura, a música e a fotografia, em especial na fotomontagem. Nesse cenário, nota-se que muitos dos realizadores que desenvolveram suas sinfonias possuem ligação com outros campos artísticos, e que buscam novas experimentações no cinema como uma arte capaz de expressar em toda sua potência as experiências da vida moderna, em especial, as cidades nas experimentações urbano-sinfônicas.

3.1.4 Cinema de vanguarda ou cinema documental?

As sinfonias urbanas do entreguerras conjugam um olhar documental com uma abordagem experimental e vanguardista da estética visual. Nesse sentido podemos pensar historicamente a sua relação com ambos os universos.

A década de 1920 foi palco de inúmeras produções ligadas a artistas de movimentos como dadaísmo, futurismo entre outros. O cinema foi, nesse momento, campo de inúmeras experimentações, como se pode observar em filme como: *Retorno a razão* (1926) de Man Ray, *Anêmic Cinema* (1926) de Marcel Duchamp, *Ballet Mecânico* (1924) de Fernand Legèr e *Um cão andaluz* (1929) de Luiz Buñuel e Salvador Dali, entre outros.

O historiador Adams Sitney, especialista no cinema de vanguarda, considera as sinfonias urbanas como um gênero especificamente vanguardista (SITNEY, 1978, p. IV). Vários diretores de sinfonias da cidade, como Paul Strand, Walter Ruttmann, László Moholy-Nagy, Dziga Vertov e Joris Ivens, eram envolvidos em círculos de arte de vanguarda.

A pesquisadora Fernanda Martins, estudiosa do tema das sinfonias urbanas, reforça no artigo “Film-Photo – um Século de Sinfonias de Metrópole” a relação das sinfonias urbanas com as vanguardas e relembra que as relações são diversas e plurais, sendo possível associar um filme de maneira mais especial a uma vanguarda específica, destacando a pluralidade do gênero e dos movimentos de vanguarda da época.

Eis um fenômeno na base das mais diversas vanguardas artísticas do início do século 20, às quais as sinfonias urbanas se vinculam. Desde, então, Nova Visão (Moholy-Nagy), Surrealismo (Alberto Cavalcanti, Jean Vigo), Nova Objetividade (Walter Ruttmann), Construtivismo (Dziga Vertov, Mikhail Kaufman), todos em sua aposta revolucionária no tocante à união imagem e técnica, terminam por buscar atingir um grau maior de verdade, sob uma “ótica livre de todo pressuposto”. Cada sinfonia de cidade, embora fincada numa orientação estética precisa, se oferece enquanto expressão inédita, enquanto via de acesso à realidade, enquanto registro documentário e modo de conhecimento. (MARTINS, 2020, p.09)

Apesar da inegável relação das sinfonias com o cinema de vanguarda, as sinfonias urbanas são estudadas também como parte do gênero documental. Scott MacDonald, no livro *Avant-Doc*, que trabalha as interseções do documentário e o cinema de vanguarda, reflete sobre como as sinfonias urbanas são valorizadas por características distintas em cada campo de pesquisa, apresentando em seu trabalho importantes considerações sobre esse limiar de objetos de estudo, uma vez que as Sinfonias Urbanas no decorrer do tempo tem sido reivindicadas como parte integrante tanto dos estudos da história do documentário quanto da história dos filmes de vanguarda, a depender do parâmetro que se estabeleça.

Para MacDonald, em cada campo de estudo a sinfonia é valorizada por um aspecto e são consideradas inovadoras em ambas as áreas. Por um lado, na história do documentário, o foco principal é a cidade como verdadeiro sujeito, sendo discutido os modos diversos de cada cineasta de ver as cidades que refletem suas concepções particulares. Já no campo da vanguarda, as Sinfonias da Cidade atingem o status de instâncias cruciais do potencial do cinema para o desenvolvimento de novas formas de experimentação da linguagem cinematográfica, de maneira principalmente reflexiva, se afastando do cinema predominantemente comercial explorando o aparato como temática do filme. (MACDONALD, 2014, p.13)²¹

Alberto Cavalcanti, diretor da sinfonia *Rien que les Heures*, nos aponta a ideia de que o início das sinfonias pode ser considerado o nascimento de uma concepção de documentário.

²¹ “The City Symphonies have regularly been claimed by the histories of both documentary and avant-garde film. While documentary history focuses on the city as subject and on the filmmakers’ ways of seeing cities as reflections of particular ideologies, in avant-garde history, the City Symphonies are crucial early instances of cinema’s potential for experiment, for developing new forms, for moving beyond the commercial marketing of narrative melodrama, and for making an exploration of the cinematic apparatus the subject of film. (MACDONALD, 2014, p.13)

Sabíamos que há elementos cujo valor dramático era extraordinário para a tela na vida e no trabalho de pessoas que nos rodeavam. Foi assim que fiz “Rien que les Heures”, que tentava mostrar 24 horas da vida de Paris. Quase simultaneamente, na URSS, Vertov fazia “Caméra-oeil” (Kino-glaz, 1924). E, pouco depois, em Berlim, Ruttmann, com grandes meios à sua disposição, lançava “Berlin: die Symphonie der Grosstadt” (Berlim: Sinfonia de uma Metrópole, 1927). Com esses três filmes, pode-se dizer que o documentário, assim como é hoje em dia, havia nascido! (CAVALCANTI, 1995, p.204)

Diversos autores destacam a importância das sinfonias urbanas e suas contribuições para a concepção do documentário na década de 1920 e 1930. No entanto, deve-se destacar que as sinfonias urbanas não tinham a pretensão de ser uma não-ficção "pura" e utilizam de elementos narrativos, principalmente a estrutura das 24 horas da cidade. Além disso, como aqui discutido, possuem propostas experimentais, relacionadas às vanguardas cinematográficas que dialogavam com outras artes como a pintura e fotografia, numa representação do espaço urbano altamente fragmentado, e através da montagem rítmica e associativa evocam também as estruturas musicais (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 30).

Apesar da sua importância histórica tanto no surgimento da ideia de documentário, como no início do cinema de vanguarda (inclusive com obras consideradas canônicas como o aclamado *Um Homem com uma câmera*, 1929 de Dziga Vertov), pode-se afirmar que o gênero das Sinfonias Urbanas só mais recentemente vem sendo olhado em uma visão abrangente.

No tópico seguinte nos aprofundaremos no conceito das Sinfonias Urbanas enquanto gênero, como base para a sequência dos estudos apresentados, com destaque para os primeiros casos reconhecidos como sinfonias urbanas, alguns aspectos verificados no gênero com o passar do tempo, culminando com a exposição de quatro exemplos de filmes sinfônicos.

3.2 Sinfonias Urbanas como um gênero

A palavra gênero tem origem do latim e significa “qualidade” ou “tipo” e está relacionada com outro termo – *genus* - usado nas ciências biológicas para classificar grupos de plantas e animais. O termo gênero em um conceito mais amplo pode ser relacionado com o agrupamento de indivíduos, objetos, ideias, que tenham caracteres comuns²². No campo das ciências, a classificação de plantas e animais é mais precisa, com exceções de organismos que são limítrofes entre os gêneros.

²² <https://www.scielo.br/j/pcp/a/np6zGkghWLVbmLtdj3McywJ/?lang=pt>

No cinema, contudo, os gêneros não possuem uma precisão científica de classificação²³. Pelo contrário, os gêneros são convenções que se desenvolvem, na maioria das vezes de maneira informal (THOMPSON; BORDWELL, 2003, p. 490).

Kristin Thompson e David Bordwell ressaltam que as origens dos gêneros cinematográficos são diversas: vários dos principais gêneros se originaram através de convenções existentes em outras mídias. Como, por exemplo, o melodrama que tem como antecedentes as peças de teatro e os romances. O gênero da comédia pode ser remetido às antigas farsas ou romances cômicos, o gênero musical pode ser relacionado às comédias musicais teatrais e revistas de variedades (THOMPSON; BORDWELL, 2013, p.590).

O gênero é um sistema de convenção e dentro desse contexto alguns autores têm especial importância como os críticos e o público que se beneficiam de formas variadas desta classificação.

Para o vasto sistema de publicidade que existe em torno da produção cinematográfica, os gêneros são as maneiras mais simples de caracterizar um filme. De fato, os críticos costumam ser importantes na reunião e na cristalização de noções sobre gêneros. [...] Para o público, o gênero normalmente fornece uma maneira de encontrar um filme que deseja ver. (THOMPSON; BORDWELL, 2013, p. 492).

Apesar dos autores citarem esse processo de “cristalização” das noções ligadas a um gênero, os mesmos esclarecem que um filme pode revisar ou rejeitar convenções associadas ao seu gênero, já que os gêneros são dinâmicos e mudam ao longo do tempo, “uma comédia dos anos 1920 é, provavelmente, muito diferente de uma dos anos 1960” (THOMPSON; BORDWELL, 2013, p. 504).

Os autores empregam o conceito de ciclo para se referir ao “conjunto de filmes de gênero que tem alta popularidade e influência durante um período distinto” (THOMPSON; BORDWELL, 2013, p. 510). A maioria dos gêneros se mantém e vão se alterando, mas outros praticamente desaparecem, ainda que possam vir a influenciar outros filmes.

A maioria dos gêneros e subgêneros do cinema se estabelece quando um filme obtém sucesso e é amplamente imitado. [...] Normalmente, os gêneros não são

²³ Rafael de Luna Freire (2011) propõe pensar os gêneros como: “... categorias formuladas por práticas discursivas historicamente contextualizadas, dependentes da intertextualidade dos textos, e não apenas como um *componente* inerente e intrínseco aos textos a ser identificado, descrito e analisado (quando não julgado) por uma crítica genérica textualista.” (FREIRE, 2011, p.15).

um sucesso constante; em vez disso, eles alternam altos e baixos de popularidade e influência durante um período distinto. [...] Aparentemente, um gênero resultado disso é um fenômeno conhecido como ciclos. Um ciclo é um conjunto de filmes de gênero que tem alta popularidade nunca morre. Ele pode deixar de ser moda por um tempo e depois voltar de roupa nova. Os épicos e gladiadores que se se passavam na Antiguidade foram populares os anos 1950 e 1960, então, praticamente desapareceram, até que Ridley Scott os reviveu, com aclamação considerável, em 2000, com *Gladiador* (*Gladiator*), o que inspirou outros cineastas a produzir *Troia* (*Troy*), Alexandre (Alexander) e 300. (THOMPSON; BORDWELL, 2013, p. 505, 510).

Para o gênero “sinfonias urbanas” pode-se considerar *Berlim: Sinfonia da Metrópole* (1927), de Walther Ruttmann, como o mais famoso filme do gênero e que dá nome ao mesmo. O filme desencadeou um fenômeno internacional – rapidamente se tornando o filme experimental de maior sucesso do período silencioso, influenciando como a cidade moderna era representada na Alemanha e no exterior, e inspirando muitos outros internacionalmente para fazer seus próprios filmes sobre a cidade (THOMPSON; BORDWELL, 2003, p. 182).

Além do fenômeno de sucesso e crítica que a sinfonia de Ruttmann despertou, um fenômeno de expansão do gênero que é favorecido pelo contexto mundial de transformações do espaço urbano, em maior ou menor grau de acordo com a sua geografia. Não se trata, assim, de mera reprodução da cópia de um sucesso, mas um gênero que tem como ponto de comunhão o sentimento da época, a retratação de uma vivência coletiva mundial de um período de intensas transformações tecnológicas e sociais, que encontra ressonância nessa proposta estética. Esta proposta tem como premissa central o fluxo ritmado e caleidoscópico da cidade moderna.

O conceito de ciclo pode ser útil para pensarmos se há um possível marco para um retorno das reverberações das sinfonias. Nesse sentido, o filme *Koyaanisqatsi: Life out of balance* (1983) dirigido por Godfrey Reggio é relevante. O filme, cujo o título (*Koyaanisqatsi*) na língua Hopi significa “vida desequilibrada”, privilegia a linguagem poética e segue uma estrutura similar a das vinte e quatro horas. Não possui diálogos ou narrações e tem trilha sonora original e com dimensões sinfônicas composta por Philip Glass. O filme foi um sucesso de bilheteria a época, dentro do contexto do cinema de documentário, aborda o espaço urbano com um enfoque crítico e numa dimensão global, e pode ser considerado um marco de renovação e alterações do gênero das sinfonias urbanas.

Como propõem Thompson e Bordwell, é preciso manter um olhar reflexivo para as alterações de um gênero:

É comum sugerir que, em pontos diferentes da história, os temas, as histórias, os valores ou as imagens de um gênero se harmonizam com atitudes públicas. Por exemplo, os filmes de ficção científica dos anos 1950, com bombas de hidrogênio que criam o Godzilla e outros monstros, não revelam o medo de que a tecnologia fuja do controle? A hipótese é que as convenções do gênero, repetidas de filme para filme, refletem dúvidas e ansiedades difundidas no público. Muitos estudiosos do cinema argumentam que essa abordagem reflexiva ajuda a explicar por que os filmes variam em popularidade. (THOMPSON; BORDWELL, 2013, p. 513.)

Nessa perspectiva, é pertinente considerar as alterações do gênero sinfônico ao longo do tempo em paralelo as alterações da visão a respeito do espaço urbano em cada época. Em bibliografias de estudiosos que se dedicam ao tema das Sinfonias Urbanas como no já citado livro *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity between the Wars* (JACOBS; KINIK; HIELSCHER, 2018), as sinfonias são tratadas como um gênero cinematográfico, entretanto, quando se pensa o conceito de gênero, inicialmente, ela não seria considerada facilmente como tal.

No livro dedicado ao fenômeno, os autores refletem sobre o porquê dessa incerteza e colocam como possíveis respostas o fato de que o estudo dos gêneros cinematográficos ainda hoje está se desenvolvendo. Outro fator é que a teoria de gênero estava há anos de ser formulada na época em que o fenômeno das sinfonias da cidade teve seu maior número de produções. (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 14).

Além dos apontamentos levantados em *The City Symphony Phenomenon* acredito ser relevante dois outros pontos: os estudos do gênero estarem mais ligados ao cinema industrial, em especial, mas não exclusivamente, ao cinema de Hollywood (AMARAL, 2018, p.14) e à teoria dos gêneros cinematográficos descenderam dos estudos literários (FREIRE, 2011).

Sobre o primeiro ponto é pertinente lembrar que as sinfonias urbanas, apesar de terem alguns casos de sucesso de bilheteria, são mais ligadas ao cinema experimental e se afastam do cinema industrial.

Quanto ao segundo ponto, observa-se que num primeiro momento os gêneros cinematográficos surgem associados ao gênero literário, no entanto o gênero das sinfonias urbanas, apesar de ter algumas relações com a literatura (como abordado no item 3.1.2), é um gênero que justamente busca romper com as convenções literárias.

Cabe ainda lembrar que a maioria dos filmes ligados à corrente são estudados em categorias “maiores” como documentário e cinema de vanguarda.

A partir das reflexões de Hielscher, Jacobs e Kinik de o porquê das sinfonias não serem vistas de maneira usual como um gênero cinematográfico e tomando por base a definição de Freire e os apontamentos de Thompson e Bordwel, compreende-se que o gênero é criado por críticos dentro de um contexto histórico. No entanto, como mostra o livro *The City Symphony Phenomenon*, no período de maior produção das sinfonias não havia ainda a teoria de gênero. Assim, o conceito de gênero é criado posteriormente às sinfonias urbanas do entreguerras. Ademais, o conceito de gênero surge relacionado ao cinema comercial principalmente de Hollywood e à teoria literária, duas esferas das quais a sinfonia não se aproxima.

Não obstante, cabe lembrar que, apesar de não haver na história do cinema uma delimitação clara da sinfonia como um gênero, o termo “sinfonia urbana”, nas críticas da época, remetia a um conjunto de filme, como se vê no título do filme de Berlim, sucesso que dá nome ao conjunto.

Podemos definir as sinfonias urbanas como um gênero que enfatiza a energia da cidade, seus padrões, complexidades e sutilezas. Corroborando com a defesa das sinfonias como gênero, ainda que conforme visto não tenha sido ordinariamente classificado desta forma, podemos destacar que em muitas das críticas de jornais especializados da época era comumente empregado termos como “sinfonia da cidade”, “poema da cidade” para distinguir o filme, muitas vezes inclusive em detrimento da utilização dos termos documentário ou filme de vanguarda. Não eram, portanto, em regra definidos como documentário ou filme de vanguarda, apesar da sua proximidade e influência²⁴.

Tradicionalmente baseada numa análise textual sincrônica, a crítica genérica dedicou-se, em grande parte, a tentar definir o gênero a partir de elementos recorrentes (personagens, temas, cenários, intenções, estruturas narrativas etc.) por meio da análise fílmica. Mais recentemente, tem sido colocada também em relevo a questão da recepção para a definição dos gêneros, levando em consideração os variados contextos culturais nos quais os filmes circulam, além dos sentidos diferentes que os termos genéricos adquirem de acordo com seus distintos usuários ou agentes. Portanto, é necessário ter em mente que o gênero é uma categoria discursiva mutável, ou seja, é necessária uma “abordagem cultural” (MITTEL, 2001) que

²⁴ É importante notar também que as sinfonias da cidade se originaram em um momento em que a noção de “filme documental” ainda não havia surgido, e em que o cinema “experimental” ou “de vanguarda” estavam apenas surgindo (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 11).

busque compreender, nos diferentes contextos históricos, como determinados gêneros foram distintamente identificados, avaliados e definidos.

Pensando nas características da época de seu surgimento e nas reverberações das sinfonias urbanas, buscaremos refletir sobre as principais temáticas e estruturas narrativas de cada época, considerando o gênero como algo mutável, dinâmico, e diversamente valorizado historicamente e pelos diversos grupos que com ele se relacionam (ALTMAN, 1999).

3.3 Primeiros acordes

A primeira experimentação no universo cinematográfico que pode ser associada ao fenômeno das sinfonias da cidade é o roteiro para o filme *Dinâmica da Metrópole* (1921-1922), do artista László Moholy-Nagy. Apesar de o filme não ter sido rodado, os elementos presentes nesse roteiro assinalam algumas das características do gênero a surgir. Moholy-Nagy pensou uma proposta de cinema que se afastava da ação literária e teatral para uma dinâmica ótica, com o tempo e o movimento (tanto de câmera, quanto dentro do próprio plano) sendo construídos através da montagem, abordando o fluxo da cidade em uma construção imagética da metrópole.

Como se pode melhor observar a partir dos seus escritos:

A intenção do filme *Dynamic of the Metropolis* [*Dinâmica da Metrópoles*] não é ensinar, nem tanto moralizar, nem mesmo contar uma história; a intenção de seu efeito é ser um impacto visual, puramente visual. Os elementos do campo visual neste filme não têm uma conexão lógica absoluta entre si. Ainda assim, suas relações fotográficas, visuais, constroem uma malha entrelaçada de uma vital associação de eventos no espaço e tempo, e aproximam vividamente o espectador para a dinâmica do espaço urbano. (MOHOLY-NAGY, 1925 *apud* MARTINS; SANTOS, 2012, p. 3, tradução nossa²⁵).

No seu roteiro manifesto Moholy-Nagy investiga novas possibilidades perceptivas oferecidas pela vida moderna e aborda a cidade como um ambiente multidimensional dinâmico, em um roteiro que combina texto, imagens e composição gráfica.

²⁵ “The intention of the film *Dynamic of the Metropolis* is not to teach, nor to moralize, nor to tell a story; its effect is meant to be visual purely visual. The elements of the visual have not in this film an absolute logical connection with one another; their photographic, visual relationships, nevertheless, make them knit together into a vital association of events in space and time and bring the viewer actively into the dynamic of the city.” (MOHOLY-NAGY, 1925 *apud* MARTINS; SANTOS, 2012, p. 3).



Figura 6: Manuscrito para o filme *Dinâmica da Metrópole* (1921-1922) de László Moholy-Nagy²⁶

As imagens não possuem uma associação temática ou narrativa definida, a justaposição de texto, imagens e elementos gráficos na superfície do papel remete à simultaneidade da fotomontagem. O arranjo desses diferentes elementos buscava representar o dinamismo do espaço urbano, além das possibilidades ópticas e da montagem que o cinema trazia.

O primeiro filme²⁷ a ser considerado uma sinfonia da cidade é *Mannahatta*, ou *Nova Iorque, a Magnífica*, feito pelo fotógrafo Paul Strand e pelo pintor Charles Sheeler (1921). O crítico de cinema José Carlos Avellar (2009, p. 1) ressalta o filme como antecipador das Sinfonias Urbanas, para ele “*Mannahatta* antecipa o que o cinema iria buscar nos anos seguintes entre o experimental e o documentário: uma imagem que não se concebe como ilustração de uma cena literária ou teatral, que busca uma construção dramática puramente visual”.

Apesar dessa relação poética e visual com o espaço urbano como ressaltado por Avellar, o teórico Alexander Graf destaca que o filme não possui uma montagem rítmica ou associativa típica das sinfonias da cidade. O principal fator que liga o filme ao gênero, além claro da cidade

²⁶ Disponível

²⁷ Esta afirmação não é consenso. Sitney e Siegfried Kracauer marcam *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti, como tendo iniciado o gênero sinfônico da cidade em 1926. (GRAF, 2007).

como tema, é o formato do amanhecer ao anoitecer que se tornaria um padrão narrativo frequente nas sinfonias da cidade. (GRAF, 2007, p.78).

Cronologicamente temos em seguida *Paris que dorme* (1923) de René Clair, filme comumente incluído na filmografia das sinfonias urbanas, apesar da classificação da mesma ser também por vezes questionada. Acerca do filme Alexander Graf resalta que apesar da presença da montagem rítmica característica do gênero, o filme possui uma narrativa convencional, com fortes elementos de enredo, “complicando assim sua classificação”²⁸ como parte das sinfonias urbanas. (GRAF, 2007, p.78).

Concordo em parte com a ponderação de Alexander Graf, já que nesse trabalho também não focaremos em visões mais amplas das sinfonias urbanas, mas temos em mente essa discussão e abordaremos melhor isso no capítulo das reverberações sinfônicas. No caso específico do filme *Paris que dorme* o mesmo tem grande relevância dentro do contexto dos filmes ligados a Sinfonia Urbana, Vertov em 1926 afirma em seus escritos que desejava fazer um filme igual ao de René Clair e só ainda não o tinha feito por falta de oportunidade ²⁹. A princípio Vertov teria proposto experiência semelhante antes da realização do mesmo, mas não havia recebido apoio financeiro para empreitada. Independente da veracidade ou não desse fato histórico é significativo observar como a temática do movimento e paralização do fluxo urbano pela imagem cinematográfica estava presente no campo de discussão de ambos os realizadores.

Em *Paris que dorme* temos na sua trama, uma história com ares de ficção científica, um vigia noturno da Torre Eiffel acorda e encontra a população de Paris congelada. A cidade foi congelada por um raio provocado pelo Dr. Crase, que constrói uma máquina que, “como o cinema, pode prender, acelerar e desacelerar o movimento e o tempo”. (TURVEY, 2013, p.100).

Nesses três primeiros filmes, já temos alguns dos principais elementos associados ao gênero, a busca pela representação do espaço urbano em toda a sua dinâmica através das novas possibilidades rítmicas e óticas que o cinema trazia e a estrutura narrativa das 24hs da cidade.

²⁸ “René Clair’s 1923 film *Paris qui dort* has also appeared in city symphony filmographies. Yet while some use is made of rhythmic editing patterns and documentary-style images of the city, the film’s conventional narrative trajectory, strong plot elements and camera trickery dominate its formal characteristics, thus complicating its classification as a city symphony film.” (GRAF, 2007, p.78).

²⁹ Fala de Vertov: “Saw *Paris qui Dort* at the Ars movie theater. It pained me. Two years ago I drew up a plan whose technical design coincides exactly with this picture. I tried continually to find a chance to implement it. I was never given the opportunity. And now-they’ve it abroad.” - *Kino-Eye 163-5* (VERTOV, 1984, p.268)

No item a seguir levantaremos outras características narrativas e principais temáticas que podem ser associadas as sinfonias urbanas do entreguerras.

3.4 As principais notas

Notas remetem à ideia de anotação ou um sinal com que se marca ou distingue alguma coisa. Na música, refere-se a um sinal musical que indica um som, remetendo aqui às características das sinfonias³⁰.

Sinfonia vem do grego e significa “reunião de vozes”. No gênero cinematográfico é possível refletir que essa união ocorreria também entre as imagens da cidade e seu ritmo.

Na música, as Sinfonias são, geralmente, compostas para a orquestra, mas, diferentemente do Concerto, não há instrumento principal de destaque, embora existam solos ocasionais de um ou outro instrumento no decorrer da obra. A sinfonia clássica é dividida em quatro movimentos. Um formato básico é um primeiro movimento rápido e vivo, seguido por um segundo movimento lento e lírico, um terceiro movimento dançante, e um final virtuoso.³¹

Como o próprio termo “sinfonia da cidade” sugere, esses filmes foram frequentemente montados de forma a sugerir uma estrutura musical, portanto, as questões de ritmo e polifonia apareceram com destaque. Tal como as sinfonias muitas vezes os filmes são divididos também em temas e movimentos. Em geral, os filmes contam a estrutura temporal do amanhecer ao anoitecer, um dia na vida da cidade, explorando os variados ritmos do dia na cidade que são pensados em movimentos ora mais lentos ora mais acelerados.

Como já visto o período de surgimento das sinfonias é de grandes transformações na linguagem cinematográfica, dessa maneira as sinfonias urbanas são de extrema relevância no campo das teorias do som, por estarem situados no período de transição do cinema mudo para o sonoro, além disso a trilha sonora também possui, nesses filmes, forte papel. Renan Chaves (2015), pesquisador do campo da música e que na sua dissertação estudou a utilização do som e das trilhas sonoras no documentário, ressalta que a dimensão autoral dos aspectos sonoros do

³⁰ Definição do Michaelis, disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/nota>

³¹ “Existem muitas variações disso, no entanto. A forma existe há mais de 300 anos, mas evoluiu muito ao longo dos séculos. Enquanto as sinfonias musicais de 1700 mantinham um formato mais padronizado, as de 1800 e além começaram a incluir elementos não tradicionais como solistas e coros. Eles também podem variar nos movimentos numéricos: muitas sinfonias têm 4 movimentos. Algumas têm três.” Referência: <https://parkersymphony.org/what-is-a-symphony>;

filme no domínio documental começa a se figurar, de forma representativa, em obras como *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927) de Walther Ruttmann e *O homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov.

O filme de Ruttmann, por exemplo, possui partitura original escrita especialmente para o filme por Edmund Meisel. Renan Chaves (2015) faz uma análise da partitura da trilha sonora original de *Berlim: Sinfonia de uma Metrópole* e ressalta a estrutura dividida por atos tal como uma sinfonia musical.

Do ponto de vista da estrutura fílmica, *Berlim* carrega ligações bastante evidentes com a sinfonia e com a música (especialmente na perspectiva ritmo-temporal). Ele é organizado como uma sinfonia, numa sucessão de movimentos, de cinco atos. Cinco atos, como uma sinfonia de cinco movimentos. A música do filme também foi composta em cinco andamentos/movimentos. No primeiro ato, o andamento é allegro, no segundo é andante, no terceiro é allegro, no quarto é adagio e no quinto é allegro. Allegro é um andamento considerado rápido, já andante e adagio são andamentos mais lentos (o adagio é mais lento que o andante). De maneira geral, a velocidade de cada um desses andamentos compartilha semelhanças com alguns movimentos da cidade em cada um dos cinco atos. O primeiro ato é rápido, mostra a chegada do trem a *Berlim*. O segundo ato é lento, a cidade está ainda adormecida. O terceiro ato é rápido, já passa das oito horas da manhã e a cidade já funciona a plena velocidade. O quarto ato é mais lento, é a hora do almoço, do descanso e do lazer. O quinto ato é rápido, mostra a agitada noite de *Berlim*. (CHAVES, 2015, p. 106)

Essa relação dos variados ritmos da sinfonia e sua relação com o ritmo da cidade também é trabalhada pela pesquisadora Eliana Kuster. A autora observa que a relação das sinfonias musicais e as sinfonias urbanas também se assemelham no sentido que ambas têm como estrutura a sincronia no qual cada elemento é parte do todo e deve colaborar para a harmonia do conjunto.

Na “sinfonia” urbana, assim como nas sinfonias musicais, tudo deve acontecer a seu tempo: cada participante deve entrar em cena na hora certa, desempenhando corretamente a sua parte dentro daquele conjunto bem sincronizado, contribuindo assim para o resultado final: a boa música, ou a boa cidade. (KUSTER, 2014, p. 219).

Na orquestra sinfônica, dezenas de músicos tocam instrumentos para produzir um desempenho unificado e coerente dentre os quais as individualidades dos músicos são para o todo. Nas sinfonias urbanas os indivíduos, no geral, são apresentados como parte de uma multidão, as contribuições individuais dos moradores da cidade e seus trabalhos diversos são

apresentadas como parte de uma engrenagem que variam ao longo do dia, com vários altos e baixos previsíveis (o acordar, o intervalo do almoço, a saída da fábrica).

A cidade, nos filmes do gênero, se apresenta frequentemente como um organismo orquestrado funcional, em constante movimento produtivo. Cada fato, cada acontecimento é preciso, necessário: a ordem é determinante para o bom funcionamento da mecânica urbana.

Nas sinfonias urbanas a cidade e o seu cotidiano são as principais temáticas, a cidade não é um pano de fundo para a história e sim o protagonista da história. A montagem fragmentada - característica marcante do gênero - apresenta a cidade como um caleidoscópio de sensações. A cidade moderna é representada nos filmes do gênero de diversas maneiras que formas que podem ser abstratas, poética, metafórica e rítmica. Mas em todos os casos, a substância destas obras era a própria cidade - ou melhor, sua representação cinematográfica. (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 29).

Na grande maioria dos filmes associados ao gênero é notável a montagem como espaço privilegiado de experimentação, em estruturas narrativas que expõem a modernidade como fragmentada e abstrata, ao evocar ritmos, paralelos e contrastes. Em contrastes, por exemplo, a montagem apresenta ricos alternados com pobres, novos e velhos, lentos e rápidos, como a carruagem e o bonde montados em sequência.

Algumas imagens se repetem como ícones dos espaços urbanos da época como os novos meios de locomoção (os trilhos e o trem, o carro, o bonde) e a indústria com as suas engrenagens, chaminés e massa de operários.

Cabe notar que os filmes associados ao gênero são extremamente diversos, alguns filmes, por exemplo, focam mais nos momentos de lazer como *A propósito de Nice de Jean Vigo* (1929) e *Images d'Ostende* (1929) de Henri Storck. Outros apesar de se associarem as sinfonias possuem algumas sequências mais expositivas, como é o caso de *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929).

Em sequência para ilustrar de forma mais concreta e para auxiliar na melhor compreensão da diversidade e similitude do gênero nos valeremos do método exemplificativo com a análise de quatro filmes sinfônicos conforme detalharemos adiante.

3.5 Sinfonias em quatro exemplos

Como vimos os primeiros filmes ligados às sinfonias urbanas surgem na década de 1920, período de grande transformação do espaço urbano, inovações tecnológicas e novas formas de percepção. Nas décadas de 1920 e 1930 temos mais de oitenta filmes associados ao gênero com produções em diversos países, abrangendo quatro continentes (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 14).

As características e diversidade das sinfonias podem ser ilustradas e melhor detalhadas a partir da análise de alguns casos que se mostram obras centrais no desenvolvimento deste gênero³². Dessa maneira, elegeram-se como recorte para discussão as seguintes produções: *Rien que les heures* (1926), *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), *O Homem com uma Câmera* (1929), e incluímos também o nosso principal caso nacional: *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929).



Figura 7: frame dos títulos dos quatro filmes em ordem cronológica *Rien que les heures* (1926), *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), *O Homem com uma Câmera* (1929) e *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929).

³² A escolha destas obras segue o consenso na área: “The general critical consensus is that Cavalcanti's *Nothing But the Hours*, Ruttmann's *Berlin: Symphony of a Big City*, and Vertov's *The Man with a Movie Camera* remain the exemplary instances of the form, though Ruttmann's evocation of Berlin not only named the city symphony form, but provided a most typical instance of it.” (MACDONALD, 1997, p.03).

Já nas primeiras cartelas, ou na anunciação de ausência das mesmas³³, observam-se as singularidades de cada filme. Cavalcanti, em *Rien que les heures* (1926), carrega uma forte visão política, recusando-se ao registro usual do glamour da burguesia e da cidade "cartão-postal" de grandes monumentos. A *Berlim* de Ruttmann homenageia à vida moderna, com uma montagem veloz, que explora o grafismo da forma urbana. Vertov, por sua vez, em *O Homem com uma Câmera* (1929), insere o próprio universo fílmico em um filme manifesto. Já na sinfonia paulista, a linguagem das sinfonias é alternada com alguns momentos que mais se assemelham à estrutura mais padrão dos cinejornais. Uma discussão mais detalhada de cada uma destas obras é apresentada a seguir.

3.5.1 Rien que les heures

Rien que les heures (1926), traduzido livremente como *Somente as Horas* ou *Nada além das Horas*, prima por um ritmo mais lento no encadeamento das imagens e se sobressai por colocar em jogo conflitos sociais, e a dualidade entre a decadência e a renovação.

Alberto Cavalcanti é um cineasta de origem brasileira e que tem grande relevância no cenário internacional. Ele teve várias fases em sua carreira, tendo sido muito importante em outros momentos da história do documentário, em especial no documentário social inglês. O filme *Rien que les heures* é um dos primeiros filmes relevantes do início de sua carreira, ainda na França. O filme é composto por pequenas histórias que são vistas simultaneamente através da montagem. A sinfonia trafega entre o documentário, a ficção e a experimentação estética, misturando cenas documentais com cenas encenadas.

No filme a cidade de Paris é mostrada em sua periferia não só geográfica, mas do que se está a margem, nela a Paris dos bulevares é deixada em segundo plano, a maioria das imagens, mostra ruas estreitas e vielas. A ideia de cidade moderna veloz, industrial e organizada é pouco abordada; em vez disso, Cavalcanti prefere o improvisado, o antigo e abandonado. Na sinfonia de Cavalcanti o espetáculo e a celebração da modernidade são rejeitados, a cidade é

³³ Texto da primeira e única cartela do filme *O Homem com uma Câmera* (1929): "Registro em seis rolos de celuloide são fragmentos do diário de um cinegrafista e representam uma experiência cinematográfica de comunicação de acontecimentos visíveis sem a ajuda de legendas intercalares, sem a ajuda de um roteiro, sem ajuda do teatro, sem cenário e sem atores. Esta obra experimental foi feita com a intenção de criar uma linguagem absolutamente cinematográfica e verdadeiramente internacional, baseada em um total afastamento das linguagens do teatro e da literatura.". Texto retirado de: <https://ims.com.br/filme/um-homem-com-uma-camera/>

predominantemente a velha Paris - labiríntica, suja e densa - uma cidade de trabalhadores e desempregados, miséria e crime (WERTH, 2013, p. 1028).

Nas primeiras cartelas o filme enuncia que todas as cidades seriam as mesmas se não fosse o monumento que as distingue, em seguida temos imagens mais ligadas a uma Paris tradicional e porque não clichê, já que os planos vão da torre Eiffel a *souvenirs* de viagem, como um globo de neve.

Posteriormente enuncia com uma certa ironia que essas imagens são justamente as que o filme quer se afastar, a imagem de algumas mulheres com trajes luxuosos descendo uma escadaria é congelada e se transforma em uma foto que uma mão rasga. No intertítulo que segue temos o seguinte texto: “Está não é a vida mundana e elegante, é a vida cotidiana dos humildes, dos rebaixados”³⁴. Após o intertítulo, vemos o plano de um homem dentro de um carro, em uma transição temos a mesma imagem se transformando em uma charrete.

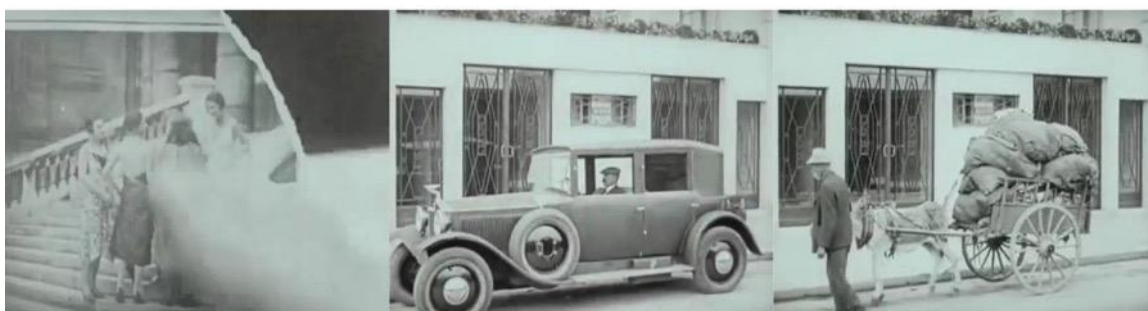


Figura 8: sequência de planos de *Rien que les heures*

Então temos uma sequência na qual se discute brevemente a questão da representação imagética da cidade. Novamente a estrutura de duas cartelas que dialogam entre si, na primeira se fala de como pintores de diversas origens já retrataram a cidade, temos então uma sucessão de imagens de pinturas³⁵, dentre elas a já citada *Torre Eiffel* de Robert Delaunay, obra

³⁴ “Ce n'est pas la vie mondaine et élégante, c'est la vie quotidienne des humbles, des déclassés”

³⁵ No artigo “Heterogeneity, the City, and Cinema in Alberto Cavalcanti's *Rien que les heures*” Margaret Werh fez a catalogação dos primeiros quadros presentes na sequência: “In sequence, the pictures are: Albert Marquet, Quai du Louvre, c. 1906; Pierre Bonnard, View of Paris (Montmartre) or Place Clichy, c. 1905; Édouard Vuillard, Place du Palais Royal, c. 1895; Paul Signac, Construction site on the Seine, n.d.; Henri Matisse, Notre Dame, 1914; Raoul Dufy, Carnival on the Boulevards, 1903; Kees Van Dongen, Racetrack, c. 1920; Montmartre, a street scene by the obscure Montmartrois artist Émile Boyer who was also a second-hand goods merchant; and Maurice Utrillo, Les Postes, Paris, c. 1925.”

reconhecida dentro do contexto da representação fragmentada da paisagem urbana com a qual *Rien que les heures* muito dialoga.

Após diversas pinturas temos a seguinte frase: “mas apenas uma sucessão de imagens pode nos trazer de volta à vida”³⁶. Teria nesse enunciado uma crença que o cinema é o meio que melhor retrataria esse espaço urbano? Ao longo do filme, observamos que a obra explora sim o potencial das novas técnicas e formas narrativas do recém descoberto cinema, mas também questiona as visualidades em voga da cinemática da modernidade. A percepção fragmentária, acelerada e caleidoscópica está presente em alguns momentos do filme, todavia temos forte presença de elementos e planos que remetem ao lento, ao ultrapassado.

As duas primeiras sequências descritas aqui têm uma proposta metalinguística mais acentuada e funcionam como uma espécie de prólogo do filme, enunciando questões fundamentais do filme – uma proposta de olhar reflexivo para o espaço urbano através da linguagem cinematográfica e que se distancia de um olhar de uma Paris do glamour.

Para a pesquisadora Margaret Werth, o mito de Paris e seus monumentos é esvaziado nessas primeiras sequências. Cavalcanti oferece em grande parte uma cidade desencantada e que se afasta de uma visão usual da Paris moderna (WERTH, 2013, p. 1024).

Após essas duas sequências, inicia-se a estrutura do passar do dia, a primeira imagem é de um relógio que em uma transição muda o ponteiro das 24 para 12 horas. Corta e então temos uma imagem de um céu com nuvens se movendo e os personagens começam a ser apresentados, a primeira a aparecer é a velha, a vemos tropeçando em um beco.

A personagem da velha está presente ao longo de todo o filme perambulando pela cidade; em uma dimensão alegórica podemos pensar a sua figura como o que é lento e ultrapassado e vive seu fim em oposição à novidade, à modernidade, à cidade veloz e dinâmica.

Além da senhora, temos outros quatro personagens³⁷ que são apresentados no filme por cartelas e possuem histórias que se entrelaçam ao longo do filme. São eles uma mulher e um homem (la fille) e (l’homme) que aparecem como casal e posteriormente parceiros de um crime, um marinheiro (le matelot) que também se relaciona com a mulher e uma vendedora de jornal (la marchande des journaux) que é a vítima do crime planejado pelo casal.

³⁶ Texto original : “mais seule une succession d’images peut nous en restituer la vie”.

³⁷ Observa-se que os personagens são interpretados por atores conhecidos à época, como Philippe Hriat e Clifford MacLaglen, o que não era usual, pois abordagem mais documentais em geral empregavam não atores (WERTH, 2013).

A mulher aparece logo nas primeiras imagens da sequência, é o nascer do dia, ela trabalha como prostituta e ainda está nas ruas na busca por um último cliente, conversa com um homem que passa, mas não obtém sucesso, após essa tentativa ela vai embora e temos o seu movimento saindo do quadro.

Após a sua partida, temos uma sequência de planos do espaço urbano vazio tão frequente nas sinfonias urbanas, em especial, nas sequências que se dedicam à parte da manhã. Na sinfonia de Cavalcanti temos poucos planos mais abertos, a maioria dos enquadramentos são mais fechados e com elementos nas bordas da tela, como paredes e muros.

Em *Rien que les heures*, a cidade clandestina, a cidade das vielas, do popular é a mostrada nas telas, as imagens muitas vezes possuem um foco suave que dialoga com a estética do impressionismo francês. A sinfonia de Cavalcanti também se relaciona muito com a obra do fotógrafo Eugène Atget, famoso pelos seus registros do vazio das ruas parisienses.

Como observam Fernanda Martins e Emerson Santos,

[...] graças ao foco numa Paris em vias de transformação, dotada de ruas e paisagens desertas. A fotografia de Atget, ao invés de se ater aos fenômenos e às novidades da modernidade, aponta o seu olhar para as coisas que estão prestes a desaparecer, anuladas pelos fenômenos do desenvolvimento urbano. A câmera fotográfica de Atget documenta cantos e recantos da cidade, becos e indivíduos apequenados em meio às grandes construções. Em poucas palavras, Atget se detém às coisas simples – o crepúsculo, a neblina, ruas vazias, prédios e catedrais.

(MARTINS; SANTOS, 2012, p. 5)



Figura 9: na ordem temos a fotografia de Eugène Atget, “Coin de la rue Valette et Pantheon, 5e arrondissement, matinée de mars”, 1925 e frames do filme *Rien que les heures*

No artigo “Film-Photo – um Século de Sinfonias de Metrópole”, a pesquisadora Fernanda Martins (2020) aborda com mais detalhes a influência de Eugène Atget nas sinfonias urbanas, e ressalta que a influência da obra de Atget está presente na maioria das sinfonias

urbanas no momento do amanhecer do dia, no qual é forte a presença de ruas vazias onde cada pequeno acontecimento é destacado.

Fernanda Martins destaca, todavia, que a sinfonia urbana na qual a referência à fotografia de Eugène Atget ocorre de modo mais evidente é a obra de Alberto Cavalcanti, observando-se em ambos a forte presença da representação do subúrbio e de figuras marginalizadas. Outro ponto de convergência entre Atget e Cavalcanti é que ambos trabalham frequentemente com elementos nas bordas da tela, gerando uma espécie de moldura em primeiro plano (MARTINS, 2020, p. 10).

Na sinfonia parisiense vemos o espaço, muitas vezes, com paredes e muros em primeiro plano, temos poucos planos de vista mais panorâmica da cidade, a visão do espaço é transpassada por esses elementos.

Apesar dessa atmosfera que valoriza os planos mais abertos e personagens solitários, o filme também representa o dia da cidade nas suas variações de ritmo e intensidade, possuindo algumas cenas com o ritmo mais acelerado e captando a atmosferas intensa do espaço urbano, inclusive com sobreposições caleidoscópicas do tráfego do boulevard.

Sobre essa representação de ritmo acelerado característico da modernidade e presente nas sinfonias urbanas, temos algumas impressões do crítico Vicente Avelino³⁸ que comenta sobre *Rien que les Heures* após ter assistido o filme no *Grand Palais* parisiense em 1926.

Sucedem-se as cenas rápidas, umas sobre as outras, sem darem ao espectador tempo para fixá-las, proporcionando-lhe apenas uma impressão da velocidade do tempo. Torna-se o filme, por isso, uma espécie de caleidoscópio fantástico, em que as mais diferentes imagens passam num minuto. (AVELINO apud DEMÉTRIO, MEDEIROS, p. 63, 2016)

Além do ritmo, outro elemento que chama a atenção na fala de Avelino é essa sensação de diferentes imagens ao mesmo tempo, o filme retrata diversas narrativas que interrompem uma a outra. Cavalcanti intencionalmente quebra continuidades temporais, o filme possui diversas camadas: o registro da cidade com cenas mais documentais, cenas dramáticas dos quatro personagens que se cruzam, além de cenas mais reflexivas, que dialogam com as vanguardas surrealistas.

³⁸ Publicado na Revista Brasil de 18 de dezembro de 1926.

No filme, o movimento na cidade começa a partir da abertura das grades do metrô, temos então uma sucessão de imagens de janelas se abrindo e a cidade acordando. Cavalcanti intercala nesses planos imagens de espaços internos com o espaço urbano e associa, por exemplo, chaminés saindo fumaça com xícaras saindo fumaça.

Nessa relação de espaços internos e a cidade, temos uma instigante análise feita pela pesquisadora Margaret Werth (2013, p. 1036), enquanto a cidade acorda, a Mulher que acabou de voltar de uma noite de trabalho está dormindo. A montagem faz uma justaposição da mulher dormindo, na qual temos o seu movimento de respiração, com a coberta que cobre o seu peito subindo e descendo, com dois planos de máquinas cilíndricas que também fazem o movimento de subir e descer.

Para Werth (2013, p. 1036), os enormes cilindros são enquadrados de maneira a torná-los quase não identificáveis, mas são os acumuladores que controlam os elevadores da Torre Eiffel, famosos exemplos da engenharia do final do século XIX. A Torre Eiffel na sinfonia de Cavalcanti ao invés de ser apresentada como monumento vertical é explorado nos seus ritmos internos, o seu movimento é seguido do sono da mulher dando uma alusão ao sonho. As mecânicas mais modernas da época e o peito humano frágil ali movem-se em conjunto, concreto e onírico, masculino e feminino, o modernista e o popular.

A pesquisadora analisa como a montagem Cavalcanti une ali duas figuras arquetípicas da cidade de Paris da época: a Torre Eiffel e a prostituta, em uma justaposição que rejeita a visão convencional de Paris (WERTH, 2013, p. 1036). É significativa essa reflexão de Werth que nos faz pensar como os personagens ficcionais ali presentes na trama são também parte de uma representação do espaço urbano.

Outra personagem curiosa para pensar essa representação da cidade e também da modernidade é a figura da vendedora de jornais, a primeira aparição dela é na hora do almoço na divisão do tempo no filme do amanhecer ao anoitecer. Após um intertítulo que fala sobre os jogos de azar, temos a personagem em frente a uma barraca de adivinhações, ela hesita em se aproximar, num movimento de atração e receio, e por fim acaba se aproximando da leitora de carta. A carta revelada é a morte, corte e temos a senhora que vagueia pela cidade moribunda.

No início da tarde, a personagem surge novamente, agora como uma cartela que a identifica como a vendedora de jornais e é mostrada trabalhando, correndo pela cidade com as novas notícias na mão. A montagem alterna a sua imagem correndo com imagens de alguns jornais que passam de um lado para o outro da tela, o movimento vai se acelerando, tanto da

corrida da vendedora, quando dos jornais, até que o movimento se torna tão rápido que as imagens se tornam indistinguíveis. Corte e temos pessoas em situação de rua, dormindo pelas calçadas.

A noite chega com mistérios e inquietações, como indica o intertítulo, a vendedora de jornais é vítima de um crime, executado pelo casal (A Mulher, a prostituta e O Homem, seu amante), o seu rosto de pânico frente a violência e a morte é novamente alternando com capas de jornais.

Apesar da presença no filme da característica referente aos ritmos do dia a dia, nota-se que os relógios mostram em variadas imagens marcações conflitantes e incoerentes do tempo, retratando que o tempo não é um sujeito independente, está sujeito no registro cinematográfico aos dispositivos que o alteram na montagem por meio da fragmentação, sobreposição, desaceleração e aceleração (WERTH, 2013, p. 1026).

No encerramento de *Rien que les heures* uma cartela anuncia que não se pode fixar um ponto no espaço, congelar um momento no tempo, sentença essa ilustrada pelos seguintes planos: um globo em movimento rotacional, uma mapa com Paris e Pequim em lados opostos, a vista aérea do Arco do Triunfo, um mostrador de relógio, uma mãe embalando seu filho no colo, um detalhe do globo com Pequim, um destaque da arquitetura chinesa, novamente um mostrador de relógio e um casal perseguindo um ao outro em loop (WERTH, 2013, p. 1026).

A cartela seguinte conclui o pensamento: “mas o espaço e tempo ambos escapam ao nosso alcance”. O espaço e o tempo são globalizados e confusos Paris e Pequim são contrapostos um ao outro sobre um globo girando descontroladamente, os ponteiros do relógio giram freneticamente em desorientação. O filme se encerra com um porta-retrato de imagens de algumas cenas pretéritas, seguida de um encadeamento de sobreposições do tráfego da Cidade Luz. As forças desorganizadoras da fragmentação, descontinuidade e velocidade têm a última palavra.

Em *Rien que les Heures* notamos que, apesar da narrativa das vinte quatro horas da cidade, o filme trabalha constantemente a descontinuidade temporal, existe uma consciência por parte do realizador de que não é possível registrar o espaço e o tempo em sua totalidade. Nesse sentido, o filme caminha em direção contrária ao *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927) que explora a narrativa do passar do dia, principalmente pela simultaneidade, os horários são muito bem definidos e fora uma ou outra “pequena estridência ou tom sibilante”

(RUTTMAN, 1927 *apud* ELSAESSER; HAGENER, 2016), a cidade é apresentada tal como uma orquestra sinfônica em que cada membro e acorde tem o seu devido tempo.

3.5.2 Berlim, sinfonia da metrópole

Berlim, sinfonia da metrópole (1927) tem como principal narrativa o passar de um dia na capital alemã. O filme apesar de não ser o pioneiro do gênero das sinfonias urbanas é considerado o filme mais representativo. Esse ponto merece ser discutido, é necessário se ter em mente que o gênero sinfônico é diverso, no entanto historicamente a sinfonia de Walter Ruttmann se tornou símbolo das sinfonias da metrópole, inclusive seu título é um dos principais nomes utilizados para se tratar do gênero.

Dentro das características de Berlim que são vistas como principais marcas do gênero estão a divisão em cinco atos, tal qual as sinfonias musicais, característica que não está presente em outras sinfonias anteriores a *Berlim* como *Rien que les heures* (1926) e de *Mannahatta* (1921) de Paul Strand e Charles Sheeler.

O trabalho de Ruttmann tem grande influência da linguagem do Cinema Abstrato, vanguarda que dialogava com a pintura e a música e tinha o ritmo óptico como sua principal busca. A palavra “sinfonia” no título dialoga também com outro relevante filme da vanguarda abstrata, o curta-metragem *Sinfonia Diagonal* (1924) de Viking Eggeling que explora múltiplas formas a partir de linhas brancas que se metamorfoseiam, um poema visual que orchestra tempo e forma.³⁹

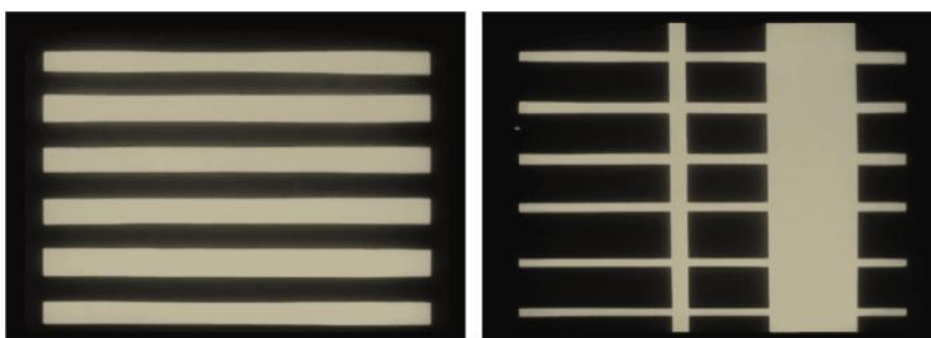


Figura 10: dois frame do filme *Opus IV*, Walter Ruttmann.1925

³⁹ Esse pensamento do filme como sinfonia visual, também dialoga com as já brevemente citadas teorias de Abel Gance que pensava o filme como “música de luz” e Germaine Dulac como uma “sinfonia visual”. O termo “sinfonia” é usado frequentemente no período em críticas, muitas vezes como forma de expressar harmonia e grandiosidade. Além disso outros filmes da época têm a palavra sinfonia no nome, como é o caso de “La Dixieme symphonie (1918) do cineasta Abel Gance

No livro *Avant-Gard Film* o pesquisador Alan Rees apresenta um capítulo sobre o cinema abstrato, e fala com destaque do trabalho de Ruttmann em especial na série *Opus 1-4* composta de quatro experimentações realizadas entre 1921 e 1924. Para Rees o diretor se afastou completamente do cinema abstrato na sinfonia de Berlim, “literalmente apagando a abstração da imagem na sequência de abertura desse filme” (REES, 2007, p. 61), na sequência formas reais (ferrovia, trilhos, postes telegráficos) substituem os traçados (linhas abstratas e triângulos). Para o autor, apenas no título do filme, ao utilizar o termo “sinfonia”, remete à inspiração na música para se pensar a arte cinematográfica.

É interessante a fala de Alan Rees ao pensar o apagamento das abstrações em detrimento a formas reais. Nas primeiras imagens de *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927) temos inicialmente uma imagem de uma água, o dançar das águas se transforma em formas geométricas que se sucedem de imagens da linha férrea e do trem, ícone da modernidade da época. O trem inicia sua viagem em uma zona mais afastada da cidade, inicialmente rural e vai se aproximando da capital. Nessa cena podemos pensar também em um certo caminho do campo para a cidade, da margem para o centro, como se o trem fosse o percurso de um progresso e que Berlim fosse o destino.

No fim da sequência, o trem adentra a estação vazia, não há nenhuma marca de presença humana, o trem cessa o movimento, corte para uma sucessão de planos mais gerais da cidade vazia. Logo depois, temos planos de um relógio que marca cinco horas, após o relógio sucede uma sequência de imagens da cidade vazia; os enquadramentos e locais escolhidos nesses planos lembram muito tanto a sinfonia de Cavalcanti quanto a obra do fotógrafo Eugène Atget.

Após essa sequência de três planos um pouco mais lentos e contemplativos (cada um dura em média quatro segundos), temos um corte para uma imagem de um bueiro e das galerias de esgoto subterrâneo, para a seguir termos uma sucessão de planos de fachadas de edifícios modernos, máquinas e fábricas.

Apesar dessas semelhanças entre as primeiras imagens nas sinfonias de Cavalcanti e Ruttmann, o discurso embutido nas imagens é totalmente distinto. Ao contrário de *Rien* que enfatiza as vielas e cantos da velha Paris, essas imagens em Berlim aparecem como o antigo que dá lugar ao novo. Assim como nas primeiras imagens do filme em que vemos o trem se afastar de uma área menos urbanizada e industrial para o centro da capital, o filme percorre, nas suas primeiras imagens, de uma velha Berlim para a nova cidade moderna.

O arquiteto e pesquisador Andrei Cavalcanti em sua dissertação de mestrado, que se dedica à representação da cidade de Berlim na sinfonia de Ruttmann, observa como a ordenação da montagem dos planos de diferentes arquiteturas, intercalada pela imagem do bueiro, indica um certo desejo pelo diretor de varrer a imagem da velha Berlim.

Logo em seguida a sequência do esgoto, são exibidas três fachadas “funcionalistas”. Este gesto de Ruttmann destaca a nova arquitetura da velha que foi deixada para trás. São fachadas dominadas por linhas horizontais ou verticais, sem adornos e sem revestimentos, a única decoração, na última das exibidas, é uma variação de tonalidade do próprio tijolo empregado na construção. Os três planos das fachadas são os únicos em todo o filme cujo tema absoluto é a arquitetura. Mesmo nas imagens anteriores, os edifícios estão sempre contextualizados em suas respectivas ruas, praças ou quadras. Aqui, planos aproximados das fachadas mostram segmentos destes edifícios isolados, recortados dos contextos que os circundam. De certa forma, são apresentados “descontaminados” da cidade tradicional. (CAVALCANTI, p.128,2015)



Figura 11: frames do filme *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927) de Walter Ruttmann

A análise de Andrei Cavalcanti é relevante para se pensar que tipo de imaginário de cidade Ruttmann buscava destacar ao filmar Berlim, no entanto observo que há logo depois, ainda no ato que se dedica à parte da manhã, algumas imagens mais bucólicas e que se aproximam da representação de *Rien que les Heures*, como um lixo voando pela rua vazia e animais passeando pelas calçadas.

A figura central que marca o despertar na cidade tanto na sinfonia parisiense quanto na de Berlim é o trem, mas se na sinfonia de Cavalcanti temos como enfoque a figura do trabalhador que abre a estação de metrô, no trabalho de Ruttmann, em um primeiro momento, as portas se abrem para os trens como se autômatas e mecanizadas. Só no plano seguinte, que está com um enquadramento um pouco mais aberto, com certa atenção é possível perceber que trabalhadores abrem as portas.

Os trens saem da estação e pouco a pouco vai adensando o número de pessoas presentes nos planos, uma certa multidão também aparece pela primeira vez, junto a um bonde, logo depois temos um grupo de pessoas na estação. A montagem constrói esse percurso dos trabalhadores à fábrica, o primeiro ato encerra, nessa apoteose das engrenagens.

Na fábrica mais uma vez a presença humana é apagada, as engrenagens aparecem funcionando como se autômatas, a montagem intercala indústrias diversas em um uníssono movimento.

O segundo ato começa com a abertura de janelas e em um ritmo mais lento, trabalhadores domésticos, crianças indo para a escola, as vitrines das lojas se abrindo, mais uma vez como se num passe de mágica. Pessoas em fluxo, agora para as chegadas nos trabalhos de escritório, novamente o ritmo se torna mais vertiginoso no fim do ato, letras de máquinas de escrever se embaralham e se transformam em uma espiral, que segue com o bater dos telégrafos e o discar dos telefones.

O terceiro ato começa com uma obra do sistema ferroviário, nesse ato os novos meios de transporte aparecem com mais destaque. O movimento do tráfego urbano é a principal temática, em alguns momentos a câmera se detém mais um tempo em alguma outra situação: uma pequena discussão, uma mulher olhando as vitrines, um carro fúnebre, uma velha entra numa igreja. Sobre esse momento o pesquisador Donny Correia faz uma análise da imagem da senhora, relacionando a mesma com a sinfonia de Cavalcanti:

A imagem, que remete imediatamente ao filme de Cavalcanti, parece ser um respiro, um pedido de ajuda. Aqui, podemos afirmar que, tal qual a velha Paris que permeia *Rien que les heures*, esta velha é a Berlim adormecida, buscando alento num antro de reflexão e paz. Trata-se de uma das poucas imagens em todo o filme que destaca do mosaico urbano, um indivíduo em particular, já que a cena foi montada a partir de um plano geral da rua, quando a velha é apenas mais uma entre tantas pessoas. Em seguida, um corte para um plano aproximado enfatiza sua figura e sua ação. (CORREIA, 2014, p. 113)



Figura 12: seis frame do filme *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927) de Walter Ruttmann

O apontamento de Correia é útil para a nossa reflexão, de fato a câmera se detém na velha senhora, e seu andar vagaroso se afasta do ritmo da sequência como um todo, tanto o início do primeiro plano em que ela está presente, quanto a saída do segundo plano mais fechado é marcado por um bonde que passa rasgando a tela. A relação dela com o que é antiquado é reforçada na montagem no plano seguinte, no qual temos um cavalo deitado no chão em meio a carros e bondes em movimento⁴⁰.

O filme como um todo é rico de pequenos planos que, no meio da velocidade acelerada do ritmo da cidade, criam pequenas variações, “uma pequena estridência ou tom sibilante” como diz Ruttmann ao falar sobre o processo de montagem do filme.

Ao editar, eu me tornei consciente do quão difícil é realizar a curva sinfônica que tinha imaginado. Muitas das tomadas mais belas tiveram que ser eliminadas já que eu não pretendia formar um livro de imagens, mas sim algo como a estrutura de uma máquina complicada que só pode vir à vida quando cada pequena partícula encaixa em outra com a precisão mais exata. [...] Após

⁴⁰ No filme “São Paulo, a sinfonia da metrópole” (1929) temos também a figura de uma senhora, uma cartela apresenta a seguinte frase “Mas nem todos concorrem para o progresso”, em seguida temos a senhora idosa tendo dificuldades para utilizar o bonde e atravessar a rua, no filme ela é apresentada como um elemento que não consegue se adaptar à vida urbana.

cada tentativa de edição, eu via o que faltava, lá uma imagem para um crescendo suave, aqui um andante, uma pequena estridência ou tom sibilante, e então eu decidia novamente o que tinha que ser filmado e que motivos era preciso buscar. (RUTTMAN, 1927 *apud* ELSAESSER, HAGENER, 2016, p.84)

Ao logo do terceiro ato, o principal tema é a velocidade e a dinâmica do espaço urbano, o trânsito na sua velocidade. A figura do guarda de trânsito tem forte presença, a montagem utiliza planos em que carros e bondes entram e saem da tela como transições para planos que se detêm em algumas pequenas ações como um homem que joga uma bituca de cigarro na rua e um outro que as recolhe, pessoas com dificuldade em atravessar a rua, viajantes chegando e saindo da estação de trem e indo se hospedar em um hotel.

No fim do ato a montagem acelera ainda mais e gera a sensação caleidoscópica, a montagem alterna rapidamente jornais diversos, o guarda de trânsito e movimento dos carros, encerrando o terceiro ato.

O quarto ato começa com um relógio que marca meio-dia, o ritmo desacelera novamente, o horário do almoço é muito bem marcado na narrativa, as fábricas e as obras param e nas mais variadas condições as pessoas se alimentam. Há nesse momento na montagem a utilização de contraste, ressaltando as desigualdades, temos a imagem de uma mulher na rua com seus filhos e a seguir pratos de comida em um restaurante chique.

No artigo “Abstract Space, Microcosmic Narrative, and the Disavowal of Modernity in Berlin: Symphony of a Great City”, a pesquisadora Erica Stein faz uma crítica à representação da cidade no filme. Para a autora a forma e a montagem produz uma cidade “transparente, em que tudo e todo mundo tem seu lugar certo” (STEIN, 2013, p. 4). Nesse sentido, para a pesquisadora, mesmo em momentos que podem ser interpretados como um olhar mais crítico e social, como imagens que mostram pessoas em situação de mendicância, os elementos estão inseridos de forma a participar de um conjunto social e coletivo. A crítica de Stein fala ainda da tentativa de *Berlim* de narrar um mundo perfeito, um todo unificado (STEIN, 2013, p. 4).

O teórico Siegfried Kracauer, no célebre livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do filme alemão*, fala de como havia já naquela época críticas – em especial, por Carl Mayer – à sinfonia de *Berlim* por uma “abordagem superficial”. Segundo Kracauer, o roteirista Carl Mayer havia idealizado uma “melodia de fotografias” de *Berlim* numa busca de se deslocar do cinema de estúdio para um retrato da realidade das ruas. No entanto, Mayer não ficou satisfeito com o trabalho realizado por Ruttman, Kracauer sugere como principal fator

uma ênfase por parte da montagem em padrões e movimentos, em detrimento dos significados dos objetos (KRACAUER, 1988, p. 213 -215).

Os apontamentos levantados por Stein e Krakauer são muito pertinentes e observamos de fato como a montagem representa a experiência urbana como um conceito visual e constrói uma sensação de sincronicidade e unidade na representação de Berlim, mas observamos também que Ruttmann inclui no filme de maneira consciente pequenas fissuras, como a senhora que entra na igreja em meio à aceleração do trânsito.

Dentre essas fissuras a que se destaca narrativamente e tem maior importância é a cena do suicídio, uma das cenas visivelmente encenadas e que tem uma forte construção narrativa, se afastando um pouco do tom observador e documental que predomina ao longo do filme.

A cena ocorre no terceiro ato, no que seria o fim do horário de almoço, essa mudança de horário é marcada por um homem que pede a conta, após tomar uma xícara de café em uma esplanada. As fábricas então voltam a seu movimento, o filme destaca nesse momento a impressão e distribuição de jornais. Páginas de jornais cobrem a tela e algumas palavras saltam proeminentemente da página como "Krise"(crise) e "Mord"(morte), dentre elas seis vezes seguidas "Geld", dinheiro em alemão.

Após este momento, o filme assume um ritmo vertiginoso, as imagens de trânsito antes precisas adquirem um ponto de vista de alguém embriagado, a linha de trem agora é uma montanha-russa, surge na tela uma imagem de um espiral.



Figura 13: sequência de frames descrita acima (Fonte: HIELSCHER, 2020, p. 22)

O vento surge como um novo elemento e é construído narrativamente como um prenúncio de um mau agouro, venta na cidade. Uma mulher está numa ponte olhando para baixo, o movimento da água em conjunto com a montanha-russa e o espiral representam a sua queda.

Após a cena de suicídio temos uma sequência de placas de trânsito apontando para diversos lugares. É curioso que apesar de o filme apresentar uma cidade sincrônica ao longo do filme, essa montagem das placas dá a sensação justamente oposta de que os caminhos e direções são imprecisos.

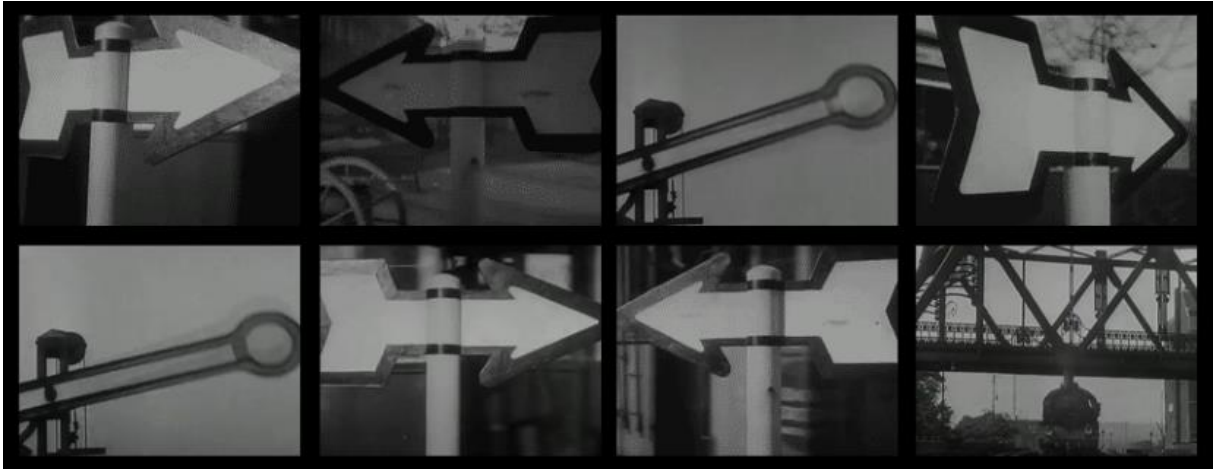


Figura 14: sequência de planos do filme *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927) de Walter Ruttmann

Após o vento vem a chuva, e a narrativa retorna à estrutura de acompanhar uma rotina da cidade, os trabalhadores encerram o seu expediente, a saída da fábrica é bem marcada e o filme mostra uma série de atividades ligadas ao lazer, atividades esportivas, salões de dança, o passear na cidade, pessoas sentadas em esplanadas, casais namorando, o ato se encerra com um *fade out* que marca o escurecer.

No último ato temos a vida noturna, nas imagens iniciais temos uma janela com a luz acendendo que faz uma rima visual com as janelas abrindo no primeiro ato. Posteriormente, letreiros luminosos e planos de carros nas ruas. Quase todos os planos externos que têm carros nesse ato parecem ter sido filmados em uma noite de chuva, a fotografia explora o chão molhado com os seus reflexos das luzes da cidade e os faróis dos carros.

Os letreiros luminosos introduzem a temática da vida noturna, eles são elementos que nos convidam aos espaços internos, o primeiro desses espetáculos apresentados é o cinema, temos na tela o andar característico de Charles Chaplin. O cinema é apresentado junto com outras opções de lazer, como casas de show, salões de dança e competições variadas.

Temos nesse ato uma forte presença de figuras semelhantes a figuras humanas, como manequins, uma característica que será frequente em outras sinfonias. Sobre a presença de figuras como fantoches, manequins e bonecos, Kracauer fala “não é como se esses fantoches fossem humanizados, ao contrário, os seres humanos são levados à força a esfera do inanimado” (KRACAUER, 1988, p. 217). Há a presença de figuras humanas inanimadas durante todo o filme, mas nessa cena estão presentes, em destaque. As vitrines ali expressam uma cidade a ser

vista, a ser consumida, alguns manequins usam roupas de festa, trajes de gala e outros estão com roupa de dormir.

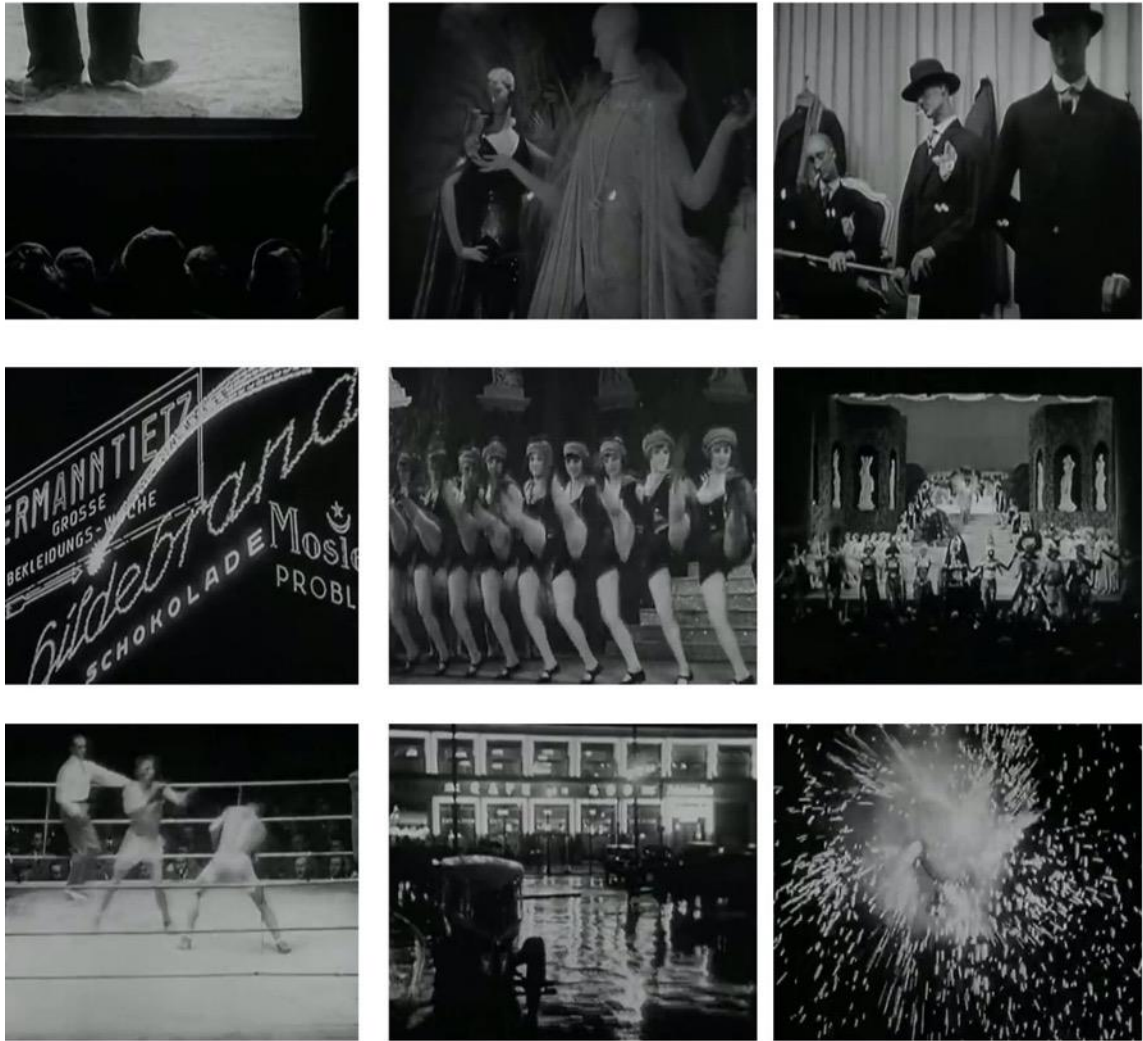


Figura 15:montagem de fotogramas do último ato do filme
Berlim, sinfonia de uma metrópole (1927) de Walter Ruttmann

Este último ato sugere conexões entre a cidade espetáculo e o cinema espetáculo. Mostra primeiro a cidade como espetáculo (como o glamour dos manequins em vitrines, os letreiros em neon) e a seguir mostra o cinema como espetáculo (os planos adentram os espaços internos de lazer, com imagens de patinação no gelo, de pessoas dançando, lutando boxe, etc.). Flerta, assim, com um gênero muito praticado nos primeiros anos do cinema, que é o cinema de atrações. Fogos de artifício nas últimas imagens celebram a rotina urbana como espetáculo, o ritmo vai se tornando cada vez mais intenso, culminando na sensação de uma apoteose final.

3.5.3 Um homem com uma câmera (1929).

Em *Um homem com uma câmera* (1929), o cineasta Dziga Vertov filma a sociedade soviética tecendo juntas várias cidades, seguindo a estrutura de um dia na vida. Na narrativa é também incorporado, com bastante importância ao longo de todo o filme, o fazer fílmico. Nesse sentido o personagem do “um homem com a câmera” une dois importantes elementos, o dia a dia no espaço urbano e o fazer fílmico, que percorre a registrar por diversos locais e ângulos da vida urbana e seus habitantes.



Figura 16: montagem de fotogramas do *Um Homem com uma câmera*, no centro a primeira imagem do filme, ao redor imagens do homem com a câmera, explorando os mais diversos locais (Fonte: produzida pela autora)

Vertov é um cineasta que estava intrinsicamente ligado à revolução soviética e ao cenário vanguardista, em especial ao futurismo, e via o cinema como “ferramenta para compreender o mundo” em que se vivia (AUMONT, 2004, p. 19).

É pertinente ressaltar que, apesar do *Um homem com uma câmera*, hoje, ser considerado um dos mais relevantes filmes já produzidos, esse não teve muito destaque no seu lançamento e foi duramente criticado a época por seu formalismo.

Nesse período Vertov sofreu duras pressões por causa do filme, e por mais de uma ocasião chegou a afirmar que foi um erro ter exposto o longa-metragem ao público no geral. O pesquisador Luis Felipe Labaki, na sua dissertação “Viértov no papel: Um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov”, traduziu uma série de textos do diretor pela primeira vez em português e comenta sobre como o cineasta foi pressionado a se desculpar pelo filme. Como se pode observar em um discurso feito por Vertov em 1949 em uma reunião do Partido:

Sou culpado pelo fato de o filme *Um homem com uma câmera* – em essência, um grande experimento de laboratório – ter escapado para além dos limites do laboratório, ter aparecido nas telas do país. Foi um afastamento da temática principal. Foi um erro formalista. Mas na época eu não pude compreender isso. Eu não considerava nossa luta pela cinematografia documental uma “corrente artística”. Eu não considerava esse filme um fato artístico, mas um fato da área da linguística. Uma aula cinematográfica sem palavras. Um experimento de pesquisa artístico-científica. Isso me impediu de compreender que eu havia sido tomado por uma onda de busca formalista, que era preciso se salvar antes que fosse tarde, retornar minha trajetória fundamental (VERTOV *apud* LABAKI, 2016, p.374)

É só trinta anos depois que a obra de Vertov como um todo (teórica e prática) foi reconhecida a partir da crítica cinematográfica francesa, se tornando uma das figuras centrais da crítica desconstrutiva do final da década de 1960, por trazer a marca do processo de produção, ao invés de tentar apagar a sua construção (DA-RIN, 2004, p. 168, 181).

Em seus escritos, Vertov (1972, p. 118) fala de como buscou em *Um Homem com uma câmera* fazer “uma manifestação teórica na tela”. No filme o diretor explora inúmeras técnicas de montagem e enquadramentos na busca de captar a “orquestração do mundo” (XAVIER, 2003, p.178).

Vertov, além da prática fílmica, se dedicava à escrita e é possível observar em um de seus primeiros manifestos a “Resolução do Conselho dos Três”⁴¹ publicado em 1923 (VERTOV *apud* XAVIER, 2003), elementos relevantes para compreender inquietações presentes na sua sinfonia.

Um dos pontos que vale ser destacado é a busca por pensar a câmera em um leque infinito de possibilidades. Para o diretor o cinema até então frequentemente forçava a câmera a copiar apenas as possibilidades do olho humano. Vertov busca caminhar em sentido contrário em seu “cine-olho”, em um cinema que se propõe registrar a realidade de uma forma que só é possível ser vista a partir do olhar da câmera. (VERTOV *apud* XAVIER, 2003, p. 254).

Em *Um Homem com a Câmera* a realidade e o movimento são enquadrados através do olho da câmera, o filme explora a linguagem cinematográfica nos seus mais diversos recursos, com dupla exposição, telas divididas, animações em *stop motion*, além de alterações da velocidade com a utilização de *reverse*, câmeras lentas, aceleradas e quadros congelados.

Ainda em “Resolução do Conselho dos Três” temos também no texto de Vertov reflexões sobre as possibilidades de se registrar as sensações e percepções de um dia:

Um dia de impressões visuais escoou-se, como recriar as impressões desse dia num modo eficaz, num estudo visual? Se for preciso fotografar sobre a película tudo o que o olho viu, será o caos. Se montarmos com uma certa ciência, o que foi fotografado ficará mais claro. Se jogarmos fora o supérfluo, ficará ainda melhor. Obteremos um resumo organizado das impressões visuais recebidas pelo olho comum. (VERTOV *apud* XAVIER, 2003, p.254)

Nesse trecho já é possível perceber um desejo por retratar um dia na vida e como a montagem tem papel central no seu pensamento. No filme de Vertov diferentemente da maioria das sinfonias do período do entreguerras temos um registro da vida na metrópole sem ter uma cidade específica como eleita. O filme condensa registros de cidades soviéticas da época como Moscou, Kiev e Odessa e, através da montagem em uma geografia criativa, une o dia de diversas cidades para representar um dia na União Soviética. Sobre esse processo de construção de um espaço na montagem, podemos destacar também um trecho dos escritos de Vertov que fala do potencial da montagem no “cine-olho” .

⁴¹ Conselho criado em conjunto com o irmão e cinegrafista Mikhail Kaufman e a esposa e montadora Elizaveta Svilova.

De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito. (VERTOV *apud* XAVIER, 2003, p.256)

A junção de vários elementos pela montagem pode passar a busca de uma impressão de uma construção ilusória, mas pelo contrário, Vertov rejeita o cinema de ficção e se destaca pelo seu radical propósito de anti-ilusionismo.

Como diz Erik Barnow em *Documentary: A history of the non-fiction film*, o filme nos lembra a todo momento que é um filme:

Nós vemos o processo de construção do filme e, ao mesmo tempo, o filme que está sendo feito. O entrelaçamento dos dois é constante, e com sua ludicidade encanta, estimula, e muitas vezes desconcerta [o espectador]. Temos uma imagem de um transeunte pelo ponto de vista da câmera; o vemos reagir a ela. E então, vemos a câmera do ponto de vista do transeunte, com seu próprio reflexo nas lentes. Esse modelo cinematográfico nos lembra incessantemente que estamos vendo um filme. (BARNOW, 1993, p. 63, tradução nossa⁴²).

Ao apresentar os modos de produção do fazer fílmico, Vertov busca instrumentalizar o espectador no processo de decodificação. No filme diversas etapas do fazer fílmico são retratadas e a sala de montagem aparece com destaque reiterando ao espectador esse processo de construção cinematográfica.

Por esse ângulo, o que há em jogo na fala citada de Vertov é uma crença no poder da montagem na construção fílmica do espaço e do tempo. E por montagem na obra de Vertov não se entende somente o processo de edição do material filmado, e sim todo o processo, desde a concepção até o seu corte final.

Além da crença no poder da montagem e da câmera para mostrar a realidade, outro elemento está em jogo no filme, a busca de constituir um imaginário, uma iconografia da sociedade soviética (AUMONT, 1984, p. 11).

⁴² “We see the making of a film and at the same time the film that is being made. The interweaving of the two is constant and, in its playfulness, disarming, stimulating, often baffling. We get a through-the-camera view of a passerby; see him reacting to the camera; then we see the camera as seen by him, with his own reflection in the lens. The film incessantly reminds us that it is a film.” (BARNOW, 1993, p. 63).

Nessa perspectiva, Krakauer, ao comentar as similitudes e diferenças entre as sinfonias de Vertov e Rutman, nos lembra que, embora na forma e na montagem os filmes se assemelhem, os parâmetros ideológicos em que os mesmos estão inseridos são bem distintos.

[Vertov] é o filho de uma revolução vitoriosa, e a vida que sua câmera surpreende é a vida soviética – uma realidade convulsionada por energias revolucionárias que penetram em cada elemento. Esta realidade tem uma forma significativa própria. Ruttmann, por sua vez, focaliza uma sociedade que conseguiu evitar a revolução e que agora, sob a República estável, é nada mais do que um conglomerado sem substância de partidos e ideais. É uma realidade sem forma, que parece ter sido abandonada por todas as energias vitais. O filme de Ruttmann reflete essa realidade. (KRACAUER, 1988).

O pesquisador Bill Nichols também acentua essas diferenças:

Berlim: Sinfonia da metrópole (1927), de Ruttmann, por exemplo, tem uma voz poética e não analítica: louva a diversidade do cotidiano em Berlim, sem qualquer análise social ou política clara da vida urbana. *O homem da câmera* (1929), de Dziga Vertov, ao contrário adota uma voz poética, mas também analítica e reflexiva, para examinar o poder transformador das massas organizadas, enquanto elas, como o mecanismo do cinema, se ocupam da produção de uma nova sociedade soviética pós-revolucionária. (NICHOLS, 2009, p. 125).

Na dissertação *A representação da modernidade em Dziga Vertov*, o cientista social Bruno da Silva discorre sobre o tema e discute como o cineasta representa a modernidade valorizando as forças produtivas, dentre elas o cinema:

O desenvolvimento das forças produtivas passa a ter um novo “olhar” através da idealização dos soviéticos de uma espécie de modernidade pelas vias do socialismo. O cinema é utilizado como um emblema da construção moderna de novas estruturas perceptivas, de forma que Vertov glorifica as conquistas imagéticas trazidas pela máquina de captação, representando uma sala de exibição como extensão das hordas revolucionárias. (SILVA, 2013, p. 75)

No filme a ideia de sistema de produção se aplica não só ao cinema, mas todo um sistema dessa sociedade. Vertov com seu “cine-olho” busca um afastamento de um cinema narrativo associado ao espetáculo burguês e se propõe a registrar em sua melhor forma (tal como sugeriu a montagem do corpo do homem perfeito) a nova sociedade soviética.

Na primeira e única cartela do filme, que anuncia a ausência de letreiros, pode-se observar a valorização da experimentação na construção de uma linguagem cinematográfica capaz de registrar a realidade em sua potência.

Este registro em seis rolos de celuloide são fragmentos do diário de um cinegrafista e representam uma experiência cinematográfica de comunicação de acontecimentos reais sem a ajuda de legendas intercalares, sem a ajuda de um roteiro, sem ajuda do teatro, sem cenário e sem atores. Esta obra experimental foi feita com a intenção de criar uma linguagem absolutamente cinematográfica e verdadeiramente internacional, baseada em um total afastamento das linguagens do teatro e da literatura.

A sinfonia de Vertov possui já no seu prólogo um forte caráter reflexivo e ressalta uma das características das sinfonias urbanas: a experimentação cinematográfica na busca de um cinema independente de outras linguagens artísticas.

No prólogo temos a câmera e a sala de exibição, o projecionista, o abrir das cortinas, as cadeiras se abrindo em stop motion, os músicos que acompanham a projeção e os espectadores.

Vemos a tela na sala de cinema e o número 1 nos leva para o filme que está sendo exibido. Em um movimento de zoom a câmera se aproxima de uma janela fechada, uma mulher dorme em uma cama.

A cidade ainda dorme, bebês dormem em uma maternidade e as ruas vazias. Uma série de planos de manequins em vitrines, equipamentos como telefones, máquinas de escrever e carros. A cidade a espera do movimento, elementos esses que depois retornam ao filme em atividade, aparecem nesse primeiro momento estáticos.

Vemos uma porta de vidro, logo depois uma rua em que um carro surge do canto da tela, novamente a mesma porta de vidro e o Homem com a câmera vai em direção a porta e a abre. O cinegrafista marca o acordar da cidade.

A primeira imagem que vemos o cinegrafista captar é o trem na estação, dessa maneira podemos pensar uma alusão ao registro dos Irmãos Lumière (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895) e também como o filme associa o cinema e a câmera ao movimento já que antes do cinegrafista surgir as imagens eram mais estáticas.

As imagens do trem são intercaladas com uma mulher que dorme na cama, seu corpo se agita e o trem aparece em planos inclinados, a montagem provoca a sensação de que a mulher sonha com essas imagens.

A mulher acorda e se veste em seu quarto, o cinegrafista na rua troca a lente da câmera de uma normal para uma teleobjetiva e a seguir temos planos mais próximos de um homem dormindo no chão, o homem acorda e sorri para a câmera. É possível pensar que a troca de lentes da câmera e a seguir a imagem de um homem de uma camada popular simboliza essa busca de Vertov por um novo modo de se filmar a sociedade.

Nesse sentido, Jacques Aumont comenta no artigo "Vertov et la vue" sobre a posição do homem na câmera em relação ao objeto filmado e observa que os ângulos dos enquadramentos no filme são distintos para cada classe social, geralmente com planos mais próximos para a classe operária e planos mais distantes para a burguesia e salienta os inumeráveis retratos de rostos que estão presentes ao longo do filme (AUMONT, 1984).



Figura 17: fotogramas do *Um Homem com uma câmera*

Posteriormente ao plano do homem que olha para a câmera e sorri, temos um homem varrendo a rua e as pessoas que antes dormiam na rua agora surgem no movimento de acordar. A mulher, que outrora aparecia a sonhar, está acordada lavando a sua face, a montagem intercala com planos que a rua está sendo lavada. A íris da câmera, o olho da mulher e a persiana da janela, são intercaladas, nos levando a pensar sobre o aparato da câmera de filmar.

Em movimento semelhante ao da persiana um hangar de avião se abre, em seguida trens saem de uma estação, a cidade agora entra em intenso movimento, carros saem de garagens, fumaças saem das chaminés, as máquinas são lubrificadas e ligadas. Os estabelecimentos comerciais abrem as suas portas, as janelas das casas se abrem.

A cidade segue o seu movimento, o Homem com a câmera explora os mais variados ângulos e lugares, o tempo todo o espectador é lembrado que está a ver um filme e a montagem explora essa dimensão metalinguística alternando planos que seriam o ponto de vista do Homem com a câmera.

Esse raciocínio pode ser observado em um texto do diretor de proposta para o filme, datada de março de 1928. Vertov expõe um pouco o percurso pensado para o personagem do cinegrafista, em sua narrativa descreve que inicialmente o homem com a câmera teria dificuldade em filmar a vida e o seu intenso fluxo, mas que ele buscaria estar em todos lugares, rompendo a imobilidade e pensando novas estratégias de filmagem, como filmar sem ser

notado, e pouco a pouco ganhando experiência e através do olhar da câmera fica cada vez mais claro para ele a organização do mundo (VERTOV, 1984, p. 283-288).

Em uma determinada cena o Homem com a Câmera filma um grupo de pessoas em um carro de tração animal, enquanto o cinegrafista está em um veículo motorizado os registrando. A mulher filmada olha na direção da câmera e faz o movimento do rodar do filme com as mãos, nesse momento há uma utilização de *freeze frame* que se destaca por sua forte dimensão reflexiva.



Figura 18: fotogramas do *Um Homem com uma câmera*

A imagem congela inicialmente no cavalo, o que remete de alguma forma a um dos primeiros experimentos de imagens que retratam movimentos, realizados por Eadweard Muybridge com os seus registros do andar dos cavalos. A imagem paralisada sugere a manipulação do tempo, e as imagens a seguir da sala de montagem revelam o processo desse fazer fílmico.

Posteriormente o filme evidencia o processo de montagem. Na imagem temos Elizaveta Svilova, montadora do filme e esposa de Vertov, que está na mesa de montagem, onde examina várias imagens de rostos.

Na cena da sala de montagem é possível observar a divisão do material bruto de alguns dos principais ícones da modernidade presentes nas sinfonias (fábricas, máquinas e o comércio) como se pode observar na imagem abaixo.



Figura 19: sequência de frames do *Um Homem com uma câmera*.

Fonte: HIELSCHER, 2020, p. 22

Essa sequência da sala de montagem pode ser pensada como um marco na trajetória do homem com a câmera na organização e compreensão do mundo filmado, após um percurso de registros do espaço urbano já é possível catalogar elementos e os organizar. Vertov na sua proposta de filme, publicada em 1928, sugere que na medida que o cinegrafista registra a realidade ao longo da narrativa, se torna cada vez mais nítido que “tudo é explicável e regido por regras”.⁴³

Posteriormente ao *freeze frame*, a cidade é apresentada em toda a sua intensidade, o homem com a câmera registra intensamente o dia a dia urbano, um bebê nasce, um velório é registrado, noivos celebram, um casal está no cartório para registrar sua separação. O telefone toca e o homem com uma câmera sai em disparada para registrar o socorro a uma pessoa acidentada.

Logo após, a montagem se dedica à destreza das mãos, inicialmente vemos planos de manicures e costureiras trabalhando associados ao processo de montagem do filme: a manicure

⁴³ Ideias semelhantes, já haviam sido publicadas anteriormente em 1924, no texto *Kino-Glaz* em que Vertov discorria sobre um projeto a desenvolver de atualidades cinematográfica em seis episódios: “O mundo, uma mistura desorganizada de inter-relações: a impressão do olho comum. O visível é o caos, assim como o mundo das estrelas para o olho sem um telescópio. Meio do episódio: a decifração do visível pela câmera: Cine-Olho. Final do quinto episódio: a vida se torna cada vez mais clara. Cada vez mais pessoas sentem-se como se estivessem abrindo os olhos para a realidade pela primeira vez.” (VERTOV apud LABAKI, 2016, p.96)

lixa as unhas e temos a montadora raspando a película, a costureira com a máquina e a montadora colando os cortes da película.

Posteriormente, o ritmo se acelera e ocupações diversas são mostradas em suas agilidades manuais: empacotadeiras, datilógrafas, telefonistas, pianistas, açougueiros, operários, dentre outros. A cena termina com a montadora numerando os planos e os incluindo na estante que os materiais brutos estão sendo catalogados (mostrada na figura anterior).

O cinegrafista segue a registrar a dinâmica da vida urbana e vai explorar cada vez mais lugares inusitados, registra uma hidrelétrica de dentro de um guindaste, a força das águas é associada na montagem à energia que move as indústrias. Inúmeros movimentos circulares são apresentados de maneira sucessiva, engrenagens, tear, máquinas de jornal, dentre outras.

O expediente dos trabalhadores chega ao fim. Na sinfonia de Vertov a representação temporal não segue de maneira rígida a ideia de um dia na cidade. Apesar do filme ter o acordar e o fim do expediente bem marcados, entre esses dois momentos não é possível discernir de maneira clara em que momento do dia estamos. Não tendo, por exemplo, definido o horário de almoço, como se pode observar na sinfonia de Berlim realizada por Ruttmann.

Após o fim do expediente, começa o momento dedicado ao lazer ainda antes do sol se por. A sequência começa com a praia e o banho de mar e segue com atividades esportivas diversas. Apesar do filme não utilizar intertítulos, o diretor usa nessa cena a realização de um mural estudantil como uma espécie de cartela diegética.

A montagem explora diversas velocidades e inclusive imagens congeladas (*freeze frames*). Essas imagens estáticas são utilizadas para acentuar a percepção dos movimentos, como o momento de um salto e também o andar de um cavalo, mais uma vez nos lembrando dos experimentos de Muybridge. Planos de atividades esportivas são alternados com pessoas assistindo as práticas.

O cuidado com o corpo é acentuado ao longo da sequência e equipamentos de musculação também aparecem além da atividade física praticada ao ar livre. Além do esporte nessa sequência temos também outras atividades de lazer como a figura do mágico de rua. Planos do mágico são alternados com planos de crianças sorrindo, passando a ideia de uma plateia. Alguns planos das crianças já haviam aparecido anteriormente na cena da sala de montagem, logo após o freeze frame do cavalo. Essa repetição desses planos reforça o poder da montagem, bem como possibilita associar o cinema e a magia.



Figura 20: montagem de fotogramas do *Um Homem com uma câmera*,

O carrossel e o motociclismo são as duas últimas atividades que aparecem nessa sequência, um boneco de soldado com um elemento na mão aparece entre as imagens como se fosse um maestro a reger o ritmo. Logo depois as imagens do carrossel e dos motociclistas são intercaladas com imagens da visão do carrossel, o que nos lembra as imagens do Zootróscópio, mais uma vez fazendo uma referência aos primórdios do cinema.

Da imagem turva do ponto de vista do carrossel temos um corte para uma ventania que marca o anoitecer. Nesse bloco os locais internos aparecem com mais destaque, como salões de bar, clube de tiros e jogos de tabuleiro. De pessoas jogando xadrez vamos para uma imagem de rádio, a caixa de som funciona como uma tela dentro da tela, na qual imagens sonoras diversas são exploradas. O ritmo se intensifica, sapateado, piano, colheres batendo em garrafas, corta para uma sala de cinema.



Figura 21: montagem de fotogramas do *Um Homem com uma câmera*

Na sala de cinema, temos os espectadores e a tela com o filme projetado, elementos que já apareceram antes no filme surgem novamente. A dupla exposição é bastante utilizada nessa cena, formando novas imagens e associação para os planos vistos anteriormente. As imagens do espaço urbano são alternadas com os espectadores. A partir do momento que se tem um plano de um relógio e seu pêndulo, as imagens aparecem com grande aceleração. Em determinado momento a montagem alterna o relógio, os olhos da montadora, a projeção, o trem acelerado, os espectadores e, em ritmo frenético, encerra com a íris da lente da câmera se fechando.

Vertov explora no filme a linguagem cinematográfica nos seus mais variados recursos e evidencia os seus modos de produção. O teórico Jean-Louis Comolli, ao falar sobre o filme *Um homem com uma câmera*, usa o termo “cascata de mise-en-abymes” e afirma que o cinema jamais havia ousado tanto nessa reflexividade (COMOLLI, 2008, p. 243).

A sinfonia de Vertov, ao abordar um dia na metrópole moderna com seu ritmo acelerado, tem como uma das principais reflexões a representação cinematográfica. Nesse sentido, como é indicado no livro *The City Symphony Phenomenon*, é possível pensar que o gênero das sinfonias da cidade “alcançou sua expressão mais radical” em *Um Homem com uma câmera* (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 29).

3.5.4 São Paulo, a sinfonia da metrópole (1929)

No mesmo ano da experiência sinfônica de Vertov temos no Brasil o filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929) dirigido pelos imigrantes húngaros Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny. Os diretores vinham de experiências no cinema europeu e eram donos da produtora Rex Films sediada em São Paulo que também era um respeitável laboratório fílmico da época.

O filme, como a maioria das sinfonias urbanas, segue a estrutura do passar do dia e, apesar da semelhança já presente no título com a sinfonia de Ruttmann, os diretores negaram a

época terem assistido o filme (GALVÃO, 1975, p.333). Esse fato sempre foi questionado pela crítica, até porque o filme de Berlim ficou em cartaz nos cinemas brasileiros, além de certas semelhanças estéticas com o filme alemão.

O filme foi distribuído pela Paramount e na sua divulgação já reforçava o orgulho da cidade de São Paulo como uma metrópole próspera (MENEGUELLO, 2018).



Figura 22: Anúncio do filme *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny e Rudolpho Rex Lustig, 1929).

No anúncio temos também a imagem de um homem segurando uma câmera, reforçando o cinema como uma das tecnologias do progresso e em uma possível referência ao filme de Vertov que estreara no mesmo ano.

Nas duas cartelas iniciais o filme reforça esse sentimento, já anunciado na campanha de divulgação e que permeia o filme, da representação de uma cidade a se orgulhar.

Rex Films apresenta o film da cidade, o film que revela aos próprios paulistas a grandesa desta soberba metropole, que se fez vertiginosamente, graças à energia constructiva do seu povo. É um trabalho inicial, mas que orgulhará aqueles que se vêm nelle. Brasileiros! Sentieis nesta pellicula a symphonia grandiosa de São Paulo, que é a vossa propria symphonia! ⁴⁴

Se em Vertov temos por parte do diretor a abolição das cartelas, na sinfonia paulista temos muitos intertítulos, além de elementos textuais presentes ao longo de todo o filme. A historiadora Cristina Meneguello observa que a cidade aparece letrada, tendo a presença de textos nos enquadramentos do espaço urbano por meio de jornais, placas de rua, anúncios e propagandas” (MENEGUELLO, p. 252, 2018). Essa observação da pesquisadora caminha no sentido dessa busca por uma representação do espaço urbano como um local civilizado e letrado. A construção do espaço urbano como um espaço letrado, caminha no sentido de um ideal de cidade e não condiz com os dados do período, em que, apesar de ser um momento de acentuada diminuição das taxas de analfabetismo, ainda no estado de São Paulo mais da metade da população era analfabeta. ⁴⁵

Essa busca por uma representação da cidade de São Paulo enfatizando o seu aspecto moderno e que não condizia com a realidade da época é também percebida através do modo como a fotografia do filme registra o espaço arquitetônico. Rubens Machado Júnior observa um predomínio de uma representação vertical da cidade no filme, “uma aspiração à verticalidade no espaço urbano” (1989, p. 45) em detrimento de um olhar mais horizontal, e observa que o filme busca retratar uma intensa urbanização e verticalização que ainda estava se iniciando, “uma verticalização ainda não concretizada senão no espaço cinematográfico, trazendo talvez um anseio paulista” (MACHADO JR., 2011, p.10).

Como Cristina Meneguello e Rubens Machado apontam, cada um levantando um ponto específico, a cidade letrada e a cidade vertical respectivamente, é interessante pensar que o filme representa, mais do que a própria cidade, a aspiração que havia no pensamento da época

⁴⁴ Texto inicial do filme, apresentado nas primeiras cartelas.

⁴⁵ Ferraro e Kreidlow, em texto sobre a desigualdade regional nas taxas de analfabetismo no país, comentam que o estado de São Paulo, que já era um dos estados líderes econômicos no Brasil, possuía índices altos de analfabetismo na década de 1920 e só nos anos de 1940 possuiu taxas semelhantes ao Rio Grande de Sul e ao Rio de Janeiro. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/25401/14733>

deste potencial de São Paulo de tornar-se moderna e poderosa. Tal como se pode já observar nas anteriormente citadas cartelas iniciais que colocam a questão do orgulho pela metrópole.

Essa aspiração de São Paulo por ser vista como uma grande metrópole também pode ser pensada no sentido da representação de locais e monumentos de reconhecimento do espaço, frisando com orgulho que é a cidade de São Paulo que está sendo retratada na tela e não uma metrópole qualquer. Esse elemento difere das três outras sinfonias urbanas aqui analisadas que no geral não utilizaram com frequência monumentos reconhecíveis. Nos outros filmes, o que está em jogo é mais o retrato da vida moderna e não de uma cidade específica em si. Em Vertov, há a construção de uma cidade cinemática, que é formada pela fusão de várias cidades soviéticas. Na sinfonia de Berlim, por exemplo, temos a Catedral da cidade nas primeiras imagens do filme e depois poucos planos que caracterizam a cidade em si. Em *Nada Além das Horas de Cavalcanti*, já há a presença de mais monumentos como a Torre Eiffel, mas há um olhar crítico sobre o mesmo, como um intertítulo que ironiza essa questão e afirma que todas as cidades seriam as mesmas se não fossem os monumentos que as distinguem.

Essa aspiração ao progresso e exaltação da modernidade está presente ao logo de todo o filme, após as cartelas não há um prólogo como nos outros três casos analisados. O filme se inicia com a estrutura do passar do dia e é sintomático observar o quão pouco tempo é destinado ao horário da manhã, e mais adiante também a quase nula representação do lazer. Em critério de comparação de duração na estrutura do filme, a obra de Ruttmann conta com quatro minutos dedicados às ruas mais vazias antes dos habitantes da cidade acordarem e a sinfonia paulista tem apenas um minuto de representação de um espaço urbano mais vazio e contemplativo.

Se formos pensar a duração incluindo o crescente dos habitantes acordando e se deslocando pela cidade, a diferença na proporção é ainda maior, com dois minutos e meio dedicados ao tema no filme de Adalberto Kemeny e Rudolpho Lustig e oito minutos e meio na sinfonia de Berlim. Na obra de Vertov o tempo é semelhante, com aproximadamente oito minutos do início do primeiro ato até o início do fluxo intenso da cidade, marcado pela abertura do hangar de avião e a saída dos veículos de trilho.

Observa-se essa duração reduzida no acordar da cidade como algo relevante, no sentido que reforça um pouco esse impulso pela busca de uma representação de uma metrópole com a “energia constructiva do seu povo” como apresentado nos intertítulos iniciais, uma cidade do trabalho.

Essa associação está presente em outros filmes da cinematografia paulista, como aponta o teórico e crítico de cinema Ismail Xavier no artigo “São Paulo no Cinema: da coesão da cidade-máquina à corrosão da cidade-arquipélago”. No artigo, Ismail discorre sobre o modo como a cinematografia paulista das décadas de 1920 e 1930 ressalta a presença de uma forte vontade de progresso e um olhar para o avanço tecnológico como se fosse salvador dos problemas. Observa ainda que essa aspiração ao progresso era associada aos valores econômicos, mas havia um desejo de manutenção de padrões morais ligados “a um patriarcalismo assentado nas bases rurais e familiares da formação social brasileira” (XAVIER, 2006, p. 2). Os temas do trabalho e da disciplina foram relevantes nesse período na cinematografia paulista como um todo, tal qual se pode observar em melodramas como *O Exemplo Regenerador* (1919) e *Fragmentos da Vida* (1929).

Cabe comentar que a reiteração de certos padrões morais está presente em maior ou menor grau na cinematografia mundial como um todo e tem em cada local e contexto suas questões particulares. Na obra de Vertov, por exemplo, pode-se observar uma crítica ao alcoolismo que era considerado pelo regime socialista da época um dos grandes problemas a ser enfrentados. Bem como a valorização de um corpo saudável através da prática de esportes no horário destinado ao lazer, elemento que pode ser observado nas sinfonias aqui abordadas, com exceção da obra de Cavalcanti.

Ponderando esse fato, cabe ressaltar a representação celebratória da modernidade e do espaço urbano presente na sinfonia paulista. Críticas semelhantes são atribuídas à sinfonia alemã, mas na obra de Ruttmann há espaço, ainda que modesto, para o contraste. Já na sinfonia de Kemeny e Lustig parece haver pouco terreno para o que foge de uma ideia de metrópole organizada e potente, uma cidade “sem contradições” como nos diz Meneguello (2018, p. 245).

Ao contrário dos três casos anteriores analisados, não havia por parte dos diretores uma relação próxima com os cinemas de vanguarda, a dupla húngara estava mais ligada a produções de filmes de encomenda, os chamados filmes de cavação. Segundo o pesquisador Jean-Claude Bernardet o que “sustenta a produção brasileira nas primeiras décadas do século são os filmes de encomenda”, o mercado brasileiro não possuía um sistema de produção cinematográfica desenvolvido, eram esses filmes que auxiliavam a manutenção de equipamentos e laboratórios cinematográficos (BERNARDET, 2009, p. 38-39).

O pesquisador de cinema de vanguarda Alexander Graf, ao falar da sinfonia paulistana, destaca que a mesma está mais próxima de um documentário tradicional e que oferece muitas informações culturais e históricas na forma de intertítulos (GRAF, 2007, p. 86).

Para o historiador e cineasta Donny Correia, o olhar do filme para a capital paulista reflete “um modo de enquadrar a realidade que serve exclusivamente à propaganda de exaltação, traço herdado pela ‘cavação’” (CORREIA, 2018, p. 128).

Há indícios de que alguns trechos do filme podem ter sido aproveitados de materiais filmados anteriormente (MACHADO JR., 1989, p. 50), sequências que retratam, por exemplo, o corpo de bombeiros e o Instituto Butantã. A utilização de imagens pré-existentes por si só não torna o filme menor e foi uma prática que esteve presente em outros filmes sinfônicos como *Um homem com uma câmera* (TENÓRIO LUNA, 2015; ELSAESSER, 2015). A questão é que muitas vezes na montagem temos uma sequência inteira reutilizada no formato do cinema de cavação, a montagem não alterna essas filmagens, o que poderia gerar uma sensação de dinamismo característico dos filmes das sinfonias urbanas. Ao retratar o presídio, por exemplo, o filme esmiúça toda a rotina do dia a dia do preso, quebrando a estrutura narrativa do passar do dia.

Há ainda uma valorização das instituições (escola e presídio, dentre outras), numa “ideia de progresso e ordem” (MACHADO JR., 2011, p.11). Essas representações das instituições dialoga mais com os filmes de cavações do que com o gênero das sinfonias urbanas. Outro ponto é que, ao retratar as instituições, a narrativa segue divisões por temas e locais (como as instituições) e não a estrutura das vinte e quatro horas, mais comumente utilizada nas sinfonias urbanas.

Essa percepção já era presente em parte da mídia da época como se pode observar em publicação de Octávio Faria do periódico “O Fan”, que tinha como marca a defesa ao cinema de vanguarda:

Da “Sinfonia de São Paulo” salvam-se algumas imagens, bem ritmadas, bem fotografadas, agradáveis..., mas lastimavelmente se não alçadas sobre pelo menos influenciada pelas de “Berlim”, de Ruttmann. Dessas cenas iniciais parte-se para o mais banal dos documentários. Mostra-se o processo de fundição em São Paulo e mais detalhadamente ainda a chegada do Presidente de Estado ao Palácio, etc. Como documentário não presta. Como filme de

ritmo muito menos. (FARIA, de 1930, p. 8)⁴⁶

O filme ao retratar a cidade, alterna alguns planos e sequências de montagem ritmada e caleidoscópica, característica do gênero, com outras de um caráter mais expositivo, formato evitado geralmente pelas sinfonias.

Discussões nesse sentido também são levantadas por Machado Júnior:

A sinfonia paulistana, sem qualquer eco desesperado, libertário ou trágico, se apropria da técnica ruttmanniana para movimentar a urbe de modo pouco ou nada controverso, sugerindo pujança e dinamismo de permeio a sequências mais convencionais, próximas do cinejornal que fala dos orgulhos da cidade. Mas Kemeny e Lustig fazem muito bem isso tudo, com determinado capricho, passando-nos — através de registros fotográficos de enquadre vigoroso e algo solene, cheios de trucagens e fusões — um estado de espírito embevecido, contagiado pelo frêmito do progresso. (MACHADO JR., 2011, p.11)

Em que pese às dissonâncias, a sinfonia paulista se destaca na cinematografia brasileira não ficcional, as chamadas atualidades da época, por sua aproximação ainda que tímida com o cinema de vanguarda.

No filme a valorização da modernidade se utiliza de ícones comuns ao gênero como o bonde, telefone, relógios e engrenagens da indústria. Na sinfonia paulista, há destaque para a força de nossos trabalhadores que “aparecem como as engrenagens da nova metrópole em seu crescimento imparável” (MENEGUELLO, 2018, p.253).

A sensação de sincronismo é trabalhada em alguns momentos, como quando o filme se debruça no tema do comércio do café, o ritmo da montagem se acelera e também é utilizado o recurso de múltiplas telas.

⁴⁶ Trecho de jornal encontrado a partir da pesquisa de LEZO, 2016, p. 105 e disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/fan/fan7.pdf>



Figura 23: Plano do filme *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* (1929)

O horário do acordar e do almoço são bem marcados no filme, mas ao longo da narrativa há pouca sensação de sincronicidade e da estrutura do passar do dia. A hora do almoço é um dos momentos que o filme explora a sensação de simultaneidade dos planos, o filme apresenta grupos de pessoas de diversas classes sociais almoçando e explora as placas de restaurantes que anunciam os mais variados cardápios. No fim da sequência temos uma montagem de várias pessoas olhando a hora em seus relógios.

Ao fim do horário do almoço o filme não retoma ao movimento das indústrias como a sinfonia alemã, a narrativa sai novamente da estrutura do passar do dia para temas específicos como instituições e locais. A estrutura segue uma cartela inicial que apresenta o tema e uma pequena montagem de imagens do local. Na ordem depois do almoço temos a Escola Normal, a imprensa e a estação de trem.

Na cena da estação de trem é incluído um pequeno personagem que pode ser pensando como uma chave de leitura para as próximas sequências, o filme anuncia a chegada de um estrangeiro que vem conhecer a cidade. Apesar do tema das instituições e locais aparecerem já antes dessa cena, esse momento nos mostra que o filme flerta também com um outro relevante gênero do cinema de atualidades, os *travelogues*.



Figura 24: Planos do filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929)

Depois da chegada do estrangeiro o tema do Butantã aparece como se fosse uma visita do viajante, o processo de extração dos venenos de cobras e aranhas são demonstrados. A próxima instituição apresentada a seguir é a Penitenciária do Estado, na cartela de apresentação já não há referência à visita do viajante, mas fica presumido essa ideia de estar apresentando a alguém os locais da cidade.

O tempo no filme escapa diversas vezes da estrutura das vinte e quatro horas. Além das cenas que retratam um tema ou instituição e que fogem do formato do passar do dia, temos também uma sequência que ao retratar o Monumento à Independência se utiliza de um flashback encenado. Na sequência, após alguns planos do Monumento, temos um plano de um grupo de pessoas que aponta para um quadro (fora de campo) que representa a proclamação da independência, em seguida temos um *tableau vivant*⁴⁷ da pintura e, por dois minutos, o filme apresenta uma encenação da proclamação da independência, em enquadramento semelhante à composição da pintura de Pedro Américo *Independência ou morte!* (1888), o filme cruza então temporalidades distintas e encena o que supostamente ocorreu no local em 1822.

⁴⁷*Tableau Vivant*, ou quadro vivo, é uma encenação de uma obra de arte, ligada principalmente a representações pictóricas, mas também pode se aplicar a outras artes como, por exemplo, esculturas. Essa prática é anterior ao cinema, o primeiro *tableau vivant* registrado é de 1761 na peça *Les Noces d'Arlequin* de Carlo Bertinazzi, mas havendo relatos de representações semelhantes já na idade média. (<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/tableau-vivant/>).

Essa sequência é relevante tanto pelo diálogo do cinema e pintura, através do recurso do *tableau vivant*, quanto por uma breve reflexão das camadas de tempo presentes em um mesmo espaço. Sendo uma sequência que demonstra uma certa experimentação dos autores em busca de explorar recursos diversos da linguagem cinematográfica indo além de uma mera cópia brasileira da sinfonia de Ruttman.

Em um especial para a Folha de São Paulo intitulado “As distorções de uma sinfonia”⁴⁸ publicado em 1997, Livio Tragtemberg fala de como o filme carece de ser revisitado, e levanta alguns pontos úteis para a reflexão sobre a recepção crítica recebida pelo filme à época, como, por exemplo, o fato dos realizadores serem imigrantes e não fazerem parte da elite cultural paulista, o que pode ter afetado a percepção da obra⁴⁹. Tragtemberg também levanta observações sobre as acusações de que a sinfonia paulista de Lustig & Kemeny seria um mero plágio da sinfonia de Berlim, para o autor “justamente por tratar-se de um gênero extensamente praticado à época, a acusação de plágio torna-se vazia e inútil” (1997, p.1).

Os comentários de Tragtemberg são instigantes com a proposta de novos olhares para a sinfonia paulista. Podemos nos questionar, por exemplo, sobre uma repetição de análises que mostram como o filme busca por um imaginário da cidade dinâmica e pungente, que ainda não correspondia à realidade da época. No entanto, isso está presente em maior ou menor grau em boa parte das sinfonias urbanas da época, já que é um gênero que valoriza a modernidade.

A pesquisadora Denize Lezo, ao falar da sinfonia paulista, aborda como o desejo de São Paulo ser uma grande metrópole está presente no filme, no qual a cidade é enquadrada a partir da busca de encontrar o imaginário da cidade dinâmica e pungente, ainda que “... a conformação da cidade real não correspondesse, ainda, à imagem da metrópole que se queria criar” (LEZO, 2016, p.240).

No entanto vale ponderar que, nos quatro casos aqui analisados, há essa cidade dinâmica, pungente e precisa entre a cidade "real" ou é um desejo de cidade. Denise Lezo, ao refletir sobre o tema, afirma que

⁴⁸ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/2/23/mais/29.html>

⁴⁹ Sobre esse ponto, cabe ressaltar que o movimento modernista paulista da semana de 1922 era associado em especial à aristocracia: “Quase todos pertenciam a famílias ricas ou influentes e se relacionavam com artistas, escritores e personalidades “passadistas”. Educaram-se à europeia, aprenderam línguas e frequentaram boas escolas. Liam revistas estrangeiras, e alguns conheciam a Europa e os Estados Unidos. Eram pessoas vinculadas aos extratos mais afortunados e cultos da grande cidade emergente do Brasil daquele momento.” (GONÇALVES, *apud* CORREIA, 2018, p.124).

Ao mesclar entusiasmo e desconfiança frente às mudanças trazidas pelos processos de modernização, as chamadas Sinfonias Urbanas se situavam, também, em um fronteiro terreno entre as cidades reais, as cidades desejadas e as cidades que já se anunciavam, para futuros possíveis. (LEZO, 2016, p.12).

Nas cartelas finais do filme esse olhar que os realizadores da sinfonia paulista “construíram” pode ser melhor observado:

É uma visão que os nossos olhos construíram: São Paulo metrópole formidável e cyclopica, collocando-se, em alguns decênios na vanguarda dos maiores centros de atividade do mundo!

Como se pode observar pelo texto, há uma busca em apresentar uma cidade formidável e não a representação a cidade mais próxima da realidade em si.



Figura 25: Plano do filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929)

A imagem que sucede o intertítulo, como pode ser observado na figura acima, é de uma São Paulo futurista, com arranha-céus, Zepelim e aviões. No fim do filme, com essa projeção de futuro, a aspiração ao progresso fica ainda mais evidente.

A seguir veremos, dentre outros pontos, como a relação de cinema e modernidade tão importante para o fenômeno das sinfonias é questionada já na década de 1930, levando o gênero a um declínio.

3.6 A expansão e declínio do gênero

O fenômeno das sinfonias das cidades do entreguerras é muito mais complexo e diverso, tanto nas suas estruturas narrativas quanto em suas geografias, do que geralmente é assumido e reconhecido na historiografia cinematográfica.

Nos anos 1920 as sinfonias urbanas foram um fenômeno internacional. Destaca-se aqui, além dos já citados, os seguintes filmes do período: os franceses *A ilha de vinte e quatro dólares* de Robert Flaherty (1925) e *A propósito de Nice* de Jean Vigo (1929); os holandeses *A ponte* (1928) e *Chuva* (1929), ambos de Joris Ivens, as portuguesas *Lisboa Crônica Anedótica* (1930) de Leitão de Barros e *Douro, Faina Fluvial*, primeiro filme do diretor Manoel de Oliveira (1931). No Brasil temos, além da sinfonia paulista, registros da produção do curta-metragem *Symphonia de Cataguases* (1928), de Humberto Mauro, mas o material fílmico se encontra até agora perdido.⁵⁰

No início dos anos 1930, o gênero urbano sinfônico continuou a se expandir e se tornou cada vez mais profissionalizado e comercializado, havendo alguns casos de filmes encomendados por autoridades da esfera municipal e que muitas vezes eram usados para fins promocionais da cidade⁵¹.

Dentro da obra de Ruttmann a sinfonia de Berlim também pode ser pensada, de certa forma, como um filme encomendado, já que o filme fez parte de um programa de cotas (“Kontingentfilm”) para a Fox Europe (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 7). *Berlim*,

⁵⁰ No artigo “São Paulo: A Symphonia da Metrópole:(São Paulo: A Symphony of the Metropolis)” integrante do livro *The City Symphony Phenomenon*, 2018, a historiadora Cristina Meneguello cita também outros filmes como possíveis exemplares sinfônicos brasileiros: “the *São Paulo city symphony* had some predecessors, such as *50 Anos da Cidade de Cataguases* (1927) and *Sinfonia de Cataguases* (1928) by leading filmmaker Humberto Mauro, and *Carnaval pernambucano* (1926) by Edson Chagas. In 1929, João Batista Groff made in Curitiba the films *Cidade de Morretes* and *Cidade de Paranaguá* while José Julianelli, an Italian who had settled in Santa Catarina, directed *O progresso de Blumenau* (1926).”

⁵¹ Como exemplos de sinfonias encomendadas temos: *Praha v zár ěi sveťel* (1928), *Day in Liverpool* (1929) e também outras sinfonias de Ruttmann *Kleiner Film einer großen Stadt . . . der Stadt Düsseldorf am Rhein* (1935), *Stuttgart: die Großstadt zwischen Wald und Reben—die Stadt des Auslandsdeutschtums*(1935) e *Weltstrasse See, Welthafen Hamburg*, (1938). (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 07).

sinfonia de uma metrópole (1927) circulou amplamente e foi “um dos documentários mais influentes do período silencioso.” (THOMPSON; BORDWELL, 2003, p. 182).

No entanto, filmes com orçamentos mais grandiosos, como foi o caso da *sinfonia de Berlim*, são exceções no gênero, a grande maioria das sinfonias da cidade eram produções independentes ou projetos pessoais de artistas. Bordwell e Thompson apontam as sinfonias da cidade como um gênero favorito dos cineastas da época que estavam trabalhando com orçamentos reduzidos (THOMPSON; BORDWELL, 2003, p. 317).

Bordwell e Thompson, ao discorrer sobre o gênero, falam da ligação das sinfonias com o circuito de arte e cineclubes da época, sendo um terreno fértil de exploração para jovens cineastas. Como exemplo, os autores citam as experiências de Ivens, com *A ponte* e *A chuva*, ambas associadas ao cineclubes holandês Filmliga, e, também, da sinfonia *Images d'Ostende* (1929) de Henri Storck, produção ligada ao cine-clubes da cidade belga Ostende.

Essa relação também é levantada no *The City Symphony Phenomenon*. Os autores chamam atenção ao fato de como grande parte dos filmes relacionados ao gênero estão ligados aos cineclubes. Muitos dos mais de 80 filmes ligados ao gênero na época foram produções independentes e, com frequência, também os primeiros filmes do realizador, tendo então o circuito alternativo de cineclubes, que se proliferava nos anos 1920 e 1930, papel fundamental para a proliferação do fenômeno. Além, também, da importância das revistas de arte, conferências e festivais.

Estes cineclubes destacam-se ainda como verdadeiros pontos de encontro para apresentação dos filmes e realização de palestra por parte dos cineastas vanguardistas, resultando no que podemos definir como uma espécie de rede internacional.

Conforme apontado no livro, encontros e eventos internacionais, como a exibição Werkbund Film und Foto em Stuttgart em 1929 e duas edições do Congrès International du Cinéma Indépendant (realizado em La Sarraz na Suíça em 1929 e em Bruxelas em 1930, respectivamente) também incluíram exibições de sinfonias da cidade, contribuindo, indubitavelmente, ainda mais para a circulação das obras relacionadas ao tema.

A proliferação das sinfonias da cidade, contudo, conforme bem destacado pelos autores, não se limitou ao universo cinematográfico, podendo ser observada também, por exemplo, através da circulação de revistas de cinema e arte, reforçando a interdisciplinaridade da temática.

Nesse contexto, a obra exemplifica que o interesse inicial da diretora Jay Leyda, que realizou dentre outros trabalhos a sinfonia *A Bronx Morning* (1931), foi inicialmente motivado não pelo contato direto com os filmes de vanguarda da época, aos quais sequer tinha acesso, mas sim pela leitura propiciada pelas revistas de cinema e artes como *La Revue du cinéma*, *Der Querschnitt*, *Variétés*, *Theatre Arts Monthly*, *Hound & Horn* e *Close Up* (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 37). Na conclusão do capítulo de introdução do livro *The City Symphony Phenomenon*, os autores nos indicam que "[...] a estrutura da sinfonia urbana ainda estava viva; mas as condições e os sonhos que trouxeram esse gênero cinematográfico à vida estavam em ruínas." (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 36, tradução nossa⁵²).

De fato, o momento vivido na década de 1920 e 1930, com diversas mudanças tecnológicas, como o início do cinema, novos meios de transporte e de comunicação, aumento da população urbana, dentre outros, geraram uma maior discussão e representação do espaço urbano, sendo propício para a produção e destaque de filmes associados ao gênero. Como destaca Alexander Graf (2007, p. 102), a metrópole das décadas de 1920 e 1930 era um lugar onde o novo estava em constante estado de emergência, fazendo da cultura urbana um meio de expressão.

No cinema após a Segunda Guerra já não havia mais o interesse pela velocidade e aceleração manifestado anteriormente. Contudo, acredita-se que o gênero, ainda que não tendo o mesmo vigor da época, segue sendo relevante no universo cinematográfico, tanto por sua importância histórica quanto pelas produções contemporâneas que podem ser associadas ao gênero.

⁵² “[...] the city symphony form was still alive, but the conditions and the dreams that had brought this genre of filmmaking into existence were now in ruins.” (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 36).

4 Reverberações sinfônicas

Reverberação é um fenômeno físico de prolongamento de um som após o fim de emissão por parte de uma fonte sonora. As sinfonias urbanas são, muitas vezes, associadas exclusivamente ao período do entreguerras. Neste capítulo, nos propomos, então, refletir se o gênero das sinfonias urbanas, de alguma forma, reverbera até a contemporaneidade, ou seja, se há algo que se prolonga e persiste que pode ser identificado nas características sintáticas e semânticas do gênero.

Partindo da premissa de que as sinfonias foram extremamente representativas de uma época – e levando-se em conta as particularidades de cada filme – é possível definir as suas marcas e características comuns. É neste contexto que é possível associar filmes contemporâneos como reverberações dessa corrente. A partir dessa premissa realizamos um levantamento (reconhecendo desde já a impossibilidade de fazer uma catalogação exaustiva) com o recorte a partir de 1995, ano do início do cinema da retomada no Brasil, de filmes nacionais que podem ser associados ao gênero.

A ideia de continuidade do gênero sinfônico já foi explicitada por diversos pesquisadores, mesmo que às vezes dentro de um outro contexto e sem maior aprofundamento da discussão.

Bill Nichols (2009), por exemplo, ao falar do filme *N.Y e N.Y* (1957), de Francis Thompson, utiliza o termo “a tradição da sinfonia da metrópole”:

Os documentários poéticos, no entanto, retiram do mundo histórico sua matéria-prima, mas transformam-na de maneiras diferentes. *N.Y., N.Y.* (1957), de Francis Thompson, por exemplo, usa planos da cidade de Nova York que mostram como ela era em meados da década de 1950, mas dá prioridade à maneira pela qual esses planos podem ser selecionados e arranjados para produzir uma impressão poética da cidade como uma massa com volume, cor e movimento. O filme de Thompson continua a *tradição da sinfonia da metrópole* e reafirma o potencial poético⁵³ do documentário para ver o mundo histórico de novas formas. (NICHOLS, 2009, p. 140, grifos nossos).

⁵³ Essa concepção pode ser observada em um trecho dos escritos de Vertov em que ele discorre acerca da montagem no seu manifesto ao cine-olho, na criação através da montagem de um homem perfeito: “De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito.” (VERTOV, 2003b, p. 256).

O estudioso dos cinemas de vanguarda Alexander Graf (2007, p.79.) também reconhece certa continuidade na tradição de filmes sinfônicos, com algumas modificações, e cita os filmes *London* de Patrick Keiller (1994), *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance*, de Godfrey Reggi (1982) e o filme *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (2002) *remake* de Thomas Schad (2002).

No ano de comemoração de noventa anos da estreia de *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), foi lançada mais uma reverberação – o filme *London Symphony* (2017) de Alex Barrett⁵⁴. Ao falar do filme, David Bordwell (2018) afirma que o gênero das sinfonias, de fato, nunca desapareceu:

As sinfonias urbanas tendem a estar associadas com os anos 1920, que marca a origem do gênero e quando suas produções mais famosas foram feitas, como *Berlim* [Ruttman, 1927] e *Um Homem Com Uma Câmera* de Vertov [1929]. O gênero nunca desapareceu, mas Barrett escreveu que escolheu “fazer o filme em um estilo associado aos dos cineastas dos anos 1920” (BORDWELL, 2018, p. 01, tradução nossa⁵⁵).

Bordwell ao discorrer sobre a sinfonia de Barret reforça em sua fala o que já discutimos anteriormente, a associação do gênero como algo específico do entreguerras. Como visto no capítulo anterior, o gênero sinfônico teve grande importância na década de 1920, conjugando uma narrativa documental e de vanguarda. Os filmes buscavam registrar a rotina diária das cidades modernas, explorando os mais variados recursos da então nova arte cinematográfica.

O pesquisador Iván Álvarez, estudioso do campo do documentário, ao discorrer sobre as sinfonias urbanas, ressalta que as sinfonias urbanas perdem a sua força, não só pelas alterações econômicas e sociais das cidades, no contexto do pós-guerra e da Grande Depressão, mas também pelas alterações da própria linguagem do cinema. (ÁLVAREZ, 2015a, 2015b)

Álvarez observa que as estratégias para a representação da cidade industrial no cinema de não-ficção também mudaram a partir da década de 1930, quando a maioria dos cineastas adotou um estilo mais didático e menos vanguardista, embora as sinfonias urbanas não desaparecessem:

As principais características desse filme, assim como as de *Berlim, Sinfonia da Metrópole* [Ruttman, 1927], têm sido usadas historicamente para destacar as convenções das sinfonias urbanas, cujo ciclo chegou ao fim com o surgimento do cinema sonoro e o então desenvolvimento do modo expositivo.

⁵⁴ Disponível em http://portacurtas.org.br/filme/?name=onde_sao_paulo_acaba

Uma nova abordagem documental que substituiu a exuberância visual e as associações poéticas por narrações e lógica argumentativa. Assim, as estratégias para representar a cidade industrial em filmes de não ficção também mudaram em relação àquelas usadas nos anos 1930, quando a maioria dos cineastas adotavam um estilo mais didático e menos vanguardista. Entretanto, as sinfonias urbanas não desapareçam por completo: títulos como *Människor i stad* (*Symphony of a City* [Sinfonia da Cidade], Arne Sucksdorff, 1947), *N.Y., N.Y.* (Francis Thompson, 1957), e mesmo um longa-metragem como a comédia francesa *Playtime - Tempo de Diversão* (Jacques Tati, 1967) mantiveram o subgênero vivo, por mais que seu auge já houvesse passado (ÁLVAREZ, 2014, p. 63, tradução nossa⁵⁶).

O advento do cinema sonoro traz, portanto, uma maior valorização do modo expositivo, que utiliza a voz off como base da estrutura narrativa. O pesquisador levanta, também, um possível retorno do gênero revisitado, no artigo "Koyaanisqatsi: An Anti-Modernist Urban Syphony". Na pesquisa o autor aponta o filme *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance* (Godfrey Reggio, 1982), uma (espécie) de sinfonia anti-modernista, um retrato do colapso da metrópole moderna. Álvarez levanta para essa discussão o conceito de Guillermo Barrios de “pós-sinfonias”. O longa-metragem de Reggio, que foi um grande sucesso de bilheteria, pode ser pensado como uma reverberação sinfônica, e é possível pensar o filme como um marco para as alterações do gênero.

O pesquisador Guilherme Barrios fala em pós-sinfonias, que, ao invés de celebrar a metrópole, apresentam suas mazelas:

As pós-sinfonias percorrem novamente as paisagens urbanas, depois de terem adotado uma perspectiva ambientalista em pleno vigor. Portanto, ao invés de celebrar a metrópole como epítome do progresso moderno, elas a denunciam como a materialização final da irracionalidade. A metrópole pós-industrial já não é mais apresentada como um organismo isolado, com seu nome específico e localização geográfica própria, com suas particularidades. Pelo contrário, ela ressurge como um fluido imaterial que foi incorporado a uma dinâmica energética contínua. Em uma tentativa de relocar e desmaterializar o fenômeno, as pós-sinfonias sintetizam a cidade como uma amálgama de efeitos genéricos e universais, que não são exclusivos de Paris ou São Paulo, uma vez que eles pertencem ao fenômeno metropolitano no geral. O lugar não

⁵⁶ “The main features of this film, along with those of *Berlin: Symphony of a Great City*, have historically been used to point out the conventions of urban symphonies, whose cycle came to an end with the emergence of sound film and further development of the expository mode, a new kind of documentary that replaced visual exuberance and poetic associations with voiceover commentary and argumentative logic. Accordingly, the strategies for the representation of the industrial city in non-fiction film also changed from the 1930s, when most filmmakers adopted a more didactic and less avant-garde style, although urban symphonies did not completely disappear: titles such as *Människor i stad* (*Symphony of a City*, Arne Sucksdorff, 1947), *N.Y., N.Y.* (Francis Thompson, 1957) and even a feature film like the French comedy *Playtime* (Jacques Tati, 1967) kept the subgenre alive once its heyday had long gone.” (Álvarez, 2014, p. 63)

é definido pelas coordenadas físicas, na verdade, é apresentado como um tecido dinâmico e colocado como parte de um conjunto invisível (BARRIOS, 1997, *apud* ÁLVAREZ, 2015, p. 35, tradução nossa⁵⁷).

Na visão de Barrios (*apud* Álvarez, 2015), as pós-sinfonias, ao invés de celebrar a metrópole como o epítome do progresso moderno, a denunciam como a materialização final da irracionalidade. Neste contexto, a cidade expressa um amálgama de efeitos genéricos e universais, que não são exclusivos de uma cidade específica, mas remetem ao fenômeno metropolitano em geral. Não é uma celebração de uma cidade em especial, e sim uma crítica do fenômeno metropolitano.

O ponto de Barrios é interessante, evidenciando outras possibilidades no leque de sinfonias, ainda que tenhamos que discordar parcialmente na medida em que continuam a surgir filmes que celebram a metrópole e que se identificam com o gênero. Há mesmo filmes que conjugam a celebração e a crítica, como por exemplo, o filme *Berlim, Sinfonia da Metrópole* de Thomas Schäd (2002). Assim como a *Berlim* de Ruttmann, o filme segue o passar do dia de maneira marcada inclusive com o horário do almoço e apresenta imagens gráficas e montagem ritmada. De qualquer forma essa ode à cidade apresenta-se diferente, Carlos Alberto Mattos define o filme como “um *remake* melancólico, onde o entusiasmo foi substituído por uma estranha sensação de solidão e incomunicabilidade, apesar de todo progresso material” (MATTOS, 2012, p.1). Há, portanto, filmes nos dois sentidos, de celebração e denúncia, e variadas matizes de ambos.

Outro ponto relevante do conceito de pós-sinfonias de Barrios é a ideia de uma representação de uma cidade universal e não de uma cidade em específico. Pode-se perceber uma tendência nesse sentido e isso ocorre, por exemplo, em *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance*, doravante *Koyaanisqatsi*.

Cabe lembrar que já havia nos primeiros filmes sinfônicos alguns casos referidos a uma cidade universal, como em *Um Homem com uma câmera* no qual temos a construção de uma

⁵⁷ “Post-symphonies stroll again through the cityscape after having adopted an environmentalist vision in full force. Thus, instead of celebrating the metropolis as the epitome of modern progress, they denounce it as the final materialization of irrationality. The post-industrial metropolis is no longer presented as an isolated organism, with its particular name and geographical location, with its own specificity. On the contrary, it reappears as an immaterial fluid that has been incorporated to a continuous energetic dynamic. In their attempt to relocate and dematerialize the phenomenon, post-symphonies synthesize the city as an amalgam of generic and universal effects, which are not exclusive from Paris or Sao Paulo, inasmuch as they belong to the metropolitan phenomenon at large. Place is not drawn from physical coordinates, but it is presented as a dynamic tissue and placed as part of an indivisible whole” (BARRIOS 1997, *apud* ÁLVAREZ, 2015, p. 35).

cidade cinemática unida pela geografia criativa, no caso de Vertov diversas cidades como Moscou, Kiev e Odessa. As cidades ali unidas na tela buscavam a criação de uma ideia de cidade perfeita construída através da linguagem cinematográfica.

Álvarez em sua análise de *Koyaanisqatsi* levanta também que algumas imagens do trem percorrendo o espaço urbano são bem semelhantes à sequência de abertura da *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927). No entanto, o autor observa que se em *Berlim* havia uma cidade centrípeta em que o fluxo se dirigia ao centro da cidade, o fluxo de pessoas e veículos em *Koyaanisqatsi* é sem origem ou destino: eles apenas vão de um lugar para outro. Para o autor isso se dá porque as hierarquias espaciais da cidade pós-industrial foram remodeladas e os novos centros de produção e consumo podem estar em qualquer lugar, desde que estejam bem conectados ao transporte.

Podemos acrescentar a observação de que, em *Koyaanisqatsi*, ao pensar sobre essas alterações da sociedade e seus modos de trabalho, podemos falar também da ideia do tempo marcado nas sinfonias urbanas, se havia nos filmes do entreguerras a hora de entrada e saída do trabalho bem marcadas, agora os horários se misturam e os fluxos de pessoas e horários já não são tão definidos.



Figura 26: Frames dos filmes *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927) e *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance* (Godfrey Reggio, 1982)

No livro *The City Symphony Phenomenon*, os autores também apontam o filme *Koyaanisqatsi* como um marco para o gênero sinfônico:

Talvez nenhum outro filme seja capaz de expressar a relevância duradoura do formato da sinfonia urbana, ou mesmo sua habilidade de cativar o público, e até o posicionamento de muitos entre os vanguardistas em relação à cidade, à tecnologia e em relação a noções de progresso as quais haviam se modificado radicalmente desde o apogeu da sinfonia urbana nos anos 1920 e 1930, e

nenhum outro conseguiu representar mais profunda e poderosamente que *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio (1983). O retrato apocalíptico feito por Reggio da América como uma cultura que era, ao mesmo tempo, “desequilibrada” e autodestrutiva, pode ter tido um foco um tanto quanto nacional, e não restritivamente metropolitano; mas serviu para reviver o estilo do documentário vanguardista sinfônico dos anos entreguerras, assim como para relembrar o sonho utópico de uma linguagem cinematográfica primordialmente visual, não textual, e universal. Com isso, alcançou um grande público internacional, de uma forma que o cinema não narrativo experimental quase nunca havia alcançado desde os tempos de *Berlin* de Ruttmann. [...] *Koyaanisqatsi* provou com seu testemunho que a sinfonia urbana ainda estava viva, mas as condições e os sonhos, que trouxeram esse gênero cinematográfico à vida, estavam então em ruínas. (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 36, tradução nossa⁵⁸)

No livro *The City Symphony Phenomenon*, apesar de identificarem *Koyaanisqatsi* como parte das sinfonias urbanas e exemplo de caso para observar a relevância do gênero, o colocam também como ponto chave para a compreensão de uma mudança das condições que favoreceram o surgimento das sinfonias urbanas. Neste trabalho, no entanto, como já observamos, pensamos o filme de Reggio em caminho distinto, como um possível marco de renovação do gênero sinfônico.

Pensando o conceito de gênero como algo mutável, podemos destacar também aproximações de filmes contemporâneos com o gênero das sinfonias urbanas, por vezes, mais fluidas. Scott MacDonald, ao pensar um histórico do gênero na cidade de Nova York, permite esse tipo de aproximação e relaciona o filme *Faça a Coisa Certa* (1989), de Spike Lee, com o gênero sinfônico.

Para o autor, apesar do filme de Lee ser uma ficção, o mesmo possui uma forte camada documental e segue a estrutura do passar do dia. MacDonald relembra que o filme *Rien que les heures* (1926) também possuía personagens ao longo de sua narrativa. Para MacDonald, Lee

⁵⁸ “Perhaps no other film expresses both the lasting relevance of the city symphony form, its ability to captivate audiences, and the fact that attitudes among many within the avant-garde toward the city, toward technology, and toward notions of progress had changed radically since the heyday of the city symphony in the 1920s and 1930s more powerfully than Godfrey Reggio’s *Koyaanisqatsi* (1983). Reggio’s apocalyptic portrait of America as a culture that was both “out of balance” and self-destructive, may have had a focus that was national and not strictly speaking metropolitan, but it revived the symphonic avant-garde documentary of the interwar years, as well as the utopian dream of a primarily visual, non-textual, universal language of cinema, it found a large international audience in a way that experimental non-narrative cinema had rarely done since the days of Ruttmann’s *Berlin* [...] *Koyaanisqatsi* provided testament that the city symphony form was still alive, but the conditions and the dreams that had brought this genre of filmmaking into existence were now in ruins.” (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 36)

localiza a vitalidade da cidade moderna no encontro multiétnico, criado especialmente no quarteirão da Bedford-Stuyvesant no Brooklyn; e, se em *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (1927) temos fogos de artifícios ao final como uma celebração, em *Faça a Coisa Certa*, temos uma explosão social como forma de expressão do inevitável transbordamento do acúmulo de tensões do cotidiano racista.

Na busca de reverberações contemporâneas para essa pesquisa, buscamos nos concentrar em filmes documentais. Se fôssemos para o campo da ficção, e com uma perspectiva mais fluida, seria possível incluir muito mais filmes, destaco dois exemplos. No filme *Onde São Paulo Acaba* (1995), por exemplo, já vemos as possíveis aproximações com o gênero, pois sua sinopse descreve: "Futebol, rap, violência e drogas. Um dia na periferia sul de São Paulo". Já *Os 12 Trabalhos* (2006) de Ricardo Elias acompanha o primeiro dia de trabalho de Heracles como motoboy na cidade de São Paulo, colocando a cidade em primeiro plano e seguindo a estrutura narrativa de um dia na cidade.

Dentro das possibilidades de uma abordagem de novos formatos das sinfonias urbanas, trabalharemos com a ideia da reverberação sinfonieta, o termo já existe dentro do contexto musical e será utilizado aqui para pensar filmes que possuem um pequeno trecho de uma sinfonia, uma partícula do gênero. Podem, assim, ser considerados como uma sinfonieta urbana, ou seja, uma pequena sinfonia da metrópole, por apresentar características claras inerentes às sinfonias urbanas, contudo em um recorte diminuto, seja de tempo ou de espaço. Nesse recorte entram filmes que exploram desde apenas um período do dia ou apenas um local e não o espaço da cidade de uma maneira mais ampla.

Feitas estas considerações sobre as reverberações sinfônicas e seus muitos matizes, passamos à análise de suas tendências e caminhos na produção brasileira contemporânea.

4.1 Reverberações brasileiras

Para o levantamento de casos de filmes de reverberações contemporâneas brasileiras, foram resgatados da memória filmes anteriormente visionados, assim como foram feitas buscas através de palavras-chaves – como sinfonia, cidade, dia, urbano, ritmo, poético, dentre outras – em catálogos digitalizados de festivais, dentre os quais destacamos É Tudo Verdade, Curta Cinema, Mostra do Filme Livre, Festival ECRÃ e Primeiro Plano, além de plataformas de vídeo online como Porta Curtas, Curta o Curta, YouTube e Vimeo. Utilizou-se também algumas

pesquisas em livros e sites que catalogam obras audiovisuais como o *Dicionário de filmes brasileiros* de Antônio Leão da Silva Neto, o banco de conteúdos culturais da Cinemateca Brasileira, o *Documentário nordestino: história, mapeamento e análise (1994-2003)* de Karla Holanda de Araújo, o *Catálogo do documentário brasileiro*⁵⁹ plataforma que realiza levantamento do documentário nacional, desde seus primórdios até 2019. Alguns nomes surgirão também a partir da revisão bibliográfica de teses, dissertações e artigos sobre o tema. Além disso, no decorrer do processo de pesquisa, com a apresentação do projeto em seminários e congressos, algumas sugestões foram levantadas por colegas da área.

Se, em um primeiro momento, buscou-se levantar o maior número possível de filmes, após essa pesquisa, se tornou visível a impossibilidade de catalogar a totalidade dos títulos relacionados ao gênero na cinematografia brasileira contemporânea, já que muitas vezes, ao buscar mais informações sobre um filme a ser analisado, novos filmes acabam aparecendo, por exemplo por estarem numa mesma sessão em uma Mostra ou Festival, tornando-se evidente que não existe uma possibilidade de esgotamento. Portanto, embora a ideia inicial fosse catalogar ao máximo a produção brasileira, esta proposta mostrou-se inviável diante da grande quantidade de filmes, o que reforça a relevância das reverberações sinfônicas no Brasil.

Analisaremos a seguir⁶⁰ uma seleção de casos representativos da produção brasileira contemporânea. Na análise fomos motivados por algumas questões que procuramos responder, ainda que não de forma exaustiva, a partir da consideração de cada filme. Assim, indagamos: em quais pontos cada filme se relaciona com as sinfonias urbanas; em que medida explora a linguagem cinematográfica de maneira inovadora; se segue a narrativa do dia; se aborda a rotina da cidade; se tem a cidade ou algum espaço como principal tema; como aborda a cidade; se valoriza a modernidade, a tecnologia, o trabalho, ou outros temas correlatos; qual a utilização do som; se tem algum personagem além da cidade; se há algum fio-condutor além do dia; se repete em especial algum elemento.

⁵⁹ Disponível em: <http://documentariobrasileiro.com.br>

⁶⁰ Os filmes estão ordenados primeiramente por região e, em seguida, por ordem cronológica. A ordenação por região nos pareceu mais lógica a partir das questões levantadas pelos filmes.

4.1.1 São Paulo - Sinfonia e Cacofonia

Um primeiro caso representativo é o filme *São Paulo - Sinfonia e Cacofonia* (1995), dirigido por Jean-Claude Bernardet. A partir de uma montagem polifônica de diversos filmes da cinematografia paulista, a obra segue personagens pelas ruas de São Paulo em uma “antropologia poética” (MOURÃO, 1998, p. 4).

O filme faz parte de um projeto temático financiado pela FAPESP e desenvolvido na USP de 1991 a 1994. O projeto⁶¹ se debruçou sobre a cinematografia da cidade de São Paulo e envolveu alunos e professores da ECA (Escola de Comunicação e Arte) e da FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo).

O diretor do filme e pesquisador Bernardet ao falar sobre o processo de concepção do filme no artigo “A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação” comenta:

Embora resultante de um processo coletivo, o filme acabou assumindo um caráter bastante subjetivo: se, por um lado, refletia visões de São Paulo elaboradas pela produção cinematográfica durante décadas (principalmente anos 60-80), por outro, expressava uma vivência minha de São Paulo, uma maneira pessoal de amar e simultaneamente odiar a cidade. (BERNARDET, 2021, p. 2)

O autor fala ainda de como duas coisas se misturam nessa dimensão pessoal, as suas memórias e vivências da cidade em si e as suas memórias como espectador dos filmes (BERNARDET, 2021, p. 3). É um verdadeiro mergulho pessoal e coletivo na cidade cinemática paulista, apresentando São Paulo como um palimpsesto de significados sócio-históricos e subjetivos.

O filme utiliza em sua constituição mais de cem filmes rodados na capital paulista, mescla filmes de múltiplas temporalidades e segue seus personagens por São Paulo numa trajetória por essas imagens.

A obra dialoga com diversos filmes que exploram o recurso de utilização de imagens de arquivo⁶² (e sons) oriundas de produções cinematográficas ficcionais ou documentários, como a série televisiva *Histoire(s) du Cinéma* (1988), dirigida por Godard. Como a série foi

⁶¹ Acerca da mesma temática e no mesmo contexto, foi produzido o curta-metragem *Cinemacidade* (1994) dirigido por Aloysio Raulino. Os dois filmes fazem parte do mesmo projeto de pesquisa interdisciplinar desenvolvido na USP de 1991 a 1994.

⁶² Outro filme, nesse sentido, é *Los Angeles Por Ela Mesma* (2003) de Thom Andersen que é composto de trechos de diversos filmes sobrepostos por uma narração que nos conduz a pensar a representação da cidade Los Angeles, ou LA, e explora a forma como Los Angeles foi apresentada e representada ao longo da história do cinema.

produzida antes, a mesma pode ter sido uma possível inspiração. Na obra de Godard temos “...uma grande colagem de fragmentos de imagens, textos e sons, formando discursos paralelos e, ao mesmo tempo, interligados” (NICOLAIEWSKY, 2003).

Ambas são obras que pensam as múltiplas possibilidades da utilização da imagem de arquivo e são ligadas a uma cinefilia. Em *Sinfonia e Cacofonia*, apesar de a princípio não ser necessário ter conhecimento prévio da filmografia para a compreensão da obra, o filme ganha outra dimensão com o conhecimento dos filmes. Há um certo prazer cinéfilo envolvido no visionamento do filme, em rever as imagens agora ressignificadas⁶³.

A montadora Maria Dora Mourão conta um pouco sobre o processo de montagem no texto *Reflexões sobre o cinema e o movimento das novas tecnologias*, publicada em 1998. No texto ela faz uma descrição do processo de montagem do filme, tanto em escolhas estéticas quanto técnicas e explica que a montagem seguiu dois principais eixos: a temática e a composição gráfica de cada plano. No seu relato é citado alguns temas guias do roteiro como: multidão, solidão, dinheiro, construção-demolição, violência policial, dentre outros. Algumas imagens também têm força como movimentos de ligação na montagem, tais como: pés, escadas, janelas, o vagar pela cidade, pessoas atendendo telefonemas, personagens andando nas ruas e pessoas solitárias em ambientes internos.

É possível pensar o filme em diálogo com o gênero da sinfonia urbana por alguns pontos: a cidade como tema principal, a estrutura narrativa do passar do dia, além da presença de temáticas e ícones caros ao gênero como imagens de multidão. Cabe ressaltar que apesar de relações possíveis entre o filme de Bernardet e o gênero das sinfonias urbanas, a sinfonia paulista não consta nos filmes utilizados. No mapa de montagem (MOURÃO, 1998), na sequência de imagens destinadas à temática do dinheiro, havia uma referência à utilização do filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), no entanto, a mesma não está presente na montagem final.

A sinfonia alemã de Walter Ruttmann *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927) é considerada uma forte influência para a sinfonia paulista dos anos 1920. No filme de Bernardet

⁶³ As terminologias e discussões sobre a utilização de imagens de arquivo é um tema de ampla discussão, como sugestão para um primeiro olhar sobre o tema temos o artigo “Found Footage: uma introdução” de Sabrina Luna. No entanto, por não ser esse o nosso principal ponto e a critério de facilitar a discussão, trataremos aqui o termo “citação” para pensar utilizações, que reconhecem e mantêm o sentido da obra e “apropriação” ou “ressignificação” para pensar quando há um deslocamento do objeto da sua origem.

é possível identificar algumas semelhanças principalmente na estrutura narrativa. Na sinfonia de Ruttmann temos a associação pela montagem da relação do ritmo da cidade com uma montanha-russa, o mesmo está presente de maneira revisitada em *Sinfonia e Cacofonia*.



Figura 27: Na primeira linha frames dos filmes *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927) e na segunda de *Sinfonia e Cacofonia* (1994)

No filme de Ruttmann a imagem da montanha russa abre uma sequência para a cidade em vertigem que culmina em uma cena de suicídio. Em *Sinfonia e Cacofonia* a cena que simula uma montanha russa é uma ruptura para a abordagem de temáticas da cidade em crise que culmina com uma morte – a imagem é de *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965) quando recolhem o corpo de Hilda que morre por suicídio, informação que só é compreendida por quem conhece o filme citado. O tempo dedicado ao mesmo, porém, é bem diferente, no primeiro filme esse momento dura aproximadamente três minutos e no filme de Bernardet vinte minutos. Apesar da diferença de duração que diz muito sobre o quanto cada um dos filmes se dedica às crises variadas da existência urbana, em ambos o suicídio na estrutura temporal antecede o início de um bloco dedicado ao lazer e à vida noturna.

Em *Sinfonia Cacofonia* temos, como nas sinfonias urbanas, em suas primeiras imagens, a cidade vazia. A montagem brinca, no entanto, com outros elementos distintos do acordar da cidade comum ao gênero sinfônico. Os planos iniciais nos remetem ao cinema clássico narrativo, imagens de monumentos como planos de contextualização da cidade, a seguir um plano de *Exemplo Regenerador* (1919) de um carro burguês chegando a um local, a sensação que a montagem nos passa é que vamos ser apresentados ao personagem que está no carro.

A cidade clássica em preto e branco se quebra com um corte para uma imagem colorida de um homem correndo no meio da rua — *Os Herdeiros* (1970). Posteriormente a montagem segue um fluxo ritmado, com pessoas correndo e andando pela cidade, rostos diversos se seguem e dissolvem na multidão. Planos de rostos são intercalados com prédios em contra-plongée, a cidade se impõe.

A montagem brinca a seguir com planos de personagens a andar pela cidade, olhares se cruzam pela edição, logo depois temos uma escada que nos leva pela primeira vez ao espaço interno. Janelas e portas se abrindo, temática comum do amanhecer das sinfonias, estão aqui presentes. Há também uma montagem de vários planos em que pessoas olham o relógio, estrutura semelhante a que está presente na sinfonia paulista *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929) de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny e na sinfonia de Vertov.

Após o amanhecer, o andar pela cidade entra em destaque, o ritmo é mais lento, contemplação. A sensação quase de um *flânerie* é quebrada através da inclusão de ruídos, logo depois temos o contraste de dois modos de andar na cidade, o da contemplação e o da cidade caótica.



Figura 28: Imagens de *Sinfonia e Cacofonia* (1994)

Posteriormente, a cidade é retratada como local de encontros e desencontros, nessa sequência o filme utiliza, dentre outras, uma cena do filme *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965). No filme original, Carlos (Walmor Chagas) e Hilda (Ana Esmeralda) se encontram na rua e a mulher se recusa a almoçar em um restaurante, mas o convida para almoçar na sua casa. No corte de *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* a cena termina com a recusa de almoçar na rua, esse corte é relevante para se pensar a utilização de imagens de arquivo no filme. Carlos e Hilda são dois personagens que aparecem ao longo de toda a trama e o conhecimento dos dramas de cada um dos personagens gera uma nova camada de compreensão no filme, no entanto, essa cena sem o final termina com um significado distinto. É curioso como o filme intercala uma montagem que Reverencia com outras que ressignifica as imagens.

O filme ao longo da trama homenageia alguns personagens importantes da cinematografia paulista. Temos, por exemplo, após a cena em que recolhem o corpo de Hilda, a imagem do icônico José Mojica Marins com seu personagem do Zé do Caixão, saindo de um caixão.

O filme, apesar de trilhar uma vasta cinematografia, possui uma visão pouco periférica e marginal da cidade, sintoma inclusive da cinematografia do período. Bernardet tinha consciência desse recorte ainda muito restrito da cidade filmada e faz uma citação do filme *Asa Branca - Um Sonho Brasileiro* (1981). Asa Branca (Edson Celulari) vagueia pela cidade a perguntar “onde fica o centro?”, para num balcão de lanchonete e pergunta novamente, uma mulher de origem asiática responde: “O centro, que centro? Aqui é um dos centros, São Paulo é muito grande, tem muitos centros.”.

Além de ser possível pensar na existência de muitos centros, as cidades também possuem múltiplos tempos, no filme as variadas temporalidades de São Paulos se cruzam. A cinematografia paulista é homenageada, mas podemos também pensar que uma imagem pode nos levar à memória de outras imagens de cinematografias distintas, tal como uma sequência em que da personagem de Macabea girando de *A Hora da Estrela* (1985), vamos para um plano de um brinquedo giratório que em uma memória cinéfila pode nos levar ao *Os Incompreendidos* (1959) de Truffaut e que por sua vez remete à imagem cinematográfica.



Figura 29: Na primeira linha imagens de *Sinfonia e Cacofonia*, na segunda imagem de *Os Incompreendidos*

Sinfonia e Cacofonia mergulha na cinemática paulista em um constante deslocamento, do carro burguês dos primeiros quadros vamos para a corrida desenfreada e pés que caminham acelerados para a cidade, o andar contemplativo e o movimento caótico são intercalados. A noite é do perigo e da violência, mas também do lazer, das luzes, do prazer.

No filme de Bernardet o dia começa e termina em um perambular pela cidade, tal como Nelson (Gabriele Tinti), o personagem de *Noite Vazia* (1964), que percorre a cidade noturna na busca de distração e de silenciar a sua sensação de solidão. A cidade é um lugar de encontros e desencontros, construção e desconstrução, personagens vagueiam pela cidade a procura de novos caminhos possíveis.

No trecho final do filme vemos uma TV, na qual o poema em tipografias e no áudio a voz de Caetano Veloso canta “Abra a janela e veja, O pulsar quase mudo” — cena do filme *Poema Cidade* (1986). A seguir temos o plano de *Cidade oculta* (1986) a personagem Shirley, Carla Camurati, tira sua sorte em um jogo de tarô eletrônico, dá Estrela.



Figura 30: Sequência de imagens de *Sinfonia e Cacofonia*

A carta de tarô talvez seja um fim otimista, novos futuros possíveis para a cidade. Na tela vemos múltiplas outras telas, é a personagem *Vera*, em filme homônimo (1986), em seguida diversos rostos de vários filmes, idades e classes sociais diferentes, alguns desviam o olhar, outros encaram a câmera, por fim um menino sorri.

4.1.2 Saudade do futuro

O filme *Saudade do futuro* (2000), coprodução do Brasil e França, dirigido por César Paes e Marie-Clémence, apresenta São Paulo ao ritmo das músicas da cultura popular do Nordeste, refletindo sobre a forte presença da mesma na cidade.

No longa-metragem a paisagem sonora é composta de músicas e repentes que “criam a música cotidiana, ritmada e caótica de uma metrópole contemporânea construída sobre profundos contrastes”⁶⁴.

Nos seus primeiros trinta minutos, o filme apresenta-se como uma sinfonia, percorrendo o dia do amanhecer até o anoitecer. Depois o filme se direciona para um caminho mais expositivo com entrevistas, se afastando da representação mais usual do gênero sinfônico.

⁶⁴ Trecho da sinopse disponível no site oficial do filme: <http://www.saudadedofuturo.com/>

O filme inicia com imagens noturnas da cidade de São Paulo, ruídos de trânsito e algumas sirenes que vão diminuindo pouco a pouco enquanto um repente vai ganhando destaque em um *time-lapse* do amanhecer.

A música aborda a temática da cidade e da migração nordestina:

São Paulo gigante enérgico, és na idade um menino, fonte central do progresso e do Brasil o destino, o eldorado dos sonhos, ai, ai, ui, ui, do meu povão nordestino [...] São Paulo é um lugar que o nordestino adotou, muitos subiram na vida e a maioria ficou, comendo a casca do pão, ai, ai, ui, ui, que o diabo amassou.

Das imagens da cidade vamos para os repentistas se apresentando na rua, outros comércios populares aparecem, como um vendedor demonstrando as grandes capacidades de um estilete. Ainda na rua um casal de idosos perguntam para a equipe o que estão filmando, se “é reportagem?”, ouvimos que é um documentário sobre São Paulo, o que provoca uma resposta espontânea do casal quanto à saudade de uma cidade do passado, que na lembrança de suas memórias era ótima, em contraponto a cidade do presente, dialogando com o próprio título e elementos da película que tratam de uma saudade de uma cidade e de um tempo que não existem propriamente falando, seja o desejo de uma cidade futura e idealizada buscada pela migração, seja a saudade da cidade de origem ao chegar no ponto de destino.

Corta para uma estação de metrô, lotada, pessoas se apertando para entrar nos vagões, não há trilha em um primeiro momento. Na camada sonora começamos a ouvir um repente que conta sobre os trabalhadores nordestinos, ficamos um tempo em uma imagem de rostos em um grupo de pessoas que espera o trem, logo depois imagens de trabalhadores diversos, uma pessoa varre a estação de trem, outro limpa a rua. Voltamos aos repentistas que improvisam e cantam sobre o filme "Saudade do futuro", demonstrando um recorte metalinguístico da obra. Na cantiga dos repentistas uma temática fortemente cantada é a esperança e o desejo de uma melhoria de vida.

Peguei a minha viola que todo instante seguro para vir cantar no filme com saudade do futuro. Eu quero ver no futuro todo mundo estudando, a droga indo embora, nosso Brasil aumentando, pagando a dívida externa e o progresso chegando.

Da praça com os repentistas, um ônibus percorre a cidade, vamos para uma fábrica, trabalhadores batem o ponto, imagens de maquinário, cenas de trabalho, planos mostram os rostos dos trabalhadores, aos poucos vai se revelando que se trata de uma fábrica de pandeiros.



Figura 31: Montagem com imagens do filme *Saudade do futuro*

Corta para os repentistas, eles tocam sobre suas origens e como na terra de São Paulo tem gente de todo lugar, enfatizam a velocidade do metrô, e encerram a música.

Posteriormente vamos para a bolsa de valores, negociantes e gritos, outro corte e temos notícias sobre a economia em um táxi e em uma rádio, a rádio anunciando um trânsito e vemos imagens de trânsito.

Um repente fala sobre os nordestinos serem os construtores da cidade, nesse momento temos um trecho de entrevista que fala das dificuldades de ser nordestino.

Imagens de bairros do subúrbio, dentre elas uma mulher que está lavando roupas em uma bacia, ela canta a música "Você Vai Ver" de Zezé Di Camargo e Luciano em especial a parte "saudade vai chamar meu nome", mais uma vez enfatizando a temática da saudade.

Como em *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929) há no filme momentos que destacam instituições locais, em uma cena temos a Luiza Erundina, então prefeita da cidade, inaugurando uma escola. O evento inicia-se com a tradicional execução do hino nacional,

seguida pela cena com a fala da prefeita sobre a importância da educação e uma apresentação das crianças dançando rap.

Anoitece e temos os repentistas se apresentando em um evento. Corta para uma batida policial, mais uma vez a representação das instituições. Nas cenas de trânsito noturno, há alguns planos com múltiplas telas, utilização comum no gênero.

A emissora de rádio aparece novamente, estão transmitindo o programa "São Paulo, capital nordeste" aos sons das músicas tocadas e comentários do apresentador vemos imagens noturnas da cidade.

Posteriormente o filme se detém por um tempo em registrar uma casa de forró, corta brevemente para uma exposição do artista baiano Emanuel Araújo⁶⁵, onde após uma pergunta sobre a razão da gravação o artista fala que estão fazendo o filme, sobre os nordestinos, sobre o nordestino. Novamente apresentando um momento de metalinguagem através de um questionamento quanto à razão do filme, temos uma nova resposta, agora sob a ótica do artista para o povo nordestino, uma perspectiva diversa em relação ao apontado pela equipe do filme conforme anteriormente visto, quando se destacou que o objeto do filme era a cidade de São Paulo, ressaltando a dupla temática.

Saímos da exposição para uma imagem que percorre um túnel, logo depois imagens da feira nordestina, da feira vamos para a casa de uma personagem que é entrevistada, vemos então o clarear do dia através do percurso pelo túnel.

O filme a partir desse momento tem sua estrutura mais centrada em entrevistas, não se prendendo a ideia de passar do dia, personagens que aparecem anteriormente como o jornalista da rádio e o artista plástico. As entrevistas são intercaladas com imagens da cidade acompanhadas de repente e outras músicas de origens nordestinas, como por exemplo uma cena em que pessoas aguardam o ônibus na rodoviária sob o som de uma música que fala sobre partida e o desejo por morar na capital paulista.

Outros locais e temas aparecem como obras e construções, centro de controle de trânsito, cultos religiosos, operações policiais e repentistas tocando em lugares diversos.

⁶⁵ O filme somente credita os personagens após o encerramento, com os nomes de todos os participantes, uma proposta estética que caminha no sentido de abordar os mesmos de uma maneira mais igualitária, não havendo os créditos por profissões e títulos, comuns em documentários de entrevistas e reportagens no geral.

O filme se propõe a retratar a multiplicidade étnica e cultural, mas cabe observar que em alguma medida é afetado por representações caricatas do Brasil, o filme é realizado em um co-produção internacional e foi pensando como um produto também voltado para o mercado estrangeiro, o que pode acentuar esse olhar mais didático sobre a cidade de São Paulo e o processo de migração nordestina.

4.1.3 Variante

*Variante*⁶⁶ (2010) de Pietro Piccolomini e Ester Fér se inicia com a madrugada da cidade, imagens de um trem em uma estação marcam o início do movimento. Uma pessoa dorme em um vagão, na camada sonora trechos de programas de rádio matutinos anunciam as horas e o clima do dia, diversos programas de rádio se alternam, o trem vai passando nas estações enquanto seus vagões ficam cada vez mais cheios. Pessoas desembarcam do trem na estação da Luz na capital paulista.

Novas imagens de trem lotado, como que a registrar um novo percurso do trem; no som, além dos ruídos de som direto, temos falas de pessoas e noticiários como o relato de um crime.

Em um vagão lotado pessoas rezam e cantam louvores, corta para a imagem da linha do metrô; no túnel, as vozes se silenciam e ouvimos apenas o barulho estridente do trem. Paisagens dos espaços que o trem percorre são mescladas com imagens internas de vagões. Mais um trem chega na estação da Luz, o relógio marca 07:40 da manhã. As pessoas saem da estação, esteiras e catracas acompanhadas das previsões astrológicas do rádio.

Um trem sai da plataforma de Guaianazes, zona leste de São Paulo, pessoas jogam purrinha no trem. Os trens no meio da manhã aparecem mais vazios, os programas de rádio seguem com temas variados.

A câmera explora brevemente um comércio popular em uma estação de trem e o receio de uma iminente batida policial. A montagem retoma imagens internas e externas do trem, com imagens de vagões mais vazios. Um vagão de trem pausa suas operações para manutenção.

Aos poucos o fluxo de pessoas vai aumentando, músicos cantam em uma estação de trem a canção "Encantos da Natureza", a música segue enquanto em outras imagens chove na

⁶⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2DN6uA3ZQYU> , é possível saber mais informações blog do filme: <http://filmevariante.blogspot.com/>

cidade, pessoas pedem dinheiro no trem, os vagões vão ficando cada vez mais cheios, a música se encerra no horário do *rush*.

Anoitece, o trem lotado é alternado com imagens das estações, na camada sonora além do som direto de cada plano com os anúncios de chegada em estações, temos inserções diversas como trechos da "A voz do Brasil", programas esportivos e pequenos diálogos de novelas, além de conversas cotidianas. As falas percorrem variadas temáticas, por exemplo, uma mulher comenta que a roupa molhou no varal, em outro momento uma pessoa fala sobre um local ser cidade dormitório.

O trem vai se esvaziando pouco a pouco a cada parada, o filme se encerra com um trem que para vazio em uma estação; no som, ouvimos um locutor se despedindo da audiência em uma transmissão de um jogo de futebol após seu apito final.

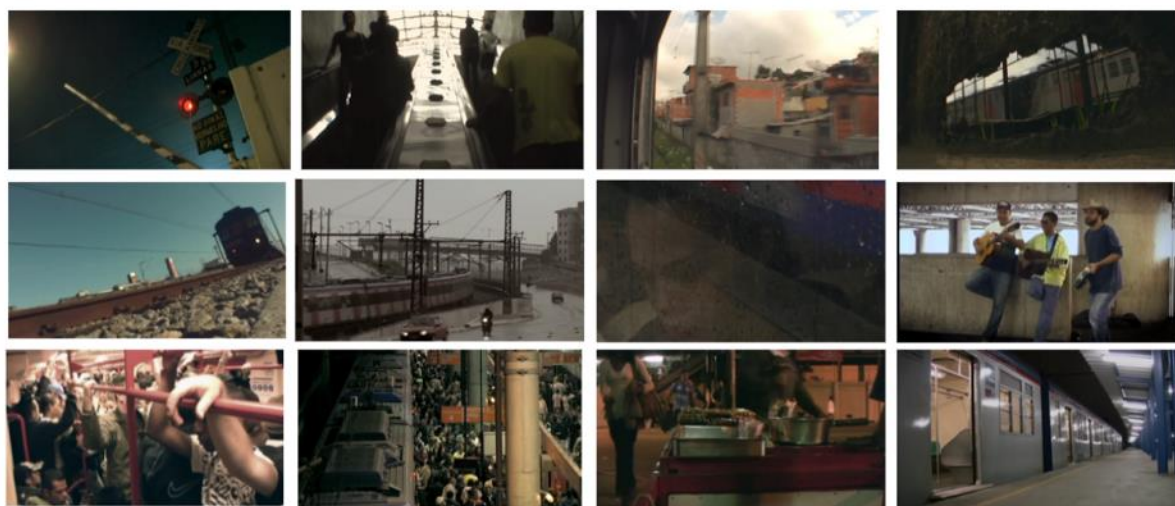


Figura 32: montagem com frames do filme *Variante*

O espaço da cidade no filme é apresentado através do deslocamento de pessoas que moram em regiões periféricas da grande São Paulo e se deslocam para o centro da capital. O filme limita o seu local aos vagões e às imediações da estação, essa limitação espacial reforça a duração substancial de tempo que é gasto neste espaço de transporte para a vida destas pessoas, sendo muitas vezes o trem, mesmo que lotado, por mais contraditório que possa parecer, o único momento de encontro destas pessoas com um espaço público da cidade de São Paulo, fora da dualidade entre casa e trabalho.

Ao optar por retratar o passar do dia, desde suas primeiras horas até o seu anoitecer, o filme se aproxima de uma característica marcante das sinfonias. Embora não se debruce sobre o espaço da cidade de São Paulo em si, certamente se debruça sobre um de seus espaços mais vitais para o seu funcionamento, o ambiente do transporte urbano, com destaque para os trens com seu fluxo e ritmo próprios como a sinopse do filme nos indica em "um permanente variante".

4.1.4 Silêncios

Silêncios (2016)⁶⁷ é um curta-metragem de Catarina Cavallari e Luís Felipe Nogueira, o filme se insere dentro do contexto universitário. Segundo matéria realizada por Leila Kiyomura para o Jornal da USP⁶⁸, os diretores na época eram estudantes de cinema da ECA-USP e realizaram o curta como trabalho curricular para a disciplina “Documentário” do Curso Superior de Audiovisual. Isso nos leva a observação da forte relação do gênero com o cinema universitário que pode ser notada em outros casos aqui analisados. Outro elemento relevante na reportagem é que os realizadores citam como referência o longa *Koyaanisqatsi*, reforçando mais uma vez a relevância do filme para o gênero no cinema contemporâneo.

O filme segue a estrutura mais usual do gênero, do amanhecer ao anoitecer, em contraponto não apresenta algumas características comumente utilizadas como trilha sonora que acompanha todo o filme e registros de diversas atividades rotineiras como o marcar do tempo, com a exceção do fluxo de deslocamentos de entrada e saída do trabalho que pode ser observado no filme.

⁶⁷ É possível visualizar o filme em : <https://www.youtube.com/watch?v=xfERNncpzgc>

⁶⁸ Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/documentario-de-estudantes-da-eca-capta-os-sons-da-metropole/>



Figura 33: Fotograma do filme *Silêncios*

A obra começa com o viaduto de Santa Ifigênia, uma imagem que se repete em outros filmes, como *EstereoEnsaio São Paulo 3D*, talvez por ser um lugar que tem a atmosfera dos anos 1920, com os postes de iluminação antigos, o que poderia ser pensado como uma certa nostalgia nas reverberações sinfônicas. Mesmo que apresente elementos da modernidade como o trânsito caótico, o filme sempre que possível parece transmitir um sentimento de acolhimento histórico, como na própria escolha de utilização da Estação da Luz como ilustração da imagem do transporte ferroviário.

Seguem-se planos do início do movimento da cidade, Praça da Sé, pessoas entrando em um trem, trânsito de carros, Avenida Paulista e o fluxo de pessoas chegando na Estação da Luz. Corta do barulho e movimento intenso da Estação para o silêncio, na imagem temos um piano em que se vê ao fundo uma sala de dança vazia.

Um sino toca, o badalar ecoa na praça onde há um movimento constante de pessoas, corte novamente para o silêncio com planos de elementos da natureza.

Posteriormente, temos o trânsito em plano zenital de uma faixa de pedestre, no qual se ouve além do som direto uma música. No plano que se sucede temos detalhes de um triângulo e uma sanfona tocando um forró, a câmera se detém no espetáculo de rua por mais alguns planos.

O filme então retorna para a sala de dança, através de uma janela é possível se ver um pedaço da cidade, no som ruídos brancos como se um silêncio. Um barulho de obra, talvez uma furadeira, auxilia o corte para o altar do Mosteiro de São Bento coberto por andaimes. Do mosteiro temos alguns outros planos mais bucólicos da cidade, como um reflexo de uma árvore e pedestres através de uma poça.

Da janela da sala de dança vemos a cidade com as luzes se acendendo, no anoitecer o filme retoma também outros locais já explorados anteriormente como a Praça da Sé, a Estação da Luz e a Avenida Paulista. O filme termina como um plano fixo da torre da TV Bandeirantes, no qual passam os créditos finais.

A cidade no curso da obra aparece em planos mais abertos enquanto alguns elementos que remetem aos campos sonoros (sino do mosteiro, piano da sala de dança, sanfona e triângulo dos músicos de rua) e da natureza (flor com uma abelha, peixes em lago, reflexo da árvore em uma poça e uma fonte de água) surgem em planos mais fechados.

Não há no filme contraste entre riqueza e pobreza, usualmente utilizado nas sinfonias como mecanismo de introdução de uma crítica social. O filme trabalha, no entanto, outros contrastes, mais relacionados a uma visão contemplativa do espaço urbano, com a abordagem de um contraste entre o silêncio e o ruído, a natureza e o concreto.

4.1.5 EstereoEnsaios São Paulo 3D

EstereoEnsaios São Paulo 3D (2018) de Jane de Almeida utiliza das novas tecnologias da estereoscopia e imagens de arquivo de filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929) para criar um ensaio sobre a capital. A imagem simula a sensação de perspectiva através da tecnologia 3D, mas o registro da cidade se mantém na superfície, não se aprofundando em temáticas urbanas e se mantendo na cidade cartão-postal.

O filme possui algumas semelhanças com *Sinfonia e Cacofonia*, ambos os filmes têm trilha sonora de Livio Tragtenberg, estão ligados a pesquisas acadêmicas⁶⁹ e fazem o uso, cada um a sua maneira, de imagens de arquivo.

No filme acompanhamos a rotina da cidade e dos descolamentos de ir e voltar do trabalho, mas com poucas referências ao trabalho em si, os planos em sua maioria têm a velocidade rarefeita, e os elementos de rotina como entrar e sair do metrô, aparecem em uma dimensão estética.

O filme utiliza a técnica da estereoscopia, técnica essa que já existia na fotografia desde o século XVII e agora é uma possibilidade para a realização de cinema 3D. A técnica estereoscopia tem uma história de relação com o registro dos espaços urbanos já que eram

⁶⁹ O filme faz parte de um projeto que conta também com a publicação do livro “Estereofluxos São Paulo”.

frequentemente utilizadas como uma espécie de cartão-postal, um souvenir para brinquedos óticos comum nas últimas décadas do século XVII e início do XIX.

No livro *Mundos da Arte*, o pesquisador Howard Becker (20), no capítulo “A Mudança nos Mundos da Arte”, fala um pouco sobre o surgimento e explosão da utilização do recurso da estereoscopia em escala industrial nas décadas de 1860 e o seu declínio, por volta da década de 1920. Para Becker, dentre outros motivos, a técnica da fotografia estereoscópica perdeu força justamente, por ficar somente na técnica e não se pensar e reinventar enquanto linguagem.

Nesse sentido, o filme *EstereoEnsaio São Paulo 3D* (2018) talvez perca um pouco de sua força por questões semelhantes às apontadas por Becker (2010) em relação à fotografia em estereoscopia. No filme temos a técnica de estereoscopia 3D em evidência e a mesma é exaltada juntamente com a cidade de São Paulo ao longo de todo o filme, mas a sensação que dá é que houve pouco cuidado no roteiro e na montagem para se pensar as ligações entre os planos, mini-narrativas e temáticas a serem exploradas.

A imagem cartão-postal, presente nos estereoscópios do século XVII, são um caminho para pensar a representação imagética de *EstereoEnsaio São Paulo 3D*. No filme, monumentos e locais turísticos de São Paulo são os principais cenários: temos imagens do MASP, Avenida Paulista, Ibirapuera, Viaduto Santa Ifigênia, a Ponte Octávio Frias de Oliveira (Ponte Estaiada), edifício Itália, dentre outros.

Em uma breve sequência, temos um desvio da cidade cartão-postal, vamos de uma imagem do Ibirapuera, na qual temos a aranha de Louise Bourgeois, para uma imagem aérea que descortina a cidade dos prédios de luxo a periferia. É possível ver a sombra do helicóptero percorrendo a comunidade, a seguir um corte para dentro do Ibirapuera. A câmera percorre e retorna para o mesmo lugar, plácida, como que inalterável em seu lugar de olhar, distante e confortável.

O filme explora ângulos que acentuam a sensação de profundidade e *mise en scènes* com movimentações (pessoas andando na direção do quadro, andando de skate, dançando Hip Hop) e também conta com muitas imagens aéreas. A maioria das imagens é em câmera lenta e a montagem segue nesse tempo mais contemplativo.

Apesar do resultado estético que a tecnologia proporciona, é possível refletir se ao mesmo tempo por ser uma câmera grande e com pouca mobilidade a mesma foi limitante para um registro mais vivo da cidade, como é possível observar na figura 34 a dimensão da câmera utilizada. No filme as imagens quase sempre são fixas ou com movimentos mais rígidos como

os *travellings*. Além disso, muitas vezes a sensação é de que a ação é feita para a câmera, como no caso dos dançarinos de rap no viaduto Santa Ifigênia.

Nesse sentido, o filme caminha em sentido diverso ao mais comumente utilizado nas sinfonias urbanas, que no geral buscam a utilização de câmeras mais portáteis em um registro mais “realista” do espaço urbano em que a presença da câmera não impactasse tanto na realidade. Krakauer em seleção de trechos de entrevistas do cinegrafista Karl Freund de *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927) reitera sobre essa busca por uma portabilidade nos equipamentos de filmagem e fala ainda que se buscava muitas vezes esconder as câmeras em aparatos para um registro “em sua forma mais pura” (FREUND *apud* KRAKAUER, 1988, p. 214).



Figura 34: Fotograma do Making of do filme

Na primeira imagem do filme temos a o reflexo da cidade em um espelho d’água, a dimensão do aparato, a imagem da cidade espelhada na água e distante está presente, o filme começa com a cidade refletida em uma superfície e ao longo do filme pouco adentra além dessa camada, a sensação é que o mesmo sempre se mantém a uma certa distância do objeto filmado, a cidade de São Paulo.

Na segunda imagem temos um plano do filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929) no qual se vê um homem caminhando no viaduto do chá e em seguida temos a imagem contemporânea de pedestres no mesmo lugar. No filme, na maioria das vezes, as imagens de *São Paulo, a sinfonia da metrópole* são utilizadas como citações, um elemento trazido do passado para o presente.



Figura 35: Frames dos primeiros fotogramas do filme *EstereoEnsaio São Paulo 3D* (2018)

Nessa mescla de temporalidades entre o filme e a sinfonia dos anos 1920, na maioria das imagens os temas e movimentos são semelhantes, por vezes com algumas ligações fracas e simplórias como é o caso de uma imagem de um caminhão sendo descarregado nas duas temporalidades.

Em contrapartida, em alguns momentos o filme explora utilizações que trabalham a metalinguagem como o filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole* projetado na cidade ou na tela do celular.



Figura 36: Frames do filme *EstereoEnsaio São Paulo 3D*⁷⁰

EstereoEnsaio São Paulo 3D segue a narrativa das vinte e quatro horas na cidade, mas, como na sinfonia paulista dos anos 1920, há pouca sensação de sincronicidade entre os eventos do dia a dia urbano. Se na sinfonia dos anos 1920 não há quase nenhum tempo destinado ao período noturno em *EstereoEnsaio* é nesse momento que o filme adquire um ritmo mais

⁷⁰ As imagens foram cortadas para facilitar a visualização, já que não é possível por essa mídia ter a sensação de estereoscopia.

acelerado e explora um pouco essa sensação de múltiplas coisas acontecendo ao mesmo tempo, pessoas em uma boate, voltando para casa, assistindo a um jogo de futebol, dentre outros.

Por fim, temos um plano aéreo da Marginal, a cidade começa e termina distante, a dualidade no primeiro plano marcado pelo reflexo se mantém agora pelo rio que divide as pistas. O filme por vezes procura adentrar as camadas da cidade, mas termina se mantendo à margem.

4.1.6 Recife de dentro pra fora

O curta-metragem *Recife de dentro pra fora*⁷¹ (1997), dirigido pela cineasta Kátia Mesel, pode ser pensado em parte como uma sinfonia. Nos primeiros minutos, o filme segue uma estrutura mais expositiva, tendo como base uma entrevista com o poeta – natural de Recife – João Cabral de Melo Neto que conta sobre a sua relação com o rio e seu processo de composição do poema “Cão sem plumas”. O poema é uma homenagem ao rio Capibaribe, que, assim como as sinfonias acompanham o dia na cidade, o poema acompanha o fluxo do rio. Assim, o poema ele próprio pode ser pensado em uma relação com as sinfonias, por ser uma narrativa que homenageia um espaço, seguindo um percurso no tempo.

A entrevista é em parte coberta por planos do rio Capibaribe, as imagens do rio nesse primeiro momento são mais abertas, a maioria aéreas, e vemos a cidade de Recife e suas principais pontes.

Um cão nada no rio, logo depois imagens da região portuária, vemos e ouvimos um barco apitando e logo depois temos os créditos iniciais do filme, marcando que aquele primeiro momento funciona como um prólogo. Na trilha ouvimos o poema “Cão sem plumas” musicado, a composição é creditada a Geraldo Azevedo e tem como voz o próprio, além de Elba Ramalho e Zé Ramalho.

A cidade é passada pelo rio
como uma rua é passada por um cachorro;
uma fruta por uma espada.

No início temos o rio com a cidade histórica à margem, aos poucos o rio e as imagens vão se afastando da “cidade”, temos casebres humildes da comunidade ribeirinha, pessoas lavando roupas, crianças brincando no rio.

⁷¹ Disponível em : <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3108>

Aquele rio é espesso como o real mais espesso.
Espesso por sua paisagem espessa,
onde a fome estende seus batalhões de secretas
e íntimas formigas.

O filme percorre as diversas faces do rio Capibaribe, do mar ao mangue, e de maneira poética o filme apresenta a cidade de Recife sempre acompanhando o rio. A narrativa das vinte e quatro horas não está presente de maneira rígida no filme, no entanto o filme registra várias atividades rotineiras de quem tem a convivência com o rio diária, a pesca em barcos, a caça de caranguejos no mangue, um ensaio de maracatu, bombeiros treinando remo no rio, a natureza ao redor do rio. Além da trilha, alguns ruídos fazem parte da camada sonora, como quando jogam a rede de pesca, um latido de cachorro, barulho de pássaros e os sons do ensaio de maracatu.

Em alguns momentos a montagem segue de maneira mais literal e figurativa as falas musicadas do poema, por exemplo, quando cita o “cão sem plumas” um cachorro morto boia no rio (imagem que parece encenada, talvez com um cachorro empalhado).

Esse cachorro aparece em alguns momentos do filme, como se o mesmo acompanhasse o fluxo do rio.



Figura 37: montagem com frames do filme *Recife de dentro pra fora*

Aos poucos o rio vai ganhando novamente vida, imagens subaquáticas mostram a flora e os peixes no rio, um ritual joga flores na água, pessoas pescam no rio e um outro cachorro nada acompanhando os pescadores. O filme termina com o cachorro nadando no rio e o anoitecer no rio Capibaribe.

A temática do rio também foi relevante nas sinfonias do entreguerras, destacando-se nesse sentido o primeiro filme do cineasta português Manoel de Oliveira, *Douro, Faina Fluvial* (1931) que registra as atividades cotidianas que ocorrem à margem do rio Douro da cidade de Porto e coloca em destaque os trabalhadores daquele local.

4.1.7 Dia de clássico

*Dia de clássico*⁷² (2010) de Paulo Sano e Rafael Travassos registra um domingo de outubro de 2008. Nos seus primeiros minutos, ouvimos em um programa de rádio o narrador falando a seguinte frase "eita domingo, dia de caminhada, de praia, de muita coisa..."

O filme coloca uma cartela registrando a sua proposta "Em outubro de 2008, quatro fotógrafos aceitaram a proposta de realizar um exercício coletivo de observação da cidade do Recife. Sem indicação de roteiro, registraram aquele domingo de forma singular."

A câmera percorre o centro da cidade no amanhecer ainda com as luzes acesas. Cartela preta e nome do filme. Posteriormente o dia já está claro e temos diversas imagens da cidade de Recife, imagens de barracas de rua e sons de rádio com notícias do esporte. Temos bandeirões do Sport e do Náutico balançando com o vento em um ângulo mais fechado em que as cores se misturam. Imagens do ponto de vista de um ônibus. Uma pipa vermelha e preta corta o céu. A praia cheia em plano geral, em planos mais fechados temos crianças jogando bola. Um vendedor ambulante organiza camisas de futebol em um varal.

Imagens do cotidiano do espaço urbano, uma jangada no rio Capibaribe, uma obra na rua com uma retroescavadeira, pessoas aguardam em ponto de ônibus, o transporte chega.

Através da janela de um ônibus vemos uma praia, vemos em seguida pessoas na rua e na camada sonora reportagens de rádio que indicam a apreensão quanto à segurança da cidade devido ao jogo que irá acontecer no dia.

Aos poucos a luz vai diminuindo e temos o entardecer, imagens da cidade com o pôr do sol são acompanhadas de barulhos de torcida e programas esportivos.

Imagens da polícia presente na rua em viaturas e cavalos. Ouvimos ruídos do jogo e na imagem crianças penduradas em um muro como se estivessem a tentar ver a partida.

⁷² Disponível em: <https://vimeo.com/48962062>

Vendedores ambulantes ao redor do estádio acompanham e vibram por lances do clássico pelos barulhos da torcida.

A polícia montada escolta torcedores ao fim do evento. Em *off* ouvimos os fotógrafos comentando sobre o desejo de registrar uma imagem em específico, *zoom* e vemos uma batida policial de um grande grupo de torcedores, alguns policiais do grupo olham desconfiados para a câmera. Outras imagens da atuação da polícia que dá tiros como que para dispersar uma situação. Por fim, temos imagens da cidade mais vazia, uma mulher espera um ônibus no ponto, o ônibus chega e cruza a tela, sobem os créditos.

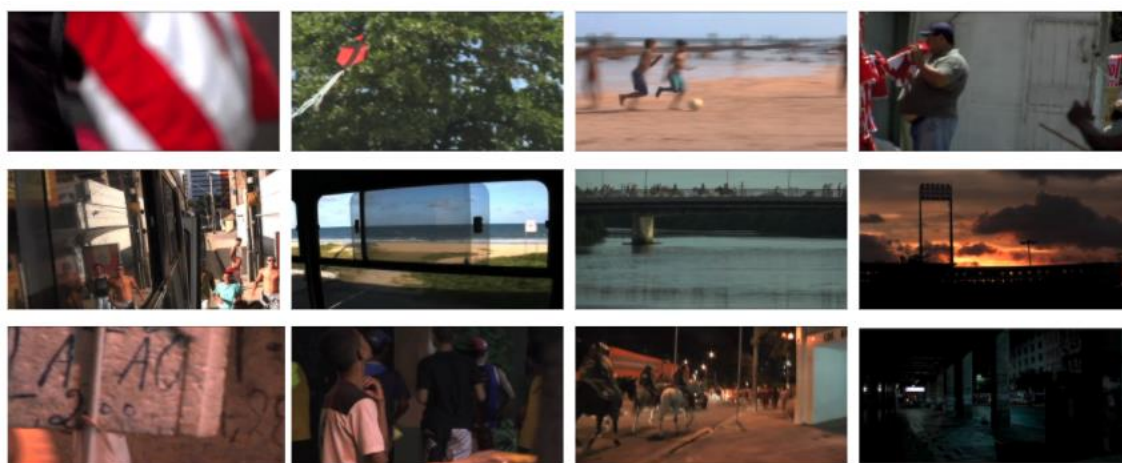


Figura 38: montagem com frames do filme *Dia de clássico* (2010)

Um dos realizadores do filme, Paulo Sano, em matéria publicada no Diário de Pernambuco de 31/05/2010⁷³, comenta sobre a proposta da obra "A ideia foi montar equipes autônomas, para passar o dia gravando o que quisessem", descreve ainda que "Na época, nossa referência maior era de documentários como os de Dziga Vertov, Walter Ruttmann e Alberto Cavalcanti".

A citação explícita a realizadores de filmes sinfônicos reitera a escolha e aproximação do filme com o gênero das sinfonias urbanas, nesse contexto podemos destacar que o período de passagem do dia e o retrato de espaços urbanos distintos são bem trabalhados, com a particularidade da cidade retratada. Apesar de ser comum a estrutura narrativa do passar de um dia, geralmente os filmes do gênero registram o espaço por um período maior de tempo e

⁷³ Matéria disponível em: <https://quadro-magico.blogspot.com/2010/05/o-cinema-que-olha-cidade.html>

através da montagem a condessam na forma temporal de um dia. Nesse sentido é interessante destacar a proposta do filme, que teve a sua filmagem de fato feita em um dia, isso se fez necessário por não ser um registro dia cotidiano qualquer, mas sim de um dia de clássico.

No filme Recife vive a atmosfera da realização de um clássico do futebol regional, entre Sport e Náutico, o evento ecoa na atmosfera da cidade durante o dia afetando, por exemplo, o fluxo de trânsito, o trabalho dos órgãos de segurança e o comércio local, é quase como se em dia de clássico a cidade girasse em torno do jogo.

4.1.8 Disforia Urbana

*Disforia Urbana*⁷⁴ (2015) é um curta-metragem de Lucas Simões⁷⁵, o filme foi realizado como trabalho de conclusão do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco e teve apoio via lei de incentivo do Governo do Estado do Pernambuco.

No filme o tempo na cidade é marcado por percursos e esperas. A obra começa com uma espécie de prólogo, no qual um jovem músico (Orlando Araújo) se desloca e em um palco toca as primeiras notas de uma música, o seu movimento marca o início do movimento na cidade. Ao som dos seus acordes em um contrabaixo acústico de orquestra, temos na tela portas e roletas do metrô fechado e vazio, ainda no começo da manhã, um aviso sonoro e o vagão sai vazio de uma estação. Na tela preta surgem os créditos iniciais do filme, corta para pessoas entrando em uma estação que acaba de abrir. Diversas imagens e ruídos do cotidiano da cidade se sucedem, uma vendedora na frente de uma loja, um pedreiro limpando sua espátula, dentre outras. Na camada sonora os ruídos diminuem a densidade e a música *Chanson triste* no contrabaixo, acompanha planos de pessoas em situação de espera que olham para a câmera. O sol se põe, anoitece na cidade, em um plano aberto vemos um prédio e suas janelas, em uma delas é possível ver uma televisão, no plano sonoro uma reportagem de jornal fala sobre uma ocorrência policial com mais de cinquenta tiros. Do noticiário policial a montagem vai para um supermercado no qual se ouve as ofertas do dia, a música *Chanson triste* retorna, a seguir ouvimos *Ode to Joy* e imagens de uma festa, uma fila de boate e a celebração do casamento são sobrepostas à canção, o beijo do casal saindo do altar marca o fim da noite. Corta para a

⁷⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_Pybm0nwTQo&ab_channel=JulianaRogge

⁷⁵ Mesmo diretor de *Fragmentos de uma Cronologia Inerte* (2013), filme analisado na categoria de sinfonietas.

Estação Central de Metrô do Recife na qual é possível ver o seguinte letreiro "Seu Dia Hoje Vai Ser Fantástico", a imagem começa com duas senhoras andando lentamente e de repente uma multidão surge na tela como se corresse para pegar um trem, como se marcasse um novo amanhecer. O músico agora em um espaço aberto toca *Chanson triste*, e temos mais imagens de pessoas novamente em momentos de espera e solidão, dentre essas temos um homem em um cemitério. Da imagem do luto, vamos novamente para o contrabaixo.

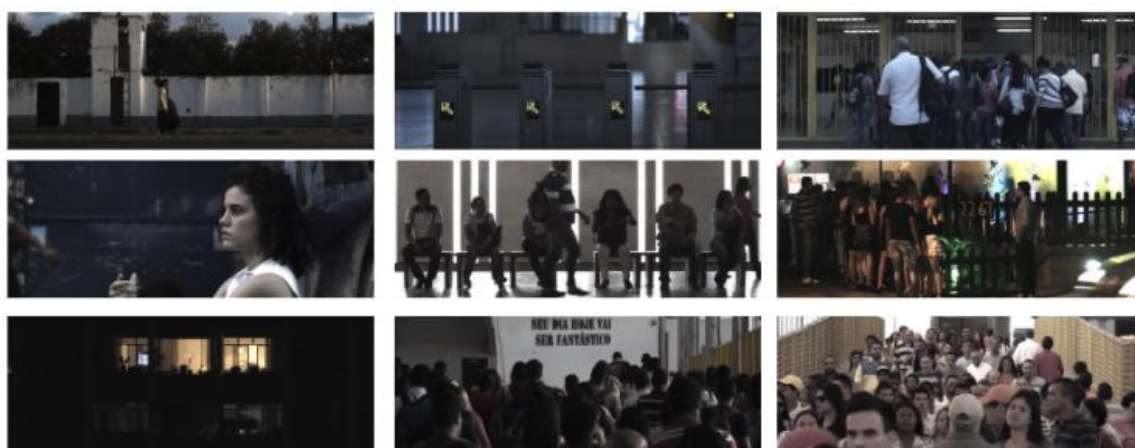


Figura 39: montagem com frames do filme *Disforia Urbana* (2015)

O movimento dos dedos que tocam o instrumento se repete com o de uma mulher parada em meio a multidão, sua mão tateia no vazio como uma busca de sentir a cidade. A mulher, que já havia aparecido anteriormente em sequências com outros habitantes da cidade, aparece agora com maior destaque, estas imagens foram produzidas especialmente para o filme com a presença da performer Gabriela Holanda. A mulher caminha lentamente em meio ao trânsito e com o seu olhar para a câmera, o filme se encerra.



Figura 40: sequência de planos do filme *Disforia Urbana* (2015)

A obra se assemelha à narrativa mais usual das sinfonias urbanas ao percorrer um dia na cidade, embora não tenha o enfoque central em retratar o seu movimento acelerado, visto apenas em breves momentos. O filme apresenta, como o próprio título do filme já adianta, um olhar disfórico, traduzido em muitos momentos de reflexão e desalento de seus habitantes, completado pelas sensações provocadas pela música melancólica *Chanson triste* que acompanha grande parte destas imagens.

4.1.9 Recife 11/17

O curta-metragem Recife 11/17⁷⁶ (2017), produção coletiva de Bruno Barrenha, Carlos Aquino, Ivaldo Aguiar e Mariana Souza, se enquadra no contexto do cinema universitário, tendo sido realizado como trabalho final para a disciplina "Documentário Clássico", ministrada por Cid Vasconcelos, no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco.

Nas primeiras imagens temos uma câmera em movimentos livres permeando a região do Marco Zero, localizado no centro histórico de Recife. Posteriormente temos uma tela preta com os créditos com o nome do filme e a migração para planos fixos. Os planos iniciais

76

Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=tsDmHgrraQc&ab_channel=BrunoChristofollettiBarrenha

mostram pontos turísticos da cidade vazios até que, após a inserção de um rato morto, as imagens começam a priorizar aspectos da produção do lixo nos centros urbanos, com destaque para um esgoto, um ferro velho e o que aparenta ser um lixão, tendo por fim dessa sequência a imagem de um grande prédio inacabado com aspecto de obra abandonada com um pano de proteção, tal como um véu que fornece uma segunda camada ao prédio. Logo em seguida temos uma imagem com múltiplas exposições da cidade, recurso comumente utilizado nas sinfonias dos anos 1920 para retratar o dinamismo da cidade, aqui o uso não tem o mesmo objetivo, mas sim demonstrar as múltiplas camadas da cidade, vias com fluxo e prédios com aspecto abandonado são colocadas em um mesmo plano.



Figura 41: sequência de planos *Recife 11/17*

Temos então o corte para uma via movimentada da cidade em um cruzamento com intenso fluxo de veículos, onde podemos observar ao fundo um pedestre atravessando a via. Temos ainda nesse plano a presença da chuva que cai repentinamente dando sequência a um plano seguinte do asfalto molhado.

Posteriormente temos alguns planos que exploram recursos como telas divididas e múltiplas exposições, em sua maioria retratando o mercado imobiliário da cidade. Uma praça, sobreposta de grades e panfletos, marca o início do enfoque da temática da especulação imobiliária, tema caro ao cinema pernambucano.

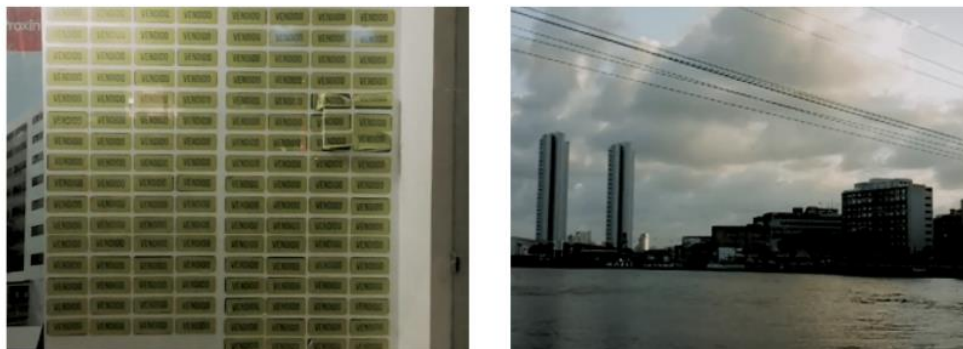


Figura 42: sequência de planos *Recife 11/17*

Em planos abertos vemos prédios de luxo retratando a verticalização da paisagem, corte = para anúncios de venda de imóveis. O filme termina em uma câmera que percorre uma viela com bares, em uma possível referência a um final de dia.

Na camada sonora temos a utilização de trilha e sons ambientes, nos créditos podemos observar que parte dos ruídos utilizados é originário de um mapa sonoro pertencente ao projeto "Recife, cidade aberta"⁷⁷.

O percurso do passar do dia ocorre de maneira fluida; fora um possível amanhecer, com os planos da cidade vazia, não há progressões e alterações no ritmo da cidade de acordo com os horários. Apesar de ter inúmeros planos que caracterizam a cidade de Recife, as discussões levantadas podem ser pensadas como uma crítica mais ampla ao fenômeno metropolitano em geral.

4.1.10 Sob o Céu de Joinville

O curta-metragem *Sob o Céu de Joinville* (2008) de Rodrigo Falk Brum apresenta nos seus textos de divulgação um pouco do que já vínhamos levantando como as principais referências das reverberações sinfônica, como se pode observar em sua sinopse:

Inspirado em obras como *Berlim - Sinfonia de uma Metrópole*, *Um Homem com uma Câmera* e a trilogia *Qatsi*, o filme mostra o passar de um dia através de momentos peculiares e triviais do cotidiano da cidade. Em linguagem que não segue os moldes tradicionais do documentarismo, a narrativa se estabelece na relação da trilha sonora (original) e a montagem, sem diálogos.

⁷⁷ Disponível em: <https://bbarrenha.bandcamp.com/album/recife-cidade-aberta>

Podemos observar que o filme além de ter declaradamente como referências casos de sinfonias da década de 1920, inclui também a trilogia *Qatsi* dirigida por Godfrey Reggio, na qual *Koyaanisqatsi* (1982) faz parte, reforçando a ideia apresentada no início deste capítulo de como o filme de Reggio foi importante para um novo olhar para o gênero das sinfonias urbanas.

O curta segue a estrutura do passar do dia, e pode ser dividido em quatro atos que se dão tanto pela mudança nos elementos temáticos, bem como pela trilha sonora original.

No primeiro ato, temos o amanhecer na cidade. O elemento da nuvem é bem presente nesse momento, com muitos *time lapses* do céu. Nestes primeiros minutos, temos poucos elementos associados ao espaço urbano. Esse primeiro voltado a natureza, se aproxima de *Koyaanisqatsi* (1982) que também utiliza a temática da natureza no início do filme.

A presença humana, surge pouco a pouco com elementos modificadores da natureza, vemos um moinho de vento e em seguida torres de eletricidade. O primeiro plano em que temos do espaço urbano é uma panorâmica com uma vista como num “mirante” da cidade. Dando continuidade, temos planos do acordar da cidade.

A montagem vai ficando mais rápida progressivamente, os primeiros planos têm, em média, quatro segundos de duração e, já mais para o fim do ato, essa média se aproxima de dois segundos. Como marco do amanhecer temos seis planos sucessivos de pessoas abrindo as suas janelas. A estrutura do abrir a janela como marco do início do dia é comum nas sinfonias e também foi observada no filme *São Paulo - Sinfonia e Cacofonia* (1995), dirigido por Jean-Claude Bernardet.



Figura 43 : Montagem de fotogramas do filme

A passagem do primeiro para o segundo ato se dá pela sucessão de janelas se abrindo para diversos planos de rodas, carros, ônibus, bicicletas e engrenagens. Nesse segundo ato, a trilha é mais acelerada, assim como a duração dos planos. Temos muitos *time lapses* de trânsito. Em determinado momento, temos um plano de uma pessoa com uma câmera, em mais uma possível referência a *Um homem com uma câmera*.

Na transição do segundo para o terceiro ato, temos um efeito de zoom em uma imagem que se encerra em uma placa de trânsito escrito “Pare”. Posteriormente, temos um plano de um trem parando em uma estação. Diferente da imagem do trem comum nas sinfonias do entreguerras – em que o trem é associado ao movimento, à modernidade e à industrialização – em *Sob o Céu de Joinville*, a imagem não remete tanto ao movimento, mas sim à desaceleração. É um dos poucos momentos em que temos o som ambiente no filme na camada sonora. Neste momento, o trem chega numa estação um tanto quanto bucólica.

O trânsito, antes acelerado, agora se mostra mais lento, mas sem uma carga negativa sobre isso, como em outros filmes com engarrafamentos. Aqui, temos a figura de um malabarista no sinal, vestido de palhaço, que aparece como um respiro, um toque de arte na cidade.

A montagem a seguir alterna em travellings de duas “Joinvilles”: uma de classe alta e outra de moradias precárias. O contraste surge em outras elementos, gerando certa dicotomia entre pobreza e riqueza.

A mudança de ato é feita a partir de uma sequência de montagens de sinos de igreja tocando, os badalares dos sinos se ligam sonoramente ao cair de gotas da chuva. O entardecer do céu de Joinville é chuvoso, e o filme se encerra com uma sucessão de imagens fechadas de monumentos molhados e uma gota caindo no chão, as nuvens do início agora se liquidificaram. O tema do céu marca o início e o fim do filme e está presente no título do filme, essa sequência da chuva remete também a um filme associado às sinfonias do entreguerras, *A chuva* (1929) de Joris Iven e Mannus Franken.

4.1.11 Sinfonia BC

O curta-metragem *Sinfonia BC* (2016) de Diego Dambrowski é outro filme que se aproxima muito das estruturas narrativas mais características das sinfonias das décadas de 1920 e 1930, e que se assemelha à sinfonia de Joinville.

O filme é também produzido no Estado de Santa Catarina, via Lei de Incentivo Municipal da cidade de Balneário Camboriú. Sua sinopse cita referências semelhantes ao filme *Sob o Céu de Joinville*, reforçando tanto os filmes do entreguerras quando a trilogia de Godfrey Reggio da qual :

Um curta-metragem documentário inspirado nas sinfonias urbanas das décadas 20 e 30 e também nos filmes não-verbais da trilogia *Qatsi*. A cidade acorda, vive a rotina de um dia e adormece. Como em três movimentos de uma peça musical.

O filme incorpora alguns ruídos à trilha, na maioria dos casos os ruídos surgem inicialmente diegéticos e logo depois são incorporados à trilha sonora. O filme tem um personagem que acompanha a narrativa: a vendedora de cocada, no final do filme tem-se uma nota sobre a sua presença : "Dona Tereza da Cocada, a voz mais forte desta Sinfonia".

Em Sinfonia BC também ocorre a divisão por atos, como nos indica a sinopse são três movimentos. O primeiro ato, como característica marcante das sinfonias, é a manhã, o acordar. No início do filme, temos um plano de um tacho onde se está fazendo uma cocada, intercalado com imagens do levantar da cidade, lojas abrindo, com ênfase nos olhos do manequim na vitrine como que observando o despertar da cidade. Um ônibus e um barco ligam os motores, o fluxo de carros e pessoas vai crescendo, até que ouvimos uma voz gritando “olha a cocada”.

Nesse momento, imagens de drones mostram prédios, alternando planos mais panorâmicos e mais próximos em movimentos verticais e horizontais que destacam as janelas de uma cidade a acordar.

O fluxo vai se tornando cada vez mais intenso, primeiro temos o caminhar das pessoas, corta para a produção em série de uma confecção de blusas de souvenir estampadas com o nome da cidade, Balneário Camboriú (SC). Posteriormente temos uma série de imagens que denotam o ritmo frenético da cidade. Caixas de supermercado com suas esteiras são montadas em paralelo com escadas rolantes proporcionando uma rima visual.

Do shopping center vamos para uma série de imagens de preparação de refeições que remetem ao horário do almoço, a comida aparece em uma escala industrial, como parte da mecânica da cidade. Dos alimentos a montagem migra para a temática do lixo, catadores e o processo de reciclagem aparecem com destaque.

Da garra de sucata que recolhe os materiais recicláveis, vamos para as máquinas e ferramentas de algumas construções. Nessa sequência a trilha é marcada pelo barulho das ferramentas como martelo, furadeira, serras e elevadores.

Em um gancho sonoro, vamos das furadeiras para um tatuador, os ruídos de obras então incorporados à trilha saem de cena. Temos salões de beleza e profissionais de *pet shop* (elementos que aparecem também em *Um homem com uma câmera*).

A câmera volta para a rua, com pedestres, dentre eles Dona Tereza da Cocada⁷⁸, imagens de pessoas pegando transportes públicos e carros, o fluxo de veículos se intensifica através da montagem com planos cada vez mais fechados e durações menores, até que é encerrado abruptamente por uma cena de engarrafamento e um ruído agudo como um apito.

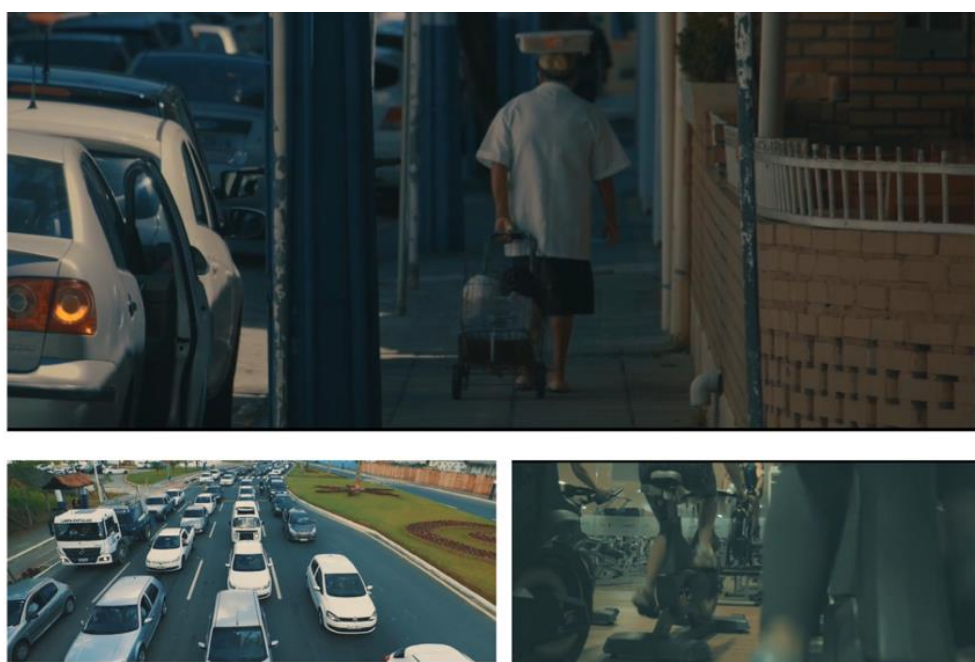


Figura 44 : Montagem de fotogramas do filme *Sinfonia BC*

Ainda com a imagem do engarrafamento ouvimos o barulho de uma aula de bicicletas de *spinning* em uma academia. Os pedais de bicicleta entram em fade com as imagens do trânsito, da aula vamos para uma imagem de um senhor subindo uma rua de ladeira com a sua bicicleta ao lado no anoitecer da cidade.

Os ônibus e balsas voltam para as suas garagens e Dona Tereza faz sua cocada em sua casa, mais um dia se encerra. Após os créditos, Tereza falando sobre como algumas pessoas

⁷⁸ Personalidade de Balneário de Camboriú, como pode ser observado na reportagem disponível em: <https://scc10.com.br/cotidiano/olha-a-cocada-conhecida-pela-voz-dona-tereza-virou-personagem-de-balneario-camboriu/>. Acesso em: 3 fev. 2022.

se incomodam com a voz do seu trabalho e não se incomodam com os ruídos de carros e motos. O filme, sem deixar de apresentar algumas críticas sociais, segue a estrutura do passar do dia, explora o ritmo da cidade e reverencia o gênero das sinfonias urbanas.

4.1.12 Goiânia, Sinfonia da Metrópole

Goiânia, Sinfonia da Metrópole (2007) de Rodolfo Carvalhaes é uma produção de baixo custo, feita no contexto do cinema universitário, com apoio da Faculdade Cambury (GO).

O filme segue a ideia do passar de um dia, embora neste caso, em específico, a passagem do tempo ocorra de forma não convencional, ao começar no período da noite e não ao amanhecer. Nas suas primeiras imagens temos o movimento da lua em *time lapses* de enquadramentos diversos, seguido por um plano de um prédio em que é possível observar o movimento de pessoas através das janelas. Nesta sequência temos diversos planos acelerados de carros, prédios e janelas.

Corta para o Monumento à Goiânia, mais conhecido como Monumento às Três Raças, seguido pelas imagens em ritmo mais lento das ruas vazias, intercalada pelo enfoque em alguns integrantes da população de rua.

Posteriormente temos a passagem de tempo marcada pelo nascer do sol e por diversos planos de pessoas embarcando em transportes em um terminal de ônibus.

Tela preta e temos um centro comercial da cidade, o filme utiliza nesse momento novamente o recurso do *time-lapse*, esses são alternados com alguns planos em velocidade convencional. Em prédios espelhados temos no reflexo o movimento das nuvens, carros e pedestres em velocidade acelerada.

Em um contra-plongée vemos a contraluz o Monumento ao Bandeirante, localizado em uma importante via da cidade Avenida Anhanguera, da imagem do monumento a montagem desloca para casas que aparentam serem de áreas com pouca infraestrutura. Posteriormente prédios de um bairro com aparência mais nobre, pessoas pedem dinheiro no sinal. Em um prédio espelhado, vemos a imagem de um carro parado e um catador de material reciclável.



Figura 45: Montagem com imagens do filme *Goiânia, Sinfonia da Metrópole*

Em um movimento de zoom out vamos de uma imagem panorâmica que mostra a cidade e seus prédios para um aterro sanitário em que se vê a cidade ao fundo.

Pessoas mexem no lixo, um lixo se decompõe, imagens de esgoto no rio, um grafite em um muro e o filme encerra com o sol se pondo.

No som temos como trilha sonora as músicas "Divino Noturno" e "Divino Solar" da Orquestra Sinf nica de Goiânia e não há a presença de r udos e diálogos. O filme não se propõe a retratar o cotidiano da cidade, com suas peculiaridades e rotinas do dia a dia e também há pouca presença da figura humana em planos mais fechados e também não há personagens centrais, acabando por se centrar no ambiente externo e com planos mais abertos. Nesse sentido,   possível ponderar que há pouca particularização da cidade, a qual acaba por se restringir a dois famosos monumentos locais.

No filme as mazelas sociais retratadas, com destaque para a população de rua e os lixões, problemas que não são propriamente únicos da cidade de Goiânia, mas comum a várias cidades brasileiras. Como a própria sinopse do filme já indica: "Goiânia em um dia: beleza e perplexidade. Desigualdades e abismos dos centros urbanos brasileiros: o convívio humano corrompido pela velocidade dos acontecimentos, a civilização consumista caminhando para a catástrofe. "

Nesse sentido, o filme dialoga com o conceito de Barrios (apud  lvarez, 2015) de p s-sinfonias, já que não celebra a cidade como símbolo da modernidade e progresso, o filme não se propõe simplesmente a celebrar a cidade de Goiânia, o que pode ser observado no retrato de problemas sociais universais e genéricos não vinculados a uma cidade específica, como

proposta de demonstração dos efeitos gerados pelo fenômeno metropolitano, tal como no filme *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance* (Godfrey Reggio, 1982).

4.1.13 Sinfonia de uma pequena cidade

O filme *Sinfonia de uma pequena cidade*⁷⁹ (2011), direção coletiva de André Araujo, Beatriz Vieirah, Chantal Durpoix, Maíra Carbonieri, Maria Clara Smithse, se situa no contexto da produção universitária, e também fala como o filme *Cachoeira, Sinfonia de uma Cidade* (2015) sobre o mesmo espaço, a cidade de Cachoeira-BA.

O filme foi produzido para a disciplina de Linguagem e Expressão Cinematográfica da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e é uma sinfonia sobre a cidade de Cachoeira(BA).

O amanhecer é caracterizado pelo barulho de um cantar de galo no início do filme, acompanhado de imagem panorâmica da Igreja de Nossa Senhora do Monte para ponte Dom Pedro II. Vemos então os créditos iniciais, o nome do filme é separado por pontos “.....*Sinfonia...de...uma...pequena...cidade.....*”, remetendo a sensação de movimento de um trem sobre trilhos. Na sua sinopse podemos observar o destaque para o elemento do trem e seu ritmo: “A cidade de Cachoeira-Ba, mantém em seu ambiente sonoro urbano o ritmo do trem”, o título também levanta indícios importantes para a análise, ao contrário das sinfonias de metrópoles o filme se propõe a retratar uma pequena cidade.

Depois dos créditos vemos uma pessoa caminhando sobre os trilhos, apesar de na imagem não haver a figura do trem, ele se encontra presente na camada sonora, na qual ouvimos apitos e barulhos de sirene, destaca-se que o filme não possui trilha sonora e explora ao longo da montagem ruídos e pequenas falas distantes dos passantes para compor o seu ritmo.

Do trilho do trem, vamos para planos fechados da ponte Dom Pedro II, destacando sua estrutura em aço, corta para uma pessoa realizando uma solda, os elementos metálicos são associados pela montagem. O trabalho do soldador é acompanhado de barulhos de carros de som e comércio popular, o centro da cidade retratado, pessoas caminham, uma carroça propicia

⁷⁹ Disponível em <https://vimeo.com/205794460>, no Youtube existe um filme homônimo, um curta-metragem português e também uma reverberação sinfônica produzida no contexto universitário no Instituto Politécnico de Tomar - Escola Superior de Tecnologia de Abrantes.

o surgimento de um pequeno engarrafamento na "pequena cidade". Ao fim vemos uma imagem de trilho de trem em uma luz de sol se pondo.



Figura 46: montagem com frames do filme *Sinfonia de uma pequena cidade*

O filme dialoga com elementos da modernidade dos anos 1920 como o trem, o aço e a solda e ironiza a questão do trânsito e engarrafamento, problema associado às grandes cidades em um pequeno engarrafamento do cotidiano. Não apresenta imagens noturnas da cidade, se encerrando com o fim do dia. Há pouco destaque a ações do cotidiano, almoço e pequenas atividades rotineiras, o elemento do trem, ainda que ausente nas imagens, e do pequeno trânsito aparecem com mais destaque.

4.1.14 Cachoeira, sinfonia de uma cidade

O curta *Cachoeira, Sinfonia de uma Cidade* (2015), dirigido por Fernanda Martins é uma realização do LACIS – Laboratório de Análise e Criação em Imagem e Som da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB e se insere dentro da produção em ambiente acadêmico e de pesquisa, no qual a realizadora é docente.

No artigo "Towards a(n) (Audio)Visual Ethnography of the City"⁸⁰ a diretora e pesquisadora Fernanda Aguiar Carneiro Martins (2019), fala sobre o processo de feitura do filme que teve um projeto fotográfico em paralelo "Cachoeira, Cinza, Preto & Branco".

⁸⁰ Disponível em: <http://www.academicstar.us/UploadFile/Picture/2021-3/2021329153922857.pdf>

A fotografia do filme de fato é um destaque da obra, pelo uso da luz e do contraste, com interessantes composições em preto e branco. A trilha sonora é creditada a Orquestra Reggae Sinfônica Lyra Ceciliana. O gênero musical escolhido, reggae, é pouco comum nas sinfonias urbanas, uma particularidade que acrescenta mais uma camada de personalidade ao filme. O destaque dado à música é reforçado pela ausência de ruídos e diálogos no filme.

A primeira imagem é uma vista panorâmica da cidade, seguida por imagens do movimento local durante o dia, não estando presente a sensação de acordar geralmente marcada através das imagens da cidade vazia. Em seguida temos imagens de uma feira de rua e pedestres.

Na sequência temos imagens de um dos cartões-postais da cidade, a Ponte Dom Pedro II, ponte histórica do período imperial (1885) – feita em aço – que passa sobre o Rio Paraguaçu, ligando as cidades de Cachoeira e São Félix. Imagens de pedestres e veículos na ponte, além de destaques para o trilho de trem e uma placa que informa sobre a circulação de trens no local. Desta forma, podemos observar referências a um dos principais marcos das sinfonias dos anos 1920, o ícone do trem como símbolo da modernidade, embora no presente filme não observemos o trem realmente passando, mas apenas o trilho e uma placa informativa sobre o perigo de sua circulação, o que pode caracterizar a mudança de figura do transporte. O que antes era símbolo da modernidade hoje não se traduz necessariamente como tal, podendo ser pensado em um olhar nostálgico, ou mesmo um incômodo já que o filme coloca a ponte como um espaço de grande circulação.

O filme permanece por significativo período dedicado a imagens de pessoas pulando da ponte para o rio, com imagens que exploram uma sensação de liberdade. O entardecer é representado por barcos vazios nas margens do rio. Já o período noturno é iniciado com um plano aberto da praça da cidade e sua iluminação noturna, em um plano mais fechado temos o destaque de uma pessoa dormindo no banco da praça, retornando logo depois para mais imagens do rio, novamente com enfoque em barcos vazios atracados.



Figura 47: montagem com frames do filme *Cachoeira, Sinfonia de uma Cidade*

O filme possui grande enfoque na temática das águas, retratando o rio como parte integrante que se confunde com a própria cidade, característica típica de cidades que se desenvolvem ao redor das águas. A sinfonia da cidade se entremeia como uma própria sinfonia do rio, uma vez que cidade e rio se misturam. Nesse sentido, cabe destacar que essa temática se encontra presente em outras sinfonias como *Recife de dentro pra fora* (1997), e *Douro, Faina Fluvial* (1931).

4.1.15 Pare, olhe, escute

Pare, olhe, escute (2006) é um curta-metragem realizado na 9ª Mostra Tiradentes na oficina de vídeo experimental com instrução de Ana Paula Nunes e Anna Rosaura Trancoso da ONG Cineduc.

O filme começa com uma placa de trem que ao mesmo tempo que introduz o seu nome nos remete ao lugar da passagem do trem. Segue-se a imagem de uma pessoa deitada sob a árvore, trazendo a ideia do amanhecer, seguido por crianças brincando. Saias giram em um chafariz, uma saia roda e uma pessoa lava roupa em movimentos circulares. Na sequência, explorando ainda o movimento giratório, um pipoqueiro roda sua panela.

Corta para um plano de uma moça dando uma bocada em um sorvete, seguido pela imagem de um cachorro que bebe água em uma poça, em uma rima visual.

Os movimentos giratórios retornam, os cata-ventos sopram, meninas rodam suas saias de chita, uma senhora gira um malabar (diabolo), uma serra roda na marcenaria.

O trem prepara sua partida, a montagem se acelera até que o trem sai da estação..

Com o som do trem ao fundo, pessoas dançam, alternadas por imagens de fumaça e um fogo em movimento.

O pipoqueiro retorna, seu som se mistura a uma batida musical, as imagens são alternadas entre a pipoqueira e a sombra de uma pessoa dançando.

A pipoca ficando pronta se confunde com o barulho do acorde final de uma música.

Os elementos retornam acelerados e descompassados no ritmo da trilha que embala o frenesi. Imagens das mesmas crianças gritando se alternam com imagens de jovens em uma festa que retrata o anoitecer. Uma pessoa grita e não se ouve o som, o qual somente surge ao final em *delay* da imagem.

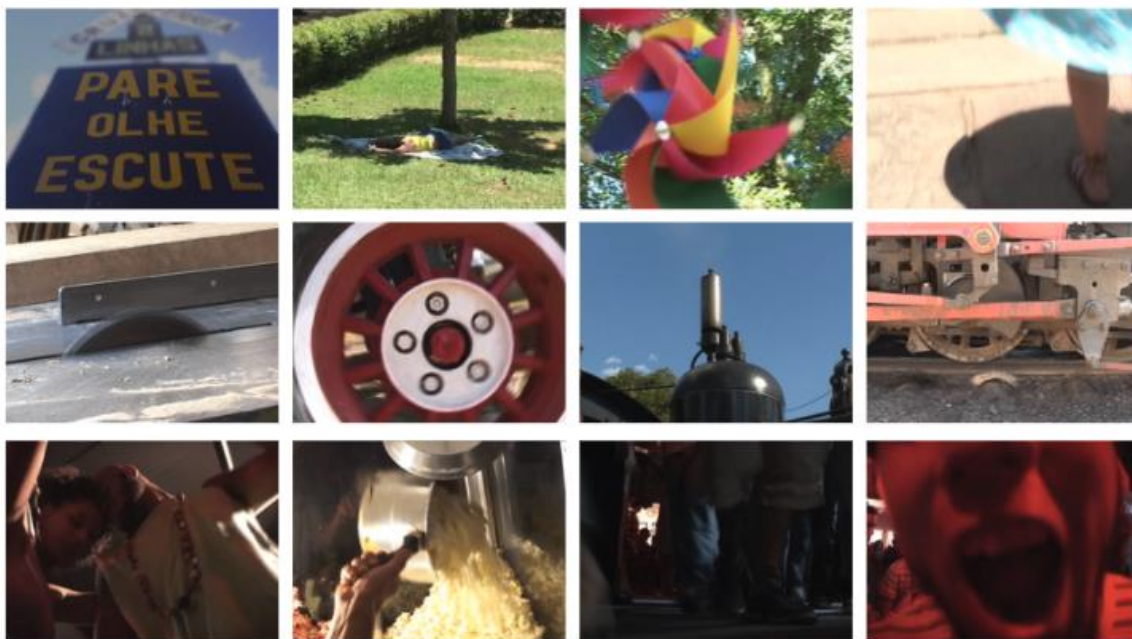


Figura 48: montagem com frames do filme *Pare, olhe, escute*

No filme é possível observar elementos marcantes do gênero sinfônico, ainda que trabalhados de formas não convencionais, como a marcação da passagem do tempo que se inicia ao amanhecer e finaliza ao anoitecer, bem como a temática do movimento constante das cidades representado pelos elementos giratórios do filme. O filme é relevante, ainda, para pensar as sinfonias urbanas como um possível elemento pedagógico para o processo de ensino da linguagem cinematográfica, já que o mesmo faz parte de uma oficina de vídeo experimental e o gênero tem potencialidades de explorar um olhar para o ritmo do espaço ao redor.

4.1.16 Urbe, Pólis e Taba

A trilogia metropolitana *Urbe* (2009), *Pólis* (2009) e *Taba* (2010), do diretor Marcos Pimentel busca revisitar possíveis olhares para a cidade, “em busca de padrões de movimento, fluxos, aceleração e repouso, acumulação, serialização, mecanização” (MATTOS, 2012, p.1), ao mesmo tempo que a edição de som e trilha sonora original da trilogia, composta pela dupla O Grivo, compõe ritmos e silêncios.

Em *Urbe* temos a temática da cidade pensada de maneira mais ampla, a sinopse do filme se refere à "alma" da cidade, o tempo não é marcado pelo passar do dia, mas pode ser pensado na relação entre vida e morte.

Ao pensar a vida temos a temática da confecção ou concepção, nesse sentido alguns elementos são intercalados ao longo da montagem, como uma imagem de esculturas em barro, a produção de pães, e do nascimento de uma criança. Os processos de fabricação da escultura e da massa do pão são retratados como rimas visuais em escalas e movimentos semelhantes, imagens de uma mulher grávida se entremeiam aos planos, podendo ser pensadas com a idealização de concepção do ser humano.

A morte é retratada através de planos que misturam situações de pessoas hospitalizadas, medicadas ou à espera de atendimento em contraponto com momentos de realização de velórios e enterros, havendo ainda a marcante presença do elemento religioso representado por momentos de orações. Estes momentos de oração e de aproximação da morte são intercalados com momentos de vivacidade representados principalmente pelas reações de uma torcida num jogo de futebol, nas quais também são exploradas diversas variações de sentimentos como preocupação e celebração.

Um ponto instigante é que tanto nas primeiras quanto nas últimas imagens da obra temos a presença de cachorros de rua, remetendo no início a um processo de despertar e no final ao repouso. Ao longo do filme os cachorros também aparecem como caminhanes na cidade.



Figura 49: montagem com frames do filme *Urbe* (2009)

O tempo do filme é marcado pelo início e o final de ações do cotidiano, como podemos ver na confecção do pão, na duração de uma partida de futebol, no nascimento de um bebê e os cuidados dos seus primeiros instantes de vida, na celebração de uma missa, na realização de um velório.

No filme *Pólis*, a montagem coloca em uma mesma sequência imagens de diversas cidades, o que nos lembra a primeira cartela do *Rien que les heures*: "Todas as cidades se pareceriam, se não fossem os monumentos que as distinguem".

No primeiro plano do filme temos uma visão aérea de uma cidade (Belo Horizonte), em seguida prédios e ruas que podem ser de outros locais (Tóquio, Juiz de Fora, Rio de Janeiro, etc).



Figura 50: fotograma do filme *Pólis* (2009)

Essa primeira imagem panorâmica, seguida de planos mais fechados da cidade, nos remete à estrutura ilusionista do *studio system*, em que, a partir de uma primeira imagem

externa, o espectador tende a localizar as demais imagens internas dentro do local primeiramente apresentado. A montagem brinca com essa ideia e, a partir de imagens documentais de cidades diversas, constrói a sua pólis.

Dando continuidade temos esteiras industriais como elementos parados que são retomados posteriormente depois como esteiras de produção de produtos como cigarros, remédios, refrigerante e parafusos. A costumeira imagem de pessoas acordando aqui é explorada a partir de uma imagem publicitária em que se vê um adulto e uma criança dormindo. Um carrinho de limpeza descortina a imagem e marca o movimento.

Corta para a imagem de pessoas esperando o transporte público, uma mulher aparece bocejando indicando o início do dia, funcionários de uma obra se alongam para iniciar o trabalho, equipe de vendas faz uma oração.

Imagem de arquivo de prédio implodindo. O movimento é marcado pela chegada de um trem na estação, logo depois vemos imagens que exploram o dinamismo da cidade, diversos processos de fabricação como pregos, remédios, cigarros e refrigerantes, imagens de pessoas em escada rolante são alternadas com as esteiras das fábricas.

O horário do almoço como descanso aparece mesmo que de maneira pontual no filme, com os trabalhadores de uma obra descansando no chão da rua, imagem publicitária do descanso de um bebê e pessoa relaxando lendo um livro.

Posteriormente voltam os elementos das fábricas e da obra em planos mais abertos, com a imagem de um carro sendo montado apenas por processos mecanizados sem a presença humana.

Um cartaz que aparenta ser uma propaganda de roupa íntima marca uma sequência que alterna procedimentos de beleza em pessoas com banho e cuidados de *Pet Shop*. A sequência se encerra com uma foto de uma modelo em um *outdoor*.

Um carro corta a imagem do *outdoor* que leva ao trânsito da cidade. Planos diversos de trânsito, aviões, bolsa de valores, fábricas, academia e obras acentuam o ritmo de maneira progressiva. Alguns elementos aparecem ao longo da montagem quebrando o ritmo sincrônico com uma sensação de um caos iminente. Um problema paralisa a linha de montagem de refrigerantes, de um ônibus sai um grande volume de fumaça.



Figura 51: Montagem de fotogramas do filme *Pólis*

Mais uma vez imagens publicitárias são ressignificadas pela montagem, temos em seguida a imagens com fumaça, uma menina em uma publicidade, a sua mão cobre o seu rosto, o que então pode parecer um repúdio à fumaça, ou de maneira mais ampla, aos problemas urbanos no geral.

Após essa imagem anoitece na cidade. Surgem planos que remetem tanto ao final do expediente quanto ao início da vida noturna. As luzes e ritmos da cidade são explorados, parques de diversões, casa de shows, bar, cabine de *striptease*. A estrutura de passar do dia termina em um segundo amanhecer, nele temos uma festa *rave* e um prédio em construção, numa cidade que não pára. Nos créditos finais, temos novamente imagens aéreas e nos agradecimentos especiais está homenageado Dziga Vertov, evidenciado uma consideração às suas teorias e obras.

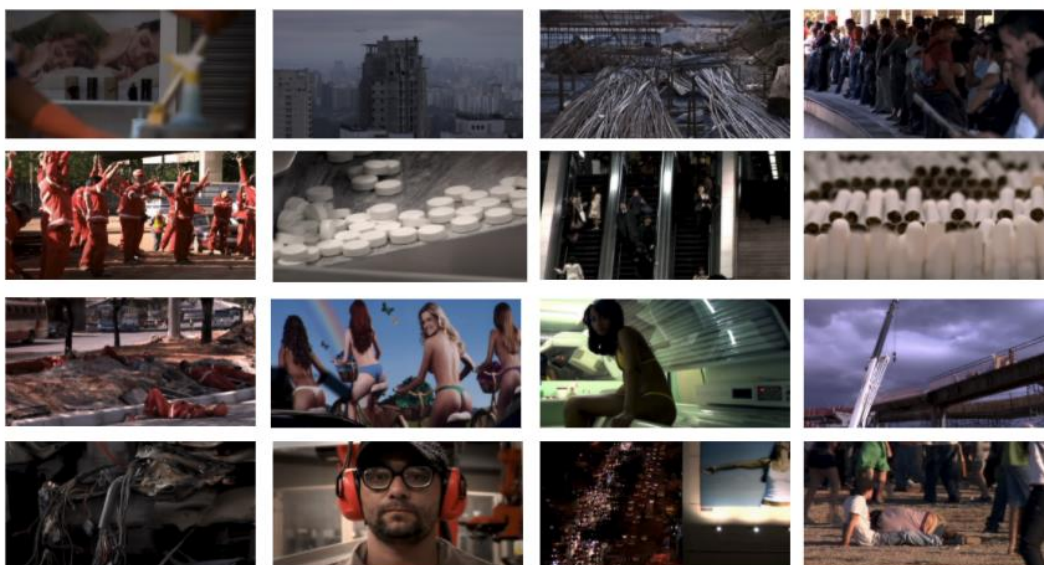


Figura 52: Montagem de fotogramas do filme *Pólis*

O filme segue, mesmo que de maneira pouco rígida (do crepúsculo à alvorada), o passar do dia, como nos anuncia em sua sinopse “Um dia qualquer, uma cidade comum. O horror e o sublime do urbano em constante transformação, numa era onde não há nada acabado, definitivo. Construção e destruição, sístole e diástole expressas na poética da pólis contemporânea.”

Taba, por sua vez, se propõe a registrar as cidades contemporâneas pela estética da ruína, utilizando-se principalmente de imagens que despertam um olhar crítico para problemas do espaço urbano, nesse sentido é mais um exemplo que dialoga com o conceito de pós-sinfonia, por também não se tratar de uma cidade específica, mas uma crítica às mazelas metropolitanas da sociedade no geral (BARRIOS, 1997).

Se em *Pólis* há a exploração das publicidades de maneira ressignificada, no presente filme é possível perceber a exploração de diversas imagens de grafite para compor de maneira artística e crítica o seu olhar fílmico para a sociedade.

Nas primeiras imagens do filme temos o encadeamento de prédios e partes das cidades em escombros, a seguir temos uma sucessão de imagens de muros semidestruídos com grafites de olhos variados. O elemento do olho e olhar retomam posteriormente no filme. Corta para diversos planos de animais em meio ao lixo. De uma imagem de grafite de uma pessoa em situação de rua passa para planos de pessoas dormindo em condições precárias.

Situações do cotidiano são retratadas, um caminhão recolhe o lixo, obras, fábricas, trânsito intenso e a espera pelo transporte público.

Da temática do transporte vamos para imagens de câmera de segurança, que iniciam a temática da vigilância e do medo. Guaritas, cães de guarda e cercas de arame farpado contrastam com imagens da periferia.

De planos de espaços precários, a montagem segue para registros de trabalhos informais de rua, como pessoas fazendo malabares em um sinal, uma estátua humana, mascotes de loja, *outdoor* humano e uma catadora de recicláveis.

Imagens de manequins marcam o início da temática do consumo, câmeras do ponto de vista do interior da loja registram olhares de desejo. Em uma outra imagem nesse mesmo formato, vemos em um primeiro plano um tênis e ao fundo, através da vitrine, uma pessoa em situação de rua.

A hora do almoço é bem marcada com registros de pessoas em supermercados, uma carne sendo cortada e distribuição social de alimentos como sopa e pães.

Da temática da alimentação corta para um lixão, logo depois uma sucessão de grafites que segue para tatuagens e cortes de cabelo estilizados. Um menino com um cabelo estilizado joga um videogame violento. Os cortes são feitos em uma sucessão, na qual uma imagem se mistura à outra por ganchos de associação visual.

Logo após imagens de pessoas retratadas anteriormente retornam posando para a câmera com um enfoque no olhar, a sequência se encerra com um grafite, no qual temos uma pessoa com um olhar desesperançoso.

Do grafite há um corte para uma tatuagem que se revela em um plano mais aberto ser de uma pessoa que trabalha no processo de reciclagem, de imagens da cooperativa e artes com reciclados. Corta para pessoas dançando, a montagem alterna imagens de samba com jogos de dança.

A noite chega, temos imagens de bares, casas de festas, dentre outras. Um concerto de música clássica, um show de funk e um baile da terceira idade são alternados. As imagens e sons vão perdendo a sua sincronia, temos o funk com o som da seresta, o concerto com o funk e assim por diante. A regente do concerto desce a sua batuta e a música no filme também se encerra. Uma pessoa recolhe o lixo de um fim de festa. O filme termina com uma pessoa adormecida em uma calçada sob uma escadaria.

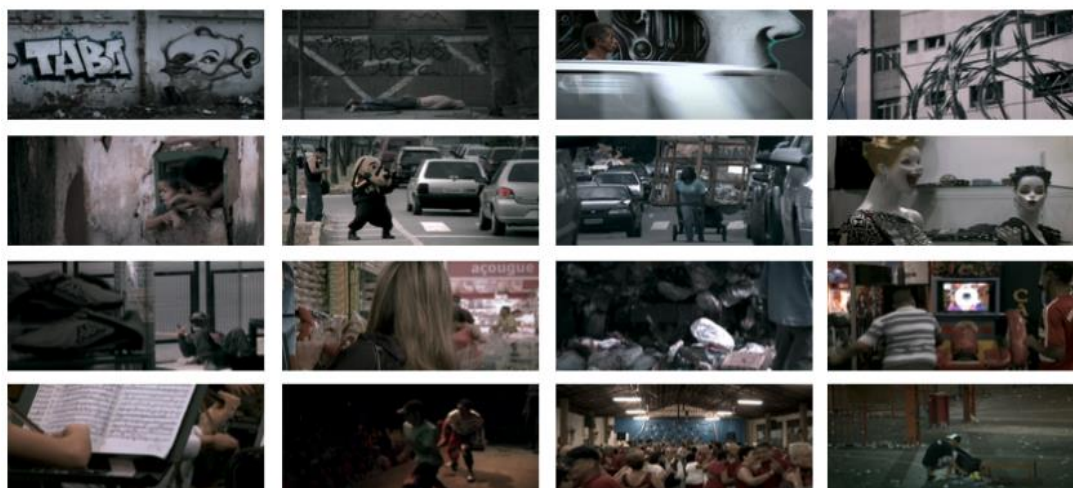


Figura 53: montagem com frames do filme *Taba* (2010)

No presente filme, a estrutura do passar do dia é bem delineada, temos o amanhecer, o almoço e a noite claramente marcados. Na noite a temática do lazer é explorada, ainda que com o olhar crítico à sociedade.

Percebemos neste filme como nos outros da trilogia a presença de elementos caracterizadores das sinfonias urbanas, todos têm o espaço urbano como tema central e o apresentam, cada um com seu enfoque principal, de maneira crítica.

4.1.17 U: réquiem para uma cidade em ruína

Em *U: réquiem para uma cidade em ruínas* (2016) de Pedro Veneroso a cidade antes exaltada nas sinfonias urbanas está morta. O filme começa numa cena noturna, um homem pula um muro e ocupa uma casa. Uma lanterna percorre o espaço desocupado e encontra vestígios de que já houve algum dia vida por ali.

Amanhece e temos uma cidade ambientada num universo quase pós-apocalíptico⁸¹. A criação de outros espaços e futuros possíveis ocorre através do espaço da casa ocupada que vai se transformando ao longo do filme.

No campo sonoro também temos essa dimensão da criação de futuras geografias alternativas através de uma narração que está presente em boa parte do filme ali: “uma nova ordem se faz ouvir. O sussurro dos cidadãos passa a ecoar sobre as ruínas de uma cidade cujo desenvolvimento sobrepuja os indivíduos e as memórias”⁸².

Aos dez minutos do filme amanhece, imagens nuvens do céu, são seguidas de imagens de arquivo de um barco pegando fogo, essa fumaça segue em outros planos. De onde vem essa fumaça, como falado anteriormente uma “imagem evoca a história de destroços e mais destroços”. (HUYSSSEN; HELL; SCHÖNLE, 2010, pp.16), o ferro retorcido pode trazer as bombas atômicas, aos planos, por exemplo, de *Hiroshima Mon Amour* (1959).

⁸¹ Nesse sentido o filme dialoga com alguns outros filmes brasileiros contemporâneos como *Branco sai, Preto fica* (2014) de Adirley Queirós, *Mormaço* (2018) de Marina Meliande, *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, dentre outros.

⁸² Trecho da sinopse do filme.



Figura 54 : Montagem de fotogramas do filme *U: réquiem para uma cidade em ruínas*

Durante quatro minutos vemos essa névoa de fumaça em diversos planos, até que o elemento da fumaça-nuvem é substituído pelo elemento terra. A proporção do canteiro de obras vai aumentando como pode ser observado nos últimos fotogramas da Figura 54, até que a terra ocupa todo o quadro.

As imagens da terra nos levam a uma sequência de canteiros de obras. Em meio a ruídos a narração nos coloca em um espaço e tempo “Belo Horizonte, 2014”, o contexto é “fictício” um terremoto ocorreu alterando os epicentros da terra. O filme não se pretende a conexões causais entre imagem e som, se fosse o caso a obra aqui poderia ser pensada como uma reconstrução, só que a mesma é filmada como se fosse o próprio “terremoto”. Nesse sentido, o ano de 2014, ano da Copa no Brasil, parece também ser um indício desse contexto pós-apocalítico.

Retomando um pouco o percurso é interessante resgatar uma citação do Vertov que remete um pouco a essas máquinas de “construção”:

Viva a poesia da máquina acionada e em movimento, a poesia dos guindastes, rodas e asas de aço, o grito de ferro dos movimentos, os ofuscantes trejeitos dos raios incandescentes. (VERTOV, 2003a, p. 251).

Em *U: réquiem para uma cidade em ruínas*, a representação dessas máquinas segue um caminho oposto a ode proclamada por Vertov. Em outra sequência, aos quarenta minutos do

filme, temos uma sucessão de imagens de casas semidemolidas. Posteriormente, temos a imagem de uma retroescavadeira. A mesma surge com ruídos distorcidos que lembram um pouco trilhas de filmes de Ficção Científica, a escavadeira vai adentrando e se tornando cada vez maior como se fosse um monstro.

A palavra sinfonia vem do grego e significa “reunião de vozes”, já réquiem é a música do ofício dos mortos, uma homenagem a uma pessoa falecida. É interessante como podemos traçar a partir do filme um percurso da representação da cidade cinemática da cidade exaltada nas sinfonias urbanas ao réquiem, um caminho dentre outros vislumbráveis que segue da cidade ícone da modernidade a uma representação da cidade em ruína.

4.1.18 Um dia na vida

O filme *Um dia na vida* (2017) tem direção coletiva por Lara Nonato, Monique Alves, Thaiz Araújo e Claudia Rafaela. No curta a relação com as sinfonias é um pouco mais fluida, mas dois pontos ligam o filme ao gênero: a relação com a cidade e a estrutura narrativa de um dia.

O primeiro plano do filme é uma imagem do sol entrando de uma janela; no campo sonoro ouvimos algumas falas distantes e barulhos de pássaros. Em um dos últimos planos do filme, uma imagem semelhante da composição da janela aparece novamente, agora com a lua.

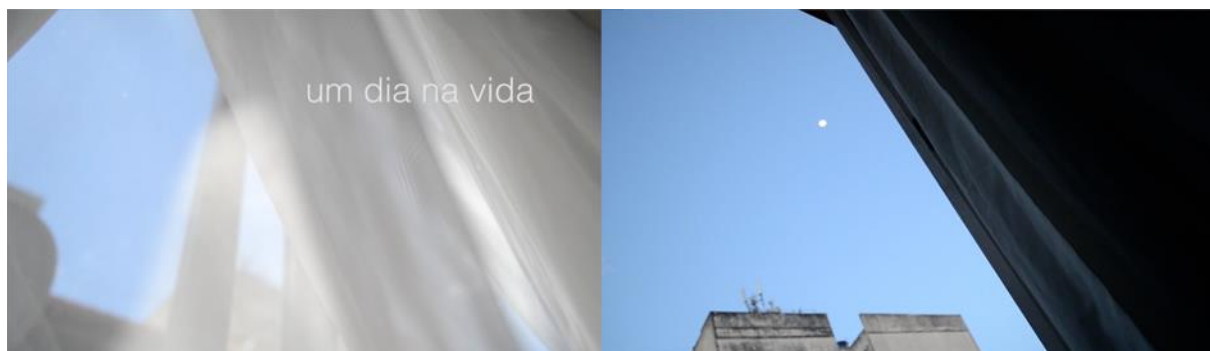


Figura 55: montagem com frames do filme *Um dia na vida*

A imagem da cidade por trás da cortina, pode ser interessante para pensarmos a relação do filme com o espaço urbano, a cidade aqui não é uma cidade qualquer e nem uma cidade específica. O nome da cidade não é citado e não há nenhum monumento de identificação rápida

da cidade, nem imagens panorâmicas e com vistas privilegiadas como mirantes. Pelo contrário, há quase sempre uma barreira, vemos a cidade em planos mais fechados, às vezes imagens com reflexo, planos com grades, ou mesmo a cortina como nas imagens acima.

A janela e a cortina que separa a cidade que observamos na figura 55, traz algo de poético pela transparência da cortina e pelo seu balançar. Temos o tempo, na primeira imagem na presença física do vento e do sol e na segunda do vento e da lua.

Também podemos destacar nas imagens o que está fora de quadro, que pela estrutura narrativa aparenta ser um quarto de dormir, lugar da intimidade, do recolher. A cidade em “Um dia na vida” se encontra muito mais nesse lugar, no fora de quadro, em uma localização interna, subjetiva.

O filme além do espaço urbano, explora a temática da memória, nas primeiras imagens temos uma narração com fotografias de família, a estrutura da narração a princípio se afasta da proposta de reverberações, mas como a sua dimensão é mais poética do que expositiva e não está presente em todo o filme, não é um fato determinante para uma eventual não associação do filme ao gênero.

O filme segue como o percurso de uma pessoa em um dia na vida na cidade, em seguida das fotografias temos um ato cotidiano, uma ida ao mercado. Após um tempo só com ruídos ambientes temos a narração que fala de uma certa incapacidade de desvendar e conhecer a cidade que se habita “essa cidade de morros e bairros distantes que nunca vou conhecer”.



Figura 56: sequência de frames do filme *Um dia na vida*

Dentro desse universo subjetivo, mais um elemento se apresenta, o pertencimento. Nesse sentido, temos uma sucessão de três planos interessantes de serem analisados (figura 56). Inicialmente, temos uma imagem clássica da cidade, a rua, o trânsito, o movimento de pedestres, e em primeiro plano temos um gradil aberto.

Posteriormente temos um corte para uma imagem de uma casa, do som de carros e buzinas; do plano anterior vamos para um outro universo sonoro, pássaros, barulho de cachorro

é um universo um pouco mais íntimo, a casa. Essa mesma imagem antes fixa agora tem um leve movimento de afastamento (*zoom out*) e vemos então o mesmo plano agora com uma grade. Nesse movimento de câmera temos um pouco esse balanço do filme, o lugar como um espaço de pertencimento ou não.

Dois planos depois, temos um deslocamento dentro de um ônibus, novamente a cidade é atravessada por algo, nesse caso o vidro da janela e seus reflexos. Temos o sol se pondo e uma narração que fala de uma eventual despedida da cidade que a personagem habita no momento.

[...] foi só então que eu percebi o quanto eu havia mudado, o quanto essa cidade me mudou, eu não pertencço mais ao lugar de onde vim.
Senti uma saudade imensa, dos amigos, daqui, de poder ser quem sou.
E agora, que os dias contam para o fim, me vejo caçando motivos para ficar, que nunca existiram nesses anos.
Me entrelaço, me incorporo e me materializo, cada vez mais, tenho essa mania é como uma capa protetora.
Sou tomada pela ansiedade da partida, vezes boa, outras ruim.
Por essa cidade sigo enfrentando as barreiras e lá, me pergunto se deixarei algo de mim por essas bandas, se tanto em mim carrego.

O filme termina com imagens noturnas da cidade, seguidas por um plano em que se vê apenas parte de um rosto feminino em um ambiente interno com luz noturna. Nos créditos temos uma dedicatória “à Juiz de Fora, seus habitantes e passageiros”, reforçando ainda mais as questões temáticas levantadas, o olhar carinhoso para a cidade filmada e a relação de pertencimento ou não há um espaço em que ao mesmo tempo se é habitante, se é passageiro.

4.1.19 Cacos de Vitral

O curta-metragem *Cacos de Vitral* (2014) de Lorena Dini é uma obra vídeo-fotográfica composta por mais de 4 mil fotografias em preto e branco. O filme possui trilha sonora original que incorpora os ruídos urbanos em uma “sinestesia que abraça a enorme quantidade de informações e emoções que o espaço urbano é capaz de causar em seus visitantes e moradores”⁸³.

⁸³ Trecho da sinopse do filme, disponível em: <https://www.mis-sp.org.br/programacao/1751/cine-mis-julho>



Figura 57: montagem com frames do filme *Cacos de Vitral*(2014)

O cotidiano do espaço urbano é apresentado, juntamente com dois personagens, uma bailarina e um pianista. Nas suas primeiras imagens esses elementos já são apresentados, as imagens vão de uma vista panorâmica da cidade de Juiz de Fora em um mirante para as teclas do piano e seu instrumentista, a seguir uma bailarina.



Figura 58: frame do filme *Cacos de Vitral*(2014)

Corta, temos a cidade anoitecendo, *fade out* para uma câmera fotográfica, outra fusão e o plano de passos em uma calçada, essas três imagens condensam a estrutura do filme, o tempo da cidade, a câmera e o andar pela cidade.

É interessante pensar a escolha pelas imagens fotográficas ao invés da percepção de fluxo contínuo das imagens em vídeo, essa escolha nos remete à relação entre movimento e paralisação e destaca a natureza fragmentária da imagem cinematográfica.

Essa natureza também está expressa no título do filme, a palavra “caco” remete a pedaços e fragmentos, o caco é um pedaço que já foi parte de algo, algo que se partiu. O caco

também pode ser pensado no sentido de um passado, de algo que já foi, natureza semelhante à discutida na filosofia da imagem fotográfica.

A crítica cultural e teórica Giuliana Bruno no seu livro *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (2016), que investiga a materialidade do espaço na cultura visual contemporânea, examinando as superfícies de diferentes mídias, fala um pouco de como os vitrais podem ser um dos primeiros exemplo de arte projetada, em que a luz atravessa não uma janela mas uma tela. Além disso o vitral é uma arte em que a percepção se altera ao longo da hora do dia, gerando novas formas de acordo com o desenho da luz. Luz essa que projeta uma sensação, às vezes, caleidoscópica (BRUNO, 2016, p. 99).

Numa concepção mais ampla, seria possível, inclusive, associar a influência do passar do tempo no vitral com as alterações do ritmo na cidade na sinfonia, caracterizado geralmente pela passagem de um dia, correlacionando, portanto, ao passar das horas como ponto relevante nas duas representações artísticas.

Depois da apresentação de alguns dos elementos condutores, a câmera e o andar, vemos imagens de um parque, o Parque Halfeld localizado na região da central da cidade. Temos imagens como um senhor sentado em um banco enquanto pombos caminham pela praça, um pipoqueiro, a imagem brinca com escalas abertas e mais fechadas. Crianças brincam no balanço, pessoas jogam cartas. O filme, além de uma trilha sonora que o acompanha, que inclusive tem momentos diegéticos com a presença do pianista, utiliza ruídos como um som direto, apesar de não haver um sincronismo mais preciso devido à sua imagem ter a característica fragmentária mais acentuada, por ser composto por fotografias.

Em sequência às imagens do parque, temos imagens de calçadas, elemento presente com frequência no filme, que marca o caminhar. Vamos então para o Cine-Theatro Central, cartão postal da cidade. Corta para uma imagem de retroescavadeira que passa para imagens panorâmicas da cidade.

Planos da bailarina, do pianista e do caminhar são intercaladas com imagens do fluxo da cidade que alternam entre imagens diurnas e noturnas. Em alguns momentos o ruído da câmera fotográfica é utilizado na composição sonora das cenas, integrando o próprio filme.

Em alguns momentos, viaturas (ambulância, carro forte, polícia) entram em fluxo rápido como se a romper a tela, e essas rupturas são construídas principalmente pelo som com ruídos, com volume semelhante à trilha em escala e que reforçam essa sensação de quebra.

O filme além dos planos de passos que marcam um caminhar pela cidade, tem em seus planos muitas imagens de deslocamento, com enfoque principal ao pedestre. Destaca ainda o comércio de rua, vendedores ambulantes e sequências que registram feiras de rua. Além do espaço como forma de circulação e lazer, com imagens com roda de samba, dança de capoeira e manobras de skate. Além disso a questão das desigualdades sociais aparece em alguns planos como, por exemplo, uma pessoa que aparenta estar em situação de rua tomando água de um hidrante.

Outro elemento interessante é a presença, mesmo que singela, de objetos representados como autômatos, como numa imagem do piano sem o músico no enquadramento, como se o piano tocasse sozinho.



Figura 59: montagem com frames do filme *Cacos de Vitral*(2014)

O filme reforça o caminhar como forma de apreensão da cidade, nos créditos finais ouvimos com a tela preta o barulho de passos em destaque. Em *Cacos de Vitral* a estrutura do passar do tempo das 24hs do dia não é tão rígida, dia e noite se misturam. Dentro da narrativa, além dos personagens citados, o que conduz é o caminhar.

4.1.20 Centro

O filme *Centro* (2021) de Peter Azen é composto por fotografias, sons e ruídos registrados na região central do Rio de Janeiro. Em sua sinopse, essa estrutura é explicitada: "Documentário que registra 24 horas do centro do Rio de Janeiro em setembro de 2019⁸⁴". A

data de registro das filmagens na sinopse está presente, devido ao ano de sua estreia ser 2021, já que ainda se vive nesse período a pandemia do Coronavírus. Portanto, apesar da distância pequena entre o período de gravação e as suas primeiras participações em festivais, o filme retrata uma realidade que se afasta da situação local no momento de sua estreia.

O cartaz de divulgação utiliza uma fotografia, presente no corpo do filme, o relógio do Largo da Carioca coberto por andaimes⁸⁵. Essa imagem escolhida para divulgações pode ser pensada a partir de alguns pontos. O primeiro é o relógio em si, como a questão do tempo e o ícone do relógio está presente nos filmes das sinfonias e pode ser observada nesse filme; e a outra questão é que não só é um relógio histórico que representa um outro tempo, mas também é um relógio parado.



Figura 60: frame do filme *Centro*(2021)

A imagem do relógio em manutenção pode ser pensada ainda como um tempo em suspenso, seja pelo isolamento que já ocorria na época de divulgação do filme, ou ainda até pela própria linguagem do filme, já que o mesmo é composto somente por fotografias, não havendo imagens em movimento enquanto no campo sonoro temos ruídos, músicas diegéticas

⁸⁵ Uma curiosidade sobre o relógio da Carioca é o que o mesmo estava passando por processo de restauração na época da filmagem, o mesmo já não funcionava desde 1999 e o monumento teve sua restauração concluída no fim do mesmo ano da gravação. O relógio toca agora uma música a cada hora cheia entre as sete da manhã a nove da noite. Informações disponíveis em: <https://prefeitura.rio/rio-acontece/relogio-historico-do-largo-da-carioca-e-restaurado-e-volta-a-tocar-musica-a-cada-hora/>

e alguns pequenos diálogos. Assistimos fotogramas de um centro já distante da realidade atual, e também diversas outras temporalidades distintas estão presentes nos espaços registrados pelo filme.

A imagem é composta por fotografias, e na maior parte das vezes os planos possuem a duração de 15 segundos, uma ou outra possui uma maior duração. Apesar dessa duração mais rígida de cada imagem o mesmo não se dá para a duração de um registro de uma determinada ação, já que as vezes a ação pode ter apenas uma foto, ou várias fotos, o que produz uma sensação de movimento na cena.

A primeira imagem é o relógio da central do Brasil, em seguida temos a Uruguiana, rua que se destaca pelo comércio popular. O registro se concentra por um tempo em um estabelecimento, é a loja de tecidos Módulo 3 que no seu letreiro diz estar aberto desde 1994. Na sequência que se dedica à loja, enquanto na imagem há fotografias de tecidos diversos, no campo sonoro pessoas conversam sobre o prédio e ouvimos uma voz masculina que fala que o prédio da loja é de 1920, ponto que reforça a questão das diversas temporalidades do espaço.

Depois de lojas de tecidos da Uruguiana, o filme explora outros comércios da rua, enquanto vemos imagens de lojas diversas, no som temos um trecho da música “Praieiro” de Jamil e Umas Noites. “Sou praieiro. Sou guerreiro. Tô solteiro. Quero mais o quê? Quero mais verão. Quero mais tesão. Quero mais fevereiro”. A música parece vir de uma rádio local e trechos da música são sobrepostos a anúncios diversos.

Um barulho de moto se afastando marca o corte para a Praça da República, imagens de animais, árvores, com destaque para as cutias. Com a placa da praça em quadro, se ouve uma discussão em que a pessoa fala “a praça é pública”.

Barulhos mais intensos de trânsito e corta para a Igreja de São Jorge, fotos de escalas variadas, de um plano geral da igreja até detalhes como velas; no som, rezas, sinos e diálogos se misturam.

O som da rádio retoma, anúncios de Futebol e de um evento na feira de São Cristóvão, enquanto nas imagens temos diversas ruas da região do Saara, o locutor fala “se liga na Rádio Saara”.

O filme faz um percurso por alguns pontos mais turísticos do centro do Rio, de planos de uma igreja da região, vamos para o Gabinete da Língua Portuguesa, com fotografias externas e internas do local, no som ruídos ambientes e uma atendente que solicita que assinem o registro

de visitantes do local. Posteriormente temos imagens do Sebo Academia do Saber, dos livros do gabinete para o sebo.

O percurso pelos pontos turísticos da região segue com imagens externas do Centro Hédio Oiticica, a seguir o filme se detém brevemente em estátuas e monumento da região da Praça Tiradentes, inicialmente temos a Estátua Equestre de Dom Pedro I, seguida por uma estátua que representa a justiça, em baixo da placa da mesma temos uma intervenção urbana, ficando escrito na placa “A Justiça (é falha)”. Na sequência imagens de casarios da região com conservação precária, alguns com habitações improvisadas.

O filme segue passando brevemente por alguns locais da região como Teatro João Caetano, Cine-Theatro Íris e Bar Luiz da Rua da Carioca.

Barulhos de trânsito, que marcam o deslocamento no filme, então a montagem se detém por um tempo no Largo da Carioca, no local está acontecendo um feirão de vendas de imóveis, temos imagens da feira e no som um locutor que anuncia os bairros que têm imóveis: “é a Tenda, construindo felicidade”. Na sequência o filme retoma a explorar locais de destaque turístico, a Confeitaria Colombo e imagens externas do Cine Odeon.

Corta para uma fotografia de um homem sentado no chão da Cinelândia que pergunta aparentemente à equipe “qual vai ser a gravação de hoje, é da Rede Globo?”. Ainda com imagens do homem, na camada sonora ouvimos trechos do Jornal Hoje. Uma pessoa da equipe explica o formato do filme para o homem “ aqui é foto e ele grava o som”.

Outros locais da região da Cinelândia, são registrados como o Teatro Municipal, Câmara Municipal, o homem na rua canta uma música que diz ser de sua autoria “a vida é cheia de graça. A gente tem que aprender a dançar, sambar, bailar, dançar na ponta do pé, para mostrar que não é um mané”.

O filme retoma o percurso por locais do centro, do bar e restaurante Casa Villarino vamos para os jardins do MAM Rio, planos da Bahia de Guanabara, nesse momento o barulho da água é explorado com maior destaque. Corta para a passarela do MAM, na imagem da passarela vemos um homem captando o som da cidade e se ouve o barulho dos carros.

Posteriormente o filme registra a área externa da Academia Brasileira de Letras, seguindo quase um roteiro cultural do centro da cidade, no som ouvimos um homem que parece ser o segurança dizendo que não se pode ficar ali.

Temos então imagens de terrenos e prédios com aspecto de abandonado, o percurso pelo centro segue com imagens da Praça XV, um homem toca uma gaita em frente às barcas. A

música de gaita continua enquanto vemos imagens da região: Paço imperial, bares do Arco do Teles e da rua do Ouvidor, a música se encerra quando a câmera registra o interior do prédio do Centro Cultural do Banco do Brasil.

Na saída lateral do CCB, ouvimos a declamação de um poema e temos a imagem de uma mulher sentada na escadinha da entrada, quem frequenta o local sabe que é comum ter escritores ali vendendo suas poesias.

Corta para uma imagem na qual vemos pela segunda vez o operador de som e atrás dele a igreja da Candelária; na camada sonora ouvimos ele falando sobre a história complexa daquela região, cheia de contradições onde há fantasias, festas e também violências institucionalizadas.

Essa história toda é muito louca, muito curiosa, da ordem do incrível, do maravilhoso. Imagina que toda essa Bahia aqui na frente [...] era uma espécie de paraíso, sei lá, cheia de seres encantados, golfinhos, botos, peixes carnavalescos, Tudo pulsando saltitante, a alegria violenta dos trópicos. Povos coloridos e plumados maquiados, armados nas suas canoas assustados e ao mesmo tempo atraídos quem sabe se lá numa espécie de vertigem, sei lá uma vertigem do improvável [...] Todo mundo de canoa cantando, dançando e saindo na porrada. Aí chega aqui a porrada é institucionalizada nessa espécie de dimensão colonial. Com todas as piores contradições de uma civilização fundada na piratagem, na pilhagem, no extermínio. A tu imagina isso. Vai se urbanizando aos trancos, entre os troncos do pelourinho do Largo do Rocio atual Praça Tiradentes [...] Então isso vai virando a coisa pública de lá até outro lado atravessando aqui atrás do Saara chegando até a Lapa dessa loucura total. Esse projeto de nação que está aí, uma nação sentimental entre o Caribe a África e um Teatro Municipal no meio e sei lá meia dúzia de escritórios de advocacia.

Da fala dele corta para um barulho intenso de água e fotos de cascatas de água e aves no Palácio do Itamaraty, podemos pensar que a fala anterior ecoa nessas imagens podendo dar a elas uma dimensão meio onírica de uma ideia de passado perdido. Planos de palmeiras acentuam essa camada do paraíso tropical.

Ainda com barulho de água, temos imagens do sambódromo vazio, aos poucos um barulho de bateria de carnaval vai aumentando na tela, um sambódromo vazio na imagem e cheio numa dimensão do imaginário.

Imagens de outros lugares do centro, ainda com o som de samba, como se o samba tomasse a cidade. Corta para uma estátua religiosa, ainda sem som temos uma foto do Mosteiro de São Bento passa para imagens internas com destaque para o ouro na igreja. Essa sequência

pode ser pensada como uma crítica ao papel das instituições, em especial a igreja católica no processo de colonização da região.

Posteriormente os ruídos voltam pouco a pouco e temos a região da Praça Mauá, o MAR e o Museu do Amanhã. O entardecer na cidade se inicia, pessoas pegam o trem na Central, fim do expediente comercial, o ponteiro do relógio da Central se aproxima da seis da noite.

Corta para os arcos da Lapa, anoitece na cidade, fotografias com longa exposição exploram os movimentos do trânsito. Imagens de uma sessão em uma Casa de Umbanda, pessoas na Escadaria Selarón, bares e cachaçarias da Lapa e o samba na Pedra do Sal. O registro do samba se inicia com imagens em cores, como em todo o filme, mas logo depois tem uma sequência de fotografias com duração menor em preto e branco. As cores voltam com uma fotografia de uma pessoa na noite, na camada sonora ouvimos ela falando que ama visitar o Rio de Janeiro. Na sequência temos os Arcos da Lapa e o relógio da Central como um novo amanhecer.

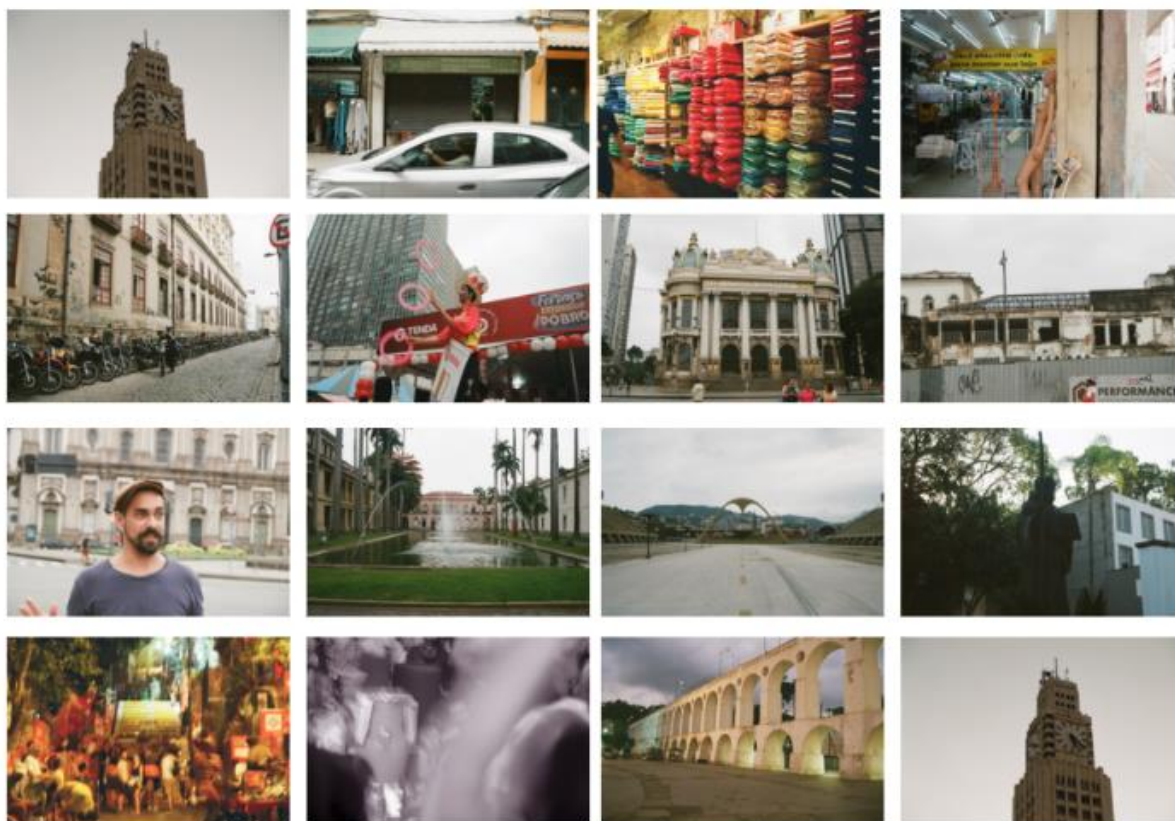


Figura 61: montagem de fotogramas do filme *Centro* (2021)

O filme faz o percurso do dia na cidade e começa com o amanhecer marcado pelo relógio da Central do Brasil e termina também com o mesmo relógio, as fotografias utilizadas no filme vão se repetindo agora bem aceleradas, como se um novo dia se iniciasse.

Em *Centro* o amanhecer e fim do dia são bem definidos na estrutura do filme, mas ao longo do dia não temos a lógica mais convencional com entrada no trabalho, horário de almoço e saída. Nesse sentido a estrutura narrativa se assemelha mais a um dia passeando e registrando curiosidades, em um certo *flânerie* pelo centro do Rio, do que um registro do dia a dia da rotina do local.

4.2 Sinfonietas

Nesta seção apresentamos alguns filmes que podem ser pensados como sinfonietas, que apresentam características claras inerentes às sinfonias urbanas, contudo em um recorte diminuto, seja de tempo ou de espaço, representando uma pequena sinfonia da metrópole.

4.2.1 E.ice.t

O curta-metragem *E.ice.t*⁸⁶ (2002) de Mariana Aguiar e Philipp Hartmann registra de maneira experimental uma tarde na praia de Ipanema. No filme, os anúncios dos vendedores ambulantes funcionam como uma trilha que vai se acentuando e encerra de maneira cacofônica. Nesta sinfonieta a cidade do Rio de Janeiro é restrita ao espaço da praia e de um momento do dia. Apesar de parecer distante das sinfonias urbanas dos anos de 1920, pode ser pensada como um trecho dedicado ao horário de lazer, estrutura comum do gênero.

⁸⁶ Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/?name=eicet>



Figura 62: montagem com frames do filme *E.ice.t*

É possível pensar um diálogo com a sinfonia urbana *A Propósito de Nice* (1930), curta-metragem de Jean Vigo e filmado por Boris Kaufman, irmão de Vertov. No filme a cidade litorânea da França é apresentada com uma sátira à burguesia e enfoque nos trabalhadores da cidade. Em “E.ice.t” a ideia de glamour das praias cariocas é deixada de lado, os corpos molhados de praia se misturam aos dos vendedores, pouco se vê o mar, biscoito Globo e mate gelado referências da praia carioca compõe a trilha do curta.

4.2.2 Eiffel

O curta-metragem pernambucano *Eiffel* (2008) de Luiz Joaquim com duração de três minutos combina uma trilha sonora clássica com imagens contemporâneas do centro do Recife e “sugere uma crônica político-cinematográfica sobre a capital pernambucana, tendo como foco um de seus novos monumentos”⁸⁷.



⁸⁷ Trecho da sinopse do filme, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VGtGIWG9VSc>

Figura 63: Montagem de fotogramas do filme *Eiffel* (2008)

O diálogo com as sinfonias urbanas é sutil, já que não conta com a estrutura do passar do dia e o fluxo cotidiano dos seus habitantes. Em *Eiffel* as imagens da cidade se relacionam com um novo “habitante”, um ser estranho à paisagem, o conjunto de imóveis conhecido como Torres Gêmeas⁸⁸.

O diretor Luiz Joaquim em entrevista⁸⁹ fala da relação do filme com a abertura do longa-metragem *Os incompreendidos* (1959) do cineasta francês François Truffaut⁹⁰. No longa-metragem francês a câmera percorre na primeira cena as ruas de Paris e a câmera parece se mover em um movimento circular ao redor da torre Eiffel. Tanto o filme de Truffaut quanto a *Eiffel* de Luiz Joaquim podem ser relacionados com a já citada obra “A metrópole” de Paul Citroen, fotomontagem caleidoscópica, que trabalha a pluralidade de pontos de visualização do monumento. Em *Eiffel*, o diretor questiona de maneira irônica a discrepância arquitetônica das Torres com o espaço no entorno, o centro histórico do Recife.

4.2.3 Dique

*Dique*⁹¹ (2012) é um curta-metragem pernambucano de Adalberto Oliveira. O filme de acordo com o diretor se propõe a “construir a paisagem sonora de um arrecife artificial, tendo como base para essa composição as regras da música concreta”. O filme foi produzido como projeto de conclusão de Adalberto no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema Digital da Faculdade Maurício de Nassau.

O filme se inicia com uma tela preta acompanhada do que parece o som do mar e do vento nas pedras que formam o dique - ainda não visto, bem como o ruído do que parece ser o caminhar de animais. Vale destacar o cuidado com a captação e construção sonora, inclusive com a utilização - pouco usual diga-se - de um hidrofone (Thelmo Cristovam). Sem trilha, o

⁸⁸ Edifícios Pôr Maurício de Nassau e Pôr Duarte Coelho, localizados no Cais de Santa Rita, Recife-PE.

⁸⁹ Disponível em: <https://cinemapernambucano.wordpress.com/2010/05/13/a-eiffel-do-recife/>

⁹⁰ Ao pensar a Nouvelle Vague, Barbara Mennel (2008) destaca a corrente por sua relação emocional com o espaço urbano. Vários dos cineastas desta corrente cresceram em Paris, como Truffaut, Godard e Chabrol, sendo possível ver em algumas de suas obras uma forte dimensão biográfica. Em *Os Incompreendidos* (1959), o menino Antoine é tido como alter-ego de Truffaut.

⁹¹ Disponível em: [youtube.com/watch?v=Ak38XxffPh4&list=PLsvdyx5UfmeDZKjzyJtfcMTl7eeJ4tXy&index=33](https://www.youtube.com/watch?v=Ak38XxffPh4&list=PLsvdyx5UfmeDZKjzyJtfcMTl7eeJ4tXy&index=33)

filme compõe sensações e ritmos através da montagem e mixagem de ruídos do ambiente retratado.

Em sequência já com o dia amanhecendo somos apresentados ao dique de pedra, ponto de vista sob o qual vemos o mar com suas ondas a bater nas pedras e o despertar dos caranguejos.

Ainda sob o ponto de vista obtido de uma visão que parece vir do próprio dique passamos a ver construções da cidade, e trechos da praia. A passagem de tempo é marcada pela chuva, na qual ouvimos a água batendo nas pedras, e um arco-íris.

Um plano da cidade por trás do dique, marca uma mudança do ponto de vista, onde somos transportados para ver não a partir do dique, mas em direção ao mesmo, o que parece se relacionar com a passagem do tempo para o período do dia compreendido pelo aumento de pessoas frequentando a praia. Imagens de pessoas brincando na praia e caranguejos na areia, são montados em paralelo e com escalas semelhantes.

Posteriormente temos o dique de pedra, visto através de reflexos em um prédio e um retrovisor, corta para o agonizar de um caranguejo, que marca também uma passagem de tempo.

Após a imagem do caranguejo que agoniza, temos imagens noturnas, por trás das pedras vemos as luzes da cidade, em uma imagem vemos uma luz que parece vindo de uma lanterna mexendo e estourando a imagem, parece ser um pescador de caranguejos.

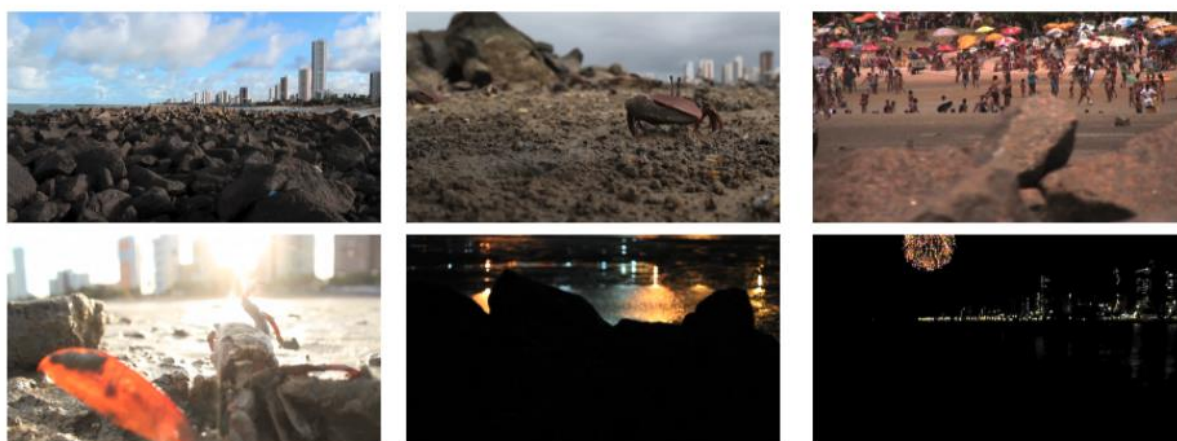


Figura 64: montagem com frames do filme *Dique*(2012)

O filme termina com imagens de fogos de artifícios, como em *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), no entanto, aqui os fogos não funcionam necessariamente como uma celebração, talvez estejam ali para representar a passagem de um ciclo. A cidade e os fogos são

vistos através das pedras, o enquadramento segue em quase todos os planos essa estrutura, em que metade da tela é ocupada pelas estruturas de pedra.

O dique na concepção do filme representa não apenas a proteção da cidade das ondas do mar, mas também uma intervenção artificial, que conforme destacado pela sinopse do filme, transforma o que antes era um “cenário paradisíaco” em uma nova paisagem sonora proporcionada pela urbanização desordenada e caótica de uma “cidade dormitório”.

Podemos ver uma relação com o filme *Recife de dentro pra fora* (1997) na escolha de um ponto de vista da cidade a partir de elementos da natureza com a valorização da temática ambiental.

4.2.4 Fragmentos de uma Cronologia Inerte

Em *Fragmentos de uma Cronologia Inerte*⁹² (2013) de Lucas Simões⁹³ a cidade, ao invés de ser apresentada por um fluxo acelerado, é apresentada por sua estagnação. O filme segue na maior parte do tempo em enquadramentos semelhantes, uma imagem fixa de dentro de um carro, no qual vemos o trânsito imóvel e através do retrovisor é possível ver o carro de trás em um engarrafamento.

No som temos diversos programas de rádio⁹⁴, o primeiro que ouvimos parece ser de uma veiculação oficial do governo do Estado de Pernambuco, fala sobre as melhorias no transporte público e apresenta o slogan “com rapidez, conforto e segurança a vida da gente anda melhor”. Posteriormente temos uma propaganda de carro, a cada corte na imagem temos um novo trecho de programa de rádio que varia entre músicas, missas, jornais e publicidades. Por volta do meio do filme um locutor ao falar do trânsito afirma “tudo parado”.

⁹² Disponível em:

https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=fragmentos_de_uma_cronologia_inerte

⁹³ Mesmo diretor de *Disforia Urbana* apontado como uma reverberação sinfônica.

⁹⁴ Essa exploração de diversos programas de rádio como forma de representar o passar do tempo e levantar uma camada crítica ao filme, nos remete ao filme *Um Dia Na Vida* (2010) de Eduardo Coutinho que através da montagem faz uma compilação irônica e reflexiva da programação de vinte e quatro da televisão brasileira.



Figura 65: Montagem de fotogramas do filme *Fragmentos de uma Cronologia Inerte* (2013)

No filme temos imagens diurnas e algumas noturnas, como se fosse o passar de vários dias. A estrutura de imagens fixas é brevemente rompida com um leve movimento vertical para baixo (*tilt*) em um deslocamento do retrovisor para o vidro da frente. Posteriormente diversos planos de engarrafamento e trânsito aparecem em cortes de menor duração e o filme se encerra com carros passando num cruzamento, enquanto o carro que é o ponto de vista da câmera segue parado.

4.2.5 Ave Sinfonia

O curta-metragem *Ave Sinfonia* (2015)⁹⁵ dirigido por Igor Amin, condensa diversas cidades mineiras em um retrato carinhoso para uma Minas de cidades históricas e tradições.

A sinopse do filme explicita a sua narrativa básica: “Uma viagem sonora às cidades mineiras que encerram o dia com as badaladas dos sinos em uma sinfonia de Maria. Documentário colaborativo montado com imagens de diversos artistas convidados para filmarem o som das 18h em suas cidades.”

Apesar do filme focar com mais atenção o período do entardecer é possível pensar o percurso do dia ao longo do filme, o primeiro elemento sonoro que temos é o cantar do galo, vemos ornamentos e esculturas em algumas igrejas.

Em uma mesa vemos uma mão que come um pedaço de queijo com café. Um *time-lapse* do céu e planos de igrejas variadas criam um entardecer gradual. Em uma igreja inicia

⁹⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/125796781>

uma missa, em outra vemos pela porta da igreja uma chuva descer ladeira abaixo. Imagens de várias igrejas, detalhes de terços, texturas de peles com marcas do tempo e do sol. Os frequentadores das igrejas retornam para as suas casas, um homem toca um sino, diversos sinos se misturam.

Diversas igrejas são unidas através da montagem, marcando o fim do dia, detalhes de sinos e relógios marcam o passar do dia. Em seguida temos planos mais abertos das igrejas, enquanto se ouve a sinfonia de Ave Maria. Por fim temos o luar, uma imagem de altar e anoitecer.



Figura 66: Montagem de fotogramas do filme *Ave Sinfonia*(2015)

Enquanto o gênero das sinfonias é associado nos anos 1920 principalmente por retratar a modernidade do espaço urbano, aqui o mesmo é utilizado em uma proposta diversa, registrando um cotidiano de religiosidade e tradições das cidades mineiras históricas. O passar do dia é registrado no contexto das igrejas e dos fiéis, a narrativa, aborda o amanhecer, o preparo para a ida à missa, a celebração em si, o retorno para casa e o fim do dia, marcado pelo badalar de sinos das variadas igrejas.

4.2.6 Sinfonia Urbana

Sinfonia Urbana ⁹⁶(2015), com direção coletiva de Guilherme Landim, Lique Gávio, Lucian Fernandes, Ruan Esteves, Thaís Araújo e Vanessa Moreita, é um curta-metragem produzido para o Festival do Minuto, em 2015. O Festival lançou um concurso com o tema “Mapas Afetivos da Cidade”, no qual o filme *Sinfonia Urbana* foi o vencedor. O filme se associa ao gênero das sinfonias da cidade já em seu título.

Inicialmente temos imagens de lixo e entulhos em meio a elementos da natureza, dentre os objetos que se destacam nesse contexto temos um folheto religioso despedaçado, fotografias de família, um telefone antigo de discar quebrado, elemento este que na sinfonia dos anos 1920 aparecia como uma inovação tecnológica.

Logo depois passamos a ver a cidade através de quadros em que temos como moldura a construção em ruína que a câmera encontra.



Figura 67: Montagem de fotogramas do filme *Sinfonia Urbana*(2015)

O filme foi realizado na cidade de Juiz de Fora, embora a cidade em específico não seja perceptível para quem não conheça o espaço. Busca-se através da exploração do elemento da ruína, obtido com um prédio em condições precárias, o retrato de uma cidade filmada, com problemas comuns a várias cidades brasileiras.

⁹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dhHDgmcu4Zo>

A ideia de movimento da cidade é trazida pela camada sonora, composta por ruídos, além de barulhos de trânsito e obras, a mesma é fortemente entremeada com o barulho do trem, que apita como a se aproximar, e que encerra o filme em conjunto com um barulho de ambulância. Podemos de certa forma relacionar a presente obra com o filme *Dique* (2012), anteriormente analisado, ambos partindo do olhar da cidade sob um ponto de referência próprio, naquele um dique de pedras da cidade de Olinda, neste um prédio em ruínas no meio da cidade.

4.2.7 Pulso

O filme *Pulso* (2016), de Mariana Schwartz e Caio Lima, se insere no contexto do cinema universitário, tendo sido realizado para a disciplina “Documentário” do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora.

O filme se inicia com o título "Pulso" piscando na tela junto com o som de uma batida de coração, a seguir temos a imagem de uma lâmpada acesa em um fundo escuro, logo depois luzes desfocadas, a câmera foca e desfoca os elementos luminosos, na trilha temos o terceiro movimento da Suite Bergamasque mais conhecido como "Clair de lune". O filme explora a luz noturna como uma dança.

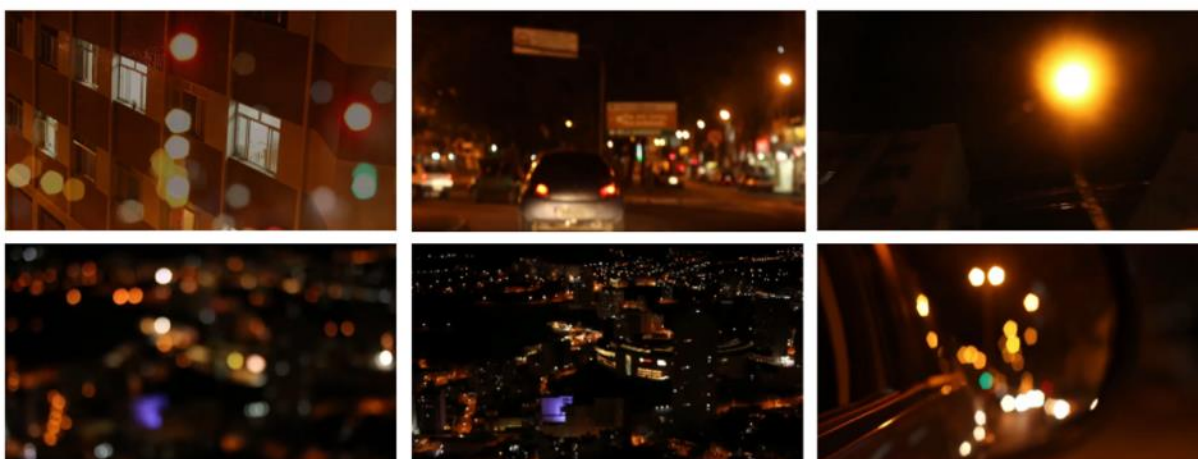


Figura 68: Montagem de fotogramas do filme *Pulso* (2016)

A cidade em *Pulso* é noturna, um carro percorre as ruas da cidade, elementos como a cidade através do retrovisor são explorados. Na camada sonora ruídos de batimentos são incorporados à trilha ao longo do filme. Em uma imagem panorâmica da cidade, a câmera foca

e desfoca a imagem ao ritmo de uma batida de coração, é possível pensar uma relação entre cidade e corpo no filme.

Apesar de não haver o percurso do passar do dia no filme, podemos observar um ciclo temporal presente já que os batimentos iniciais podem ser pensados como um nascimento e ao final temos um barulho de um monitor cardíaco como se os batimentos estivessem se extinguindo.

4.2.8 CEASA Sinfônico

*Ceasa Sinfônico*⁹⁷ (2017) é um curta-metragem dirigido por Iuri Rocha, na época estudante de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. O filme tem como proposta buscar retratar o fim do dia de um CEASA, mais especificamente de Vitória da Conquista-BA.



Figura 69: Montagem de fotogramas do filme *Ceasa Sinfônico* (2017)

O filme explora a vertigem em uma montagem estroboscópica com flashes múltiplos, alternando telas preta e imagens captadas no local; a fotografia em preto e branco, com imagens às vezes em ambientes mais claros, outras em locais mais escuros, também acentua essa impressão.

⁹⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O8PgvNv_dIo

A trilha segue essa sensação vertiginosa e foi produzida a partir de ruídos da desmontagem da feira, com barulhos como de empilhadeira, batidas e marteladas.

O filme pode ser pensado como uma sinfonieta, por se propor a registrar de maneira experimental, explorando recursos sonoros e visuais, um período do dia em um espaço da cidade.

4.2.9 Viajante Urbano

*Viajante Urbano*⁹⁸ (2017) de Bruno Pacheco explora a temática do deslocamento e pode ser pensado como uma sinfonieta. Com duração de um minuto a montagem percorre quatorze cidades de sete países. Na imagem temos diversos deslocamentos, passamos por estações, pontes, túneis, viadutos e avenidas, através das janelas dos transportes é possível ver e às vezes até distinguir algumas das cidades que o filme percorre.

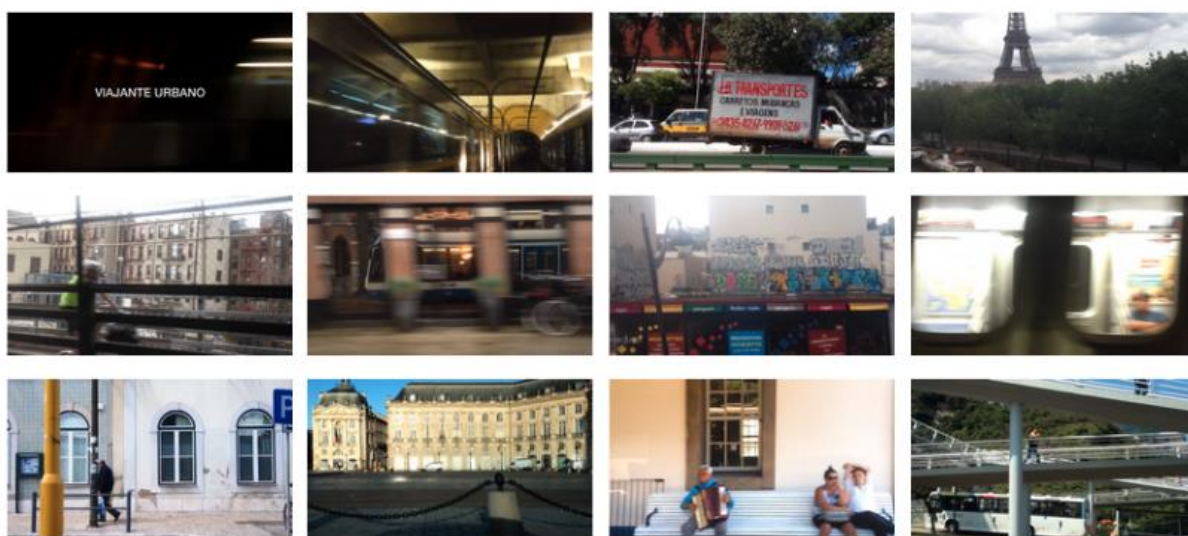


Figura 70: Montagem de fotogramas do filme *Viajante Urbano* (2017)

O curta explora o ritmo do espaço urbano e o processo acelerado de percepção inerente ao fluxo urbano, no filme ainda mais acelerado. Imagens em sentidos variados se alternam, movimentos da esquerda para a direita e em seguida um *zoom*, não há uma montagem na busca por uma sensação de linearidade. O filme nos propõe uma viagem sem início e sem fim

98

Disponível

em

https://www.youtube.com/watch?v=tetBk6OFu30&list=PLEYDwvJOvS4ft5kbXIj6C_Bf7gnfNZtRY&index=9&ab_channel=FestivaldoMinuto

definido, a sua primeira imagem é um plano escuro de um vagão que chega em uma estação de metrô e na sua última imagem temos também o chegar em uma estação, é como se nesse intervalo de tempo estivessem contidas todas as cidades.

4.2.10 Vitruines

*Vitrines*⁹⁹ (2021) foi realizado pelo coletivo Olhares¹⁰⁰, formado por João Pedro Diaz, Luã Leal, Mariana Martinelli e Sérgio Faria. O filme registra o dia a partir de um *shopping center*.

O filme se inicia com diversos rostos de manequins em *closes*, aos poucos temos planos mais abertos em que é possível observar que o local está vazio, com imagens de escadas rolantes paradas e lojas fechadas. Os movimentos se iniciam com planos dos funcionários da limpeza. De imagens de escadas rolantes vazias temos em um *jump cut*, em que observamos o mesmo enquadramento da escada já com um pequeno fluxo de pessoas.

Na sequência temos diversas imagens do *shopping*, a câmera percorre os corredores, a trilha é composta por ruídos e sons graves, provocando uma sensação de estranhamento que se adensa pelo desfocar dos rostos das pessoas que caminham pelos corredores e pela posição da câmera, deslocada do ponto de vista habitual, mais próxima do chão.

O filme retoma então o enquadramento de manequins, em um dos planos através de um espelho é possível ver pessoas refletidas, alguns planos jogam com essas camadas entre a vitrine e as pessoas em um deslocamento de quem seria o consumidor/espectador e o objeto de consumo.

Das imagens de pessoas refletidas como que em uma vitrine, passa para pessoas mexendo em roupas em araras e mostruários, de uma jaqueta jeans estampada com a bandeira americana e a palavra *freedom*, vamos para detalhes de fotos de publicidade. Uma manequim infantil tem o preço colado em seu corpo, como se o próprio manequim estivesse a venda. Frases e slogans publicitários são destacados em planos, em um deles temos "corra antes que as ofertas acabem". Planos de manequins com fundos de vitruines de cores mais

⁹⁹ Teaser disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=K6On8C-WYFg>

¹⁰⁰ O curta faz parte Trilogia Veredas do Agora do Coletivo Olhares que se propõe a investigar as formas de identidade social contemporâneas. Os outros dois filmes são Meio-Fio (2016) e MVI (2018).

escuras, a seguir imagens de manequins de roupas íntimas que emenda com uma loja com uma cama exposta, o que pode ser pensado como marca de um possível anoitecer.

Um aquário de uma loja *sushi* inicia a temática da alimentação que possui alguns planos de consumos de alimentos variados, no último plano da sequência temos uma funcionária limpando bandejas. Posteriormente a montagem retorna as vitrines e tem como sua última imagem um manequim feminino giratório vestido com roupas íntimas.



Figura 71: Montagem de fotogramas do filme *Vitrines* (2021)

O filme pode ser pensado como uma sinfonieta por seguir a narrativa do passar do dia com um recorte de local específico: o shopping, um local que é símbolo do consumo. Em um plano e nos créditos é possível saber que se trata de um shopping específico, o Rio Sul, mas a princípio isso não é um ponto relevante no filme. Apesar do filme colocar elementos de passagem do dia como o shopping vazio e a praça da alimentação, não se sabe se é noite ou dia a partir das imagens, as luzes no local são sempre as mesmas. No filme os corredores e vitrines estão na perspectiva de “não-lugares” como nos define Marc Augé (2005), espaços não identitários, não históricos e não relacionais.

Outro ponto relevante é como já nas sinfonias do entreguerras podemos observar um destaque para o tema das vitrines e o modo como se retratavam os manequins. No artigo "Escenografías del deseo urbano. El escaparate como espacio fantasmal y límbico en el cine de vanguardia de los años 20", a pesquisadora María Soliña González observa a relevância da temática da vitrine e dos manequins no cinema dos anos 1920. A autora explora a relação entre vitrine e cinema, na qual cada um, a sua maneira, pode ser pensado como simulacro da sociedade moderna. Em filmes como *Berlim, sinfonia da metrópole* (1929) os manequins nas vitrines, muitas vezes, marcam os ritmos vitais, antecipando as atividades diárias dos habitantes da cidade, como manequins de pijama que marcam o anoitecer (GONZÁLEZ, 2014).

Nos anos 1920, nos registros da cidade e seu comércio de rua, havia uma mediação através das vitrines entre a esfera interna (do desejo) e externa (espaço urbano); já em um shopping é possível pensar que tudo seria mercadoria, é nessa perspectiva e dinâmica que *Vitrines* (2021) constrói a sua representação.

4.3 Novos olhares para o gênero

As reverberações sinfônicas podem ser pensadas ainda além do campo da imagem em movimento – as artes se retroalimentam e é possível refletir como o gênero pode ter colaborado com diversos campos da arte. Um interessante trabalho nesse sentido é a dissertação de Isnar Pereira da Fonseca Filho (FONSECA FILHO, 2011), que estuda o trabalho da poetisa Henriqueta Lisboa, em especial o poema "Belo Horizonte Bem querer". Para o autor, é possível pensar os versos de Henriqueta como uma orquestra sinfônica em torno da cidade (FONSECA FILHO, 2011, p.82).

As novas tecnologias dos pós cinemas¹⁰¹, conceito de Arlindo Machado (1997), podem ainda apontar novos caminhos para se pensar as sinfonias urbanas. Por exemplo, a utilização da projeção mapeada reconfigura, mesmo que de maneira fugaz¹⁰², os espaços públicos e

¹⁰¹ No livro *Pré-cinemas & pós cinemas* o teórico Arlindo Machado, reflete sobre a ideia de cinema pensando o seu passado e futuro, em um conceito de cinema mais expandido que permite “abarcas tanto as suas formas mágicas anteriores quanto as suas formas tecnológicas contemporâneas” (Machado, 1997, p. 8)

¹⁰² Felipe Muanis (2011), no artigo “Projeção mapeada: o real e o virtual nas edificações das grandes cidades”, reflete sobre o uso das projeções mapeadas e aponta que mesmo com a fugacidade da projeção, os registros da mesma compõem o imaginário da cidade, no que seria uma cibercidade, conceito de Renato Cordeiro Gomes (2008).

monumentos, e nos permite novos olhares, muitas vezes, repensando imagens dos próprios espaços urbanos.

Os museus, galerias e salas de exposição cada vez mais incluem projetos cinematográficos em sua programação, podemos levantar alguns casos que podem ser relacionados às sinfonias urbanas apresentadas nesses ambientes. *A cidade somos nós*¹⁰³ (2011), dirigido por Mércia Britto, é um vídeo realizado pela ONG carioca Cinema Nosso, o trabalho foi parte da exposição “As Cidades Somos Nós — Desenhando a Mobilidade do Futuro” que aconteceu entre fevereiro e março de 2011 no Centro Cultural Correios.

Outro trabalho nesse sentido é *RASTROS a paisagem invade*¹⁰⁴ (2010), realizado por Clarissa Campolina, uma vídeo-instalação¹⁰⁵ que tem por temática o espaço urbano. Na obra temos a modificação do urbano no espaço expositivo, propiciando aos visitantes a oportunidade de explorar as imagens e sensações que habitam o mundo exterior. O desenho de som da obra é composta pelo grupo O Grivo, presente também na trilha sonora de algumas sinfonias citadas neste trabalho.



Figura 72: Foto da vídeo-instalação *Rastros - A Paisagem Invade* (2010) –

Fonte acervo grupo Teia

¹⁰³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cFarb5YE9Xk&t=143s>

¹⁰⁴ Registro disponível em: <https://vimeo.com/26076544>

¹⁰⁵ Outro exemplo de vídeo instalação é aquele proposto pelo cineasta Harun Farocki, na obra *Gesen-musik* (Contra-música), de 2004.

Explorando a projeção mapeada temos o projeto *Tokyo City Symphony*¹⁰⁶ realizado como parte da celebração do aniversário de dez anos do complexo de prédios Roppongi Hills localizado na área central de Tóquio. A empresa Mori, que opera o famoso edifício, fez na ocasião uma maquete da cidade de Tóquio na escala de 1/1000. No mapeamento 3D da cidade era possível projetar três temas distintos: “Futuristic City” [Cidade Futurística], “Rock City” [Cidade do Rock], e um tradicional Japonês “Beauty of Nature” [Beleza da Natureza]. Na época do evento havia um site onde era possível personalizar os temas ao pressionar teclas. No texto de divulgação¹⁰⁷ comparam a experiência a tocar em um piano, e que através disso seria possível “Explorar as possibilidades e fazer Tóquio mais dinâmica e empolgante”.

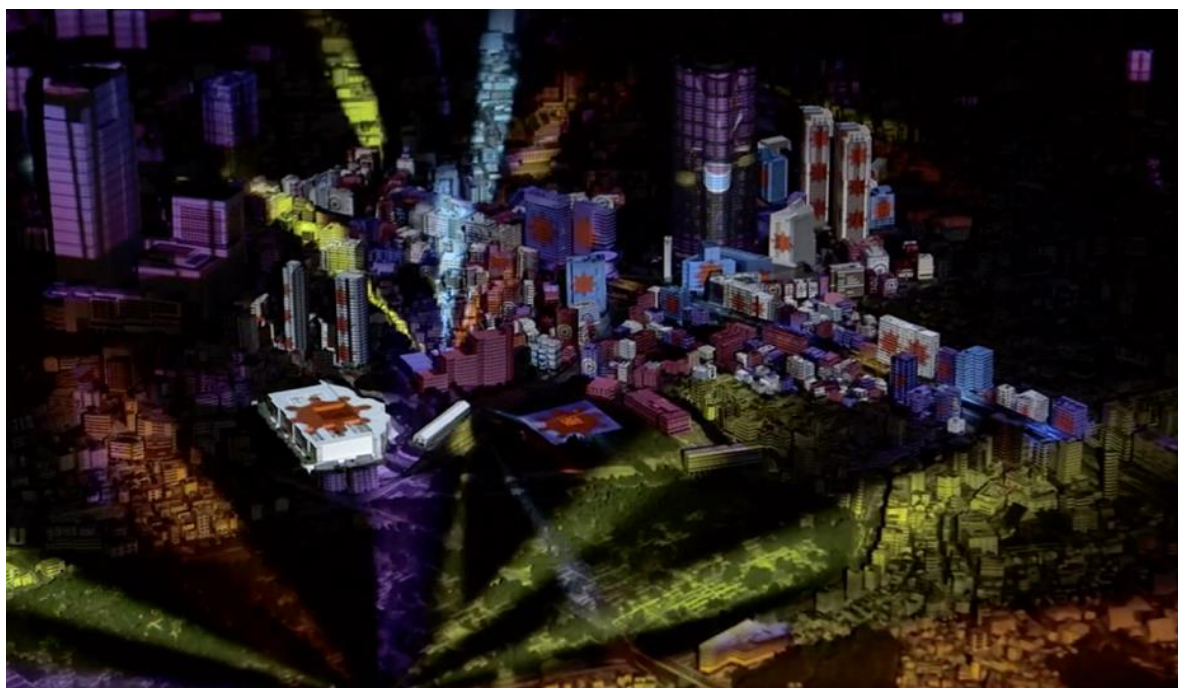


Figura 73: frame do registro fílmico da obra “Tokyo City Symphony”

¹⁰⁶ Informações a partir de : <https://www.dandad.org/awards/professional/2014/art-direction/23290/tokyo-city-symphony/> . Registro fílmico disponível em: <https://vimeo.com/65758287>

¹⁰⁷ Texto de divulgação: “The 10 year celebration theme for Roppongi Hills is "LOVE TOKYO". We will be starting a movement here from Roppongi Hills to transform Tokyo into a more attractive and exciting "world-class city". We are opening a 10th anniversary website in which users can experience 3D projection mapping on a miniature model of the city of Tokyo at a 1: 1000 scale. Participants can enjoy various motifs of the city: "Futuristic City," "Rock City," and a traditional Japanese "Beauty of Nature" motif by pressing the keys on a keyboard, as if playing the piano. Exploit the possibilities and make Tokyo more dynamic and exciting. Join us in a symphony with the entire city of Tokyo, and enjoy this completely new visual experience”

Em festivais e eventos de *video mapping* (projeção mapeada) a cidade e seus prédios são telas multidimensionais para projeções artísticas, muitas vezes em eventos dedicados a pensar a cultura e história da cidade ou prédio, realizados no geral em eventos dedicados ao *video mapping* e em datas comemorativas. As projeções podem ser pré-concebidas para o espaço ou feitas de maneira interativa e ao vivo. As projeções no geral são acompanhadas por DJs ou por artistas ao vivo, sendo comum a presença de orquestras¹⁰⁸.

A projeção mapeada *Espectro* (2016), do artista audiovisual Caio Fazolin¹⁰⁹, por exemplo, pode ser pensada como uma reverberação sinfônica, a obra fez parte das comemorações de 400 anos da cidade de Belém e a projeção é composta de animações e fotografias da cidade a partir da técnica de pinhole feita pela Associação Fotoativa.



Figura 74: fotograma da obra *Espectro* (2016) projetada na fachada do Museu do Estado do Pará (MEP).

¹⁰⁸ Ponderamos que algumas dessas projeções seguem uma linguagem mais expositiva e histórica como é o caso, por exemplo, do evento Mapping Minas 300 anos - Festival Luzes da Liberdade 2020, que se afasta de uma linguagem mais experimental, apesar de haver ali ainda alguns elementos de semelhança com as sinfonias urbanas como a linguagem caleidoscópica e uso da colagem. Outra utilização muito comum e que não se aproxima das sinfonias urbanas, são projeções natalinas, que quase sempre se afastam da temática urbana.

¹⁰⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RGklwpzMe-U&ab_channel=AmazoniaMapping

A realidade virtual também vem sendo cada vez mais explorada e pode ser pensada como um local em que há possibilidades de novos olhares para o gênero. Como uma possível aproximação, destaca-se o projeto *Mapas Afetivos - São Paulo* que registra espaços na cidade em 360 graus e, na camada sonora, ouvimos depoimentos que rememoram a história do lugar, podendo evocar sentimentos em relação ao lugar e às histórias vividas ou ouvidas.

Ainda pensando novos usos e possibilidades tecnológicas, dentro das reverberações sinfônicas, temos o interessante caso do *Man with a Movie Camera: The Global Remake*¹¹⁰ (2007) – um projeto feito a partir de um banco de imagens colaborativo de diferentes países, no qual o idealizador, o artista Perry Bard, separou o filme em planos que podiam ser refeitos pelos colaboradores. Através de um algoritmo, a montagem era alterada diariamente, durante o período do projeto, dando novas versões ao filme.

Gianna Gobbo Larocca na sua tese “O real em feedback: regimes de autenticidade, narrativas e alteridade nas reformulações do documentário interativo” fala um pouco sobre o filme :

No *remake* coletivo proposto por Perry Bard, observamos um deslocamento do método de inscrição dessa “verdade” por via da máquina. Não se trata mais da máquina-câmera oferecer uma versão mais acurada dos fatos do mundo empírico, mas da máquina-computador proporcionar uma via pela qual se pode compartilhar uma interpretação marcadamente subjetiva tanto dos fatos representados, como da representação de Vertov. Em *Man with a Movie Camera: The Global Remake*, o computador e a conectividade da *web* são utilizados para congregiar diferentes visões sobre a vida nas cidades contemporâneas a partir da comparação proposta pelo convite do *i-doc*. Nesta conversão do lugar da máquina, o estatuto valorativo da imagem migra do “*cine-olho*” para o dos olhares idiossincráticos dos espectadores-usuários que a máquina dá a ver. Desta maneira, no *remake* global, não se trata mais de *um homem com uma câmera*, mas, potencialmente, de todos os homens do globo munidos de seus novos dispositivos digitais e conhecimentos dos códigos de produção da imagem. (2019, p. 53)

As modificações constantes e colaborações diversas propostas pelo artista Perry Bard remetem, de alguma forma, ao *Cine Olho*, de Vertov, no qual buscava-se “um exército de cine-observadores e cine-correspondentes com o objetivo de se afastar da autoria de uma única pessoa em direção à autoria de massa” (HICKS, 2007, p.17-18). Tal empreendimento também

¹¹⁰ É possível visualizar uma versão de montagem do filme em <https://vimeo.com/224732919>.

tinha o “objetivo de organizar uma visão de montagem – não uma visão acidental, mas global, necessária e suficiente do mundo a cada intervalo de algumas horas”¹¹¹ (HICKS, 2007, p.17-18)

Ainda pensando de maneira mais ampla podemos pensar explorações mais voltadas ao campo sonoro como é o caso do projeto “City Symphonies¹¹²” no qual sinfonias musicais foram compostas de maneira colaborativa com moradores das cidades participantes, na busca de construir um retrato musical da cidade. Um outro caso de experimentação interessante que dialoga com o gênero é o projeto *Tzina: Symphony of Longing*¹¹³, que, como descrito em sua sinopse, é “um documentário poético e interativo em VR no qual os moradores da decadente Praça Dizengoff em Tel Aviv meditam sobre suas vidas, amores, saudade e solidão”¹¹⁴.

Observamos nesse capítulo com mais atenção alguns exemplares cinematográficos do gênero sinfônico e os exemplos associados aos pós-cinema sinalizam ainda novos caminhos e possibilidades. Sendo assim possível pensar as reverberações também em novos formatos, reiterando a ideia que as sinfonias urbanas vão além do período do entreguerras e seguem em mutação através de novos olhares para registrar o ritmo e cotidiano do espaço urbano.

¹¹¹ “Vertov is trying to create an army of cine-observers and cine-correspondents with the aim of moving away from the authorship of a single person to mass authorship, with the aim of organising a montage vision – not na accidental but a necessary and sufficient overview of the world every few hours.” - Dziga Vertov, ‘Tvorcheskaia kartochna 1917–1947’, *Kinovedcheskie zapiski*, no. 30, 1996, p. 163. While compiled in 1947, this document comprises quotations from earlier documents in Vertov’s own archive.

¹¹² Mais informações em: <https://citysymphonies.media.mit.edu/>

¹¹³ Disponível em <https://tzina.space/>

¹¹⁴ Trailer disponível em https://vimeo.com/187784291?embedded=true&source=video_title&owner=955537

5 Considerações Finais

O presente percurso, conforme destacado no início deste trabalho, tem origem na percepção da relação intrínseca entre cidade e cinema, os quais se encontram ambos em constante metamorfose, visto que tanto o cinema quanto as cidades não permanecem estanques no tempo. Partindo desse argumento nos debruçamos sobre a perenidade do gênero da sinfonia, conforme defendido ao longo do presente trabalho, reconhecendo sua relevância nos estudos cinematográficos e até mesmo nos estudos sobre o espaço urbano, sendo tema de pesquisa em áreas diversas como arquitetura e geografia.

Isto nos leva a uma das premissas que guiou o caminho dessa dissertação, a compreensão do gênero da sinfonia urbana como relevante na relação entre cidade e cinema, tanto por sua pertinência histórica, quanto por sua permanência na contemporaneidade, aqui denominadas reverberações.

Vimos que, no entreguerras, as sinfonias urbanas exploram os recursos da recente arte cinematográfica para uma representação da cidade moderna com seu ritmo cada vez mais acelerado. Observamos ainda que o fenômeno urbano sinfônico perde a sua força no período da Segunda Guerra Mundial, quando temos a indagação de como se filmar os escombros das cidades destruídas.

Além disso, houve mutações do próprio cinema, como, por exemplo, o início do cinema sonoro, que no campo do documentário vem acompanhado por uma maior valorização do modo expositivo.

A pesquisa ensejou diversos desafios. Um primeiro obstáculo que foi preciso ultrapassar foi a questão da definição do posicionamento das sinfonias urbanas como um gênero cinematográfico. Foi sobre o prisma do gênero como algo mutável que construímos o presente trabalho, tendo em perspectiva que o gênero não é um pilar fixo, mas um conceito dinâmico que encontra variações em sua valorização de acordo com os grupos que se relacionam com ele (como a crítica e o público) e ao longo do tempo.

Caminhando a partir do ponto da definição das sinfonias urbanas como um gênero que enfatiza a energia da cidade, buscamos traçar um percurso a partir das características da época de seu surgimento até - o que é uma das premissas principais de nosso trabalho - a renovação do gênero e as reverberações contemporâneas, que sustentam a defesa sobre a permanência do

gênero nos tempos atuais, se afastando da ideia de que as sinfonias urbanas são um fenômeno já extinto, que se restringiria apenas ao período do entreguerras.

Ao pensar as reverberações contemporâneas, percebemos um olhar ainda mais plural para o espaço urbano que nos anos 1920. A representação que exalta as tecnologias e o fluxo acelerado ainda pode ser vista, mas há um olhar maior para a cidade em ruína. Observamos filmes que representam uma cidade mais próxima dessa visão de valorização da modernidade, assim como filmes que rejeitam esta ideia. Como se observa no filme *Koyaanisqatsi: Life out of balance* (1983), dirigido por Godfrey Reggio, que traz um olhar crítico para a cidade e - inclusive por seu sucesso de bilheteria (no contexto do cinema de não ficção) e repercussão - pode ser considerado como um marco da renovação do gênero.

Escolhemos como recorte para a pesquisa de reverberações sinfônicas o cinema brasileiro a partir da retomada, ainda que a relevância do gênero ultrapasse o contexto nacional, sendo observado durante o processo de investigação que as sinfonias urbanas seguem sendo um fenômeno global, com produções contemporâneas relevantes em diversos países¹¹⁵.

Para identificar as reverberações sinfônicas, os filmes foram analisados em suas estruturas semânticas (como a temática da cidade e seu ritmo) e em suas estruturas sintáticas (como a estrutura narrativa do passar do dia).

Alguns filmes se aproximam bastante da estrutura clássica do gênero, já outros apresentam uma leitura mais “livre”, com referências mais ocasionais ou diluídas, mais distante das sinfonias dos anos 1920-1930. Outros não se relacionam a uma cidade específica propriamente dita, mas sim a ideia de uma representação de uma cidade universal, como a trilogia metropolitana *Urbe* (2009), *Pólis* (2009) e *Taba* (2010), do diretor Marcos Pimentel.

E temos ainda filmes que abordam uma cidade específica, mas tendo como principal perspectiva um olhar crítico ao fenômeno metropolitano como um todo, como é o caso, por exemplo, de *Goiânia*, *Sinfonia da Metrópole* (2007), *Disforia Urbana* (2015) e *U: réquiem para uma cidade em ruínas* (2016).

Observam-se também que emergem novos ícones nas reverberações contemporâneas.

¹¹⁵ Alguns exemplos citados ao longo de trabalho são: *N.Y e N.Y* (1957) de Francis Thompson, *Berlim*, *Sinfonia da Metrópole* (2002) remake de Thomas Schadt (2002), *London Symphony* (2017) de Alex Barrett.

Nas sinfonias do entreguerras, alguns dos ícones comuns eram as multidões, arranha-céus, *outdoors* e vitrines, além do que na época eram os novos meios de locomoção (como o trem, veículos motorizados e o bonde), além da indústria com as suas engrenagens, chaminés e massa de operários. Como novos ícones, observamos: para destacar a dinâmica da cidade, elementos como escada rolante e esteiras de produção; e como ícones de uma crítica à sociedade, construções em ruínas, engarrafamentos e lixo. Há ainda ícones que expressam em cenas contemporâneas uma nostalgia em relação às sinfonias dos anos 1920-30, como luminárias em estilo antigo (semelhante a candeeiros ou lampiões, a exemplo das que há no viaduto de Santa Ifigênia em São Paulo) e o elemento do trem. Se estes elementos apareciam nas sinfonias do entreguerras como um elemento moderno, contemporaneamente eles aparecem como um elemento nostálgico.

Na estrutura sintática, observamos uma maior utilização de imagens aceleradas (*time lapse*) e a incorporação de ruídos nas trilhas sonoras, elemento este que, apesar de não estar presente no som nas sinfonias dos anos 1920-30, era já explorado a partir de imagens.

Identificamos, ainda, a possibilidade de uma nova forma que apresentam características inerentes às sinfonias urbanas, embora em elementos diminutos explorando, por exemplo, apenas um período do dia, um local específico, ou uma temática, são recortes das sinfonias da metrópole, denominado neste trabalho como sinfonietas.

Constatada a permanência do gênero, cabe refletir sobre as possíveis razões de sua vitalidade contemporânea. Podemos observar que parte da vitalidade das sinfonias advém das amplas possibilidades de experimentação deste gênero, uma vez que sua realização pode ser alcançada com menos recursos financeiros, possibilidade de equipes reduzidas, sem atores e sem cenários, e mesmo com poucos equipamentos.

Diversos filmes analisados foram produzidos no contexto do ensino. Neste sentido, observamos que as sinfonias encontram um papel como método educativo dentro das escolas de cinema, e em oficinas para jovens¹¹⁶, onde aliás, conforme apresentado já na introdução do presente trabalho, embora não consciente à época, tive contato com a produção de uma

¹¹⁶ Temos também o projeto The Sound We See, que usa técnicas de cinema analógico e o gênero das sinfonias urbanas como pontos de partida para explorar o processo criativo comunitário em cidades contemporâneas. Mais informações em: <http://www.echoparkfilmcenter.org/blog/sound-we-see/>

reverberação sinfônica – o filme *Pare, Olhe e Escute* (2006) produzido na 9ª Mostra Tiradentes na oficina de vídeo experimental, realizada pela ONG Cineduc.

Este papel como método educativo e também a relação com o ambiente acadêmico se encontram presentes em alguns dos filmes que foram analisados em nosso percurso. Podemos destacar, dentre os filmes abordados como aqueles que se relacionam com a produção universitária, o filme *São Paulo - Sinfonia e Cacofonia* (1995) – parte de um projeto temático financiado pela FAPESP envolvendo em seu desenvolvimento alunos e professores da ECA-UPS e da FAU-USP – e os curtas universitários *Silêncios* (2016), produzido na ECA (USP), *Goiânia, Sinfonia da Metrópole* (2007), produzido na Faculdade Cambury (GO), e *Cachoeira, sinfonia de uma cidade* (2015), produzido no LACIS – Laboratório de Análise e Criação em Imagem e Som da UFRB, e também, da mesma instituição, temos o filme *Sinfonia de uma pequena cidade* (2011).

As sinfonias também estão presentes nos trabalhos de conclusão de curso ou em disciplinas das grades curriculares, como podemos ver nos curtas *Dique* (2012), projeto de conclusão no Curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema Digital da Faculdade Maurício de Nassau; *Recife 11/17* (2017), trabalho final para a disciplina "Documentário Clássico", no curso de Cinema e Audiovisual da UFPE; e *Pulso* (2016) produzido para a disciplina "Documentário" do Instituto de Artes e Design da UFJF.

Nesse sentido é possível que, embora não seja um método formalmente desenvolvido, na área de Cinema as sinfonias funcionem como exercício fílmico, tal como outros métodos como o Minuto Lumière idealizado por Alain Bergala e Nathalie Bourgeois, que surge como atividade pedagógica da Cinémathèque Française.

Apesar de, ainda não consolidado como proposta formal, é possível observar já algumas iniciativas nesse sentido, como o trabalho da Fernanda Martins realizadora do curta *Cachoeira, Sinfonia de uma Cidade* (2015) e integrante do laboratório de pesquisa na UFRB que explora, dentre outros temas, a temática da sinfonia urbana¹¹⁷.

¹¹⁷ Outro exemplo é Márcio Ribeiro, que apresentou experiências, nesse sentido, de propostas de trabalhos práticos a partir do formato das sinfonias urbanas na disciplina Storytelling ministrada na ESPM – SP. O professor apresentou suas experiências no seminário Redes Digitais e Culturas Ativistas de 2020, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagens da PUC-Campinas. Resumo disponível em: <https://anaisrdca.files.wordpress.com/2021/02/diagramacao-cadernos-de-resumos-rdca2020-2.pdf>

Além disso, o formato das sinfonias segue sendo empregado em contextos experimentais, o que mostra o quanto é dinâmico e atual. Uma das possibilidades é a sua utilização em projetos colaborativos, como observado na sinfonieta *Ave Sinfonia* (2015) que utiliza imagens de diversos artistas na construção de uma montagem que apresenta as tradições de cidades mineiras. Nos casos analisados não temos nenhum longa-metragem com a estrutura de filmagens colaborativas, mas destacamos aqui os filmes *A vida em um dia* (2010) e *A vida em um dia 2020* (2020), projeto¹¹⁸ com direção de Kevin Macdonald e produção executiva de Ridley Scott, que, através da montagem de registros de diversas partes do planeta de um dia específico em 2010 e dez anos depois, se propõe a ser uma cápsula do tempo da sociedade. Além do já citado *Man with a Movie Camera: The Global Remake* (2007), projeto colaborativo de Perry Bard que revisita a sinfonia de Vertov com a seleção planos que podiam ser refeitos pelos colaboradores, e, através de um algoritmo, a montagem era alterada diariamente, dando novas versões ao filme.

Observamos que novas tecnologias, inclusive com o advento da edição e captação digital, possibilitam vários usos e certa democratização na produção do gênero, até mesmo com filmes produzidos por amadores. Além das tecnologias com que se trabalhava na época do entreguerras, agora tem-se novos formatos como o 3D e a realidade virtual. As sinfonias surgem também em novas telas, como uma possível presença em galerias de arte e projeções mapeadas. Este traço mantém vivo o caráter da sinfonia de ser um cinema experimental, que se relaciona muito com outras artes e com possibilidades de explorar novas tecnologias e formatos.

Nota-se, portanto, que a representatividade do gênero das sinfonias urbanas se encontra ainda pulsante nos dias atuais, ainda que não apenas com os mesmos elementos caracterizadores do seu período inicial, mas também com as novas concepções que apresentamos ao longo desta pesquisa, as novas tecnologias, os novos contextos de produção, enfoque em problemas relacionados ao fenômeno metropolitano, o papel educativo, os contextos experimentais com novos campos artísticos. Todos estes elementos reveladores e possíveis motivadores de sua vitalidade.

¹¹⁸ Mais informações e links para os filme em: <https://blog.youtube/intl/pt-br/news-and-events/a-vida-em-um-dia-2020-a-historia-por-tras-do-filme/>

Sob este novo prisma, a relação entre a cidade e o cinema se repete, se perpetua, se renova e se transforma numa constante mutação através de novos olhares para registrar o ritmo e o cotidiano do espaço urbano, com a dinamicidade que o compõe e que por ele é composta.

Nesse ponto do texto, a princípio chegamos ao fim da trajetória, nesse caminho aqui percorrido me identifico com um *flâneur*, a vagar por essas cidades e seus corpus fílmicos. Dessa maneira, seria estranho dizer que cheguei ao fim de um percurso já que o mesmo, por mais que tivesse alguns traçados a serem percorridos, esteve sempre aberto e assim permanece a novas descobertas e encantamentos.

Referências

- AUFDERHEIDE, Patricia. **Documentary Film: a Very Short Introduction**. Oxford, Oxford University Press, 2007.
- ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London: BFI, 1999.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. Lisboa : 90 Graus, 2005.
- AUMONT, Jacques. "Vertov et la vue". In : **Cinémas et réalités**, CIEREC travaux XLI, Université de Saint-Étienne, 1984.
- AUMONT, Jacques. Introdução. In: _____. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- AVELLAR, José Carlos. A idade da luz. Crítica. **Revista de cinema do Instituto Moreira Salles**, Rio de Janeiro, maio 2009.
- ÁLVAREZ, Iván Villarnea. **From post-industrial city to postmetropolis: The representation of urban change in non-fiction film (1977-2010)**. Tese de Doutorado – Universidad de Zaragoza, 2014.
- ÁLVAREZ, Iván Villarnea. Blinking Spaces: Koyaanisqatsi's Cinematic City et al. In: WALTON, David; SUAREZ, Juan A. (Ed.). **Culture, Space, and Power: Blurred Lines**. Lexington Books, 2015a.
- ÁLVAREZ, Iván Villarnea. Koyaanisqatsi: An Anti-Modernist Urban Symphony. In: Lafuente, Luis Alberto Lázaro; REQUEJO, María Dolores Porto (Ed.). **English and American Studies in Spain: New Developments and Trends**, 2015b. p. 151.
- ÁLVAREZ, Iván Villarnea. Paisagens Vividas, Trabalhadas, Truncadas. Iconografia da Periferia Urbana no Cinema Ibérico da Austeridade. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 8, n. 2, p. 15-34, 2019.
- AMARAL, Carolina. **O espaço-tempo da comédia romântica**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade federal Fluminense, Niterói, 2018.
- BARNOUW, Erik et al. **Documentary: A history of the non-fiction film**. USA: Oxford University Press, 1993.
- BARSAM, Richard; MONAHAN, Dave. **An Introduction to Film**. USA: W. W. Norton & Company, 2009.
- BARTZ, Carla Dórea. **Coal Face: um filme de Alberto Cavalcanti**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, 2003.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura: Obras Escolhidas, vol. 1. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

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

_____. **Cinema brasileiro**: proposta para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. **Revista Laika**, v. 4, n. 7, 2021.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion**: Journeys in Art, Architecture and Film. Nova York: Verso, 2007.

_____. **Surface**: Matters of aesthetics, materiality, and media. University of Chicago Press, 2014

BORDWELL, David. **Manhattan**: Symphony of a Great City. 11 jan. 2008. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2008/01/11/manhattan-symphony-of-a-great-city/>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

BORDWELL, David. **Catching up with the past**: Recent DVD and Blu-ray releases. 17 jul. 2018. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2018/07/17/catching-up-with-the-past-recent-dvd-and-blu-ray-releases/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema**: uma introdução. Editora Unicamp/Edusp, 2013.

CABRAL, Jefferson Bruno de Sousa et al. **A experiência do filme-ensaio em Sinfonia e Cacofonia e Cinemacidade**. 2019. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues; CHAVES, Renan Paiva. O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e a música de Berlim: sinfonia de uma metrópole (1927). **Doc On-line**. n. 12, p. 22-58, ago. 2012. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/12/dt_claudiney_carrasco.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2018.

CARVALHO, Maria do Socorro. O Brasil em Tempo de Cinema Novo. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

CAVALCANTI, Andrei de Ferrer et al. **Cidade sinfônica**: a cidade representada em Berlin: Die Sinfonie der Großstadt. 2015. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba, 2015.

CAVALCANTI, Alberto. Documentários de Propaganda In PELLIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Claudio M. **Alberto Cavalcanti**. Editions du Festival international du film de Locarno, 1995.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Trad. Ephraim Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CHAVES, Renan Paiva. **O som no documentário**: a trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Unicamp, Campinas, 2015.

CINEARTE, Rio de Janeiro, v. 4, n 185, 11 de setembro de 1929. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1929_00185.pdf>. Acesso em: 27 maio. 2021.

CLARKE, David (Ed.) **The cinematic city**. New York: Routledge, 2005.

COMOLLI, Jean L. A cidade filmada. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, ano, v. 3, 1995.

_____. **Ver e poder - A inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

CORREIA, Donny. **Representações estéticas da metrópole no cinema de autor dos anos 1920**. Dissertação – Universidade de São Paulo, 2014.

COSTA, Luciano Bernardino da. **Imagem dialética e imagem crítica**: fotografia e percepção na metrópole moderna e contemporânea. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2010.

COSTA, Fernando Moraes da. A inserção do som no cinema: percalços na passagem de um meio visual para audiovisual. **1º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho**, 1º a, v. 3, p. 60, 2003.

_____, Fernando Moraes da. Sons urbanos e suas escutas através do cinema. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação** | E-compós, Brasília, v. 15, n. 2, maio/ago. 2012. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/792/591>>. Acesso em: 29 jul. 2018.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 17-52. (Coleção CampoImagético).

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, tempo e a cidade cinemática. **Espaço e cultura**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 13, p. 63-75, 2002. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/7426/5382>>. Acesso em: 1 jun. 2018.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, tempo e a cidade cinemática. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 63-75, jan./jun. 2002.

COSTA, Maria Helena. A cidade como cinema existencial. **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, v. 7, n. 2, 2006.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2004.

DEMÉTRIO, Sílvio; MEDEIROS, Gutemberg. O mais estrangeiro de todos os brasileiros: Alberto Cavalcanti e sua jornada pelas vanguardas européias. **Revista ECO-Pós**, v. 19, n. 2, p. 57-66, 2016.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELSAESSER, Thomas. The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet. **Found Footage Magazine**, v. 1, p. 30-37, 2015.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. A onda ótica: Walter Ruttmann em 1929. Tradução de Marcus Bastos. **Teccogs: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, São Paulo, n. 14, p. 63-97, jul.-dez. 2016.

FACCIN, Milton Julio; NOGUEIRA, Maria Alice de Faria; VAZ, Élide (org.). **Narrativas da cidade**: perspectivas multidisciplinares sobre a urbe contemporânea. Rio de Janeiro: E-papers, 2013.

FARIA, O. D. Cinema Nacional. **O Fan**, Rio de Janeiro, jan. 1930. p. 8 *apud* LEZO, 2016, p. 105.

FREIRE, R. D. L. (2011). **Carnaval, mistério e gangsters**: o filme policial no Brasil (1915-1951). Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

FONSECA FILHO, Isnard Pereira da. **Belo Horizonte bem querer**: versos sinfônicos com ásperas dissonâncias. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. Editora Ática, 1975

GRAF, Alexander. Paris–Berlin–Moscow: On the Montage Aesthetic in the City Symphony Films of the 1920s. In: GRAF, Alexander. **Avant-Garde Film**. Brill Rodopi, 2007. p. 77-91.

GOMES, Renato Cordeiro. **Da metrópole à cibercidade–cultura e cosmopolitismos**. Espécies de espaços–territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 179-195.

GUNNING, T. The Cinema of Attraction: Early cinema, its spectator, and the avant-garde. In: KNOFF, R. (org.). **Theater and Film: A Comparative Anthology**. New Haven: Yale, 2000.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança mundial**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HIELSCHER, Eva; JACOBS, Steven; KINIK, Anthony. Introduction: the city symphony phenomenon 1920–40. In: HIELSCHER, Eva; JACOBS, Steven; KINIK, Anthony (Org.). **The city symphony phenomenon: cinema, art, and urban modernity between the wars**. Routledge, 2018. p. 3-42.

HIELSCHER, Eva. The Phenomenon of Interwar City Symphonies: A Combined Methodology of Digital Tools and Traditional Film Analysis Methods to Study Visual Motifs and Structural Patterns of Experimental-Documentary City Films. **DHQ**, v. 14, n. 4, 2020.

KINIK, Anthony. **Dynamic of the metropolis, the city film and the spaces of modernity**. Tese de doutorado. Montreal: McGill University, 2008.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Jorge Zahar, 1988.

KUSTER, E. A insuportável indiferença: indo ao cinema em companhia de Georg Simmel. In: PECHMAN, R. M. **A pretexto de Simmel: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. p. 199-230.

LABAKI, Luis Felipe Gurgel Ribeiro. **Viértov no papel: um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, 2016.

LEZO, Denise. **Das sinfonias ao samba: o imaginário das metrópoles no cinema brasileiro**. 2016. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, University of São Paulo, São Carlos, 2016.

LISBOA, Henriqueta. **Belo Horizonte – bem querer**. Belo Horizonte: EDDAL, 1972.

LÖW, Martina. O spatial turn: para uma sociologia do espaço. **Tempo social**, v. 25, n. 2, p. 17-34, 2013.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós cinemas**. Papirus Editora, 1997.

MACDONALD, S. The City as the Country: The New York City Symphony from Rudy Burckhardt to Spike Lee. **Film Quarterly**, 52, no. 2, p. 2-20, 1997.

MACDONALD, Scott. **Avant-doc**: Intersections of documentary and avant-garde cinema. United Kingdom: Oxford University Press, 2014.

MACHADO JR. , Rubens LR. **São Paulo em movimento**. Mestrado – ECA-USP, São Paulo, 1989.

MACHADO JÚNIOR, Rubens LR. Cosmopolitismo e aspiração de progresso no entre guerras: Sobre a presença da cidade no cinema em São Paulo, a sinfonia da metrópole (1929). **Anais do 26. Simpósio Nacional de História–ANPUH**, p. 1-12, 2011.

MARQUES, Raphaela Benetello. **O cinema de Marcos Pimentel**: da trajetória pessoal ao documentário Sopro. Dissertação (Programa De Pós-Graduação Em Artes, Cultura E Linguagens) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

MARTINS, Fernanda; SANTOS, Emerson R. **As Sinfonias Urbanas** – Uma breve introdução sobre suas origens e seus inventores. 2012. Disponível em: <<http://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/As-sinfonias-urbanas-uma-breve-introdu%C2%8Da-%C3%83%C3%89o-sobre-suas-origens-e-seus-inventores.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MARTINS, Fernanda Aguiar Carneiro. Film-Photo–um Século de Sinfonias de Metrópole. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2020

MARTINS, Fernanda Aguiar Carneiro. Towards a(n) (Audio)Visual Ethnography of the City. **Journal of Modern Education Review**, 2019.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2015.

MATTOS, Carlos Alberto. **O olho que ouve**. 20 set. 2015. Disponível em: <<https://carmattos.com/2015/09/20/o-olho-que-ouve/>>. Acesso em: 25 ago. 2018.

MATTOS, Carlos Alberto. **Sinfonia de Berlim**. 7 out. 2012. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=134&cat=8>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

MATTOS, Carlos Alberto. **Fotografia e cinema**. Disponível em: <<https://carmattos.com/2011/06/28/fotografia-e-cinema/>>. Acesso em: 15 out. 2020.

MATTOS, Carlos Alberto. **Cinema de fato**. Rio de Janeiro: Jaguatirica Digital, 2017.

MELBYE, David. **Landscape allegory in cinema**: from wilderness to wasteland. Springer, 2010.

MELLO, Cecília. Um conto de duas cidades. In: BRANDÃO, Alessandra S.; CORSEUIL, Anelise; LIRA, Ramayana (org.). **Cinema, Globalização e Transculturalidade**. Blumenau: Nova Letra, 2013. 119-138.

_____. **Movimento e espaços urbanos no cinema mundial contemporâneo**. Relatório de Pós Doutorado em Comunicação e Artes. Escola de Comunicações e Artes - USP, 2011. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/CAM.pdf>. Acesso em: 12. fev. 2019.

MENEGUELO, Cristina. **Kemeny and Lustig's São Paulo, Sinfonia da Metrópole in The City Symphony Phenomenon**. Routledge, 2018. p. 263-264.

MENEZES, Adriana Maria. **Poesia em forma de imagem**. Arquivo nas práticas experimentais do cinema. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

MENNEL, Barbara. **Cities and cinema**. New York: Routledge, 2008.

MICHELSON, Annette. **Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov**. Los Angeles: University of California Press, 1984.

MITTELL, Jason. A Cultural Approach to Television Genre Theory. **Cinema Journal**, SCMS, v. 40, n. 3, 2001.

MOHOLY-NAGY L., 1969, **Painting photography film**. Disponível em : https://monoskop.org/images/c/cb/Moholy-Nagy_Laszlo_Painting_Photohraphy_Film.pdf . Acesso em 10 de janeiro de 2015.

MOURÃO, Maria Dora Genis. **Reflexões sobre o cinema e o movimento das novas tecnologias**. Trabalho apresentado para obtenção de título de livre-docente na Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1998.

MUANIS, Felipe. **Projeção mapeada: o real e o virtual nas edificações das grandes cidades**. Revista do Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, 2011.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2009.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. **Da ordem do enigma** - fragmentos justapostos. Tese de doutorado (PPG - Artes Visuais) – UFRGS, Porto Alegre, 2003.

OLIVIERI, Silvana Lamenha Lins. **Quando o cinema vira urbanismo: o documentário como ferramenta de abordagem**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/8811>>. Acesso em: 28 ago. 2018.

PEREIRA, M. D. S. O olhar panorâmico: a construção da cidade como experiência e objeto do conhecimento (1800-1830). **RUA - Revista de Urbanismo e Arquitetura**, Salvador, v. 7, n. 2, p. 140-150, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, v. 27, n. 53, p. 11-23, 2007.

REES, A. L. Frames and windows: visual space in abstract cinema (pp. 55-75). In GRAF, Alexander; SCHEUNEMANN, Dietrich (Ed.). **Avant-garde film**. Rodopi, 2007.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 234-257.

RODRIGUEZ, Ángel Sancho. **Las "Sinfonías Urbanas" como imagen de la ciudad de entreguerras**: ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov. Tese de Doutorado – Universidad Complutense de Madrid, España, 2016.

RODRIGUES, Vanessa. **Filmes de arquivo**: possibilidades para a construção de uma memória sobre as cidades. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ppgacl/files/2019/08/disserta%C3%A7%C3%A3o-Vanessa.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2019.

SILVA, Patrícia Rebello da. Sob o risco do ensaio:(de) formações na história do documentário. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., 2013, Salvador. **Anais**. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2086.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2018.

SILVA, Bruno Evangelista da. **A representação da modernidade em Dziga Vertov**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**, v. 2, 2004. p. 95-123.

SIMMEL, Georg et al. A metrópole e a vida mental. **O fenômeno urbano**. Zahar, 1979. v. 4, p. 11-25.

SITNEY, P. Adams. **The Avant-Garde Film**: A Reader of Theory and Criticism. Anthology Film Archives Series: 3. 1978

SHIEL, M.; FITZMAURICE, T. (Org.). **Cinema and the city**: film and urban societies in a global context. Oxford: Blackwell, 2001.

SOJA, Edward William. Para além de postmetropolis. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 20, n. 1, p. 136-167, 2013.

STEIN, Erica. Abstract Space, Microcosmic Narrative, and the Disavowal of Modernity in "Berlin: Symphony of a Great City". **Journal of Film and Video**, v. 65, n. 4, p. 3-16, 2013.

SUPPIA, Alfredo. A São Paulo do cinema: moderna e pós. **Ciencia e Cultura**, São Paulo, v. 65, n. 4, p. 63-65, 2013. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252013000400022&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 jun. 2019. <http://dx.doi.org/10.21800/S0009-67252013000400022>.=

TENÓRIO LUNA, Sabrina. Found Footage: uma introdução. **Esferas**, v. 4, n. 7, 2015.

TURVEY, Malcolm. **The filming of modern life**: European avant-garde film of the 1920s. MIT Press, 2013.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. **A arte do cinema**: uma introdução. Editora Unicamp/Edusp, 2013.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David; SMITH, Jeff. **Film history**: an introduction. New York: McGraw-Hill, 2003.

TREM DAS CORES. Caetano Veloso. **Álbun: Cores, Nomes**. Vinil. 2'25". Poligram, Rio de Janeiro, 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c6iJ4F73us0>>. Acesso em: 15 out. 2020.

VERTOV, Dziga. **Kino-eye**: the writings of Dziga Vertov. Univ of California Press, 1984.

VERTOV, Dziga. **Articles, Journaux, Projets**. Paris: UGE, 1972.

XAVIER, I. N. São Paulo no Cinema: da coesão da cidade-máquina à corrosão da cidade-arquipélago. **Sinopse: Revista de Cinema**, São Paulo, v. 11, p. 18-25, 2006.

WENDERS, W. . A paisagem urbana. **Revista de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, 2, p. 181-189, 1994.

WERTH, Margaret. Heterogeneity, the City, and Cinema in Alberto Cavalcanti's Rien que les heures. **Art History**, v. 36, n. 5, p. 1018-1041, 2013.

Apêndice 1 – Listagem de filmes catalogados como reverberações sinfônicas ou sinfonietas

Título Original:	Sinopse:	Direção:	Duração:	Cor:	Ano:	Cidade(s):
<i>São Paulo - Sinfonia e Cacofonia</i>	Ode de amor e ódio a cidade de São Paulo. Fragmentos de mais de cem filmes, filmados em São Paulo, expressam o prazer angustiante, ou a angústia prazerosa de se viver nesta cidade.	Jean-Claude Bernardet	40'	COR	1995	São Paulo -SP
<i>Recife de dentro pra fora</i>	Documentário poético sobre o rio Capibaribe, inspirado no poema 'O cão sem plumas' de João Cabral de Mello Neto. Mostra os diversos aspectos do rio, do mar, da natureza e da cidade com sua miséria, seus pescadores e sua esperança.	Kátia Mesel	16'	COR	1997	Recife- PE
<i>Saudade do Futuro</i>	Uma cidade contada e cantada em versos, músicas, histórias e múltiplos sons por migrantes nordestinos que chegaram em São Paulo sonhando com uma vida melhor. A saga de incontáveis rostos anônimos que, à medida que constroem suas existências, criam a música cotidiana, ritmada e caótica de uma metrópole contemporânea construída sobre profundos contrastes.	Marie-Clémence & Cesar Paes	90'	COR	1999	São Paulo -SP
<i>E.ice.t</i>	Uma tarde na praia de Ipanema...	Mariana Aguiar, Philipp Hartmann	5'	COR	2002	Rio de Janeiro - RJ

<i>Pare, olhe, escute</i>	Vídeo experimental que tenta ilustrar com intensidade a percepção dos cinco sentidos humanos. A produção chama atenção para a diversidade de sensações e emoções presentes em situações e atitudes simples do cotidiano.	Instrutoras: Ana Paula Nunes e Anna Rosaura Trancoso	7'25"	COR	2006	Tiradentes -MG
<i>Goiânia, Sinfonia da Metrópole</i>	Goiânia em 1 dia: beleza e perplexidade. As desigualdades e abismos dos centros urbanos brasileiros: o convívio humano corrompido pela velocidade dos acontecimentos, a civilização consumista caminhando para a catástrofe.	Rodolfo Carvalhaes	8'	COR	2007	Goiânia - GO
<i>Eiffel</i>	A partir da combinação de uma trilha sonora clássica sobre imagens contemporâneas do centro do Recife, o curta sugere uma crônica político-cinematográfica sobre a capital pernambucana, tendo como foco um de seus novos monumentos.	Luiz Joaquim	3'	COR	2008	Recife- PE
<i>Sob o Céu de Joinville</i>	Inspirado em obras como Berlim - Sinfonia de uma Metrópole, Um Homem com uma Câmera e a trilogia Qatsi, o filme mostra o passar de um dia através de momentos peculiares e triviais do cotidiano da cidade. Em linguagem que não segue os moldes tradicionais do documentarismo, a narrativa se estabelece na relação da trilha sonora (original) e a montagem, sem diálogos.	Rodrigo Falk Brum	16'	COR	2008	Joinville - SC
<i>Pólis</i>	Um dia qualquer, uma cidade comum. O horror e o sublime do urbano em constante transformação, numa era onde não há nada acabado, definitivo. Construção e destruição, sístole e diástole expressas na poética da pólis contemporânea.	Marcos Pimentel	22'	COR	2009	Diversas cidades
<i>Urbe</i>	Um documentário sobre uma cidade e sua alma. A presença da vida e da morte nos centros urbanos contemporâneos. Uma reflexão sobre as raízes das cidades e os sentimentos de seus habitantes.	Marcos Pimentel	15'	COR	2009	Diversas cidades
<i>Dia de Clássico</i>	Em outubro de 2008, quatro fotógrafos aceitaram a proposta de realizar um exercício coletivo de observação da cidade do Recife. Sem indicação de	Paulo Sano e Rafael Travassos	23'	COR	2010	Recife- PE

	roteiro, registraram aquele domingo de forma singular.					
<i>Taba</i>	Sobre os escombros e destroços das cidades contemporâneas, os novos guerreiros urbanos improvisam diariamente por ruas e ruínas... Representantes de diferentes tribos experimentam suas guerras cotidianas pela sobrevivência habitando um território desigual e em contínuo desequilíbrio. Um documentário que desnuda os contrastes e contradições que a vida na cidade nos reserva.	Marcos Pimentel	16'	COR	2010	Diversas cidades
<i>Variante</i>	4h00, segunda-feira, estação de trem Estudantes, Mogi das Cruzes, São Paulo. Começa mais uma jornada na vida de quase meio milhão de pessoas, que dependem do trem para se deslocarem diariamente de suas casas, nas cidades periféricas da zona leste da Grande São Paulo, à capital paulista. O filme Variante traça um olhar polifônico sobre essa viagem; arte, religião e trabalho são alguns dos aspectos retratados entre as múltiplas realidades deste local. O trem é observado como um espaço em contínuo processo de significação e reutilização: um permanente variante.	Pietro Piccolomini e Ester Fér	31'	COR	2010	Grande São Paulo - SP
<i>Sinfonia de uma Pequena Cidade</i>	A cidade de Cachoeira-Ba, mantém em seu ambiente sonoro urbano o ritmo do trem. Trabalho apresentado a disciplina de Linguagem e Expressão cinematográfica I -UFRB	André Araujo, Beatriz Vieirah, Chantal Durpoix, Maíra Carbonieri, Maria Clara Smithse	4'21"	COR	2011	Cachoeira - BA

<i>Dique</i>	Onde antes era um cenário paradisíaco, surge uma nova paisagem sonora proporcionada pela urbanização desordenada e caótica de uma cidade dormitório.	Adalberto Oliveira	18'30"	COR	2012	Olinda - PE
<i>Fragmentos de uma Cronologia Inerte</i>	Parado, no engarrafamento.	Lucas Simões	8'	COR	2013	Recife- PE
<i>Cacos de Vitral</i>	Cacos de Vitral é uma opção de mais de 4 mil imagens, fotografadas em Juiz de Fora – MG. De forma poética, ilustra o cotidiano de uma cidade média brasileira que lida com situações recorrentes em grandes metrópoles, não obstante, ressaltando sua beleza.	Lorena Dini	7'12"	P&B	2014	Juiz de Fora - MG
<i>Ave Sinfonia</i>	Uma viagem sonora às cidades mineiras que encerram o dia com as badaladas dos sinos em uma sinfonia de Maria. Documentário colaborativo montado com imagens de diversos artistas convidados para filmarem o som das 18h em suas cidades.	Igor Amim	8'	COR	2015	Diversas cidades mineiras
<i>Cachoeira, Sinfonia de uma Cidade</i>	<i>Cachoeira, Sinfonia de uma Cidade</i> segue a tradição das sinfonias urbanas dos anos 1920, em especial, a da tríade formada pelos cineastas A. Cavalcanti, W. Ruttmann e D. Vertov. Possui como protagonista a cidade de Cachoeira, localizada no Recôncavo Baiano. Livre do fardo de contar uma história, se atém à cidade, em seu cotidiano, com seus habitantes anônimos, transeuntes, tráfego e paisagem, flagrados em seus movimentos e ritmos mais sutis ao longo de um dia. Constitui uma homenagem à cidade de Cachoeira e ao próprio cinema, em especial, ao cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, cuja sinfonia urbana <i>Rien que les heures</i> (1926) completa noventa anos esse ano.	Fernanda Martins	3'36"	COR	2015	Cachoeira - BA

<i>Disforia Urbana</i>	A vida na cidade, com todo seu movimento e celeridade, é na verdade solitária e monótona.	Lucas Simões	12'	COR	2015	Recife- PE
<i>Sinfonia Urbana</i>	Memórias urbanas expressas em ruínas, a cidade que sufoca seu passado e o tempo que transcorre ao ritmo de estacas.	Guilherme Landim	1'	COR	2015	Juiz de Fora - MG
<i>Pulso</i>	A vida noturna da cidade de Juiz de Fora é apresentada através de uma “sinfonia metropolitana” feita para a disciplina ‘Documentário’ pertencente ao curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFJF e ministrada pela professora Karla Holanda.	Mariana Schwartz e Caio Lima	4'	COR	2016	Juiz de Fora - MG
<i>Sinfonia BC</i>	Um curta-metragem documentário inspirado nas sinfonias urbanas das décadas 20 e 30 e também nos filmes não-verbais da trilogia Qatsi. A cidade acorda, vive a rotina de um dia e adormece. Como em três movimentos de uma peça musical.	Diego Dambrowski	26'	COR	2016	Balneário Camboriú - SC
<i>U: réquiem para uma cidade em ruínas</i>	O embrião de uma revolução que toma forma nos meandros do sistema. Um manifesto processual para uma nova ordem cultural, urbana e social. Um documento subjetivo da cidade e de sua deturpada noção de progresso. Polilogia metropolitana, ensaios para reflexão e ação. Da distopia do progresso urbano medido pelos quilômetros construídos de tapetes de asfalto, pelas toneladas de concreto empilhado em montanhas artificiais, uma nova ordem se faz ouvir. O sussurro dos cidadãos passa a ecoar sobre as ruínas de uma cidade cujo desenvolvimento sobrepuja os indivíduos e as memórias.	Pedro Veneroso	90'	COR	2016	Belo Horizonte (MG)

<i>Silêncios.</i>	Silêncios é um documentário que, ao decorrer de um dia, lança um olhar sobre os sons e osilêncio no centro de São Paulo, uma das maiores metrópoles do mundo.	Catarina Cavallari e Luís Felipe Nogueira	10'	COR	2016	São Paulo -SP
<i>CEASA Sinfônico</i>	<i>Ceasa Sinfônico, é um documentário experimental que explora o fim de um dia numa feira popular e os ruídos do centro da cidade, transformando numa sinfonia industrial, que mostra um ponto de vista diferente do comum sobre o Ceasa.</i>	Iuri Rocha	3'09"	P&B	2017	Vitória da Conquista-BA
<i>Recife 11/17</i>	Sinfonia urbana, trabalho final para a disciplina "documentário clássico", ministrada por Cid Vasconcelos, no curso de cinema e audiovisual da UFPE	Bruno Barrenha, Carlos Aquino, Ivaldo Aguiar e Mariana Souza,	7'	COR	2017	Recife- PE
<i>Um dia na Vida</i>	“Estou aguardando o momento, O momento da mudança, Aqui e agora, Mas por enquanto tudo está apenas acontecendo, Na fumaça de um vulcão, Ainda estou procurando o meu lugar, Aqui e agora, Mas por enquanto tudo está apenas acontecendo.” Jean-François Perrier.	Lara Nonato, Monique Alves, Thaiz Araújo e Claudia Rafaela.	15'	COR	2017	Juiz de Fora - MG
<i>Viajante Urbano</i>	Compilação de imagens em deslocamentos por 7 países da América e Europa. O material captado por câmeras de smartphones alimenta um acervo que continuamente se atualiza.	Bruno Pacheco	1'	COR	2017	Diversas cidades

<i>EstereoEnsaio São Paulo 3D</i>	<i>EstereoEnsaio São Paulo</i> é um filme-ensaio que revive o espírito dos filmes “Sinfonia de Cidades” da era silenciosa, no contexto estereográfico digital do século XXI. O filme foi composto como sinfonia musical com o intuito de dialogar com o filme São Paulo, Sinfonia da Metrópole, realizado em 1929. O filme traça a arquitetura modernista de Niemeyer, com suas curvas e movimentos, mostrando a convivência das pessoas em um ambiente futurista e utópico do passado recente. O filme, antes de tudo, reorganiza e ressignifica a espacialidade visual. Com um design de som autônomo, <i>EstereoEnsaio São Paulo</i> pretende ser um registro poético de uma cidade de nossa época	Jane de Almeida	46'	COR	2018	São Paulo - SP
<i>Centro</i>	Documentário que registra 24 horas do centro do Rio de Janeiro em setembro de 2019	Peter Azen	70"	COR	2021	Rio de Janeiro - RJ
<i>Vitrines</i>	<i>Vitrines</i> é um documentário sobre as formas contemporâneas de consumo. Os shoppings são um universo particular onde se pode comprar de tudo. Como se organizam os corredores, as vitrines e os espaços que convidam o público a passar sua tarde dentro de um shopping?	João Pedro Diaz, Luã Leal, Mariana Martinelli e Sérgio Faria.	12'	COR	2021	Rio de Janeiro - RJ

Apêndice 2 – Revisitando as cidades filmadas: fragmentos/ pesquisa/ trânsito

A partir das discussões levantadas, ao se pensar as representações da cidade na história do cinema, produzi um exercício prático¹¹⁹: o curta-metragem *Filmar a cidade: fragmentos/ pesquisa/ trânsito*¹²⁰, doravante intitulado *Filmar a cidade*. O filme é composto de imagens e sons de alguns filmes chave para os estudos que versam a relação entre cidade e cinema, bem como outros relacionados à minha pesquisa em particular.

O curta *Filmar a Cidade* buscou articular, a partir de sons e imagens, não necessariamente sincrônicas, alguns pensamentos e sensações sobre a relação entre cidade e cinema. No processo de concepção do curta, empreguei fragmentos de filmes estudados na minha investigação numa colagem / montagem que brinca, reverencia e resinifica as imagens. Os filmes utilizados, em sua maioria, são caros a estudos que abordam o olhar do cinema para as cidades. O curta segue uma curadoria afetiva, sem pretensões de abarcar os principais filmes, muito menos uma proposta historicista e cronológica.

Adriana Menezes, na sua tese *Poesia em forma de imagem: Arquivo nas práticas experimentais do cinema* (2015), exemplifica diversas práticas experimentais de *found footage*, produzidas a partir dos anos 1990, e discorre sobre o potencial dessas expressões artísticas. Diz ela que “Ao cortar, colar, alongar, colorir, fazer nova edição de som, os filmes de *found footage* adquirem novos significados e, de certa forma, reescrevem a história do cinema.” (MENEZES, 2015, p.111)

Além das potencialidades do uso da imagem de arquivo, é pertinente ponderar que a recepção da utilização de arquivos de cinema possui dimensões diferentes para um espectador que reconhece as imagens e sons apresentados comparados aos que não as identificam em suas memórias. No caso específico do *Filmar a cidade*, creio que, por possuir uma proposta que, de alguma forma, reverencia esses filmes, essa lacuna na apreensão se torne mais acentuada, na medida que um espectador que não assistiu ao filme não terá a mesma percepção das camadas de memória que ela memória traz.

¹¹⁹ O filme foi produzido no segundo semestre de 2018, a partir das reflexões que vinham sendo levantadas no percurso do mestrado. Cabe ressaltar que a realização do filme não possui intuito comercial, tendo sido feito com um caráter de pesquisa, e também exibido para fins acadêmicos no V Seminário de Pesquisa em Artes, Cultura e Linguagens.

¹²⁰ Disponível para visualização em <https://vimeo.com/290583146>.

A partir de agora, farei uma breve análise fílmica a partir do aparecimento cronológico de cada obra selecionada em meu curta. Começamos o filme com o acordar da cidade registrada pelo filme *Um homem com uma câmera*, de Vertov (1929).

“A cidade dorme, o homem com a câmara vem acordá-lo, realizando a conjunção, a conjunção do movimento urbano e do movimento do filme, movimento de movimentos.” (COMOLLI, 2008, p. 154). A modernidade registrada pelas sinfonias urbanas é mostrada em diversos fragmentos. Cada filme, claro, com o seu olhar, com a sua lente.

Selecionamos na obra de Cavalcanti, *Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti (1926), um letreiro nos questiona o que diferencia uma cidade de outra e indica os monumentos como o que as diferencia, monumentos que, quase sempre, são obras que registram e se constroem por uma história legitimada.

A viagem continua e o trem (figura 75) da moderna Berlim de Ruttman embarca em um túnel escuro. Ouvimos um trecho de um discurso de Hitler e vemos cenas de *Alemanha, ano zero* (de Rossellini, 1948), as cidades e monumentos destruídos, ponto irremediável da relação da cidade com o cinema, como nos diz Comolli (2008).



Figura 75: fotograma do filme *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (Walter Ruttmann, 1927).

A memória e a subjetividade aparecem agora em foco. Uma das perguntas que me moveram a utilizar este filme foi: como é possível ultrapassar o nível do “saber sobre o outro”

e chegar ao ponto de “experimentar, tocar e ser tocado pelo outro”? Alain Resnais, em *Hiroshima, Mon Amour* (1959), nos questiona através do personagem masculino quando afirma “você não viu nada em Hiroshima”, trazendo a impossibilidade de transmissão da experiência. A personagem feminina diz “... eu observava as pessoas e observava a mim mesma ...”

A pesquisadora Cecília Mello em seu relatório de pós-doutorado *Movimento e espaços urbanos no cinema mundial contemporâneo* evidencia a importância de *Hiroshima, Mon Amour* na história do cinema e afirma que “...a relação entre cinema, memória e cidade encontra sua matriz no filme Hiroshima, meu amor” (MELLO, 2011, p. 139).

Giuliana Bruno descreve as cidades como “camadas de sedimentos, a soma de tudo aquilo que seus habitantes carregam dentro de si. (...) É, sobretudo, através do espaço e não do tempo que se movem as memórias” (*apud* MELLO 2013, p. 130).

Posteriormente, as imagens nos levam à *Crônica de um Verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin. Temos, no trecho selecionado, Marceline, sobrevivente de um campo de concentração, andando pelas ruas de Paris enquanto nos conta as suas memórias. Em uma cena posterior em *Crônica de um Verão*, Marceline se questiona se não houve uma encenação no seu relato. Como se constroem nossas histórias?

Um corte e o outro da tela nos olha e, cada vez mais, uma quarta parede é rompida. A montagem brinca com essa dimensão a partir de fragmentos do longa *Vissages Villages* de Agnès Varda e JR (2016).

Em *Vissages Villages*, vemos uma foto de operários de outro tempo impressa em grande escala e colada nas casas em que antes viveram e que, agora, serão demolidas devido à especulação imobiliária. Essas imagens foram intercaladas com os operários de outras épocas: na Berlim dos anos 1920, registrada por Ruttman e do filme *Pólis* (2009) do diretor Marcos Pimentel¹²¹, que busca revisitar possíveis olhares para a cidade.

Por fim, ou como no início de uma nova viagem, vemos os pés e olhos da cineasta Agnès Varda impressos em um trem, trem símbolo da modernidade nas sinfonias urbanas e imagem primeira do cinema, da chegada do trem na estação dos irmãos Lumière.

¹²¹ É interessante observar a força do olho que nos olha através da tela, na dissertação *O cinema de Marcos Pimentel: da trajetória pessoal ao documentário Sopro*, de Raphaela Marques, a autora nos fala dessa característica na obra do diretor: “[...] particularidade nas obras de Marcos Pimentel são os momentos em que o personagem olha diretamente para a câmera, em uma espécie de contemplação ou confronto com o espectador.”

Filmar a cidade trafega um pouco nesse percurso e esboça uma linha férrea ao longo dos seus quatro minutos. Imagens de trens de *Um homem com uma câmera* são seguidas de imagens de *Berlim, sinfonia de uma metrópole*. A montagem trafega entre os planos em cortes que buscam uma sensação de continuidade, a fim de atravessar essa linha férrea imaginária.

Na sua última parada, o trem de *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, se transforma no trem de *Vissages, villages*. Na camada sonora, ouvimos JR ao dizer: “Seus pés e seus olhos contam uma história, esse trem irá a mais lugares que você jamais conseguirá ir”.