
A VERTICALIZAÇÃO DE SÃO PAULO E O CINEMA: UMA NOVA DIMENSÃO NO ESTUDO DAS CIDADES

Júlio César de Lima Ramires
Prof. do Dep. de Geografia - UFU

RESUMO: *Este artigo apresenta alguns comentários sobre o processo de verticalização da cidade de São Paulo, destacando a presença do arranha-céu no cinema. Evidencia a importância de se considerar a produção cinematográfica paulista como uma variável capaz de contribuir para o entendimento dos múltiplos processos responsáveis pela sua organização territorial. Foi realizada uma breve evolução histórica da verticalização e selecionaram-se três filmes que retratam esse processo em momentos históricos distintos.*

Palavras Chaves: *cinema, arranha-céus, cidade*

ABSTRACT: *This paper intends to present some comments about the high building of São Paulo, detaching the meaning of skyscraper in the cinema. It becomes evident the importance of considering cinema as an element for comprise the urban complexity of São Paulo's urban space. A brief historical review of high building was accomplished. Three movies whom portray São Paulo in different historical moments was choosen.*

Key Words: *cinema, skyscrapers, city*

I. INTRODUÇÃO

Durante o desenvolvimento do curso "O cinema e a metrópole: o caso paulistano", uma experiência de curso integrado entre os programas de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes e Faculdade de Arquitetura da USP, assistiu-se a uma série de filmes que tiveram como cenário a cidade de São Paulo, evidenciando suas formas geográficas, como também seus processos sociais, políticos e econômicos atuando num constante e acelerado processo de construção e reconstrução do espaço urbano.

Um aspecto que poderia ser destacado é a presença constante, nos filmes, da forma geográfica que sintetiza um dos elementos da modernidade - o arranha-céu.

Numa pesquisa realizada em 1990 o paulistano escolheu a Av. Paulista, uma grande concentração de prédios, como o principal símbolo da cidade de São Paulo, evidenciando o quanto o significado de progresso, desenvolvimento e modernidade está associado à presença do arranha-céu no imaginário coletivo.

Os estudos sobre o processo de verticalização da cidade de São Paulo têm enfatizado os aspectos históricos e econômicos. A inclusão da dimensão cultural através do cinema pode enriquecer as análises já produzidas, tendo em vista que essa instância da sociedade vem assumindo progressivamente um papel importante no estudo do espaço urbano, que se apresenta com forte carga simbólica e subjetiva.

O arranha-céu é um símbolo da modernidade, marcando de forma concreta a paisagem urbana, evidenciando o processo de crescimento e transformação sócio-espacial da cidade de São Paulo. Associada a essa forma geográfica temos a construção da imagem de modernidade que conduz a cidade de São Paulo ao **status** de metrópole e cidade mundial.

Essas colocações evidenciam a importância de se considerar a produção cinematográfica como uma variável que pode contribuir para o entendimento dos múltiplos processos responsáveis pela estruturação/reestruturação interna da cidade de São Paulo.

A partir de uma caracterização geral do processo de verticalização de São Paulo procurou-se selecionar alguns filmes que retratassem os momentos mais significativos de expansão e transformação da cidade até aproximadamente a década de 60.

II. O CINEMA E A CIDADE

O mundo contemporâneo, eminentemente urbano e integrado pelas redes da globalização, levanta uma série de questionamentos acerca do papel e significado da cidade, exigindo novas formulações teórico-metodológicas que dêem conta da explicação dos complexos processos sociais, políticos, econômicos e culturais que integram a sociedade e redefinem o significado do espaço e do tempo. HARVEY (1992:189-190), por exemplo, afirma que:

“Como o capitalismo foi (e continua a ser) um modo de produção revolucionário em que as práticas e processos materiais de reprodução social se encontram em permanente mudança, segue-se que tanto as qualidades objetivas como os significados do tempo e do espaço também se modificam. Por outro lado, se o avanço do conhecimento (científico, técnico, administrativo, burocrático e racional) é vital para o progresso da produção e do consumo capitalistas, as mudanças do nosso aparato conceitual (incluindo representações do espaço e do tempo) podem ter conseqüências materiais para a organização da vida diária.”

SOUZA (1991:139) assegura que o ritmo e a técnica são duas mediações necessárias na compreensão da relação espaço - tempo, “elementos qualificadores do tempo no espaço ou seja, da aceleração ou desaceleração do tempo no espaço.” A cidade materIALIZA essas mediações de forma exemplar:

“A cidade como lugar de tempos distintos, longos e curtos, tempos de toda ordem, pois espaços sócio-culturalmente diferenciados. Do tempo longo, a tradição, a religião, a língua, os costumes, as expressões artísticas do tempo curto, o desafio do cotidiano, da sobrevivência da violência, da

carência, da miséria, da periferia, da verticalização. Traços destes tempos nas cidades, nas metrópoles. Tempos de contrastes, da modernidade, da pós-modernidade. Mas, hoje não é o tempo apenas da cidade é o tempo de toda parte: do campo, da região.” (SOUZA, 1991:139)

A cidade em sua complexidade e constante movimento do fazer/desfazer/recriar formas, funções, valores e estratégias de ação, aponta-nos em direção a pensar que os aglomerados urbanos não são apenas o “locus” da produção capitalista e da reprodução da força de trabalho. Outras dimensões da realidade mutante e mutável devem ser contempladas se quisermos ter uma compreensão real dos diferentes processos em curso. A dimensão do indivíduo na produção do espaço, por exemplo, é um dado significativo. Esses dois níveis - o do capital e do indivíduo - na realidade são indissociáveis, e há que se tentar apreendê-los como são.

CARLOS (1991), tecendo algumas considerações sobre a necessidade de se repensar o urbano, afirma que a noção de produção/reprodução do espaço deve ser ampliada, contemplando ao mesmo tempo a dimensão material e espiritual do homem. Assim sendo,

“A noção de produção envolve aquela de reprodução, aquela de um movimento em sentido ampliado, que pressupõe uma totalidade em constituição. O termo produção tem sido entendido em sua dimensão estrita, isto é, apenas como produção de coisas; propomo-nos a pensar a produção *latu-sensu*, enquanto produção de relações sociais, de obras, de símbolos, de valores éticos e estéticos no sentido da prática social, o que abre a perspectiva para se pensar o espaço urbano para além fixo/condição geral do processo produtivo” (CARLOS, 1991:108)

O absolutismo do pensamento que afirma que o espaço é produzido para o capital deve ser relativizado, principalmente quando se considera que o “hoje” é marcado pela ambivalência, pelo transitório e efêmero.

Vivemos um momento histórico marcado pela globalização, no qual a imagem tornou-se a codificação dos gestos e representação dos sentidos. A cidade é marcada por signos e imagens que traduzem a sua complexidade. Conforme afirma LUZ (1994:7-8):

“A imagem foi, na história das civilizações, muitas vezes associada a poderes perigosos de manipulação mágica. A questão da representação icônica da divindade atravessa muitos períodos da história das religiões. Proibida ou incentivada, a imagem revela por aí sua relação com o exercício de poder. De qualquer modo, os progressos da tecnologia no campo da produção e difusão da imagem criaram entre os indivíduos relações em escala de massa, fundadas na dimensão imaginária: este processo vem afetar os laços e o tipo de solidariedade baseados na família, na vizinhança ou na atividade profissional.”

Para SILVA (1993), compreender a imagem da cidade pela sua estrutura física é insuficiente, sendo necessários exercícios continuados de investigação sobre a construção de símbolos pelos cidadãos. Portanto, a cidade torna-se um objeto de estudo de diferentes disciplinas que se ocupam do simbólico, tais como a lingüística, semiologia, antropologia e psicanálise, e que procuram compreender níveis de elaboração cultural, através do uso e interiorização de práticas sociais.

“... la construcción de la imagen de una ciudad en su nivel superior, aquél en el cual hace por segmentación imaginaria de sus habitantes, conduce a un encuentro estético con la ciudad: ciudad vivida, interiorizada y proyectada por grupos sociales que la habitam y que en sus relaciones de uso con la urbe no sólo la recorren, sino la interfieren dialógicamente, reconstruyéndola como imagen”. (SILVA, 1993: 100)

Em trabalho anterior, RAMIRES (1995) teceu algumas considerações sobre a cidade e o cinema, contemplando a dimensão não-material da sociedade através da produção cinematográfica, o que não

cabe reproduzir na sua totalidade, retomando apenas alguns elementos fundamentais para nortear a análise sobre a verticalização de São Paulo no cinema.

CARLOS (1991) afirma que através da arte pode-se detectar a concretude e a complexidade das relações sociais de forma clara e inequívoca, ao contrário do que se pensa, ou seja, a arte como pura abstração. Além disto, ela pode ser um recurso analítico de articulação entre o racional e o irracional, sendo capaz de capturar algumas brechas que revelam facetas importantes do cotidiano.

A análise do urbano apenas pelo viés das transformações sócio-econômicas é parcial, na medida em que as cidades representam uma concentração de signos e imagens que as tornam uma forma distinta de civilização. Essas transformações deixam marcas que contam uma história não-verbal do cotidiano dos homens.

“As imagens urbanas despertam a nossa percepção na medida em que marcam o cenário cultural da nossa rotina e a identificam como urbana: o movimento, os adensamentos humanos, os transportes, o barulho, o tráfego, a verticalização, a vida fervilhante; uma atmosfera que assinala um modo de vida e certo tipo de relações sociais”. (FERRARA, 1990: 3)

Apesar de vivermos um tempo/ espaço marcado pelo processo de globalização e fetichização da comunicação, o isolamento é um traço marcante da cotidianidade do mundo em plena entrada do século XXI.

“A mídia produz a não-comunicação num mundo em que se exalta as virtudes da comunicação, e onde cada vez mais produz-se produtos imateriais (como a informação e os serviços), apontando para a fetichização da comunicação. Os objetos, que mantêm sua objetividade através do seu uso na relação direta com o sujeito, têm uma significação social que se perde

quando vira signo e entra na troca, provocada pela aceleração técnica". (CARLOS, 1993: 94-95)

LUZ (1994) nos lembra que o cinema teve um papel importante no conjunto de transformações desse ambiente urbano, acentuado com o advento da sociedade pós-industrial.

"O cinema representou um fator de mudança deste ambiente, na medida em que contribuiu para generalizar a utilização da imagem em movimento para o conjunto de atividades de troca na cidade moderna. A imagem 'mediática' instaura uma forma específica de sociabilidade; nela, todo caráter e toda ação ganham um valor ou uma dimensão estética". (LUZ, 1994: 7)

Com o surgimento do cinema a representação artística do espaço urbano ganha um maior dinamismo, na medida em que as articulações entre espaço e tempo se aproximam com mais realismo da vida moderna. MACHADO JR. (1989) nos lembra que antes do cinema a construção da imagem das cidades dependia da experiência de vida de cada um em lugares visitados ou descritos por outros, ou através da literatura, imprensa escrita, gravuras ou fotografias de cidades nunca visitadas.

BERNARDET (1980) afirma que a literatura, o teatro e a música são manifestações artísticas que antecederam o surgimento da burguesia, enquanto que o cinema é uma criação dessa nova classe social, que se apoiava numa máquina (câmera), responsável pela produção de uma arte neutra e objetiva.

A arte cinematográfica é, no entanto, marcada por uma forte carga de subjetividade e neutralidade que não reproduz de fato a realidade. DIAS (1993: 73) afirma que:

"O cinema, enquanto produto da era industrial, conseguiu se pensar, na sua primeira incursão pública, já como reprodutor de imagens do seu tempo. Já nasceu moderno, no sentido de estar sintonizado com a sua época."

Essa mesma autora nos lembra que há alguns anos atrás o Centro Georges Pompidou, em Paris, realizou uma exposição sobre a cidade no cinema, exibindo cenários de filmes famosos como "Metrópolis", de Fritz Lang, "A Cidade das Mulheres", de Fellini e "O Caçador de Andróides" de Ridley Scott, no qual a cidade aparece como um elemento extremamente importante no desenrolar da trama e drama das personagens.

MACHADO JR. (1989) nos recorda que antes da 1ª Guerra Mundial tanto o cinema europeu quanto o estadunidense fizeram uso de cenografias monumentais para representação de cidades onde se desenrolaram grandes épicos históricos e clássicos da literatura universal. Após a guerra, com as novas possibilidades estéticas postas pelas correntes expansionistas e realista, gradualmente passou-se a utilizar o espaço público como cenários dos filmes, sempre associando-se aos cenários criados em estúdio.

"... o interesse cinematográfico pelas cidades não se encerra no filme ficcional, fazendo irromper durante os anos 20 tratamentos crescentes ligados à captação direta da realidade urbana. Inaugurando linguagens diferentes mais ou menos ligadas ao gênero do documentário, diversos filmes vão aparecendo quase que simultaneamente em diversos pontos da Europa. Embora com propósitos e características muito distintas, tinham em comum o aparecimento temático da paisagem e vida urbana". (MACHADO JR, 1989:36-37)

Um dos primeiros filmes que destaca a força da cidade é "Metrópolis", de Fritz Lang (1927), que foi em grande parte influenciado pela primeira viagem do cineasta a Nova York. Ele concebe a

"cidade como centro da exploração capitalista, seus trabalhadores são verdadeiros escravos automatizados que habitam os subterrâneos da grande metrópole. Lang denuncia a massificação do homem, a sua transformação em robôs, caracterizando um pensamento de início do

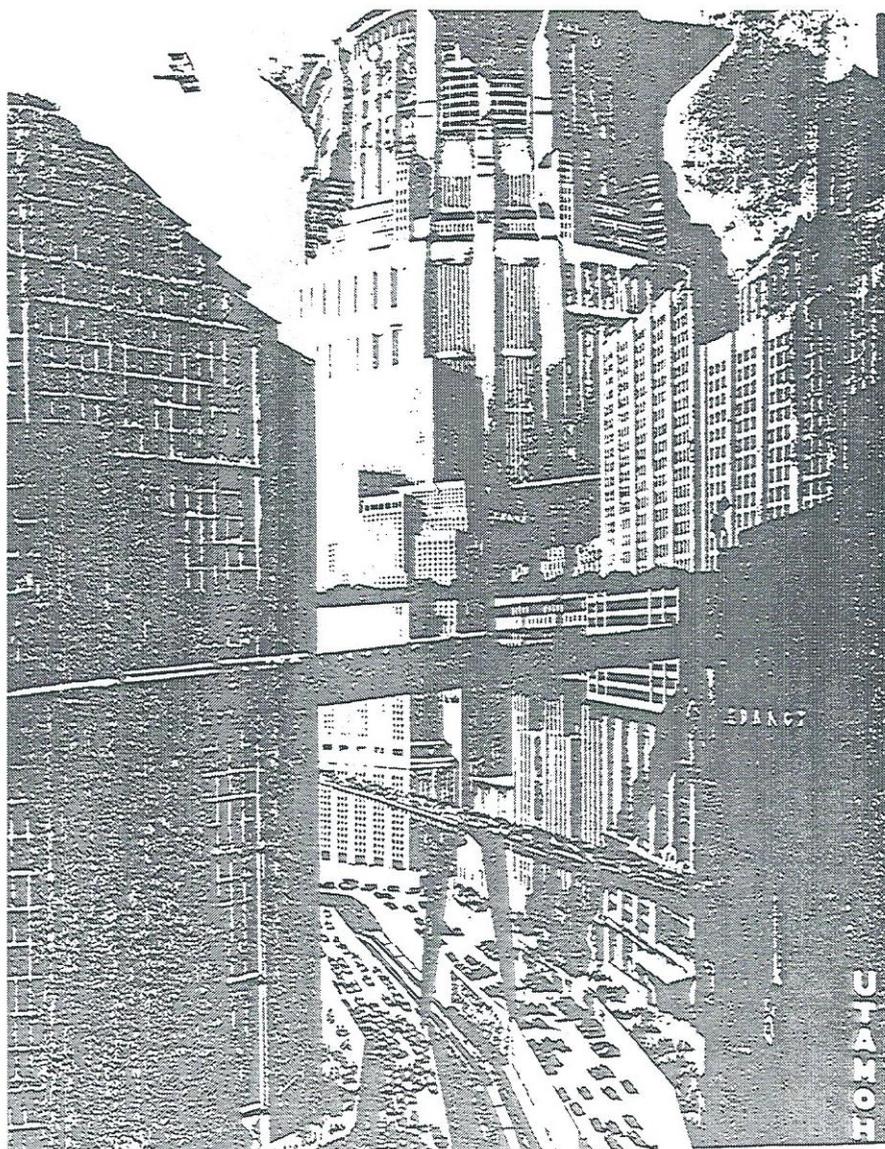
século, em que a cidade era considerada antro de perversidade e depravação. A cidade era o lugar onde corpos anônimos, subjugados e infelizes transitavam sem alegria, corpos destinados ao trabalho, extensão das máquinas e da produção.” (DIAS, 1993: 73)

Através da figura 1, que representa um fotograma de Metrópolis, podemos verificar que o meio urbano foi concebido segundo um eixo vertical hierarquizando a estrutura de classes da sociedade.

MACHADO JR. (1989:44) ainda ressalta que “a verticalidade possui uma força expressiva de significado simbólico bastante ligado à relação de poder entre o *em cima* e o *em baixo* no cinema alemão da época, com a suas célebres escadarias.”

Ese filme apresenta uma visão futurista da cidade, uma extrapolação das tendências de desenvolvimento tecnológico, conflitos sociais e opressão dos indivíduos, ainda distante da realidade urbana dos anos 20.

FIGURA 1
FOTOGRAMA DO FILME “METRÓPOLIS”



Fonte: Machado Jr. (1989)

SUTCLIFFE (1984) afirma que até os anos 40 o uso direto da cidade como cenário dos filmes apresentava limitações em função dos ruídos indesejáveis, da captação de luz, das distorções das vozes dos personagens, que foram apenas superados mais tarde com o desenvolvimento de equipamentos e das técnicas de filmagem. Após a 2ª Guerra Mundial, com a repercussão néo-realista do cinema italiano, a presença da dinâmica urbana no filme ficcional tornou-se uma constante.

É importante ressaltar que o espaço não é apenas um suporte onde a ação cinematográfica seria encenada; ele possui uma carga dramática que não pode ser dissociada dos personagens. MARTIN (1990) ao definir algumas concepções gerais de cenário afirma que, no caso impressionista, a paisagem é escolhida em função da dominante psicológica da ação, condicionando e refletindo ao mesmo tempo o drama dos personagens. Assim sendo, mar e praia significariam volúpia, liberdade, exaltação, nostalgia; montanha, pureza e nobreza; deserto poderia ser associado a solidão, desespero; cidade, violência e solidão.

III. A VERTICALIZAÇÃO DE SÃO PAULO: UMA VISÃO SINTÉTICA DO PROCESSO

Para MACEDO (1987) a verticalização é com certeza um dos grandes responsáveis pelas alterações morfológicas e funcionais de amplos segmentos da paisagem urbana.

“Verticalizar significa criar novos solos, sobrepostos, lugares de vida dispostos em andares múltiplos, possibilitando pois, o abrigo, em um local determinado, de maiores contingentes populacionais do que seria possível admitir em habitações horizontais, e por conseguinte valorizar e revalorizar estas áreas urbanas pelo aumento potencial de aproveitamento”. (MACEDO, 1987:9)

O processo de verticalização não é uma consequência natural da urbanização,

mas uma das possíveis opções traçadas e definidas pelos diferentes agentes e interesses econômicos que envolve a estruturação interna das cidades. Esse processo foi viabilizado através da

“resolução de alguns problemas técnicos - em especial aqueles referentes ao cálculo estrutural, à execução de fundações, à importantíssima invenção do elevador, e, por fim, ao desenvolvimento de materiais de construção de alta resistência e baixo preço, como o aço no caso dos Estados Unidos e o concreto armado no caso do Brasil”. (FICHER, 1994: 22)

Para MACEDO (1987) a verticalização é com certeza um dos grandes responsáveis pela alteração morfológica e funcional de amplos segmentos da paisagem urbana.

“Verticalizar significa criar novos solos sobrepostos, lugares de vida dispostos em andares múltiplos, possibilitando pois, o abrigo, em um local determinado, de maiores contingentes populacionais do que seria possível admitir em habitações horizontais e, por conseguinte, valorizar e revalorizar essas áreas urbanas pelo aumento potencial de aproveitamento”. (MACEDO, 1987:9)

Esse mesmo autor nos lembra que os indivíduos têm leituras diferenciadas da paisagem urbana e que com o crescimento e transformação da cidade novos referenciais têm de ser criados. O volume e a altura dos edifícios, por exemplo, conduzem o indivíduo a novas formas de interpretações do espaço, sendo elementos marcados na paisagem pela sua contiguidade e continuidade.

“o processo de verticalização urbana constrói, quando intenso, devido ao porte das suas edificações, novos relevos, constituídos de paredes e blocos construídos que, isolados ou em conjuntos, pouco a pouco recriam e criam novas estruturas morfológicas. Se a introdução da torre, do edifício de muitos andares,

destrói antigas e tradicionais relações espaciais estabelecidas há milênios, criam-se novas formas, novas figuras de paisagem, conduzindo a novas identidades e perfis urbanos ...” (MACEDO, 1987: 234)

Para RELPH (1987), os arranha-céus ostentam o poderio e a riqueza, podendo ser apontados como as catedrais das cidades modernas e o estandarte das companhias que utilizam o seu topo com fins de publicidade e interiorização de imagens no coletivo que circula pela cidade.

“Quando as condições são totalmente propícias, uma torre empresarial pode tornar-se um referente urbano, uma forma subtil e prestigiosa de fazer publicidade...” (RELPH, 1987: 151)

Esse mesmo autor nos lembra que o arranha-céu passa a ser concebido como sinônimo de progresso e símbolo do capitalismo. Ele assegura que

“Antes do século XIX, os grandes edifícios eram invariavelmente expressão da autoridade religiosa ou política; eram templos, igrejas e palácios. A edificação de arranha-céus, contudo, parece não ser apenas uma mera extensão deste desejo de demonstração de autoridade, mas também, em grande parte, a emergência da tendência mundana dos engenheiros vitorianos para construir grande e alto, com o objetivo quase exclusivo de ostentar proezas técnicas.” (RELPH, 1987:39)

VAZ (1994) também destaca que o edifício alto traz em si a fascinação de ver a cidade do alto e de encarnar a idéia de dominação sobre a cidade em função da sua altura, aspectos estes presentes em outras formas geográficas construídas em séculos passados, como por exemplo a Torre de Babel.

“O arranha-céu permite concretizar estes anseios ancestrais e ainda exibir, através da arquitetura e da

propaganda, a identidade de cada um, associada à dos responsáveis por sua materialização. A importância atribuída a esse aspecto pode explicar porque muitos dos primeiros arranha-céus não atendiam a programas funcionais definidos, apresentando espaços para as mais diferentes atividades, como se a única função fosse a de ser alto.” (VAZ, 1994: 179)

FICHER (1994) nos recorda que os indícios do processo de verticalização de São Paulo começam a se delinear em fins do século passado com construções de prédios de até três pavimentos no centro histórico da cidade, sendo comum o uso comercial no andar térreo e residencial nos demais pavimentos. Segundo SOUZA (1994), o marco deste processo é a construção de um edifício de sete andares situado na Ladeira Dr. João Falcão, esquina com a Rua Líbero Badaró, sendo um arrojado empreendimento para a época.

Com a realização de obras de infraestrutura no “triângulo”, na década de 1910 estimula-se a construção de vários edifícios, tais como o Banco Ítalo-Belga na Rua Alvares Penteado (com quatro andares), a casa Médice, com oito andares, e o London and River Plate Bank, com onze andares.

SOUZA (1994) afirma que durante os seus três primeiros séculos a cidade de São Paulo teve uma reduzida expansão do seu espaço físico, ficando restrita ao “triângulo”, ou seja, a área compreendida entre a Rua Direita de Santo Antônio (hoje Rua Direita), a Rua do Rosário (ex-Rua XV de Novembro) e a Rua Direita de São Bento (hoje Rua São Bento) localizado pelos conventos São Francisco, São Bento e Carmo.

As transformações da cidade de São Paulo preparam o terreno para a construção da imagem de modernidade sob múltiplos aspectos.

“A verticalização urbana na década de 20, em São Paulo, mantém esse espírito de cosmopolitismo e modernidade. É interessante constatar o estilo art-nouveau dos edifícios

exclusivamente residenciais que se constróem em São Paulo nesse período” (SOUZA, 1994: 70).

É interessante ressaltar que os edifícios construídos nas décadas de 30 e 40,

“... na maioria das vezes, repetiam em suas plantas as soluções das casas térreas, como que propondo aos moradores uma reconstituição de seus ambientes de origem: corredores, saletas, salas de almoço junto à cozinha e de jantar junto à de estar. São raros os exemplos em que esse esquema foi subvertido!” (SOUZA, 1994: 93).

Durante as décadas de 20 e 30 os principais pontos da concentração de verticalização são o centro velho e os arredores da Praça da Sé, as ruas internas do “triângulo”, cidade nova, ao longo da avenida São João e rua Barão de Itapetinga e suas paralelas até a Praça da República. Dentre alguns prédios desse período podemos citar o Conde de Lara e Caixa Econômica Federal, com dez andares, a sede da Bolsa de Mercadorias com onze andares, Hotel Esplanada, com sete pavimentos, o prédio Glória, com dez andares, e o edifício Esther, com onze andares, o Sampaio Corrêa, o “pai dos arranha-céus” de São Paulo, e o Martinelli, inaugurado em 1929, passando a ser o mais alto edifício do mundo com estrutura de concreto.

Numa periodização sobre o processo de verticalização de São Paulo, FERREIRA (1987) estabelece as décadas de 20 e 40 como a primeira fase desse processo, cuja característica marcante é a influência da arquitetura européia com tendência à homogeneização de alturas entre os edifícios e a difusão do uso do elevador. Segundo essa autora, até 1940 a cidade contava com 1232 elevadores instalados em 813 edifícios. (vide figura 2)

Em 1934 é criada uma legislação urbanística que restringe a construção de edifícios com mais de 10 andares na área central, fazendo com que o processo de

verticalização se expanda para as áreas adjacentes ao centro e até mesmo para alguns bairros mais afastados.

Deve-se destacar que o processo de verticalização tem um importante conteúdo político, na medida em que lida com questões cruciais, tais como a propriedade privada e a valorização do solo urbano e interesses e conflitos entre os agentes atuando na estruturação e reestruturação do espaço urbano.

A partir dos anos 40 a verticalização assume uma feição arquitetônica tipicamente norte-americana com uma verdadeira febre dos arranha-céus, com a difusão do uso residencial dos prédios.

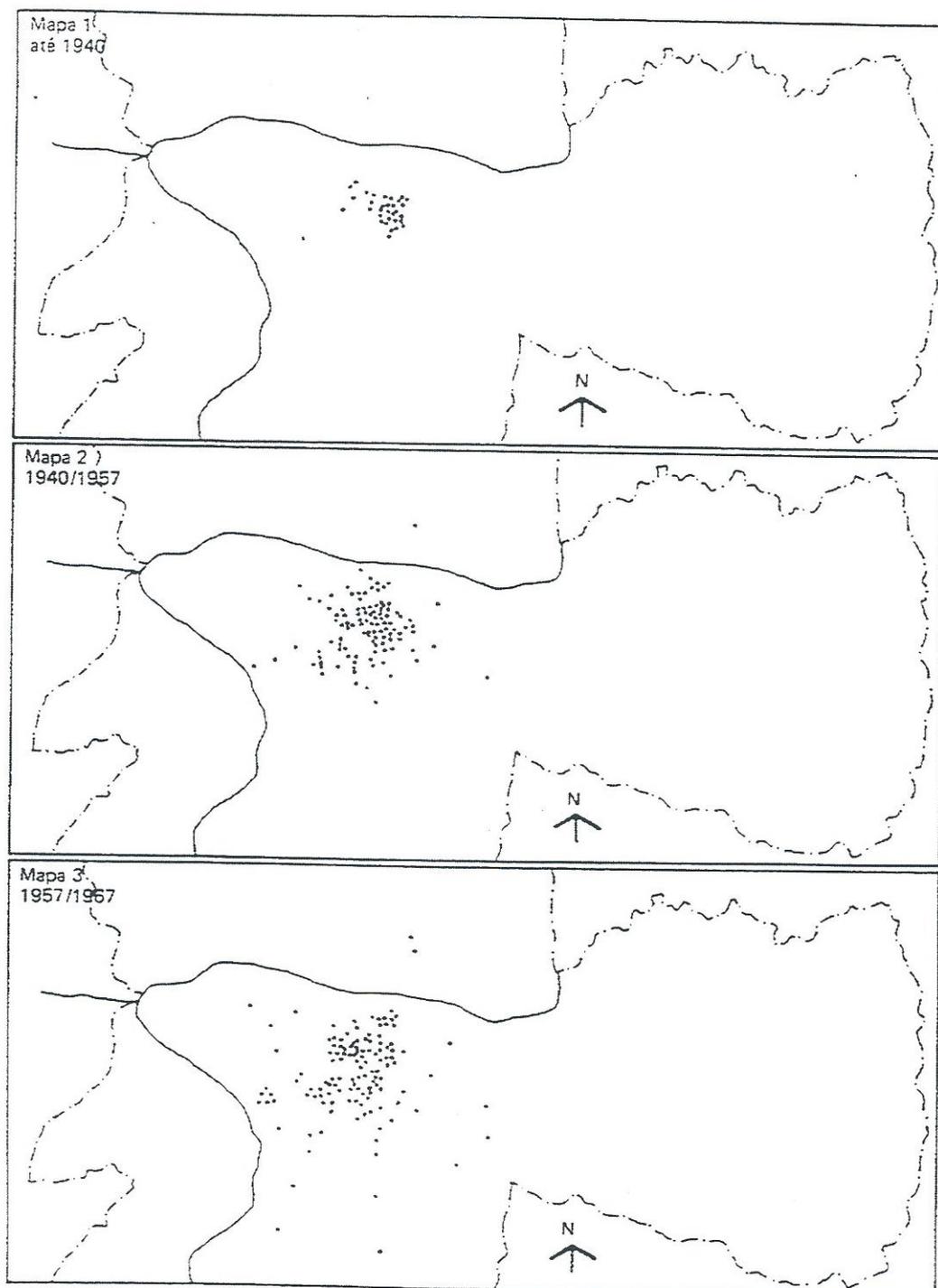
FICHER (1994) nos lembra que na década de 50 a polêmica sobre a expansão urbana é polarizada pelas posições de Anhaia Melo defendendo o zoneamento do espaço urbano, limitando e proibindo a instalação de indústrias no perímetro da cidade, e a de Prestes Maia, defendendo mais obras de reurbanização e ajuste do código de obras visando viabilizar o processo de verticalização.

Segundo dados apresentados por FERREIRA (1987) a cidade de São Paulo contava, nas décadas de 1940 e 1950, com 5910 elevadores instalados em 3.533 edifícios. Destacam-se nessa época, como os edifícios mais altos, o Cine Ipiranga (dezenove andares), o Conjunto Metropolitano (vinte e cinco andares), a sede do Jornal O Estado de São Paulo (vinte e um andares), o Edifício Itália (quarenta e quatro andares), Edifício Copan (trinta e quatro andares).

A década de 1960 é marcada pela presença do Estado na construção do projeto de modernidade do País, ressaltando-se sua ação no setor da construção civil e no mercado habitacional através da criação do Banco Nacional de Habitação, extinto em 1986. Estas ações viabilizam a intensificação da verticalização das cidades. Nesse contexto deve-se destacar o papel da classe média, tendo em vista que ela estará

FIGURA 2

LOCALIZAÇÃO DO CRESCIMENTO VERTICAL - MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
(amostra 5%)



Fonte: Ferreira, 1987

destinada à política habitacional, através da produção em larga escala de edifícios residenciais.

Através dessa caracterização geral de um processo que é bastante complexo, e que já foi estudado por vários pesquisadores, é possível afirmar que o período compreendido entre as décadas de 1940/50 e 60 é o momento de maior expressividade do processo de verticalização da cidade de São Paulo, com profundas alterações sócio-espaciais. LEVI-STRAUSS (1957) escreveu que esta cidade estava condenada “a ser sempre nova, sem dimensão temporal, sem vestígios, sem madureza”. Este fato, na visão de GLEZER (1993: 73) foi incorporado ao imaginário coletivo:

“Os habitantes da cidade parecem ter assumido a situação de estar ela destinada a ser sempre nova, como coerente com o fato de centralizar a economia e as finanças nacionais, apagando os parques vestígios do passado, para ser sempre o emblema da modernidade”.

O arranha-céu, sem sombra de dúvida, está vinculado a este emblema de modernidade. O discurso ideológico criado em torno dos edifícios é materializado na sua arquitetura visando expressar contraposição com as velhas formas arquitetônicas. Toda uma prática simbólica é produzida requalificando os mesmos elementos presentes nas habitações coletivas, tais como entradas e portarias suntuosas e as entradas e pátios infectos das moradias coletivas; corredores escuros **versus** circulações amplas e iluminadas; latrinas comuns **versus** *water closets*, dentre algumas características em oposição.

Imbuído nesse simbolismo está a idéia de que a habitação coletiva era coisa de pobre e o edifício de apartamentos para ricos, para os que podiam por ele pagar. Desta forma, a demanda por apartamentos também comporta uma demanda por ascensão social, já que se construiu a referida imagem, tornando-se um atestado público da condição sócio-econômica de seus moradores.

IV. O ARRANHA-CÉU E O CINEMA: A MODERNIDADE DA PAISAGEM URBANA DE SÃO PAULO

A cinematografia paulista é rica de exemplos que apresentam a dinâmica urbana como cenário tais como “São Paulo, a Sinfonia da Metrópole”, “Simão, o Caolho”, “O grande Momento”, “O Bandido da Luz Vermelha”, “São Paulo Sociedade Anônima”, “Noite Vazia”, “Cidade Oculta”, dentre outros.

Três desses filmes — “São Paulo, A Sinfonia da Metrópole”, “Simão, O Caolho” e “São Paulo Sociedade Anônima” — foram destacados neste trabalho com o intuito de se analisar a construção de uma imagem de modernidade em torno do arranha-céu.

“São Paulo, A Sinfonia da Metrópole”, uma produção de 1929, é um exemplo importante e inicial da construção e fortalecimento do discurso da modernidade que permeia a sociedade brasileira de forma mais intensa a partir dos anos 20. Apesar da verticalização ainda não ser posta com clareza, sua escolha se deve ao fato de o mesmo ser um dos primeiros exemplos no qual a moderna vida urbana paulistana é apresentada com forte carga ideológica, contaminada pelo espírito de progresso gerada pelo desenvolvimento da atividade cafeeira e da industrialização. É forjada uma imagem da cidade que vive ordenada pelo trabalho, imagem está ainda presente nos discursos de que São Paulo não pode parar; parar de trabalhar.

“Simão, O Caolho”, ambientado nas décadas de 30/50, apresenta São Paulo em processo de segregação sócio-espacial. A área central, verticalizada e moderna, é confrontada com o bairro, “periférico” ocupado por uma população de baixa renda, evidenciando a carência da infra-estrutura e a vida da comunidade.

“São Paulo Sociedade Anônima” representa a explosão da metrópole dos anos 50, marcada pela ideologia desenvolvimentista e instalação das empresas automobilísticas transnacionais. Uma forte carga dramática, também presente

em vários outros filmes da época, pontua as personagens desse filme que são esmagados pela força da metrópole. A verticalização é apresentada como uma das facetas desse confronto entre ser humano e metrópole.

Sobre “São Paulo, A Sinfonia da Metrópole”, MACHADO JR. (1989: 21) afirma que”

“Configura a um só tempo o exemplo máximo de acabamento técnico e qualidade estética de toda esta produção do período. É também a culminação da tendência que vinha levando os filmes naturais a uma aproximação maior com a paisagem paulista, fazendo dela por fim o seu grande tema”.

Esse mesmo autor apresenta a dificuldade de realizar o filme em estúdios e o encantamento cosmopolita pela cidade de São Paulo como ingredientes importantes na produção de Adalberto Kemery e Rodolfo Rex Lusting.

Existe uma discussão interessante elaborada por MACHADO JR. (1989) acerca das semelhanças e diferenças entre “Berlim, A Sinfonia da Metrópole” e “São Paulo, A Sinfonia da Metrópole” que não nos cabe reproduzir no momento. Um aspecto que deve ser ressaltado é o reconhecimento, por este autor, de que os dois filmes tratam de culturas urbanas diversas.

“O ambiente cultural e artístico alemão dos anos 20 tinha presente uma reflexão crítica a respeito da metrópole, da Grosstadt, cuja complexidade nos remeteria do pensamento de Spengler ao de Nietzsche, do de Weber ou Simmel ao de Marx e Engels. Visões de duas ou três gerações que problematizaram com amplitude e profundidade extrema a vida urbana contemporânea” (MACHADO JR, 1989:28).

Assim sendo, em “Berlim, A Sinfonia da Metrópole”, apesar da celebração do progresso, pode-se identificar alguns elementos de crítica a esse processo; o

mesmo não se aplica a “São Paulo, A Sinfonia da Metrópole”.

Para realizar “Berlim, A Sinfonia da Metrópole”, foram utilizados milhares de pés de filmes e várias câmeras de mão, visando captar uma visão caleidoscópica da vida berlinense durante um período de 24 horas. SUTCLIFFE (1984) nos lembra que a direção do filme evitou comentários maliciosos sobre a vida social, mas ao retratar a densidade e vitalidade da grande cidade, o sacrifício da liberdade individual e a aceleração da máquina urbana ficaram evidentes.

Os cartazes de divulgação do filme (vide figura 3) divulgados no Brasil retratam o caráter acelerado das mudanças na grande cidade, utilizando-se às vezes de frases bombásticas e com certa ideologia de progresso.

A reprodução de parte da crítica elaborada por Guilherme de Almeida no Estado de São Paulo sobre o filme “São Paulo, A Sinfonia da Metrópole”, citado no trabalho de MACHADO JR. (1989), nos dá uma idéia do impacto produzido pela exibição do filme:

“... — Que esplêndida propaganda para nós! De facto, muito mais e melhor do que qualquer publicação que ninguém lê, qualquer discurso que ninguém ouve, qualquer cartaz que ninguém vê, havia de ser compreendido e sentido em outras terras, de outros povos, o alto sentido deste film inteligente e verdadeiro. Bom negócio faria o governo do Estado adquirindo esta produção cinematographica — que não dá, de maneira alguma, a muito pouco efficaz impressão das antiphaticas coisas officiaes, dos desagradaveis ‘sermões encomendados’ — para fazela exhibir nas feiras, nas exposições, em quaesquer certames estrangeiros, onde São Paulo quizesse ‘apparecer’ de verdade...” (MACHADO, JR. 1989:22).

No momento em que o filme foi rodado o processo de verticalização ainda não havia atingido seu ponto mais apurado.

FIGURA 3

CARTAZ DO FILME "BERLIM, A SINFONIA DA METRÓPOLE"

BERLIM

A SYMPHONIA DA METRÓPOLE

Um film que está revolucionando a cinematographia moderna.

O mais exacto.
O mais nitido.
O mais brilhante e
O mais sensacional apanhado da vida berlinense, diurna e nocturna.

Os excessos de vida nocturna de Berlim.

O film de moderno rythmo.

O mais sensacional dos films de sensação até hoje exhibidos.

Impressiona mais do que o mais forte drama.

Um film, em cuja confecção tomam parte milhões de pessoas e produz centenas de milhões de impressões.

Massa humana — Montões de pedras e granitos.
Palpitar ansioso de corações — Eis o que é Berlim.

O film sem inverosimilhanças, porque tudo nelle é real.
O film sem decorações e scenarios, porque é apanhado em plena Natureza.

O Hymno sublime ao trabalho.
O rythmo da nossa época.
O palpitar de nossa vida.
O pulsar de coração de nosso seculo.

A SYMPHONIA DA METRÓPOLE!

PROGRAMA SERRADOR CBC

Fonte: Machado Jr. (1989)

Para MACHADO JR. (1989) “São Paulo, Sinfonia da Metrópole” apresenta, na realidade, muito mais uma aspiração à verticalidade do espaço urbano, já que a realidade empírica do espaço físico da cidade ainda esboçava o processo de crescimento para o alto. Portanto, no filme aparecem apenas alguns indícios da verticalização.

MACHADO JR. (1989) nos lembra que na realização de “São Paulo, Sinfonia da Metrópole”, predomina um enquadramento cujas composições favorecem a vibração de dominantes verticais coadjuvadas por horizontais. Assim sendo,

“É freqüente observamos linhas verticais, seja no plano de uma máquina, no de uma vitrine ou de uma rua. Há uma insistência em se fazer uso das verticais na visualidade do quadro. Esse tema nos permite pensar na verticalidade, que não é estranha a uma visualidade ligada à ambiência metropolitana em geral. O cunho da disposição vertical está integrado às fitas das grandes cidades. Vê-se implicada nisto a imagem da metrópole do século 20 configurada a partir do modelo inteiramente novo que surgia com as cidades de Chicago e Nova York, onde a presença da verticalidade se materializa não mais de modo episódico, alegórico ou imaginário, como na parisiense., Torre Eiffel ou na mitológica Babel” (MACHADO JR, 1989: 44).

No plano dos edifícios do centro próximo ao edifício Martinelli existe um movimento eufórico de sobe e desce da câmera, passando pela fachada dos edifícios, evidenciando a tentativa de mostrar um processo frenético da verticalização de São Paulo.

No cartaz de divulgação do filme (Figura 4) pode-se confirmar todo o discurso de modernidade e progresso presente em “São Paulo, a Sinfonia da Metrópole” destacando-se, na parte inferior do mesmo, a presença dos arranha-céus, como as formas geográficas intensamente vinculadas

a esse contexto de profundas transformações.

“Simão, O Caolho”, uma realização de Alfredo Palácios Produções, está inserido num contexto em que os cineastas começam a voltar seus olhos para os diferentes bairros em estruturação, afastados em graus variados, da área central de São Paulo. A vida nos bairros, captada com certo realismo, permeia várias produções cinematográficas da época.

O confronto entre o moderno e o arcaico é polarizado em termos espaciais entre o centro e o bairro. O centro encarna o sentido da modernidade, a sede do poder e o ponto onde se realizam as transações capitalistas. O bairro (vila) é apresentado com suas deficiências em infra-estrutura, degradação das construções e pela presença de uma certa ruralidade não totalmente perdida no processo de crescimento da cidade. A existência de vários planos no galinheiro do quintal de Simão confirmam este fato.

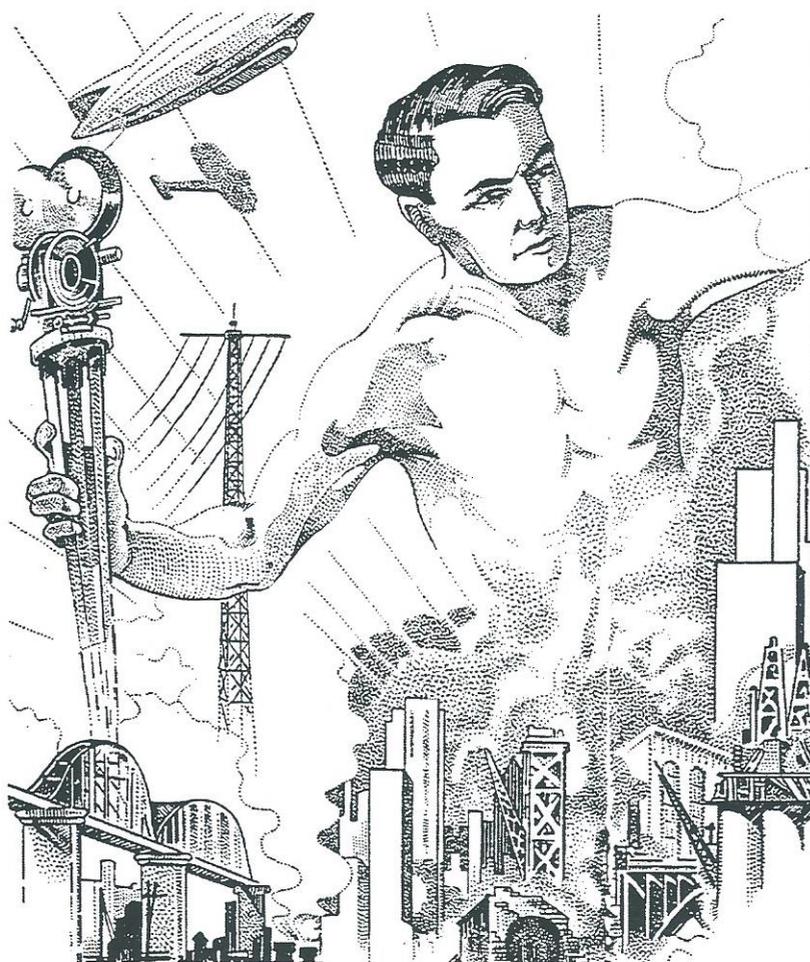
O acesso à modernidade é tentado pela personagem principal através de meios ilícitos, tais como o jogo e a transação ilegal de terrenos. É bastante ilustrativo o processo de expansão horizontal da cidade com a abertura de loteamentos, muitos deles clandestinos.

Com o fracasso desta empreitada (venda de terrenos) só resta a Simão a perspectiva de sonhar. Portanto, o acesso aos produtos da modernidade só se concretiza através do sonho.

Esse filme, diferentemente do anterior, lida com o progresso e a modernização de forma crítica, utilizando-se de procedimentos lúdicos e irônicos. As seqüências na qual são apresentadas as invenções para alimentar um bebê e a possível “babá automática” exemplificam bem esse fato. Desta forma poderíamos classificá-lo como um anti-filme da cidade de São Paulo, na medida em que se apresenta como um contraponto à apologia do progresso.

FIGURA 4

CARTAZ DO FILME “SÃO PAULO, A SINFONIA DA METRÓPOLE”



CINE
Paramount
apresentará breve
SÃO PAULO
a symphonia da metrópole!

...rytlmo estonteante de progresso, cidade-cerebro do Brasil, sonho esplendido das bandeiras que se concretisou um dia em molles de ferro e aço empinadas para o céu, em desafio; em turbinas gigantes movendo montanhas; em caldeiras explosindo em cavallos-vapor; em machinas poderosas fazendo surgir mil industrias — toda a febril actividade da metrópole paulista desenrolando-se aos nossos olhos assombrados, como uma visão phantastica e deslumbradora, — eis o que é essa fita esplendida, padrão de gloria do cinema nacional, e em que todos nós sem o saber collaborámos.

O filme que todos os brasileiros verão com orgulho e entusiasmo, porque nelle se retrata a propria, immensa e espantosa symphonia da vida agitada do BRASIL NOVO!

Fonte: Gomes, 1986

A verticalização é apresentada como o símbolo da modernização da cidade. No entanto, o interesse maior do filme é pela vida comunitária e problemática do bairro numa crítica a esse progresso excludente, onde uma parcela significativa da população se mantém à margem.

É interessante ressaltar que alguns planos do filme esquematizam o crescimento de prédios na cidade, mas as igrejas continuam a ter um papel central e de destaque na paisagem. A leitura que se pode fazer dessa linguagem cinematográfica é a tentativa de negação do arranha-céu como a forma geográfica mais importante, ou seja, as novas catedrais das cidades modernas.

Outro plano que merece destaque é aquele em que aparece o crescimento dos prédios para o alto, tendo como figura central de destaque, Simão. Neste plano procura-se valorizar e reforçar a presença e a importância do homem simples da comunidade diante de uma cidade que cresce e se moderniza rapidamente e de forma segmentada.

“São Paulo Sociedade Anônima”, uma produção de 1965, apresenta com agudez o problema da classe média, num contexto em que a ideologia desenvolvimentista domina todo o País, destacando-se a presença das indústrias automobilísticas estrangeiras. BERNADET (1976: 177) considera que este filme, do ponto de vista da temática.

“... é de suma importância para o cinema brasileiro. Seu aspecto mais relevante não é a apresentação da solidão e da neurose na metrópole esmagadora” é a denúncia da classe média como visceralmente vinculada à grande burguesia, de quem depende sua sobrevivência e a quem se associa na exploração do proletariado; é a denúncia dessa massa atomizada, sem perspectiva, sem proposta, unicamente preocupada em elevar seu nível de vida e portanto inteiramente à mercê da burguesia que a condiciona”.

A explosão da metrópole é apresentada através de uma indefinição do centro e a acentuação da ocupação de áreas periféricas, como por exemplo a compra de terrenos para implantação da fábrica de autopeças, a Arturo Carracci S/A.

A presença do arranha-céu está na primeira seqüência do filme, na qual Carlos e Luciana brigam. A cena foi filmada do janelão no qual se reflete a selva de prédios de São Paulo. Enquanto entram os letreiros, aparecem tomadas da cidade mostrando o movimento apressado da população e a massa de prédios em vista área.

É interessante verificar logo no início do filme a presença do arranha-céu (vide figura 5) em diversas seqüências, ambientando o espectador ao contexto de modernidade e desenvolvimento do capitalismo em se que desenrolará o drama dos personagens.

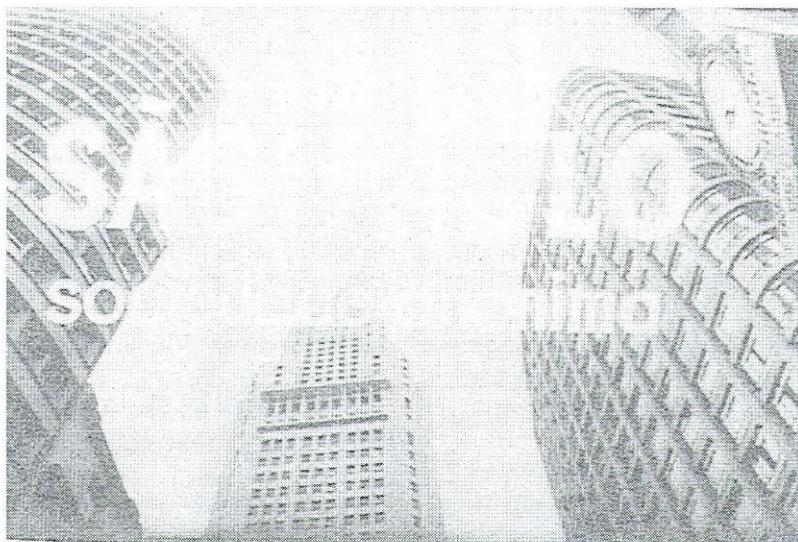
Discutindo a paisagem urbana moderna, RELPH (1987: 39) afirma que

“Os arranha-céus estão efetivamente ligados à tecnologia e ao negócio, que se tornaram a demonstração do significado do progresso e símbolo principal do capitalismo”

Portanto, a imagem e o significado do arranha-céu estão associados ao processo de modernização e transformação da cidade de São Paulo, acentuada nos anos 50. Outro aspecto evocado pela imagem dessa forma geográfica é o confronto do homem urbano e a massa de edifícios altos, revelando ao mesmo tempo a engenhosidade técnica do ser humano e a conscientização de sua pequenez diante de uma metrópole esmagadora que o empurra para uma estratégia de anonimato e solidão dentro de um edifício.

FIGURA 5

FOTOGRAMAS DO FILME “SÃO PAULO SOCIEDADE ANÔNIMA”



Fonte: Bernardet, 1987

O plano no qual Hilda aparece de perfil contra a janela pela qual se vê um amplo panorama da cidade de São Paulo (Vide Figura 5) é bastante significativo em termos de linguagem cinematográfica.

“... a estética do filme é realista, e metáforas e significações gerais nos vêm sendo transmitidas pela mediação dos ambientes, das situações e do comportamento dos personagens.” (BERNARDET, 1987: 5-6).

O filme termina com um plano de transeuntes na Praça do Patriarca, indicando o movimento contínuo da metrópole.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o desenvolvimento deste trabalho ficou evidente a importância da produção cinematográfica enquanto elemento para compreensão da leitura do espaço urbano.

O surgimento do cinema significou uma nova etapa na evolução cultural do homem, abandonando-se a cultura da palavra pela da imagem e do som. Esta tirania da imagem alcançou outros níveis de expressão como o vídeo, que coloca o cinema numa posição de inferioridade, mas não anula a sua importância.

Vários arranha-céus paulistas tornaram-se construções emblemáticas, marcando a paisagem urbana e o imaginário coletivo. Tendo em vista o fato de terem surgidos na área central - espaço mais valorizado e dinâmico da cidade - e estarem associados às práticas sociais das classes média e alta, essas formas geográficas passaram a encarnar o símbolo da modernidade, progresso e um modelo de "morar bem".

Os três filmes comentados apresentam aspectos diferenciados do processo de expansão urbana de São Paulo, tais como a celebração da urbanidade, o resgate da vida comunitária dos bairros "periféricos" e a explosão da metrópole e dramas existenciais do homem urbano. Em todos eles o arranha-céu aparece com o símbolo da modernidade que é interiorizado no imaginário coletivo.

O recente projeto do Governo Paulo Maluf de reurbanização de várias favelas paulistas através da sua verticalização exemplifica o caráter simbólico deste processo. O morar em apartamentos sempre foi associado às classes abastadas e desta forma pode-se difundir a idéia de que o pobre da favela também pode morar num edifício, numa demonstração simbólica do viver em melhores condições.

Este trabalho representou um esforço inicial de apreender as articulações entre o cinema e a cidade, tomando como exemplo a principal cidade do País - São Paulo. Ele apontou a necessidade de um maior aprofundamento a partir de uma bibliografia internacional sobre essa temática, que é significativa em outros países, e que no Brasil é pouco desenvolvida.

Para finalizar reproduziremos duas citações de dois cineastas que sintetizam algumas idéias que procuramos desenvolver neste artigo:

"Não reprovoo a arte por ser um divertimento, porque é no divertimento, nos atos desinteressados e improdutivos da arte que se exprime a reflexão sobre a vida, a felicidade e a morte."(ZANUSSI, 1995:10)

"As cidades desempenham o papel de ponte entre o passado e o futuro, seja no sentido de abrir o futuro ou de bloqueá-lo. Formam uma referência temporal que situa seus habitantes em uma terra de ninguém, entre o passado e o futuro."(WENDERS, 1995:90)

VI. BIBLIOGRAFIA

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

_____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. *São Paulo S/A*, o filme de Person descrito por Jean-Claude Bernardet. Alhambra/Embrafilme, 1987.

CARLOS, Ana F. A. Pensando novos caminhos da análise urbana. *Boletim de Geografia Teórica*, Rio Claro, 21(42):103-108, 1991.

_____. O espaço e o tempo sociais no cotidiano. *Anais do 3º Simpósio Nacional de Geografia Urbana*. Rio de Janeiro; 1993, p. 93-98.

DIAS, Rosângela de O. A cidade do Rio de Janeiro no cinema. *Revista do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1 (2): 72-80, 2º semestre de 1993.

FERRARA, Lucrécia D' Alléssio. As máscaras da cidade. *Revista USP*. São Paulo: 5: 3-10, Mar./Abr./Mai, 1990.

- FERREIRA, Nádya S. M. Verticalização de São Paulo: um elemento de segregação urbana? *Espaço & Debate*. São Paulo: 7(21): 72-88, 1987.
- FICHER, Sylvia. Edifícios altos no Brasil. *Espaço & Debates*. São Paulo: 14(37): 61-76, 1994.
- GLEZER, Raquel. Visões de São Paulo. In: Bresciani, E. (org.). *Imagens da cidade: séculos XIX e XX*. São Paulo: ANPUH/Marco Zero/Fapes p., 1993, p. 163-175.
- GOMES, Paulo E. S. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1992.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Anhembi, 1957.
- LUZ, Rogério. A experiência do espectador comum de cinema. *Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: 1(1): 3-8, 1º semestre 1994.
- MACEDO, Silvio S. *São Paulo, paisagem e habitação verticalizada - os espaços livres como elementos do desenho urbano*. São Paulo: Tese de Doutorado, FAU/USP, 1987.
- MACHADO JR., Rubens L. R. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1989.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PECHMAN, Robert Moses. Um olhar sobre a cidade: estudo da imagem e do imaginário do Rio na formação da modernidade *Cadernos IPPUR/UFRJ*. Rio de Janeiro: 6(1): 77-88, Dez., 1989.
- _____. Olhares sobre a cidade. In: Pechman, R. M. (org.) *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994, p. 3-8.
- RAMIRES, Julio C. L. *O cinema e a cidade: algumas reflexões*, 1995, mimeog.
- RELPH, Edward. *A paisagem urbana moderna*. Rio de Janeiro. Ed. 70, 1987.
- SILVA, Armando. La ciudad en sus símbolos: una propuesta metodológica para la comprensión de lo urbano en América Latina. In: Heck, M. (coord.) *Grandes metrópoles de América Latina*. São Paulo. Fundação Memorial da América Latina/Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 87-101.
- SUTCLIFFE, A. (ed.) *Metropolis 1840-1940*. Chicago. Chicago University Press, 1984.
- SOUZA, Maria A. A. de. Cidade: espaço e tempo - uma reflexão metodológica sobre epistemologia da complexidade (uma intrigância). *Boletim de Geografia Teorética*, Rio Claro, 21(42): 137-141, 1991.
- _____. *A identidade da metrópole: a verticalização em São Paulo*. São Paulo. Hucitec/Edusp, 1994.
- VAZ, Lilian F. *Uma história da habitação coletiva na cidade do Rio de Janeiro - Estudo da modernidade através da moradia*. São Paulo, Tese de Doutorado, FAU/USP, 1994.
- WENDERS, Win. Entrevista a Hans Kollhoff. *Espaço & Debates*, São Paulo, 38: 83-91, 1994.
- ZANUSSI, Krzysztof. Inútil como Mozart. *Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, 23 (9/10): 9-11, set./out. 1995.