UCLA
Mester

Title

O cinema latino–americano diante da questao urbana: representaçoes da favela no documentarismo dos anos 1950

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/3pb4h3px

Journal

Mester, 54(0)

Author

Monfrini, André Lima

Publication Date

2025-12-12

DOI

10.5070/M3.41825

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

O cinema latino-americano diante da questão urbana: representações da favela no documentarismo dos anos 1950

André Lima Monfrini[1]

1. Introdução: filmes urbanos na Argentina, Chile e Brasil

Neste artigo, procuro um estudo comparativo que registra como o documentário moderno latino-americano, em seus movimentos iniciais, representou a experiência das favelas e das cidades informais. Analiso experiências cinematográficas de três países do Cone Sul: Argentina, Chile e Brasil. A argumentação desenvolvida parte da seguinte premissa: no Chile e na Argentina, os curtas-metragens documentais realizados ainda nos anos 1950, no início da onda moderna, motivada tanto por contextos político-culturais inclinados à experimentação formal engajada quanto pelo advento de novas tecnologias de captação do real, dedicaram-se a registrar a consolidação de bairros autoconstruídos precários, ou seja, a fixação das favelas na paisagem urbana. Discuto como *Las Callampas* (Rafael Sanchez, 1958) e *Buenos Aires* (David José Kohon, 1958), nestes dois países, representaram experiências documentais com abordagens distintas, mas que lidaram com este fenômeno urbano.

No Brasil, na contramão, o documentário moderno passa a tematizar as periferias urbanas num momento posterior, especialmente a partir do golpe militar ocorrido em 1964. Neste país essas questões ganharam densidade mais adiante, sobretudo nos anos 1970, quando comparamos com o cinema latino-americano do período equivalente (1957-1964). Quais seriam os motivos para este aparente descompasso no que se refere ao interesse pelos temas urbanos no documentário brasileiro? E haveria uma explicação para a ocorrência do contrário: *a presença deste assunto*, ao menos no Chile e na Argentina? Discutindo os filmes e inserindo-os nos contextos culturais nacionais, ao final proponho um caminho explicativo que ilumina a questão. Elenco alguns filmes brasileiros visando, por meio da comparação estética e histórica, compreender os motivos que justificam a referida heterogeneidade.

Las Callampas e *Buenos Aires* são filmes que oferecem determinadas imagens do percurso histórico manifestado pela *cidade latino-americana* naquele momento. Em um período em que as grandes cidades do continente partilhavam o fenômeno da migração massiva, da industrialização acelerada e do surgimento de bairros precários (favelas, *barriadas*, *callampas*, há uma profusão de nomes para nomear estes locais), conjunturas específicas levaram o documentarismo engajado a produzir imagens dos territórios urbanos. Em linhas gerais, trata-se daquilo que o arquiteto e historiador da cultura Adrian Gorelik conceituou como uma "figura de imaginação política e social" no contexto continental, noção que comentarei brevemente à luz dos filmes.[2]

2. O caso brasileiro diante da dialética da modernização

Nos movimentos iniciais do documentário moderno brasileiro, na passagem dos anos 1950 para os 1960, antes ainda que o Cinema Novo despontasse no horizonte como uma forma cultural de traços mais ou menos nítidos, a vida urbana brasileira não constituiu um assunto central de interesse por parte dos cineastas. A força da cultura política do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a matriz nacional-popular colocavam no centro da agenda temas ligados ao específico da nação. Partindo de uma leitura histórica que enxergava nas raízes coloniais e agrárias a *formação da nação*[3], foram realizados, naquele momento, filmes como *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959), *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1960) e Romeiros da Guia (Vladimir Carvalho e João Ramiro Melo, 1962). Não demorou muito, no entanto, para que os processos de modernização e a vida urbana passassem a compor a agenda cultural brasileira. *Cinco vezes favela* (Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro De Andrade, Cacá Diegues, 1962), no cinema de ficção, produziu um retrato forte e ao mesmo tempo prismático - por sua própria estrutura episódica - da favela carioca. No domínio documental, *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) marcaram a entrada deste cinema no mundo citadino, não por acaso pela perspectiva da migração, processo intenso e repleto de traumas e fissuras que direcionava ao mundo urbano brasileiros advindos predominantemente dos territórios agrários.

Não que a *favela* brasileira fosse pouco presente no imaginário social, ou não houvesse sido retratada pelo cinema. Algumas chanchadas do cinema industrial brasileiro já haviam apostado neste espaço como palco de comédias de costumes e dramas urbanos. É o caso de *Samba em Brasília* (Watson Macedo, 1960), para citar um exemplo. Também filmes vinculados aos projetos de Estado tematizaram o crescimento das cidades, olhando menos, naturalmente, para a periferia autoconstruída e mais para a cidade formal. Casos emblemáticos são os filmes do conhecido cineasta Humberto Mauro para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE): *Cidade de São Paulo* (1949), *Cidade do Rio de Janeiro* (1949), *Cidade do Salvador* (1949) e *Belo Horizonte* (1958). Seria, ao contrário, inesperada a ausência da favela na gramática visual do cinema brasileiro uma vez que este espaço fazia parte da paisagem das metrópoles brasileiras desde o início do século XX.[4] Poderíamos também citar *Favela dos meus amores* (1935), filme de Humberto Mauro cujas cópias se perderam completamente, além de *Rio quarenta graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, obras que mobilizam o território popular do Rio de Janeiro como espaço de ação.

De todo modo, meu ponto aqui é registrar como não há, no documentário brasileiro, em seu impulso estético e político inicial, um olhar específico para a questão urbana. Ao longo dos anos 1960, gradualmente e pelo prisma da questão migratória, este assunto toma corpo no interior do documentarismo engajado, embora ainda sem tematizar especificamente questões como a moradia popular e a infraestrutura dos bairros, ou seja, a produção propriamente da cidade e de seu território efetivamente construído. A meu ver, a construção da nova capital, Brasília, acabou convocando a atenção dos documentaristas para as relações entre a questão urbana e os modelos de desenvolvimento do país. *Fala Brasília* (Nelson Pereira dos Santos, 1966) e *Brasília contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967) são marcos da entrada do cinema documental brasileiro nos temas urbanos, na segunda metade da década e após o golpe militar de 1964. Na década de 1970 esta aproximação documentário/cidade se aprofunda, conforme avança a modernização conservadora sob tutela militar.

Por todo o continente, as metrópoles se desenvolviam rapidamente, acompanhando uma tendência do capitalismo global pós Segunda Guerra no qual a América Latina se inseria de forma sistematicamente periférica[5]. Durante o período que o historiador Eric Hobsbawm nomeou de Era de Ouro do século XX[6], os estados nacionais latino-americanos planejaram e orientaram a industrialização e a modernização destes países, na lógica do "desenvolvimentismo" ou de certo "otimismo modernizador", na proposição de Adrián Gorelik pensando a questão urbana do ponto de vista cultural e intelectual. É uma espécie de avaliação desse processo, desta dialética da modernização, que o cinema documental levava adiante naquele momento, com modulações nos variados contextos nacionais. Especialmente a consolidação das favelas, callampas, barriadas, na paisagem e na vida social das metrópoles latino-americanas convocava os circuitos culturais a refletir sobre os modelos de desenvolvimento adotados, e suas consequências na vida material e territorial visível. Aos poucos, como descrito por certa tradição da história social e intelectual, ficava nítido que a modernização latina produziria, sistêmica e inerentemente, uma população marginalizada, empobrecida, e sem acesso à moradia ou infraestrutura adequada.[7]

3. *Las Callampas*: humanismo, matriz melodramática e a ação católica em Santiago.

Dois processos de natureza histórica concorrem para a constituição de um ambiente cinematográfico de renovação e engajamento no Chile dos anos 1950. Em primeiro lugar, o ambiente político marcado pela polarização ideológica que gradualmente se adensa até o golpe militar em 1973. Ao mesmo tempo, o avanço tecnológico de câmeras e negativos 16mm e de formatos de captação de som direto portáteis e sincronizáveis, abriram espaço - aliás globalmente - para formatos documentais "modernos". Surgiam gramáticas cinematográficas orientadas pelo contato direto com a realidade, pela realização de imagens em locações, entrevistas fora dos estúdios e, de um modo geral, uma investigação mais detida do mundo urbano e da vida capitalista moderna. Esse espírito marcaria o Cinema Direto nos EUA, o Cinema Verdade de origem francesa, mas também uma importante vaga de documentários fora dos países centrais.



Neste enquadramento o cenário cinematográfico chileno viu surgir um ciclo de filmes documentais realizados por cineastas jovens ligados ao ambiente universitário católico. Duas instituições tiveram destaque neste percurso: a *Universidad Católica* e a *Universidad de Chile*, espaços onde se estabeleceram tanto cursos de realização quanto cineclubes, edição de publicações e revistas, além da constituição de acervos. Pablo Corro, Carolina Larraín Maite Alberdi e Camila van Diest, autores do volume *Teorias del cinema documental chileno* (1957-1973), descrevem o que caracterizam como um "cinema de autor e de escolas - no sentido de comunidades de mestres e alunos"[8], que se formou congregado nestes espaços universitários. Documentários em 16mm eram exibidos em cineclubes e circuitos não comerciais, tanto intelectualizados quanto de base católica. Na linha de uma pedagogia política inspirada pelo ideário humanista cristão, o cinema documental se convertia em veículo de comunicação com as massas empobrecidas, espécie de instância de mediação entre os intelectuais católicos e as bases populares.

São, nesse sentido, filmes de persuasão e engajamento político, que valorizavam a ação coletiva nos bairros periféricos ao mesmo tempo que tentavam elaborar de forma mais ou menos sistemática os mecanismos sociais subjacentes ao desenvolvimento nacional e à construção de determinada imagem da nação tendo o Estado como esteio. Despossuídos e marginalizados de um modo geral se tornavam assunto documental de interesse na medida em que representam a parte do corpo social que a "comunidade nacional" não era capaz de absorver a contento, ou seja, com condições adequadas de vida material. Mazelas sociais como o alcoolismo, o desemprego e - caso que nos interessa - a falta de moradia se convertiam em sintomas de um horizonte político e social desajustado.

Observemos *Las Callampas*, primeiro filme documental de Rafael Sanchez, padre jesuíta que foi fundador do *Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile* (1955/1956). Sanchéz foi uma liderança que formou gerações de cineastas e críticos e, portanto, uma figura de referência para o movimento que buscamos descrever e analisar. O diretor narra em texto publicado na Revista *Mensaje*[9] o processo de realização do curta organizando algo como um mito de fundação deste filme que, por sua vez, tem características de marco inaugural para o movimento cinematográfico em questão.[10] A equipe de Sanchéz realizava filmagens em outro bairro operário de Santiago quando foi interpelada pelo também sacerdote jesuíta Alejandro del Corro. Liderança do grupo católico *Hogar de Cristo*, del Corro trazia o relato da comunidade *callampera* de La Aguada, território que recém destruído por um incêndio, resultando na extinção de 160 moradias populares. Este grupo de moradores então, encaminha a "toma" ("tomada", ou em termos atualizados, "ocupação") de uma porção de terra que dá origem a um bairro novo, *La Victória.* Temos um filme que congrega o *ethos* moderno de crítica social, certo senso de urgência diante do episódio e a valorização da atuação doutrinária da igreja católica no curso deste processo.

A estrutura formal de *Las Callampas* combina elementos formais da linguagem cinematográfica clássica com alguma absorção da gramática moderna, de viés experimental. Uma sequência de abertura registra Santiago do alto, planos aéreos, situando a narrativa na esfera da experiência urbana. Um locutor, nos moldes expositivos tradicionais - masculino, totalizante - contesta o triunfalismo da capital nacional ao explicitar, já no início do filme, que a cinco quadras de distância do centro da cidade, às margens do rio Mapocho, encontrava-se situado um bairro operário "callampero". A câmera adentra o território para fazer um retrato essencialmente coletivo da situação de pobreza e precariedade ali vivenciada. Movimentos de câmera descrevem uma paisagem que tem aspectos do mundo rural. Num universo populoso, veem-se sobretudo mulheres, idosos e crianças, profusão de rostos anônimos que conformam um tipo de *fotogenia do popular* atravessada pela pobreza como dado de realidade e por certa dignidade do corpo social que se quer sublinhar.

A narração nos conduz pela costura de imagens, arrolando dados de infraestrutura como a falta de água e saneamento, a ausência de espaços de sociabilidade para as crianças que convivem com o lixo, "sem deixar de sorrir". Um plano expressivo põe na tela uma maquete de casa (ao mesmo tempo brinquedo infantil e metonímia, num universo simbólico em que a infância alude à reposição cíclica das mazelas sociais) que pega fogo. Sobre (*over*) este plano a narração anuncia o episódio do incêndio na noite de 26 de outubro de 1957. A insistência no tema da ingenuidade infantil dá

contornos idílicos à aspiração coletiva, afastando o filme, nesse momento, da chave de "tomada de consciência" da tradição cultural comunista ou realista socialista. Na perspectiva heroica que o filme imprime ao povo enquanto sujeito social, a narrativa é parabólica, próxima à matriz bíblica: "hay que destruir todo para comenzar de nuevo", enuncia o narrador, aludindo à destruição pelo fogo e ao subsequente refazimento da comunidade em novos e renovados termos.

Susana Tapia descreve o esquema deste filme através da "*estrutura problema-solução*"[11]. A virada de um polo a outro se dá aos sete minutos de projeção. Um plano aberto registra a presença, visualmente densa, de uma multidão de moradores *callamperos*. "Buscando uma *solução por seus próprios meios*, milhares de mulheres, idosos e crianças avançam dois quilômetros até fora da cidade", atesta, em tom político, a voz narradora. Segue-se uma sequência em que a montagem lança mão de um expediente mais ousado em termos formais. Uma série de raccords faz do avançar da multidão uma experiência visual entrecortada, com manipulações de tempo e espaço que não vemos no restante do filme, mais comportado. A repetição de planos ralenta e repõe o caminhar da coluna nos moldes da colagem moderna - "não transparente", ou "opaca", mobilizando os conceitos consagrados de Ismail Xavier[12] -, pois autoconsciente de sua inscrição no texto fílmico. Há nessa passagem algo da escadaria de Odessa do Encouraçado Potemkin e da montagem eisensteiniana.

Nesta sequência Rafael Sánchez deixa entrever um percurso de sua trajetória como diretor que foi observado pela historiografia. Ao longo de sua carreira, sua expressão irá incorporar elementos formais nascidos do contato com filmes modernos europeus. Tapia observou como, apesar de conhecedor pioneiro do neorealismo de Rossellini[13], ao longo dos anos 1960 o cineasta chileno foi influenciado pelos filmes de Antonioni e Alain Resnais[14]. Embora neste documentário de estreia a linguagem seja no geral pouco experimental, certo fascínio pelos expedientes autorais penetra, algo de contrabando, o filme nesta sequência, indicando um projeto cinematográfico que se aprofundará posteriormente. O cineasta sublinha o vigor da energia popular na luta pela moradia, abrindo possibilidade de autorização para uma dinâmica política mais radical. Temos, nessa passagem, um átimo da tradição visual comunista, num momento em que o filme lida com a tomada da consciência per se, ou seja, com a engrenagem, por meio da luta social, que permite "resolver o problema".

A segunda metade do filme dará conta da reconstrução do bairro novo, chamado *La Victória*. Num plano importante, que encontrará eco no *Buenos Aires* de David José Kohon, uma moradora da ocupação ergue uma bandeira do Chile, trazendo para discussão novamente os contornos e limites da *comunidade nacional imaginada*, nos termos de Benedict Anderson[15]. Como veremos no curta argentino, ambos os filmes andagam o lugar, no seio da nação, de sua população favelada.

Na parte final do filme, no entanto, a ênfase na autonomia popular perde terreno para atuação pastoral e institucional da igreja católica. Sem maiores tensões, o projeto de cinema dos padres vem a primeiro plano. Em *La Victória*, junto aos moradores *callamperos* estão jovens universitários católicos da classe média chilena. A construção de moradias emergenciais se dá, vemos nas imagens, mediada pela ação do grupo *Hogar em Cristo* - liderada pelo padre Alejandro del Corro -, instituição a qual o filme presta as devidas vênias de tom exortativo. O trabalho missionário torna a ser a instância de mediação entre as lideranças religiosas e povo pobre, o que traz o filme de volta à chave representacional pedagógica e conscientizante que era, afinal, o projeto cultural católico tendo o cinema como ferramenta de comunicação com as massas. Há aqui um jogo de endereçamento ambíguo. O interlocutor do filme são os *callamperos* pobres, ou os jovens católicos de classe média? O projeto político que prevalece ao fim é o missionário, de inclinação paternalista, e não o insuflamento das massas no sentido da revolta revolucionária, embora alguma energia nesse sentido apareça pela frincha na cena comentada acima.

Lembremos que a linha de atuação da igreja católica era, nesse período, pautada pela atuação junto a setores marginalizados na América Latina com vistas a afastar ideologias de matriz comunista. Trata-se de um projeto pedagógico humanista, centrado na distensão dos problemas sociais, mas essencialmente antirevolucionário. Essa era a linha da Democracia Cristã, ideologia presente na tradição chilena daqueles anos (também na Itália de André Bazin), mas que, em comparação, não teve a mesma densidade na

cultura política brasileira ou argentina.

Corro et al nos fornece um quadro de leitura que interpreta o cenário documental chileno ligado ao ambiente universitário naquele momento. Essencialmente, para os autores, o contexto politizado impulsionava um regime de representação cinematográfica que se afastava da narrativa típica ao drama burguês. No lugar do herói singular, temos o protagonismo coletivo de um povo-personagem, o que permite avaliar, pela lógica interna de suas ações, os processos de modernização ocorrendo no seio da metrópole que absorve, não sem contradições, determinados contingentes populacionais. Segundo os autores, uma pluralidade de projetos ideológicos emerge no curso deste processo e a narrativa em torno de um personagem coletivo guardaria relação com a entrada de novos agentes sociais na cidade como arena cultural, se quisermos mobilizar a consagrada formulação de Richard Morse[16]. Como se percebe, ao olhar para o território urbano, os cineastas investigam certo estatuto da questão nacional, pois é na metrópole capital que a nação é encaminhada em termos políticos. Vejamos a seguir como algo semelhante ocorre na Argentina no mesmo momento, final dos anos 1950.

4. Argentina: o cinema documental diante das "figurações de uma fratura".

Desde o século XIX o imaginário nacional argentino experienciou a seguinte dualidade, com implicações na esfera cultural descritas por diversos autores e intelectuais. De um lado a capital Buenos Aires, cidade-porto, cosmopolita e aberta comercial e culturalmente para o mundo europeu; de outro o mundo das províncias do interior, da cultura "gaucha", do caudilhismo como marca política e da economia agropastoril. O crítico literário José Luís Romero, por exemplo, fala em "verdadeira espacialização dos significados da nação"[17]. Adrián Gorelik, sumariza este corolário da seguinte forma: "ao longo dos séculos XIX e XX, uma série de figurações que tornaram possível reunir diferentes significados para a história argentina por meio de metáforas urbano-territoriais."[18] Segundo este autor, esta "figuração da nação" cindida em duas perdura - com modulações pouco relevantes para a presente discussão - entre 1880 (quando ocorre a federalização de Buenos Aires, numa vitória do projeto do interior) e 1930. Uma geração de artistas e intelectuais, inclusive no bojo do Centenário da Independência, teria seguido a linha de uma identidade nacional que se equilibrava entre a autenticidade das tradições gauchas e sua diluição pelo impulso materialista e internacionalista emanado da metrópole.

Somente a partir da geração de 1930 e ao longo do primeiro ciclo peronista, um projeto de "revisionismo nacionalista" se volta à valorização do mundo urbano e dos processos de modernização. A premissa de Gorelik é que neste momento já estamos no ciclo histórico da "cidade latino-americana como figura de imaginação"[19]. Resumindo o argumento do autor, temos o seguinte: o mundo urbano representava a modernização do tecido social e produtivo, tendo o Estado desenvolvimentista e os projetos de "planificação" e "planejamento" como motor principal. A cidade se converte em espaço privilegiado de atuação desse projeto, mas também de sua avaliação pelo campo cultural. Ocorre que os cinemas modernos - ou, se quisermos, o Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) - passaram a registrar as cidades latino-americanas a partir dos anos 1950, quando a industrialização e os fluxos migratórios característicos da experiência latina já haviam se acelerado. Se até ali a literatura fora o espaço de ação principal da lida artística com estes fenômenos, a geração de Kohon e demais cineastas "dos sessenta"[20] marcou a entrada das imagens cinematográficas em movimento na equação de forma mais sistemática.

Nesse contexto, o curta-metragem *Buenos Aires*, do argentino David José Kohon fornece elementos de como o cinema documental se posicionava diante deste conjunto intelectual e simbólico. Desde seu curta-metragem de estreia, o ensaio surrealista *La flecha y el compás* (1950), o cineasta demonstrava afinidade por narrativas de tipo experimental na linha das vanguardas. *Buenos Aires* se reporta também à estética moderna do cinema silencioso, mas na chave das *cities symphonies*, conjunto amplo de filmes que buscou retratar narrativamente a atualização social e sensorial ensejada pela vida urbana moderna. O ciclo que corresponde sobretudo às cidades do capitalismo central se deu ao longo das décadas de 1920 e 1930, conforme analisado em detalhes por Jacobs et. al.[21] O curta urbano de Kohon investiga Buenos Aires a partir de premissas parecidas. Quase sem utilizar som direto sincrônico, o cerne é recriar com a montagem moderna (justaposições, choques visuais, ritmos pulsantes) algo da

dimensão sensorial da questão urbana. Nesse caso, no entanto, a cidade a ser "cinematizada" não é a Berlim do entre guerras ou Londres, ou Nova Iorque. Na lógica de um cinema com perspectivas militantes, temos uma sinfonia centrada no choque visual entre a cidade infraestruturada e a *villa miseria*, a favela. De um lado a Buenos Aires de inspiração parisiense, seguindo a lógica da cidade burguesa do século XIX com seus horizontes amplos e largas avenidas. Na contraparte desta experiência, a cidade periférica, autoconstruída, dos casebres de madeira ocupados por uma população empobrecida de feição similar a que vimos em Santiago, mas que poderíamos encontrar no Rio de Janeiro ou em São Paulo no mesmo ano de 1958.

A montagem se assenta em dois movimentos complementares. Em primeiro lugar, um paralelismo de tipo pendular que coteja centro/favela. No contraste, evidencia-se a coexistência, na mesma cidade, de duas formas urbanas distintas. No centro, planos plásticos põem em evidência o *art-déco* arquitetônico; as fachadas de vidro que encerram os edifícios de concreto armado em acordo com a tradição modernista de Le Corbusier e Mies van der Rohe. Na *villa miseria* a câmera precisa se movimentar mais, faz longas panorâmicas para dar conta da profusão de casas simples que se empilham na paisagem. Ao invés dos contra-plongées que monumentalizam os edifícios da área central, temos antes um registro parecido ao de *Las Callampas* no que se refere a registrar a fotogenia do popular. Acompanhando certa cultura visual modernista e engajada latino-americana, vemos na tela rostos anônimos do "povo", espécie de retrato coletivo nacional e popular na linha do que fora proposto por Tarsila do Amaral com o Operários (1933), Lasar Segall com *Greve* (1956) ou o muralismo mexicano ao adaptar a estética do realismo socialismo à gramática modernista latina. A montagem alternada vai e volta por toda a primeira metade do filme, sublinhando o movimento de choque que é afinal o recurso retórico central da argumentação fílmica em tela.

O segundo movimento da montagem é aquele que foi caracterizado no já citado estudo de Jacobs et at. como a estrutura *one-day-in-the-life-of-a-city*, que traz para dentro da lógica temporal da narrativa a experiência de um dia de funcionamento da engrenagem social da cidade. Esta forma está presente em diversas obras, como demonstraram os autores, mas especialmente é a estrutura de *O homem com uma câmera* (Dziga Viértov, 1929) filme que estabeleceu paradigmas tanto para o gênero das sinfonias - na chave de uma cinematização positiva para teleologia socialista - quanto para o ethos moderno do aparato como forma de inscrição. O filme de Viértov e Buenos Aires se aproximam na maneira como mobilizam personagens trabalhadores do mundo urbano. No curta temos um metalúrgico, uma trabalhadora têxtil e um carteiro, cujas atividades acompanhamos na lógica do "um dia do cotidiano laboral". A vida urbana é cíclica, maquinal, devota da experiência visual proposta por estéticas futuristas e construtivistas. Os trabalhadores, no entanto, se deslocam para o centro da cidade para trabalhar. Saem de casa para fazer o conhecido movimento pendular periferia-centro-periferia, dimensão que não está presente na sinfonia soviética, mas que marca decisivamente a cidade latino-americana tal como representada no filme argentino. Se a cidade socialista era territorialmente mais homogênea, a capital portenha do filme é estruturalmente cindida em dois, e à estrutura do one-day-in-the-life-of-a-city é preciso adicionar a dimensão do fluxo das massas trabalhadoras para o trabalho e de volta.

Na sequência final, os três trabalhadores voltam para a villa miséria, em um movimento que o filme registra com alguma ênfase. Entra em cena - e somente nessa passagem - o som direto sincrônico. Olhando para a lente, os três personagens afirmam num statement: "sí señor, yo vivo acá". Equaciona-se um jogo de olhares que se projeta sobre nós, espectadores do filme, interlocutores desta afirmação de identidade eminentemente enraizada no território. Com isso, a despeito do alinhamento do filme à tradição das sinfonias urbanas, há aqui uma camada adicional da experiência que é fundamental e distintiva do projeto político que subjaz à obra.

Acompanhando a argumentação de Gorelik, no retrato produzido da "cidade latino-americana", o lugar ocupado pelas populações trabalhadores e a consolidação da periferia autoconstruída e precária são elementos centrais. Na análise do filme de Kohon elaborada pelo autor[22], o debate gira em torno do imaginário mobilizado pelos processos de modernização, sobretudo no que

se refere aos fluxos migratórios que fizeram de Buenos Aires (como também São Paulo) uma cidade repleta de estrangeiros desde o século XIX. De fato, como demonstra o autor na discussão mais longa que realiza em seu livro[23], toda uma configuração das ciências sociais desde os anos 1940 havia pensado as cidades latino-americanas e os projetos de planejamento a partir da lógica da absorção de novos contingentes populacionais aos centros urbanos. Assim, a favela, a *callampa*, a *villa miseria*, foram compreendidas pela sociologia urbana de viés funcionalista[24] como resultado quase inexorável do êxodo rural/urbano. A dinâmica histórica, argumenta Gorelik, reside no maior ou menor otimismo atribuído aos projetos planificadores de conseguirem "resolver o problema", isto é, de agirem sobre a pobreza material crônica que, gradualmente, se cristalizava na paisagem urbana destas metrópoles "subdesenvolvidas". Assim, o percurso da cidade latino-americana entre 1950 e 1970 seria justamente o do desfazimento do horizonte positivo dos projetos modernizantes nacionais.

O filme de Kohon encaminha uma leitura do documentarismo engajado que percebia que a questão não era mais um país "fraturado" entre o campo e a cidade, entre o interior e a metrópole cosmopolita. Avançado o processo de modernização, a fratura social e histórica estaria agora contida dentro de Buenos Aires, nas relações territoriais que, de maneira dialética, constituem o tecido da forma urbana. A leitura feita deste filme pelos analistas foi que ele recoloca em novos termos o problema da espacialização da representação da nação de que falava Luis Romero, inserindo a villa miséria e a população migrante alijada da modernização no seio, e ao mesmo ao largo, do projeto nacional. Segundo Gorelik:

> A Nação invadiu a cidade: o fracasso da vontade de modernização urbana, a favelização dos centros históricos, a decadência do espaço público seriam, nessa visão, motivos de celebração, pois colocam, branco no preto, a verdadeira relação da cidade com a nação, porque desnudam seu caráter histórico de dominação, já que a única forma de resolver a tradicional fratura é através da imposição do "país real" sobre as máscaras do país urbano.[25]

Ou seja, a favela é retratada por este projeto cultural como um real a ser de desencoberto, como contraparte constitutiva do processo de modernização latino-americano.

Por fim, cabe registrar que o pesquisador brasileiro Fabián Núñez também se debruçou sobre o mesmo filme em texto recente, com conclusões que vão ao encontro das do autor argentino:

> Não se trata apenas de uma violenta crítica ao discurso altivo do desenvolvimentismo modernizador dos governos pós-peronistas, mas de reconhecer que a nação é feita por seus filhos enjeitados, uma vez que não se trata de duas Argentinas, de dois mundos que se contrampõem, mas de uma única nação cuja capital sintetiza essa desigual simbiose.[26]

Em termos históricos, portanto, o filme aponta para uma consciência da arte engajada em relação ao passivo social que as modernizações "parciais" representavam. É possível afirmar que o filme de Kohon, quando comparado ao filme chileno, evoca um diagnóstico político mais profundo das causas sistêmicas do fenômeno urbano em análise. Ao menos na medida em que correlaciona a cidade informal à cidade formal, situando ambos os territórios no interior de um projeto de desenvolvimento nacional. Isto embora tal projeto não seja discutido em detalhes ou nos termos de uma pedagogia política militante, já que não é este o espírito deste filme. A seguir, proponho algumas conclusões à luz da comparação traçada entre os curtas chileno e argentino, tendo o contexto político cultural de cada país como baliza para a análise histórica. Volto também à discussão do início, com a ideia de apontar questões sobre como o documentário brasileiro no mesmo período lidou com a questão urbana.

5. Conclusões: o documentário brasileiro e as imagens da urbanização

Fica nítido que no final dos anos 1950, quando os dois curtas foram realizados, o documentarismo latino-americano se deparava com a consolidação de favelas na paisagem das cidades da região, processo não exatamente novo mas que ganhava impulso com a aceleração da industrialização e da urbanização. No Chile, o filme de Rafael Sánchez atesta a pregnância política da tradição da humanista cristã, com seu ideário

social e antimarxista. O filme ao mesmo tempo investiga o espaço da callampa e exorta o papel da atuação missionária católica, valorizando a igreja em sua dimensão de instituição mediadora das aspirações do povo e da resolução de mazelas - o incêndio e a reconstrução de moradia popular no bairro novo. A narração no início do filme apresenta a favela como dado de realidade da capital, sem que o filme ofereça uma leitura sociológica ou urbana para este estado de coisas. O foco é antes a resolução do problema, e menos a sua causa, e o centro é o trabalho missionário, no seio de um projeto cultural católico que utilizava o cinema como veículo de comunicação com as massas.

Na Argentina, o quadro político envolvia as disputas em torno do espólio peronista, que colocava o trabalhador urbano no centro da agenda. Buenos Aires mobiliza uma linguagem mais próxima à das vanguardas para propor uma reflexão sobre o caráter contraditório da modernização portenha, dialogando com a tradição dualista que há décadas pensava a nação a partir da fratura cidade/interior, bastante particular da história cultural daquele país. O debate a respeito da cidade é levado de roldão pelo debate sobre a identidade argentina, nos marcos de um projeto nacionalista.

E retomando a questão do início: por quê, no Brasil, neste mesmo momento, não encontramos filmes documentais com espírito semelhante, investigando nas ruas, com as lentes do documentário moderno, a materialização visível dos processos de modernização? Como vimos, a cidade e a questão urbana foram assunto do cinema de ficção, em filmes como os de Nelson Pereira dos Santos (Rio zona norte e Rio quarenta graus), em Cinco vezes favela ou em O Grande momento (Roberto Santos, 1958). Ao passo que o documentário brasileiro se ocupava especialmente dos temas rurais e das raízes agrárias e tradicionais, como aliás a vertente mais conhecida do Cinema Novo, seguindo os passos modernistas pavimentados pela literatura regionalista (José Lins do Rego, José Américo de Almeida e Guimarães Rosa) e mesmo pelas artes visuais (pensemos em Candido Portinari ou em Tarsila do Amaral). Ao que tudo indica, o incipiente documentário moderno estava ainda bastante alinhado aos temas da arte nacional-popular. Ao que tudo indica, como propôs o crítico brasileiro Jean Claude Bernardet[27], a política aliancista com a burguesia nacional progressista (oriunda da cultura política comunista, por orientação do Partido Comunista Brasileiro, PCB) inclinou o cinema documental moderno, num primeiro momento, a centrar esforços críticos no mundo do coronelismo e do latifúndio, idealizando ou recalcando um projeto de urbanização inclusiva, nacionalista e popular, que ainda podia persistir no horizonte como "figura de imaginação" até 1964, quando o golpe militar, para efeitos práticos, o encerra.

Com o desfazimento das energias utópicas da esquerda brasileira após 1964, o projeto de desenvolvimento nacional passava a ser capitaneado pelo consórcio conservador que havia tomado o poder com os militares. A "cidade" muda de chave para e passa a ser investigada pelo prisma de uma modernização excludente, tal como a Argentina de David José Kohon já vinha sendo. Não por acaso, após 1964 surgem os documentários que investigam a migração do ponto de vista não do mundo do rural, mas da chegada das populações às cidades (Maioria Absoluta - filmado logo antes do golpe - e Viramundo, de 1965). Também a recém inaugurada Brasília passava por revisionismos críticos não somente por seu projeto urbanístico, mas pelo sequestro de seu intuito modernizador por parte do regime militar, tal como pode ser visto no filme de Joaquim Pedro de Andrade.

Estes filmes são realizados no período 1964-1967, contaminados pelo desânimo das esquerdas pós 1964. Ou seja, parece-me que o projeto nacional-popular, no que se refere ao documentário brasileiro, limitou o interesse por temas urbanos até que o regime militar convocasse este cinema a lidar com a modernização brasileira de forma mais efetiva, trazendo para o centro da agenda questões como a urbanização, a industrialização e os fluxos migratórios. Ao longo dos anos 1970 e 1980, cada vez mais veremos o documentário brasileiro se dedicar à questão urbana. Busquei demonstrar é que há temporalidades e historicidades distintas em cada contexto nacional. No Chile e na Argentina, quadros culturais particulares impulsionaram mais cedo um olhar urbano por parte do documentarismo. Ou seja, é preciso ter em mente a existência de um jogo dialético entre realidades nacionais e a dimensão continental defendida por Adrián Gorelik em sua proposta de pensarmos a cidade latino-americana enquanto uma figura de imaginação política e social.

NOTAS DE FIM

[1] André Monfrini holds degrees in Audiovisual Studies and History from the University of São Paulo. He is a Master's graduate and currently a PhD candidate at the same institution. He is a member of the research group *History and Audiovisual: Circularities and Forms of Communication*. He works as a film and television director, producer, and screenwriter. He directed the TV series *Social Housing – Projects of Brazil.*

[2] GORELIK, A. La ciudad latinoamericana: Una figura de la imaginación social del siglo XX. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2022.

[3] No bojo de nosso longo-modernismo, o documentário brasileiro acompanhou à sua maneira formulações das interpretações clássicas da geração dos anos 1930/1940: Gilberto Freyre em Casa Grande & Senzala (1933), Caio Prado Júnior em Formação do Brasil Contemporâneo (1942) e Celso Furtado em Formação Econômica do Brasil (1959)

[4] Licia do Prado Valladares descreve o surgimento de favelas no Rio de Janeiro no final do século XIX. Ver VALLADARES, Licia do Prado. A invenção da favela: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro, FGV, 2005

[5] O CEBRAP (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento) foi o maior espaço formulador destas ideias. Destacam-se os trabalhos de Chico de Oliveira e Paul Singer, entre outros autores. OLIVEIRA, Chico. Crítica à razão dualista. O ornitorrinco. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003 (1ª Ed. 1973) e SINGER, Paul. Economia política da urbanização. São Paulo, Brasiliense/Cebrap, 1975.

[6] HOBSBAWM, Eric J. Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

[7] A partir dos anos 1970, ganha densidade a ideia de "cidades dos baixos salários", baseada nas ideias difundidas pelo CEBRAP. Cf. MARICATO, Ermínia. As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias. A cidade do pensamento único: desmanchando consensos. Tradução. Petrópolis: Vozes, 2013.

[8] CORRO, Pablo; LARRAIN, Carolina; ALBERDI, Maite; VAN DIEST. Teorías del cine documental chileno: 1957 - 1973. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007, p. 24.

[9] Cf. TAPIA, Suzana F. Revista Mensaje y Rafael Sánchez: aproximaciones al documental universitario chileno. Revista AISTHESIS Nº 70 Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, 2021.

[10] Reúno aqui informações presentes em Corro et. al. e TAPIA, Suzana, 2021.

[11] TAPIA, Suzana, 2021, p. 56.

[12] XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

[13] A admiração de Sánchez por Rossellini desde meados dos anos 1950 foi descrita por Jacqueline Mouesca em El cine en Chile, citado por Susana Tapia.

[14] Um exemplo é o texto do cineasta-autor dedicado a Eclipse (Antonioni), Revista Mensaje, nº 119 (1963).

[15] ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

[16] MORSE, Richard. As cidades "periféricas" como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 8, nº 16, 1995.

[17] ROMERO, José Luis. "Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías". In: ROMERO, José Luis. Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982, pp.86-114.

[18] GORELIK, A. Buenos Aires e o país: figurações de uma fratura. Antíteses (UEL), Londrina, v.14, n. 28, p. 020-047, jul-dez. 2021.

[19] Gorelik, 2022.

[20] Ver SATARAIN, Monica y DE VITA, Pablo (comp.) Plano detalle, miradas del cine argentino, Buenos Aires, Art Kiné - Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2020. Disponível em: https://issuu.com/art-kine/docs/plano_detalle/108

[21] JACOBS, Steven, KINIK, Anthony Kinik e HIELSCHER, Eva. The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars (AFI film readers). Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.

[22] Gorelik, 2021.

[23] Gorelik, 2022.

[24] As ideias cepalinas são descritas como "estruturalistas". Think tanks como a Fundação Ford também contribuíram com a construção dos paradigmas "funcionalistas" de planejamento urbano. Nesse momento, ideologias diversas confluíram para formar uma espécie de "sociologia da modernização", centrada no espaço urbano. Gorelik, 2022.

[25] Gorelik, 2021, p. 42.

[26] NÚÑEZ, Fabián. Considerações sobre a cidade no cinema latino-americano moderno. Revista Iberical Online, nº 23, 2023, p. 9. URL: http://journals.openedition.org/iberical/976.

[27] BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Referências bibliográficas

Anderson, Benedict. *Imagined Communities.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Bernardet, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Corro, Pablo, Carolina Larrain, Maite Alberdi e Camila van Diest. *Teorías del cine documental chileno: 1957–1973*. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.

Gorelik, Adrián. *Buenos Aires e o país: figurações de uma fratura*. Antíteses, vol. 14, no. 28, 2021, pp. 20–47.

Gorelik, Adrián. *La ciudad latinoamericana: Una figura de la imaginación social del siglo XX*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2022.

Hobsbawm, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Jacobs, Steven, Anthony Kinik e Eva Hielscher. *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars.* Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.