Os filmes de Benedito J. Duarte para a Prefeitura Municipal de São Paulo durante a década de 1940.

MÁRCIA JULIANA SANTOS[1]

Benedito Junqueira Duarte foi um cinegrafista e fotógrafo paulista cuja atividade teve grande repercussão no final dos anos de 1930 até 1950, como um dos principais produtores de filmes institucionais em São Paulo.[2] Destacou-se como fotógrafo da Revista *São Paulo* durante os anos de 1935 e 1936. No periódico editado pelo governo do Estado de São Paulo desempenhou a propaganda imagética do interventor Armando de Salles Oliveira. Nesse período, desempenhou a atividade jornalística e fotográfica, considerada inovadora para a época, realizada juntamente com nomes avultados da intelectualidade paulista, como Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia. (DUARTE: 1982, vol.1, p.73)

Em 1937, B. J. Duarte assumiu o cargo de Técnico de Iconografia do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo. Durante quase duas décadas ele capturou sistematicamente, por meio de câmeras de fotografar e filmar, a construção e a reconstrução da fisionomia arquitetônica e social da capital paulista. Neste período, a Prefeitura produziu dezenas de filmes que seriam exibidos nas salas de cinema de todo o Estado. Alguns deles, no Rio de Janeiro.

Até meados da década de 1930 o setor de iconografia da Prefeitura filmou curtas, documentários e cinejornais que expunham elementos vistos como de interesse geral, pois levavam os parâmetros de uma cidade em reformulação urbanística. A historiadora Sandra Jatahy Pesavento salientou que essas imagens marcaram a história da cidade, pois mostraram *"a presença ou ausência de determinados prédios, o estado das ruas, o trajar dos habitantes, os sinais da modernização urbana - ou a sua falta, captando a vida presente em um momento do tempo".* [3]

B. J. Duarte documentou a cidade, nas fotografias e nos filmes, quando esteve a serviço de diferentes gestões administrativas do município. O ecletismo e os múltiplos

[1] Doutoranda do Programa de Estudos Pós Graduados em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

[2] B. J. Duarte, como era conhecido, nasceu na cidade de Franca no interior paulista, em 1910. Mudou-se para Paris em 1921, onde aprendeu fotografia com o tio-avô José Ferreira Guimarães. No retorno ao Brasil, no início dos anos 30, foi repórter fotográfico em diversos órgãos jornalísticos paulistanos.

[3] PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias*. Rev. Bras. Hist. v. 27, n.53, São Paulo jan./jun. 2007, p. 22.

estilos arquitetônicos; a funcionalidade dos equipamentos públicos; as praças; os parques infantis, os jardins públicos e as inúmeras instalações urbanas foram foco de sua atenção. Além disso, o cotidiano no centro, o "corre-corre" dos homens engravatados e das senhoras "distintas", os automóveis, o trânsito e a atividade comercial foram representadas no cinema paulistano governamental como elementos indissociáveis da cidade.

Foco importante das atenções da Prefeitura, no período foi à habitação popular. Oscar E. de Araújo, professor do Departamento Social de Estatísticas lançou uma tese sobre os cortiços e habitações populares de São Paulo. B. J. Duarte adaptou a tese de Araújo para o filme **HABITAÇÃO ECONÔMICA (1941)**.

Segundo a Prefeitura, a habitação popular deveria ser vista como prioritária para o Estado. O curta-metragem silencioso foi produzido pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo com o auxílio da subdivisão de Documentação Social e Estatística. A perspectiva da montagem do filme reproduz a perspectiva da tese do professor Oscar E. de Araújo, na qual apresenta a problemática da habitação do ponto de vista do discurso intervencionista.

A abertura do filme exibe imagens de crianças, descalças, brincando entre lençóis estendidos no meio da rua. O letreiro interrompe a imagem para dedicar o filme *"à memória de Jorge Street".* Em seguida segue o prefácio:

> *"São Paulo que se orgulha de seus arranha-céus e suas indústrias, de suas avenidas e de seus viadutos, não percebe que junto aos andares que se atiram para o alto, próximo de suas fábricas estuantes de vida e símbolo de seu progresso, (...) aumentam em ritmo assustador, as habitações coletivas insalubres, o cortiço e o porão sem ar e sem luz, com toda série de infindáveis e desastrosas consequências".*

Essa passagem destaca que o crescimento urbano de São Paulo, enquanto metrópole estava em incontestável ritmo de progresso. Dessa forma, não poderia ignorar suas deficiências e distorções. Esses problemas poderiam prejudicar os projetos políticos de uma cidade em franca prosperidade econômica.

Após o longo prefácio, a sequência seguinte retoma a clássica apresentação da capital paulista, por meio de uma panorâmica de prédios do vale do Anhangabaú. Do alto, a câmera apresenta o movimento de alguns carros e pessoas circulando nas ruas. Segue o próximo letreiro:

> *"É um problema de todas as metrópoles, um problema da atualidade, já foi um problema do passado e será um problema do futuro, se sua solução não for desde logo imediata, a fim de que seus efeitos danosos não venham ofuscar o brilho da ascensão sempre crescente, da civilização brasileira".*

As preocupações do poder público voltam-se aos problemas sociais descritos como comuns às metrópoles mundiais. Em São Paulo não seria diferente, porém a busca por soluções careciam de urgência, na mesma medida do crescimento da cidade.

Na sequência seguinte, o foco do filme deixa o centro e segue em vista aérea pelos telhados das casas dos bairros operários. Em um plano mais afastado notam-se as chaminés das fábricas. É possível identificar a várzea do Carmo, o palácio das indústrias, o gasômetro e outros equipamentos da região do parque D. Pedro I.

Há um corte de sequência das imagens do bairro para retornar as imagens do centro. A câmera conduz o espectador ao viaduto do Chá, ao prédio da *Light* e ao Teatro Municipal. Mostram-se os vários ângulos dessas edificações para, em seguida, regressar "ao outro lado" até a várzea do Carmo.

O letreiro antecipa as próximas imagens em movimento: *"a dois passos da colina central, a rua Caetano Pinto* [Brás] *e adjacências que muito paulistano desconhece".* A vista aérea indica o cortiço formado por casarões abandonados próximos ao centro antigo. A câmera se aproxima e o letreiro anuncia: *"o cortiço visto de perto".* Crianças são filmadas em frente aos lençóis estendidos no meio da rua. Segue sequência de crianças em becos apertados e escuros.

O letreiro destaca que naquela habitação coletiva *"moram 42 famílias".* O comércio de rua, prática criticada pelos sanitaristas, é surpreendido pela câmera de B. J. O filme aponta para um movimento de ampliação das políticas públicas, que contem a autoconstrução e investe em projetos estadistas para a moradia popular, conforme o modelo estabelecido pela *Companhia Melhoramentos.*

As crianças brincavam de pés descalços. São vistas em meio aos lençóis. O letreiro destaca a preocupação do filme com "o meio ambiente das crianças", fazendo referência aos lugares focalizados pelas câmeras: *"encontram-se nos pátios externos, nos becos sem saída e nos <u>cômodos infectos</u>, onde a promiscuidade e a sujeira são os agentes principais na sua formação física e moral".*

O filme a parte externa das habitações do bairro do Brás em estado precário. Os *"cômodos infectos"* não foram mostrados no filme. O julgamento moral recai sobre

um modo de vida desprezado pelo poder público. Para o pesquisador Rubens Machado é lamentável que B. J. Duarte, no filme apresentasse "*em câmera alta"* as habitações. Provavelmente as imagens foram *"obtidas de cima das poucas edificações ou chaminés locais (...) não chegando sequer a penetrar propriamente nas dependências internas daquelas moradias"*. (MACHADO JR: 2004, pp. 497-498)

Em **HABITAÇÃO ECONÔMICA** fotos e letreiros explicativos se impõem. As imagens em movimento são frontais. A maioria das sequências são montadas a partir de um só ângulo. O distanciamento imposto pela câmera é surpreendente e quase científico. A tese de Araújo é o próprio roteiro e conduz o cinegrafista. Diferente de outros filmes, anteriores e posteriores a esse, o roteiro se impõe e B. J. Duarte conduz o espectador ao ponto de vista[4] do filme. Nós somos conduzidos a olhar junto com B. J.: com distanciamento do problema, mas com proximidade da solução.

Décadas mais tarde, em depoimento ao MIS-SP, B. J. Duarte avaliou os diferentes aspectos sociais do seu trabalho:

> *"a cidade não é feita só por grandes monumentos, pelo contrário, são valiosos os pequenos e anônimos conglomerados. Para mim, a casa de um imigrante italiano no Brás era tão importante como qualquer outro monumento, pois eu dava valor à vida para as diferentes alternativas do que efetivamente São Paulo".* [5]

As primeiras reformas da cidade, desde o final do século XIX representaram um longo processo de urbanização precária, ilegal e arrivista, que implicaram no alinhamento e no enquadramento de sociabilidades. Conviviam na capital, modos de vida "civilizados" juntamente com aqueles considerados pelo poder público, como atrasados e despudorados. Para combater os últimos, as políticas de urbanização aumentavam as demolições de antigos casarões que abrigavam essas vivências, rechaçadas pelos guardiões da moral paulistana. (MARINS: 1998, p.170-186)

[4] Sobre o ponto de vista do cinegrafista e a relação com o espectador, cf: LAURENT, Jullier. Lendo as imagens do cinema. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: SENAC, 2009, p. 22; 75.

[5] Depoimento Oral de Benedito Junqueira Duarte ao Museu da Imagem e do Som – MIS-SP, tendo como entrevistadores Boris Kossoy, Moracy de Oliveira, Máximo Barro e Hans Gunter Flieg, maio de 1981.

Por volta dos anos 30 a cidade tinha um pouco mais de um milhão de habitantes.[6] O poder público controlava e "escondia" a maior parte dessa população, sobretudo aqueles que trabalhavam nas ruas da cidade de maneira informal.

Boa parte dessas pessoas compunha uma multidão pouco focada pelas câmeras do cinema institucional. Pessoas passando, perambulando ou trabalhando informalmente nas ruas da cidade tornou-se, muitas vezes, invisível para o olhar do cinegrafista. Além do isolamento dos trabalhadores informais estão os diversos grupos acometidos por doenças que perambulavam pelas ruas, despertando a ira e a ingerência da polícia. (CAMPOS: 2004, p.39-55).

Esses sujeitos só eram retratados nos filmes em algumas circunstâncias. Ou quando eram focalizados para auxiliar na composição de uma multidão, ocupando lugares definidos nas fábricas, saudando o líder político ou enquanto alvo da intervenção pública. Esse último aspecto pode ser observado nos filmes sobre os parques infantis e em **HABITAÇÃO ECONÔMICA** de 1941.

A remodelação e urbanização dos espaços estavam vinculadas ao processo de higienização que significava condenar as classes populares ao afastamento do espaço público. B. J. Duarte não estava alheio a essas questões. As casas em condições insalubres, as fachadas danificadas, plantas e animais "invadindo" os espaços, assim como as práticas sociais dos moradores foram retratadas na iconografia do poder governamental paulista. No entanto, as imagens eram traduzidas em discurso para combater "a barbárie", digna da intervenção médica e policial. (KOSSOY, 2004, p. 420)

O filme é uma propaganda imobiliária das habitações populares. Adverte-se acerca das ameaças *"do modo de vida infecto",* em seguida promove-se o "estilo saudável" dos conjuntos habitacionais afastados. *"O caminho da solução"* antecipado pelo letreiro pretendia *"ser justo com São Paulo, que se agasalha a promiscuidade de inúmeros cortiços"*. Percebe-se a ambiguidade do discurso. Ou reconhece que os moradores dos cortiços fazem parte da Cidade e são abandonados, a própria sorte. Ou a São Paulo, cercada por cortiços sente-se ameaçada diante de tal problemática.

Mas, o filme após apresentar os problemas que cercam o cotidiano de milhares de pessoas que vivem em condições sub-humanas, a Prefeitura expõe o projeto conjunto com a parceria privada. A habitação econômica é apresentada como o *"fruto do*

[6] Jornal *Estado de São Paulo*, 10 de abril de 1935 em artigo sobre "A população de São Paulo".

trabalho persistente e produtivo do Instituto dos industriários das caixas de aposentadorias e pensões e de alguns particulares dignos de aplauso". Os letreiros anunciam algumas iniciativas, a exemplo dos conjuntos habitacionais da vila Maria Zélia (vila *Street*), Belém, Jabaquara e Caieiras. A última sequência do filme destaca o sorriso das crianças em frente às novas casas, como se estivesse estabelecendo um contraponto com o passado vivenciado nos cortiços.

No filme **HABITAÇÃO ECONÔMICA (1941)** a preocupação com a infância é expressa diversas vezes nos letreiros, inicialmente quando destaca *"o meio ambiente das crianças"* ou quando evidencia as condições vivenciadas em meio aos lençóis, animais e "alguns tipos", como carroceiros, lavadeiras e idosos, desprezados na narrativa fílmica. Tirar a criança do convívio, de lugares considerados inapropriados pela Prefeitura, significava associar o problema da moradia ao da assistência social. O Departamento de Cultura defendia um maior tempo de permanência das crianças em lugares como os parques infantis.

Lançado em 1943, o curta-metragem silencioso **SÃO PAULO DE ONTEM - 1863... E SÃO PAULO DE HOJE – 1943** desempenhou o papel de apresentar a vertiginosa urbanização de São Paulo. O filme expõe as fotografias de Militão Augusto de Azevedo[7] e Guilherme Gaensly[8] que no final do século XIX registraram vários elementos da vida urbana da cidade.

O pesquisador Rubens Machado Jr., destaca que B. J. Duarte durante a coordenação da Secção Iconográfica do Departamento de Cultura da Prefeitura trabalhou na organização e preservação das fotos para compor um acervo sobre Militão. (MACHADO: 2004, p.494)

A produção do roteiro procurou utilizar essas aquelas fotos para comparar a cidade do final do século XIX com o "presente" filmado e mostrado no ano de 1943. De vilarejo colonial à metrópole imponente, a cidade de 1943 é o resultado de um rápido progresso material, caracterizado pela ascensão capitalista. O filme começa com um longo letreiro descritivo, ressaltando os aspectos de uma "evolução histórica" da capital:

[7] Sobre a análise do trabalho de Militão cf: LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. "O fotógrafo Militão de Augusto de Azevedo", In: Militão de Azevedo e a Cidade de São Paulo, 1997.

[8] O arquivo público do Estado de São Paulo disponibiliza parte do acervo, online, das obras do fotógrafo. http://www.arquivoestado.sp.gov.br/guilherme_gaensly.php. Último acesso em 13 de maio de 2011.

> *"Oitenta Anos de Progresso": "a terra é dadivosa e boa e em nela se plantando tudo dá... a frase de Pero Vaz de Caminha foi uma semente profética, que encontrou em São Paulo o solo generoso e bom, que permitiu germinar, crescer e propiciar, ao planalto, o fruto maravilhoso do trabalho piratiningano".*

O trecho parafraseia Pero Vaz de Caminha, escritor da Carta de *"achamento do Brasil"* – segundo o filme - redigida oficialmente entre 26 de abril e 12 de maio de 1500. O texto da carta foi retomado para atribuir a cidade, o *status* de síntese do Brasil ou para fortalecer marcos históricos, ainda em construção pela historiografia. Outra possibilidade foi relacionar o "descobrimento do Brasil" a "fundação de São Paulo". O Departamento de Cultura de São Paulo, não adaptou a carta, mas reproduziu o discurso fundador nela inserido.

Após o letreiro de **SÃO PAULO DE ONTEM - 1863... E SÃO PAULO DE HOJE – 1943** apresenta-se a foto da pintura do Padre Anchieta e do quadro da 1ª missa do Brasil. Relaciona-se o Padre Anchieta a realização da 1ª missa, como se o evento tivesse ocorrido em São Paulo. Em seguida, são apresentadas as filmagens da maquete da cidade, localizada no Museu Paulista, vista por cima, a maquete simboliza as imagens do período colonial.

O crescimento das narrativas sobre os mitos fundadores da cidade, as modificações, os novos hábitos e a incorporação de valores sociais foram representativos nos textos dos acadêmicos paulistas a partir dos anos 30. Os mesmos temas foram retratados no cinema institucional paulista deste período. O arcabouço intelectual dos cinegrafistas e produtores dos filmes de propaganda política estava em acordo com o discurso historiográfico da época. Por vezes, os filmes institucionais recuperam a periodização da historiografia paulista que foi responsável também, pela escrita da historiografia nacional. A primeira imagem sobre São Paulo é caracterizada pela "taipa", representando a herança colonial.

Ernani da Silva Bruno, representante da historiografia tradicional de São Paulo, descreve em seus textos a capital como extensão das fazendas coloniais do interior. A cidade só teria iniciado uma atividade intelectual em meados do século XIX, ao alcançar a alcunha de "burgo dos estudantes" até conseguir autonomia política e econômica com a industrialização. O memorialista preocupa-se com o crescimento populacional ao destacar as epidemias que acometeram a cidade, sobretudo, os problemas advindos da imigração, como *"o crescimento desordenado do núcleo urbano e o desenvolvimento*

industrial dando margem a cortiços e favelas onde reina a promiscuidade". (BRUNO: 1983, p. 1360)

Richard M. Morse observa positivamente o crescimento da cidade a partir do século XIX. Teria sido a produção e a exportação do café que proporcionaram o desenvolvimento da cidade "ao organismo em evolução" que se configurou na "metrópole moderna". E do ponto de vista intelectual, São Paulo teria alcançado a modernidade, ainda no século XIX, com a atuação de nomes da Faculdade de Direito.[9]

A projeção dessas alegorias nos filmes representa "as etapas evolutivas" da história de São Paulo, além de sustentarem a concepção histórica, construída a partir do século XIX de uma elite econômica e intelectual, que se pretendia hegemônica. (CAMPOS: 2002, p. 18).

O filme enfatiza o discurso republicano marcado nas primeiras décadas por locuções de mudança, mas as relações de poder institucional ainda se deparavam com os legados da velha monarquia oitocentista.

Assim como a tradicional historiografia **SÃO PAULO DE ONTEM - 1863... E SÃO PAULO DE HOJE – 1943** destacou logo nos primeiros letreiros, os problemas naturais como um aspecto fundamental que retardou o progresso da cidade:

> *"Em menos de 80 anos, oitenta segundos no relógio da Eternidade, S. Paulo saiu do casulo colonial em que até então se conservara e ganhou altura nos ares do progresso, num vôo através do Tempo, quase único na história das grandes cidades do mundo. Oitenta anos de progresso. O vilarejo de outrora e a pujante metrópole de hoje... (...) A viela estreita e lamacenta e as grandes avenidas retas e asfaltadas... O Anhembi sinuoso e traiçoeiro, por onde transitaram fanhudos gigantes de botas em busca do sertão bravio e ao velho Tietê retificado, por onde navegarão apenas pacíficas barcaças!"*

O texto começa determinando as origens da cidade à fundação da vila pelo Padre Anchieta, às margens do rio Tietê que até o século XVIII era chamado pelos índios de Anhembi.[10] A legenda continua, destacando as representações sobre a figura do bandeirante são citadas para enaltecer o papel na ocupação do território paulista. A

[9] MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo*: de comunidade a metrópole. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

[10] CAMPOS, Eudes. A vila de São Paulo do Campo e seus caminhos. In: Revista do Arquivo Municipal / Departamento do Patrimônio Histórico. Ano 30. São Paulo: DPH, 2006, p. 17.

cartografia da cidade colonial é reconstruída, levando em conta o clima, as condições da terra e a luta do bandeirante.

Segundo o filme, as adversidades impostas pela natureza, no período colonial, foram domadas pelos "gigantes de botas". No presente, em 1943 o rio retificado e as águas pacíficas não representam mais o medo do desconhecido, como em outrora. Nada impedia o crescimento da cidade, esse é o discurso do filme. E a lama relacionada às enchentes, classificadas como problemas naturais, foram resolvidas rapidamente, no mesmo ritmo do desenvolvimento da metrópole.

Assim, como parte da literatura paulista, o filme **SÃO PAULO DE ONTEM E HOJE (1943)** atribui ao bandeirantismo à fonte da pujança do paulista e das conquistas da cidade contemporânea.

Dando continuidade à narrativa evolutiva da cidade, a parte final do letreiro de apresentação destaca a importância da instituição responsável pela realização do filme: *"... Eis, em suma, a história desse voo através do Tempo, que as imagens que se vão seguir procurarão descrever no modesto ensaio iconográfico, que o Departamento de Cultura do Município de São Paulo vai agora apresentar".*

As sequências do filme são intercaladas por muitas legendas; palavras que antecipam imagens e conduzem o espectador ao discurso fílmico da Prefeitura. As grandes transformações urbanas da cidade ocorridas nas primeiras décadas podem ser traduzidas pelas sequências do movimento das filmagens de 1943 e das fotografias do século XIX para compor o filme.

Após a legenda de abertura surge uma fotografia do largo São Francisco de 1862 e, portanto, anterior às grandes intervenções urbanas na região ocorridas na década de 1930. A cena captada pela lente fotográfica de Militão do antigo largo São Francisco permite identificar o tráfego de carroças conduzidas por animais, o número reduzido de pessoas que andavam pelas ruas e a deterioração das fachadas da igreja e da faculdade, consideradas na época, prédios históricos.



Largo de São Francisco. Foto de Militão Augusto de Azevedo, 1862 reproduzida no filme **SÃO PAULO DE ONTEM E HOJE**...

No filme de B. J. Duarte após a apresentação da fotografia de Militão segue uma longa pausa, para que o espectador analise os detalhes da fotografia do largo S. Francisco. Observa-se em primeiro plano, um bonde puxado a cavalo em frente ao convento; em segundo plano, o prédio da Faculdade de Direito e a Igreja. Tais aspectos dialogam com o objetivo do filme em rememorar os tempos da província.

Em meados dos anos 30, os jornais paulistanos debatiam os impactos das demolições dos prédios históricos da capital. O jornal *Estado de S. Paulo*, em 10 de março de 1935 reportava os aspectos de uma "São Paulo que desaparece". A reportagem apresentou a história do largo São Francisco, a praça pública e o convento que marcaram a paisagem do largo, durante o período colonial. Considera ainda, que apesar dos "enternecidos devotos", a destruição do lugar era inevitável.

O convento franciscano era visto como a representação da cidade de taipa, e a permanência do edifício, segundo a Prefeitura, era insustentável em função dos problemas estruturais apresentados pelo prédio. Esses argumentos foram utilizados pelo poder público para justificar a destruição.

O desenvolvimento urbano era confrontado com as reminiscências do passado, de uma São Paulo que ainda trazia vestígios coloniais. As memórias por vezes publicadas em jornais da época e pelos cronistas e memorialistas da cidade são repletas de apegos aos lugares, em torno de uma São Paulo que não poderia mais voltar. Por outro lado, a prefeitura enxergada nessas construções, os últimos traços do "atraso". Elas representavam um impedimento para a ampliação de ruas e novas estruturas, portanto, as construções antigas, a maioria localizadas em lugares estratégicos, não poderiam mais existir.

Voltando ao filme. Junto à fotografia do largo São Francisco foi inserida uma ampulheta para indicar a passagem do tempo. O recurso de sobreposição de imagens e fotos em sequências foi utilizado, outras vezes, para evidenciar mudanças e continuidades no filme.

Após esse jogo de imagens, a montagem fílmica privilegia a utilização dos objetos e equipamentos sociais, para destacar uma "evolução", como o ônibus e automóvel, em circulação, que substituem o transporte conduzido antes pelo cavalo, estático na fotografia, e "superado" pelo movimento do filme.



Largo São Francisco.
Fotograma do filme **SÃO PAULO DE ONTEM - 1863... E SÃO PAULO DE HOJE – 1943.**

No fotograma do filme, em primeiro plano, identificam-se elementos que antes estavam ausentes na paisagem do largo fotografada por Militão no final do século XIX: o poste de iluminação pública e o automóvel. Qualquer indício de vegetação e solo desaparece. No lugar onde existiam árvores e chão de terra batido, predomina o cimento pavimentado.

O prédio à esquerda em estilo neocolonial tem as características ressaltadas no filme. Percebe-se no fotograma o recurso que contrastava a sombra e a luz. O olhar do espectador é conduzido para as colunas greco-romanas, do prédio à esquerda e para a claridade observada no prédio da Faculdade à direita. O prédio foi construído, onde até a década de 1930, estava localizada a antiga Igreja colonial do Largo. A faculdade, à direita, "reconstruída" representada à permanência do "ontem" no "hoje". [11]

[11] Atualmente o cineasta que comparasse São Paulo, assim como o fez, B. J. Duarte no filme **SÃO PAULO DE ONTEM - 1863... E SÃO PAULO DE HOJE – 1943** constataria as demolições dos prédios e igrejas colônias da cidade. Além disso, destacaria também, as demolições dos prédios em estilo eclético construídos nas primeiras décadas do século XX.

B. J. evidencia as mudanças na sequência de imagens apresentadas após a fotografia de Militão. A fotografia é representada no filme, como um marco para delimitar a antiga paisagem e as consequentes transformações ocorridas na cidade, que pouco lembram o período colonial. As imagens em movimento procuraram relacionar as continuidades, mas, sobretudo, destacar as diferenças na paisagem urbana.

Outras fotos de Militão foram sobrepostas no filme para indicar as mudanças observadas na cidade, a partir do final do século XIX até aquele momento. Além de promover e divulgar a coleção de fotografias antigas da cidade, particularmente aquelas pertencentes ao catálogo de Militão, B. J. Duarte *"tinha que registrar" as atividades diversas "promovidas pelo Departamento de Cultura".* (CARVALHO, 1999.)

O letreiro "São Paulo de 1943" foi sobreposto à imagem de um prédio visto de baixo para cima, indicando o tempo presente. Uma sequência de mapas é apresentada: do antigo campo dos Curros, próximo ao morro do Chá. Em seguida, o mapa dos arredores da praça da República enche a tela, para indicar a localização de pontos específicos da cidade.

Destacam-se no mapa, os pontos principais dos arredores da praça: a avenida São João e as ruas Barão de Itapetininga, Vieira de Carvalho, Vinte Quatro de Maio, Aurora, Sete de Abril entre outras. Em seguida, o mapa é substituído por imagens do prédio do jardim da infância, da Escola Normal e do Edifício Esther (1936) todos localizados na Praça da República.

As ruas movimentadas, avenidas, praças e viadutos, cercados pelos arranhas céus, a exemplo dos prédios do vale do Anhangabaú, o edifício Martinelli, o Clube Comercial e o prédio da Prefeitura. Foram todos representados como símbolos da metrópole. Em focos diagonais de câmera B. J. Duarte destacava a diversidade do estilo arquitetônico dos prédios. A câmera ampliava as imagens em planos aéreos e reduzia em foco, de baixo para cima. Ele delineava os traços e os detalhes, conferindo esplendor ao conjunto das edificações. Os letreiros seguiam a montagem para interpretar o pretenso dinamismo das construções: *"e avenidas se rasgaram, túneis se perfuraram, arranha céus se levantaram. E São Paulo construiu 3 casas por hora, um edifício em cada vinte minutos...".*

O espectador do filme tem a impressão de que a câmara, conduzida pela velocidade de um automóvel, persegue os detalhes da arquitetura *art-noveau* presente

nos prédios da avenida São João. As imagens do viaduto do Chá e de um grande relógio formam um conjunto para delimitar a passagem do tempo.

A cidade colonial tantas vezes captada por Militão, Gaensly e outros fotógrafos submerge e oferece lugar a uma cidade, ainda em construção. A partir deste filme, B. J. Duarte passou a repetir, por meio da fotografia e do cinema, elementos que a literatura e a historiografia já defendiam.

Os monumentos e importantes obras da cidade construídas nas gestões Fábio Prado e Prestes Maia foram e seriam posteriormente destacados em sequência de movimentos. O novo viaduto do Chá, o estádio do Pacaembu, as grandes avenidas e a retificação do rio Tietê serão temáticas recorrentes nos filmes institucionais paulistanos.

SÃO PAULO DE ONTEM E DE HOJE (1943) termina retomando a fotografia do largo São Francisco, uma espécie de saudação a um dos "berços da cultura de São Paulo". O recurso fotográfico é substituído pela câmera cinematográfica que "movimenta" as colunas internas, "balança" os sinos e "desenha" as placas cravadas e os escritos nas paredes da faculdade.

"A velha e querida Academia de antanho", segundo o letreiro do filme, era considerada *"o berço da cultura de São Paulo".* Fundada em 1827 no largo São Francisco, situada no centro da cidade, a faculdade foi projetada para abrigar os estudantes de Direito de várias partes do país. Foi à primeira faculdade jurídica do Brasil, fundada ainda durante o Império. A criação dos *cursos de Ciências Jurídicas e Sociais* ocorreu em meio a uma série de disputas de ordem política, social e cultural, em torno do lugar onde seria a nova instituição de Direito. O letreiro do filme relaciona fatos importantes da história do país com o trabalho "cívico" empregado por muitos membros da Academia:

> *"em que se amalgamaram as mais puras manifestações do espírito da gente piratiningana". Fatos como "A Abolição" e "A República" são relacionados aos nomes de "Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Teixeira de Freitas, Rui Barbosa, Júlio de Mesquita, Rangel Pestana e tantos outros grandes vultos da história da antiga terra de Vera Cruz..."*

Alguns desses nomes, como Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Castro Alves, considerados os três literatos do romantismo brasileiro, representam uma memória da faculdade de São Paulo e da literatura nacional. Sobre a importância da

Faculdade de Direito na cidade de São Paulo durante o Império, Ernani da Silva Bruno considera:

> *"foi a presença dos estudantes (...) que criou condições para que se inserissem em sua existência, alterando-lhe a estrutura e os costumes tradicionais, os hotéis, as casas de diversão, o teatro e as atividades intelectuais" (BRUNO, 1954, v.1, p. 455)*

O filme, ao retratar a Faculdade, retomou as ideias liberais e conservadoras, imperiais e republicanas que marcaram os embates nos lugares por onde transitavam os estudantes de São Paulo e de outras partes do país. São imagens em movimento que acabaram por contribuir com a alcunha de *burgo dos estudantes.*

B. J. retoma a perspectiva de Militão para explorar a paisagem urbana, a arquitetura e os traços de uma modernização que começava a ser identificada na cidade. Apesar do evidente crescimento desenfreado das décadas que demarcam a datação do filme evidencia-se o discurso de evolução, no sentido de ordenação social e urbanística. Dessa forma, omite-se que a desorganização social do crescimento vertiginoso paulistano que acarretou a modernização e ao mesmo tempo a ampliação da exclusão. Articular as imagens do passado às imagens do presente (1943), no cinema, representa a opção política que tende a elaboração de uma identidade visual para São Paulo.

Os "marcos" históricos reconstruídos em **SÃO PAULO DE ONTEM ...** não conseguiram delimitar ou separar a permanência dos traços da pequena vila imperial. As permanências de uma cultura com valores tradicionais e conservadores ainda eram vistos. Todavia, B. J. Duarte, por trás do filme, se mostra quão estudioso da cidade é. Ele anda por ruas, procura por mudanças no cenário, compara, registra, guarda, mostra e se surpreende, a si e ao espectador com essas mudanças.

FONTES

Fotografias de Militão de Azevedo:

Consultadas e reproduzidas do livro TOLEDO, Benedito Lima de. São Paulo três cidades em um século. 3ª edição. São Paulo: Cosac e Naify. Duas Cidades, 2004.

Largo de São Francisco. Foto de Militão Augusto de Azevedo, 1862.

FOTOGRAMAS DE FILMES

1. Largo São Francisco. Fotograma do filme **SÃO PAULO DE ONTEM - 1863... E SÃO PAULO DE HOJE – 1943.**

FILMOGRAFIA:

SÃO PAULO DE ONTEM - 1863... E SÃO PAULO DE HOJE – 1943 (BRA-SP, PMSP, 1943, B.J. Duarte)

HABITAÇÃO ECONÔMICA (BRA-SP, PMSP, 1941, B. J. Duarte).

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. "População e sociedade em São Paulo no século XIX". In: *História da cidade de São Paulo*, v. 2: a cidade no Império. Org. Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2004

CAMPOS, Cândido Malta. *Os Rumos da Cidade: Urbanismo e Modernização em São Paulo.* Senac 2002

CARVALHO, Telma Campanha de. *Fotografia e cidade. São Paulo na década de 1930.* Dissertação de mestrado em História Social. PUC-SP. 1999.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no Século XIX.* São Paulo: Brasiliense, 1995

DUARTE, Benedito Junqueira. *À luz fosca do dia nascente. Crônicas da memória.* vol 1. Massao Ohno – Roswitha Kempf, 1982

_____. Caçadores de imagens. *Nas trilhas do cinema brasileiro*. Crônicas da memória vol 2. São Paulo: Massao-Ohno, 1982.

DUARTE, Benedito Junqueira. *O caçador de imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

LAURENT, Jullier. *Lendo as imagens do cinema.* Tradução de Magda Lopes. São Paulo: SENAC, 2009, p. 22; 75.

KOSSOY, Boris. Luzes e sombras da metrópole; um século de fotografia em São Paulo (1850-1950). In: *História da cidade de São Paulo*, v. 2: a cidade no Império. Org. Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2004

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. "O fotógrafo Militão de Augusto de Azevedo", In: Militão de Azevedo e a Cidade de São Paulo, 1997.

MACHADO Jr, Rubens. "São Paulo e o seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1889-1954) In: *História da cidade de São Paulo*, v. 2: a cidade no Império. Org. Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2004

MARINS, Paulo César Garcez. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da Vida privada no Brasil*, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo.* Da comunidade à metrópole: São Paulo, DEL, 1970.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. Revista Brasileira de História. v.27 n.53 São Paulo jan./jun. 2007

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar*. Brasil 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985

ROLNIK, Raquel. *A Cidade e a lei. Legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. Studio Nobel; Fapesp, São Paulo, 1997

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo três cidades em um século*. 3ª edição. São Paulo: Cosac e Naify. Duas Cidades, 2004.