



# A SÃO PAULO DE PERSON

Espacialidade e fenomenologia em  
*São Paulo Sociedade Anônima*

Marco Antonio Bin







# A SÃO PAULO DE PERSON

Espacialidade e fenomenologia em  
*São Paulo Sociedade Anônima*

Marco Antonio Bin



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida  
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Thais Porlan de Oliveira  
Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenadora: Paula Guimarães  
Sub-Coordenador: Daniel Reis Silva

SELO EDITORIAL PPGCOM

Bruno Souza Leal  
Juarez Guimarães Dias

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Jorge Cardoso (UFRB   UFBA)
Benjamim Picado (UFF)	Kati Caetano (UTP)
Cezar Migliorin (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Líbero)
Elizabeth Duarte (UFSM)	Marcel Vieira (UFPB)
Eneus Trindade (USP)	Mariana Baltar (UFF)
Fátima Regis (UERJ)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fernanda Duarte (NCSU/EUA)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Itania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)

---

[www.seloppgcom.fafich.ufmg.br](http://www.seloppgcom.fafich.ufmg.br)

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar  
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901  
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

Bin, Marco Antônio.

B612s A São Paulo de Person [livro eletrônico] : espacialidade e fenomenologia em São Paulo Sociedade Anônima / Marco Antônio Bin. - Belo Horizonte, MG: Fafich Selo PPGCOM/UFMG, 2024.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 078-65-85915-05-2

1. Person, Luís Carlos. São Paulo S. A. (Filme) Crítica e Interpretação. I. Título.

CDD 791.4

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2024.

CAPA E PROJETO GRÁFICO  
Atelier de Publicidade UFMG  
Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO  
Bruno Guimarães Martins  
Daniel Melo Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO  
Paulo Coelho Silva

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial do Selo PPGCOM/UFMG após avaliação por pareceristas ad hoc.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo do PPGCOM/UFMG, disponíveis em:

<https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/termos-de-uso/>



*“impotente frente ao monstro que o mantinha submetido  
e cujos desígnios não alcançava compreender”*

José Luis Romero





Para Mônica Rebecca  
*La vida es lo que tú tocas*



# | SUMÁRIO

PREFÁCIO	13
<i>Irene Machado</i>	
INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1	
Uma ontologia fílmica	21
CAPÍTULO 2	
Os personagens	41
CAPÍTULO 3	
A espacialidade fílmica	61
CAPÍTULO 4	
Person: o percurso de um cineasta	75
ENTREVISTA DE MARINA PERSON AO AUTOR	81
DEPOIMENTO DE JEAN-CLAUDE BERNARDET AO AUTOR	87
ENTREVISTA DE LUIZ S. PERSON A JOANA FOMM	95
REFERÊNCIAS	105



# Prefácio

IRENE MACHADO

Subvertendo uma fórmula comum praticada pelo filme documentário segundo a qual o tema, particularmente os de grande impacto social, determina sua forma, a leitura do livro de Marco Antonio Bin sobre o filme de Luís Sérgio Person *São Paulo Sociedade Anônima*, lançado em 1965, nos coloca diante de uma alternativa promissora. Se o objetivo era tratar da revolução automotiva na cidade de São Paulo e dos problemas urbanos promovidos pela implantação da indústria automobilística na região metropolitana a partir de 1956, o resultado superou a mera demonstração ao desviar-se de um olhar meramente documental e mergulhar numa análise fílmica filosófica com implicações sociopolítica.

No livro de Bin, a deterioração das relações humanas na metrópole é explorada no fluxo do processo de industrialização por meio de uma narrativa que se desloca do evento econômico para a teia de sentimentos agônicos das relações humanas provocados pelo crescimento descoordenado da cidade. Desse tecido com muitas camadas, extrai os procedimentos de linguagem de uma dramaturgia audiovisual que se colocou para além de sua época.

Observa-se que Bin conduz sua análise fílmica examinando comportamentos – da cidade e das personagens, com ênfase no protagonista Carlos, que

acompanha sua própria deterioração. Nesse sentido, nas análises apresentadas, a abordagem da espacialidade da cidade e da fenomenologia da experiência sensível explora intersecções e extravasamentos; refrações e contingências. Tanto a cidade invade a vida interior das pessoas, quanto a disposição anímica da personagem transfigura a paisagem urbana. No interior do espaço em expansão se projeta um mundo interior cada vez mais sufocado. Com isso, o estudo evidencia que é pela lente da vida limitada que o cineasta – ele próprio morador da cidade – situa a complexidade vivencial da metrópole que, assim, manifesta-se como um organismo pulsante ou “magnetizante”, como afirma Bin.

Ao se voltar para o processo composicional, o pesquisador observa a importância dos planos gerais com profundidade de campo na focalização que busca criar contrapontos. Enquanto os conflitos interiores do protagonista são tomados em primeiro plano, com closes sobre o seu rosto agoniado, a cidade com seu progresso vertiginoso é focalizada nas suas grandes extensões, abrindo-se para o redimensionamento da cidade em sua nova paisagem. Ambas as fisionomias se modificam dialeticamente o que Bin examina na decupagem de sequências fundamentais. Nesse sentido, o processo estético mira alcançar a ontologia da imagem que se manifesta nos vestígios dos atritos espaciais que as engrenagens tecnológicas deixam na vida sensível, como lemos no texto.

O livro estende a análise fílmica não apenas para os campos teóricos implicados, como também para o realinhamento de sua fortuna crítica, com base em exercícios comparativos com cinematografias da época, principalmente da *nouvelle vague* e do cinema novo, e também com abordagens dos críticos e cineastas que conviveram com Person. Sem se encaixar em nenhuma categoria, o cineasta e seu filme emblemático deixam o caminho livre para fluir o comprometimento com as complexidades de seu tempo, por mais sufocantes que elas possam parecer (como realmente foram). O filme evoca, assim, um caráter político não cogitado a priori. Por isso, em suas análises, Bin, não hesitou em acompanhar toda a movimentação de câmera para assim alcançar os vestígios invisíveis, mas perturbadores, da alma humana que não se viu refletida na fuligem da paisagem urbana.

São Paulo, dezembro de 2023.

## INTRODUÇÃO

*O importante no filme de Person, além do fato de se constituir na primeira e ampla experiência de captação de problemas humanos da maior concentração urbana do país, é a circunstância de ser um depoimento pessoal. Person fala do que conhece e traduz em personagens e situações o seu sentimento da cidade onde nasceu e viveu.*

Francisco de Almeida Salles

A proposta deste trabalho é, em primeiro lugar, discutir um filme tão grandioso quanto esquecido, *São Paulo Sociedade Anônima*, de Luiz Sérgio Person. Grandioso porque traz inovações na narrativa fílmica paulista dos anos 1960, na forma e no conteúdo. Aporta referências de escolas cinematográficas de sua época, como o neorrealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa, insere elementos da montagem de atrações eisensteiniana, retoma conceitos do existencialismo sartriano incorporados no modo angustiado de ser do seu principal personagem, Carlos, representado pelo excelente ator de teatro Walmor Chagas, e faz uma discussão até então inédita do processo de transformação urbana da cidade de São Paulo, com base na industrialização automobilística e

no incremento da construção civil. Toda a intensa reordenação urbana desponta ao fundo, pulsante, nas inúmeras sequências externas que compõem o filme. Não seria exagero afirmar que São Paulo é mais um personagem do primeiro longa-metragem de Person, tal a importância de seu significado na narrativa, a ponto de emprestar seu nome ao título.

Muito especialmente vale destacar a proposta socioespacial contida na obra. Em seu depoimento no programa *Luzes, Câmera*, produzido e apresentado pela TV Cultura nos anos 1970 Person não escondia sua paixão pela sociologia “(...) sinto-me um sociólogo frustrado (...) em determinados momentos desta minha pendência, este meu gosto pelo aspecto sociológico retratou uma realidade social imediata do país (...)”. E em seguida, comentou, “(...) o (filme) *São Paulo Sociedade Anônima* era uma obra necessária para mim, para eu poder exorcizar uma série de fantasmas, de preocupações com a minha cidade (...) um filme que tem uma relevância talvez histórica (...)”.

Em depoimento transcrito ao final deste trabalho, Jean-Claude Bernardet argumenta que o personagem Carlos tem semelhanças com o jovem Person do final dos anos 1950, que vivencia a irrupção de uma metrópole em seu crescimento desenfreado. Em suma, o que assistimos na tela diz respeito a uma transposição ficcional de uma narrativa ligada a uma experiência real. E o drama de Carlos será atormentado, angustiado, por não saber definir o seu projeto de vida. O sentido absurdo da vida lhe pesará ainda mais e o mundo ao redor em sua cidade será impotente, absorvido como está pelo seu rearranjo transformador, de crescente radicalização nas relações capitalistas de exploração do trabalho; de demolição da memória urbana com a aceleração da especulação imobiliária e, como consequência direta disso, da diluição das ainda consistentes relações de vizinhança, das identidades comunais criadas e arraigadas nos bairros.

Este indivíduo, imerso em seus devaneios sem fim, é o objeto de nosso estudo. Ele não se locomove em um palco. Se locomove em um espaço geográfico em plena reordenação urbana, que juntamente com seu lado progressista, aprofunda as mazelas sociais ao receber um grande contingente de mão-de-obra com baixa qualificação, vinda do nordeste brasileiro, e que sem lugar nos bairros com mais equipamentos urbanos,



se esparrama pelas periferias da cidade. O melhor momento que descreve a precarização trabalhista e a mais-valia do desenvolvimento paulista naquele período pós-abril de 1964 é a sequência em que os fiscais federais aparecem na empresa de Arturo e os empregados são escondidos no banheiro, para que não se comprove a contabilidade fraudada da folha de pagamentos. Ao observarmos os empregados tímidos e esqueléticos, é possível constatar suas origens de migrantes e as terríveis condições de trabalho a que são submetidos. Trata-se de uma sequência de menos de cinco minutos, mas muito bem apresentada em seu valor simbólico.

Person realiza um filme para desvelarmos São Paulo em sua época. Ela surge com seus encantos e suas feridas, como um ser vivo ou como um mero espectro, gigantesco, a engolir a massa, sempre evidenciando um espaço que magnetiza e que é capaz de relatar a miserabilidade ou o sucesso profissional. Sua câmera “abre” para a cidade que percorre a tela ao fundo, valorizando os elementos do cinema realista (plano geral e sobretudo o foco em profundidade), ao mesmo tempo que “fecha” na individualidade de seus personagens, com destaque para Carlos, reproduzindo seus descaminhos em primeiro plano. Person realça a contradição de Carlos em relação à sociedade em que vive. Assim como ela está em desordenada expansão com o processo adjacente de industrialização, ele esgarça sua subjetividade tomado pelas dúvidas existenciais, ao alimentar seus mais recônditos desejos. Não procura ocupar espaços na sociedade em mutação, não cria qualquer vínculo de identidade com a sociedade em que vive; opta pelo caminho oposto, restringe-se ao seu espaço habitável e à sua rotina sem um projeto consistente e criativo, abraçando o lado consumista, passivo, imerso no turbilhão social que o circunda. Será mais um, sendo que a sua inconformidade pessoal o empurrará para o seu papel de coadjuvante, sendo por isso suscetível ao que Bernardet designa como um “caráter fascista”.

Em suas palavras, “como Carlos não se impõe, quem se imporá é São Paulo, cujo dinamismo dará à fita seu ritmo” (BERNARDET, 1977, p. 116). A beleza e a tragédia do filme de Person está em estabelecer uma relação dialética com as imagens documentais: o todo urbano em choque com a individualidade do personagem; a presença da cidade em planos

de estudo fragmentados pelos cortes elípticos, sem uma linearidade narrativa cronológica. O tempo narrativo é revolvido, destruído. Carlos não se projeta para o futuro, mas volta-se por sobre os próprios passos, buscando uma justificativa para a sua vida estagnada no passado. Carlos permite assim com que suas recordações ocupem o seu presente, sem que esse resgate do tempo passado possa lhe acrescentar um horizonte de perspectivas, ou ao menos evidenciar os aspectos falhos de seus movimentos apáticos. Vem daí o “tempo caótico” no início do filme, onde “a evolução temporal é substituída por uma sucessão de fragmentos de ação cuja apresentação nos dá uma impressão de simultaneísmo” (Ibid., p. 115).

Desenvolvo esta pesquisa sob a luz da filosofia sartriana. O que isso significa? Que para cada problema, para cada impasse, para cada caminho, haverá uma abordagem que irá explorar o léxico consagrado pela linha fenomenológico-existencial, como por exemplo, a *autenticidade*, a *má-fé*, a *angústia*, o *quietismo*, a questão do *compromisso*, o que possibilita a utilização de ferramentas que forneçam uma boa compreensão (não a melhor, nem a única) da constituição da personalidade dos personagens e da percepção do mundo ao redor, muitas vezes coincidentes com a espacialidade real da cidade de São Paulo.

Mais do que uma simples opção por uma linha filosófica do comportamento, entendo que a abordagem existencial utilizada é a mais apropriada não só para a análise do indivíduo, considerando suas possibilidades de relação com o outro e sua percepção do mundo, como para complementar a discussão de um filme que se fundamenta numa estética realista, sob forte influência dos novos cinemas europeus do final dos anos 40 (neorrealismo italiano) até princípios dos anos 60 (*nouvelle vague* francesa). Coincidentemente, é o período de maior produção de um intelectual francês, Jean Paul Sartre, que deixa as marcas de sua filosofia dentre os críticos de cinema do período, tais como Bazin e Ayfre, adeptos do realismo no cinema.

Seja como for, não se pretende aqui fazer uma encíclica em torno da fenomenologia sartriana, ou seja, aprofundar-se nos conceitos filosóficos que a delimitam, mas apenas utilizá-la como ferramenta para a análise fílmica levada a cabo. Quando necessário, os conceitos e

termos mais importantes serão esclarecidos de maneira concisa, a fim de não transformar a análise fílmica em uma análise filosófica, o que, repetimos, não é o objetivo do trabalho. Ele se organiza no limite de uma dissertação acadêmica, em uma investigação explorativa do objeto proposto. Temos, então, o homem em relação ao meio, que aqui, por intermédio da imagem-movimento, se mostra impressionantemente dinâmico, ativo e envolto por um cenário igualmente inquieto. Este, o mérito do grande realizador ainda pouco conhecido, Luiz Sérgio Person.

O estudo traz em seu início um oportuno prefácio redigido pela Profa. Dra. Irene Machado, da USP, que participou da banca em que este trabalho foi apresentado, em abril de 1999. Seguem os três primeiros capítulos que abordam a estrutura teórico-metodológica do trabalho. No capítulo 1, procuro discutir o processo da construção fílmica, investigando as técnicas cinematográficas presentes na narrativa de *São Paulo Sociedade Anônima*, relacionadas principalmente com o neorealismo italiano e com a *nouvelle vague* francesa, destacando uma sequência que aborda o monólogo interior, desenvolvido por Eisenstein.

No capítulo 2 o enfoque é sobre os personagens, fazendo uma apresentação mais detida de Carlos, o fio condutor da narrativa, e suas relações com Ana, Hilda, Luciana e Arturo, aprofundando as características existenciais na construção de cada personagem.

No capítulo 3, analiso a espacialidade filmada por Person, a cidade que expõe partes bucólicas de bairros com casas e paralelepípedos, em oposição a outra cidade que desponta, mais arrojada em suas linhas verticais, em função das transformações de uma metrópole em plena efervescência industrial, ambas descritas a partir de uma estética realista, onde a câmera de Person capta sua cidade, essa São Paulo em transformação, estabelecendo o registro de um momento histórico social, político e principalmente econômico. Por conta dessa leitura urbana de Person, é inevitável trazer as produções contemporâneas em que São Paulo se destaca, e assim propor um rápido paralelo entre *São Paulo Sociedade Anônima* e dois exemplos daquele período, *O Grande Momento*, de Roberto Santos (1958), e *Noite Vazia*, de Walter H. Khouri (1964).

O trabalho se complementa com o capítulo 4, dedicado a uma rápida biografia de Luiz Sérgio Person, a partir dos comentários de amigos e colegas de teatro e cinema, que puderam partilhar com Person o convívio do dia a dia. Ao final, incorporo dois importantes documentos orais concedidos a mim: uma entrevista com a apresentadora e cineasta Marina Person e o depoimento de Jean-Claude Bernardet, contextualizando o cinema de Person em sua época. Por fim, faço a transcrição de uma das raras entrevistas em vídeo de Person, concedida a Joana Fomm e gravada no programa *Luzes, Câmera*, da TV Cultura, dias antes de sua morte.

No final, seguem as referências bibliográficas utilizadas para a escritura deste trabalho.

## CAPÍTULO 1

# Uma ontologia fílmica

*O próprio homem não é senão um fato entre outros, ao qual nenhuma importância privilegiada poderia ser dada a priori.*

André Bazin

### **Descrição Geral**

Ao definir o capítulo como um estudo da ontologia fílmica, nada mais pretendo do que ir “à essência do objeto”, ou seja, discutir “as possibilidades ou as necessidades” (ABBAGNANO, 1962, p. 697) que delineiam os percursos no processo de criação personiano. Ou, de acordo com uma compreensão baziniana, “a ontologia remete-nos à gênese da imagem, à dimensão da presença que, na situação de tomada, quando mediada pela câmera, deixa o traço, a impressão digital da circunstância da tomada da imagem” (RAMOS, 1998, p. 165).

Ao propor uma análise ontológica, pretendo deixar-me vaguar pelos caminhos que forjaram direta ou indiretamente a construção das imagens de *São Paulo Sociedade Anônima*, caminhos nem sempre claros e definidos. Para isso, valho-me do apoio dos depoimentos de pessoas próximas ao cineasta, ao mesmo tempo que procuro estabelecer relações

entre Person e as novas cinematografias europeias do pós-guerra, caso do neorealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, perfeitamente factíveis ao se considerar a viagem de Person à Europa, no início dos anos 60, para estudar no *Centro Sperimentale di Cinematografia* em Roma.

Uma discussão entre um casal, no interior da sala de estar, acompanhada pelo espectador através de um janelão de vidro. Os sons abafados apenas permitem entrever a aspereza do diálogo. A cidade mostra-se refletida no vidro, se sobrepondo aos dois numa insinuante presença. Num gesto irado, Carlos derruba bule de café e xícaras ao solo, e quando Luciana o agarra, gritando as únicas palavras discerníveis - “covarde, covarde” - Carlos a atira ao solo, retirando-se em seguida. Nesse instante, a música extra diegética interfere na narrativa, uma melodia soturna e grave de Cláudio Petraglia, aprofundando no espectador a impressão incômoda sobre a cena vista e sobre seus possíveis desdobramentos. Um interlúdio, que faz com que a música se justaponha à expressão visual, propiciando-nos “o ritmo da imagem fisicamente sensível sem, para isso, envidar a tradução do conteúdo sentimental, dramático ou poético” (XAVIER, 1983, p. 113/114). Sucede-se, então, o som de um coral de vozes e o espectador passa a ver São Paulo dos mais variados ângulos: partindo-se de um *travelling* aéreo, chega-se a cenas de uma estação de trens suburbanos; de pessoas entrando em um ônibus; um homem descendo uma rua sem asfalto com um carro de mão; uma panorâmica de um trecho do bairro do Paraíso, encerrando com um plano geral da região da avenida Paulista.

Esta parte documental de apresentação da cidade faz uma clara referência ao filme *São Paulo - A Symphonia da Metrópole*, um dos primeiros documentos cinematográficos da cidade de São Paulo (de 1929), de Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kémeny, seja pelo estilo das tomadas, seja pelas imagens captadas. O bonde foi substituído pelo ônibus, como meio de transporte, mas os trens e o homem com o carro de mão são retomados por Person, além das tomadas em panorâmica e em plano geral. Até mesmo o “ruído” das ruas, da modernidade da grande metrópole em vertiginoso crescimento, de *São Paulo - A Symphonia...*, pode ser igualmente “percebido” neste segmento de *São Paulo Sociedade Anônima*. Nas cenas seguintes, a retomada da história:

Carlos caminhando em meio à gente nas ruas, indeciso, a paisagem da cidade ao fundo. Person restabelece a estrutura dramática, qual seja, um personagem (Carlos) que caminha sem rumo, mergulhado nas reflexões sobre acontecimentos passados, enquanto desponta ao fundo uma cidade turbulenta, que “despeja diante de nós tudo aquilo que tem a oferecer” (BERNARDET, 1977, p. 116).

Carlos, ao sair de casa e abandonar Luciana, retomará um passado distante cinco anos. Logo no início, ficamos sabendo que “os episódios deste filme se alternam ficticiamente em São Paulo, de 1957 a 1961”. Curiosamente, 1957 é o ano da implantação da indústria automobilística no ABC paulista, o que mostra, mais uma vez, a importância da transformação da paisagem fazendo parte direta da narrativa, a exemplo do que ocorrera vinte e cinco anos antes com *São Paulo - A Symphonia da Metrópole*, embora, neste caso, prevaleça um tom mais patriótico e progressista, ou, nas palavras de Dora Mourão, “o desaparecimento da cidade colonial e o surgimento da cidade fabril, dinâmica e moderna, onde o trabalho é símbolo de crescimento e de desenvolvimento” (MOURÃO, 1998). Com *Person*, o registro é a suplantação dessa cidade fabril por uma indústria mais sofisticada, que engloba uma produção maciça de manufaturados (automóveis) interconectada com centenas de empresas nacionais (autopeças), modificando o cenário socioeconômico da região. De ambas as filmografias, pode-se depreender a preocupação em mostrar uma realidade claustrofóbica da metrópole, a moral humanista submetida mais e mais aos desígnios tecnológicos, em que “todas as atividades e relações mútuas sejam coordenadas num esquema temporal fixo e supra subjetivo” (SIMMEL, 2007, p. 84), tal qual uma grande engrenagem a reger os movimentos e a mente, para que as relações do capital possam prevalecer na vida cotidiana.

Crescimento vertiginoso, o tempo a correr opressivamente, pessoas apressadas, individualização, angústia, momentos paulistanos registrados cinematograficamente, valorizados em decorrência das demandas e dos efeitos sociais produzidos em cada ciclo de industrialização, a indústria paulistana desenvolveu-se até os anos 30, impulsionada pela expansão da agricultura cafeeira no Estado. Volta a ter um surto de desenvolvimento na segunda metade dos anos 50, por conta da implantação da indústria

automobilística (SINGER, 1977, p. 40). Logo, por que não se afirmar que os semblantes preocupados em ver a hora nos relógios, em *São Paulo - A Symphonia da Metrópole*, persistem nos semblantes angustiados em *São Paulo Sociedade Anônima*, onde a pujança do seu crescimento desenfreado passa a afetar a vida psíquica na grande cidade, como analisa Georg Simmel (2007)? Eis a temporalidade de uma cidade; passado e presente constituindo “uma força dissolvente, mas no âmago de um ato unificador” (SARTRE, 1997, p. 191). O antes e o depois, definidos cada qual por uma espacialidade em plena transformação, a partir de uma sociedade que se encontra paulatinamente premida pela sistematização do tempo. A selva de cimento e concreto sobressaindo, onde o orgulho é representado por edifícios marcantes como o Martinelli ou o Itália, que delinham o padrão estético da cidade e comungam com o então *slogan* de São Paulo, “a cidade que mais cresce no mundo”. Em *São Paulo Sociedade Anônima*, essa questão da temática individual chega a custar caro a Person, num momento em que as linhas e tendências gerais do cinema nacional são pautadas por uma desalienação do público e pela libertação nacional, principais metas do CPC, incorporadas na primeira fase do Cinema Novo. Person, Roberto Santos, Khouri, respectivamente com *São Paulo Sociedade Anônima*, *O Grande Momento* e *Noite Vazia*, filmes realizados entre o final dos anos 1950 e princípios de 1960, demonstram esse universo paulista por excelência, que, ao contrário dos referentes alegóricos do Cinema Novo, em que suas temáticas incorporam as angústias de uma classe média urbana e as preocupações fúteis de cada dia.

Person jamais declarou abertamente possuir um vínculo com uma determinada escola cinematográfica, mesmo porque não era do seu jeito de ser. Em sua entrevista à TV Cultura, argumenta que “muitos dos livros sobre cinema que eu li, principalmente sobre teoria cinematográfica, são todos muito chatos e sempre vieram com atraso”, o que o fazia um “independente”, assumindo essa espécie de rótulo com todos os seus inconvenientes, por toda a sua vida. Marina Person, cineasta, filha de Person, em entrevista ao autor, confirma que seu pai não possuía nenhum vínculo com os cinemanovistas, nem com seus compromissos estéticos (BIN, 1999). Inimá Simões corrobora com essa opinião ao dizer que “em



São Paulo, apesar da militância de grandes críticos, não havia, como no Rio, uma unidade em torno da questão do cinema nacional, um núcleo de formulação de políticas, uma reverberação tão forte de pensamento como no Cinema Novo, para citar um exemplo (SIMÕES, 1997, p. 90). Desse modo, é possível compreender que os cineastas paulistanos (refiro-me a Santos, Khouri e Person), ao menos nesse período, final dos anos 50 e princípio dos anos 60, foram responsáveis por uma estética autoral independente, ainda mais se os confrontamos com definições conceituais do Cinema Novo, como apresenta Bernardet:

Do ponto de vista temático, nos filmes do Cinema Novo, percebe-se que a quase totalidade está voltada para a crítica do sistema agrário, a miséria do camponês, seu esmagamento, o latifúndio, os vários sistemas de opressão. E que a burguesia industrial, até 1964, não comparece nos filmes, do mesmo modo que o operário não é personagem desses filmes (...). É como se houvesse um pacto tácito, certamente nunca formulado nem mesmo conscientizado, entre este movimento cinematográfico e a burguesia ligada à industrialização, no sentido de ela não ser questionada (BERNARDET, 1977, p. 48).

Em *São Paulo Sociedade Anônima*, essa burguesia industrial é levada para a tela. Mais do que isso, o herói do filme, individualista e com um discurso não alinhado com os embates políticos da época, não é visto de um modo simpático pelos principais representantes do movimento, ainda que, como veremos, tal discussão seja bastante avançada para aquele momento. Em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber comenta:

Se os homens de cinema de São Paulo não descerem a discussões mais profundas, o fracasso, pontuado de abortos como os já acontecidos, será o capítulo eterno de sua indústria cinematográfica. Neste meio difuso, metropolitano e descaracterizado - aberto a todas as correntes culturais do mundo que são importadas, mas pessimamente digeridas - é possível a deformação de talentos (ROCHA, 2003, p. 116-7).

E transcreve, um pouco mais adiante, uma opinião de Saraceni, “(...) hoje em dia, os espectadores vão ao cinema não mais para se divertir, não mais para esquecer suas mágoas, e sim para ouvir a voz do homem (...)” (ROCHA, 2003, p. 128-9), o que reforça a opinião de

que o Cinema Novo, pouco antes de 1964, ligava-se à expectativa da revolução social, conforme os preceitos sobretudo das reformas no governo Jango, que se anunciavam no horizonte, com destaque para a reforma agrária. Person não se associou à proposta glauberiana de uma estética da miserabilidade, mas realizou, “silenciosamente”, aquele que seria, segundo Carlos Reichenbach, o filme mais político feito no Brasil, não descartando as inovações técnicas que os novos cinemas, inclusive o Cinema Novo, trazia à luz, como a câmera na mão, baixos custos de produção etc. Por trás dos descaminhos de seus personagens, Person discute em *São Paulo Sociedade Anônima* o avanço da classe média, da corrupção, a depauperação dos níveis éticos, a vertiginosa instalação do capital estrangeiro, dentre outros aspectos que preservam, ainda hoje, um discurso atual. No que diz respeito mais precisamente a *São Paulo Sociedade Anônima*, Person tem uma intenção muito clara ao elaborar o cenário social e político por onde constrói sua narrativa,

(Pretendo) um depoimento contra alguns dos mecanismos que conduzem ao conformismo: a automatização do indivíduo dentro de uma sociedade como a nossa, recém-alçada ao plano de sociedade industrial, que, na área econômica ainda não está subordinada ao bem-estar do próprio homem, mas que faz dele apenas um dente de sua engrenagem (PERSON, 1965a).

Em entrevista a Paulo Perdigão, Person argumenta sobre a falta de projeto, sobre a alienação, sobre as suas propostas de momento no cinema:

*São Paulo Sociedade Anônima* é antes de tudo uma indagação, uma tentativa de pesquisar as características de uma cidade cujos contrastes e complexidade de elementos inclinam a uma ausência de definição, a uma falta de escolha permanente. E o filme é isso também, um depoimento contra essa falta de escolha, contra essa terrível impotência das pessoas que não optam nunca, das pessoas que, alienadas, não obtêm condições para a sua emancipação e se deixam engolir mansamente por um conformismo voraz. (...) (PERSON, 1965b).

Uma preocupação de âmbito social sem dúvida, mas desenvolvida a partir do indivíduo. Uma proposta sartriana, essa manifestação da

necessidade de liberdade do ser humano, uma espécie de questionamento não-alinhado em relação ao que se verificava com seus pares do Cinema Novo. Person estava mais de acordo com a denominação de “alienado”, conforme o clima ideológico da época, do que com a postura de um aliado ao projeto nacionalista. Bernardet comenta a contraposição entre a individualidade em Person, e a proposta com o social, considerando-se o primeiro momento do Cinema Novo:

(O) aspecto melodramático era uma coisa que Person defendia, porque muito diferentemente do Cinema Novo, que até então trabalhava muito com alegorias, e no fundo pouco se interessava pelos seus personagens, enquanto personagens, pois todos representavam a violência, representavam o camponês etc. - a ideia de trajetória individual é uma coisa que para o Person era importante. (BERNARDET, 1997)

Os principais defensores de Person, especificamente da profundidade do tema em *São Paulo Sociedade Anônima*, serão seus colegas cineastas, sobretudo os paulistas, como João Batista de Andrade, que tem uma explicação para a estética de Person:

(...) em São Paulo se gestava uma visão estética muito diferenciada da que acontecia no Rio; na do Rio, por exemplo, havia uma invasão de um senso estético vindo do Nordeste, da Bahia, da Paraíba, e carregado de messianismo, muito messianismo, e aquilo invadiu, mesmo o cinema urbano que foi feito no Rio foi marcado por esse messianismo todo e tal. Aqui em São Paulo, o Person representava muito mais a tendência que nós tínhamos aqui (...), uma tendência anti-messiânica, uma visão mais trágica da sociedade, mais conflituosa, com as classes mais claramente delineadas (...) (ANDRADE, 1986a).

Na contramão do fluxo ideológico das produções cinematográficas do seu tempo, e talvez por esse motivo relegado a um certo esquecimento, torna-se fundamental recuperar a importância dessa “estética paulista” que Person, especificamente em *São Paulo Sociedade Anônima*, tem o cuidado de registrar, documentando as transformações do seu tempo, essa expressão abrangente do homem e seu mundo, permitindo ao espectador “uma apreensão total (sucessivamente total, à maneira de

um ser no tempo) dos acontecimentos humanos concretos, nos quais está co-presente o mistério inteiro do universo”. (AYFRE, 1953, p. 172).

### **Presença neorrealista**

A prolongada estada de Person na Europa, incluindo sua passagem pelo Centro Experimental de Cinematografia, de Roma, constitui um aspecto essencial de sua formação estética, muito embora ele mais tarde relutará em admitir que tenha adquirido algum conhecimento fundamental com essa experiência. Em sua curta-metragem italiano *Al Ladro, Cronaca urbana* realizado em 1962, é possível identificar elementos da escola neorrealista que estarão presentes em *São Paulo Sociedade Anônima* dois anos mais tarde. Em ambos os filmes pode-se dizer de uma filiação mais direta com Francesco Rosi, que Person cita nominalmente como uma importante referência,

a mim o que me interessa no momento são os filmes de Rosi, *O Caso Mattei, Salvattore Giuliano, Le mani sulla città*. Rosi é o homem que concilia melhor aquilo que também me atrai, ou seja, a parte sociológica com a parte artística, uma linguagem de interesse cinematográfico, linguagem essa que mistura o entretenimento, que é uma função básica do cinema. Muita gente se esquece disso, quer fazer um tratado filosófico, um tratado de estética também e acaba esquecendo-se de que o cinema é basicamente entretenimento. Rosi concilia isso com uma profundidade de abordagem dos problemas atuais. (PERSON, 1975)

Por certo não é na personalidade de Salvattore Giuliano que Person se inspira para construir seu atormentado Carlos, mas na narrativa não-linear que nos descreve o percurso do bandido. Talvez seja em *Le mani sulla città* que se observa mais elementos que influenciaram *São Paulo Sociedade Anônima*. Francesco Rosi expõe de maneira implacável os meandros das negociatas envolvendo políticos e a construção civil, em detrimento do planejamento urbano. Mais do que isso, demonstra como os interesses entre as partes podem se fundir na ação de um político, Edoardo Nottola (Rod Steiger), que atua em nome de seus interesses como empresário imobiliário. Ele não se detém diante das dificuldades, contorna-as com frieza necessária, típica daqueles que sabem rodear

a borda dos mais íngremes desfiladeiros, sem padecer de enjoos. Não se dobra aos sentimentos, movimenta-se como uma retroescavadeira demolindo edificações degradadas e as efêmeras resistências políticas.

Nottola é o estereótipo acabado do empresário imobiliário cuja fome não tem limites. Sua luta alimenta o instinto devorador que as oportunidades se lhe oferecem e isso é suficiente para colocá-lo em vantagem sobre seus adversários, ou até mesmo seus companheiros de partido. Sabe que são feitos de carne e osso, com sentimentos delineados por algum sentido ético na tomada das decisões, e é aí que ele se supera, jogando suas fichas com astúcia. Escrúpulos são exigidos aos políticos com sangue nas veias e um mínimo de responsabilidade junto ao seu eleitorado, não para Nottola. Ele ignora essas questões menores, transcendendo continuamente seus horizontes. É o que basta para arriscar o que for necessário para salvaguardar seus intentos ambiciosos. Entre uma e outra situação, a única evidência humana em seu semblante é o suor da tensão, que o coloca entre o fracasso momentâneo e a vitória na próxima esquina. A música de Piero Piccioni aprofunda o impacto da feiura e da descontinuidade arquitetônica da cidade, sobretudo no início, quando a vemos do alto, em planos gerais tomados por helicóptero.

Pela descrição desse painel, *Le mani sulla città* constitui uma clara referência para Luiz Sérgio Person rodar seu primeiro longa-metragem, seja no delineamento de seu personagem central, Carlos, uma espécie de profascista urbano preso em seu individualismo, seja na presença onipresente da cidade ao se insinuar na narrativa como pano de fundo, como palco privilegiado, ou mesmo como personagem, tenebrosamente refletida nos vidros opacos, espectro resultante da impostura humana.

Person dá à mise-en-scène um sentido realista, ao relevar a espacialidade constituída, o mundo exterior e real, que serve de palco aos seus personagens, a cidade nua e crua em seu movimento cotidiano, saindo às ruas e levando as máquinas de filmar no espaço público, estabelecendo, assim, uma adesão à atualidade (BAZIN, 1991) e alcançando uma autenticidade muito característica ao neorealismo italiano. Tal como Bazin se refere aos filmes italianos desse período, em *São Paulo Sociedade Anônima*, “a ação não poderia se desenrolar num

contexto social qualquer, historicamente neutro, quase abstrato como os cenários da tragédia” (BAZIN, 1991, p. 238).

Não há qualquer neutralidade ou subterfúgio que oculte as intenções de Person. O desdobramento de uma crise individual (de Carlos) “adere” ao processo de transformação social, que acompanhamos paralelamente ao melodrama, e que pulsa no movimento infundável de carros e de pessoas nas ruas, inscritos nos processos de modificações da paisagem. A intriga dos personagens, por momentos, acaba perpassada por toda essa transformação urbana, e que os faz subsistirem subordinados a uma realidade de seu tempo. Como escreve Bazin, “Nenhum fica reduzido ao estado de coisa ou de símbolo, o que permitiria odiá-los confortavelmente, sem ter que ultrapassar, de antemão, o equívoco da humanidade deles” (BAZIN, 1991, p. 239).

Nessa abordagem do real, Person se utiliza dos diversos recursos cinematográficos, tais como som, montagem, cenas externas, para aprofundar o sentido realista de *São Paulo Sociedade Anônima*, inscrevendo uma visão realista baziniana, a partir da ideia de que o relato favoreça o surgimento de mais realidade visto na tela. O argumento sobre o qual se estabelece a narrativa em *São Paulo Sociedade Anônima*, expõe a problemática do ser, sendo o mundo de fundo um complemento que participa com os personagens no drama psicológico, proporcionando uma estética realista como um todo. Conforme Henri Agel, não temos aqui um tipo kafkiano de obsessão metafísica, mas algo mais próximo dos personagens de De Sica, onde o cotidiano se expande até encontrar suas raízes invisíveis, “juntam um instante no cruzamento da angústia e do mal-estar do ser que assalta a todo ser-humano (...) para tomá-lo pela vertigem e lhe inspirar o desejo pesado, porém violento, de despertar”. (AGEL, 1957, p. 83), Mesmo o desejo de realizar a maior parte das filmagens em ambientes externos, permite a Person, tal como o realismo italiano, uma nova cenografia com o propósito de aprofundar o efeito psicológico de Carlos, ou como dirá Lino Micciché ao descrever as características documentais presentes em Antonioni, “a paisagem, não como um amontoado de elementos exteriores e decorativos, mas como um conjunto de elementos morais e psicológicos” (MICCICHÉ, 1939, p. 19, apud FABRIS, 1996, p. 77).

Como veremos, embora a escola neorrealista marque presença na realização de *São Paulo Sociedade Anônima*, não se pode dizer que seja predominante, havendo fortes influências também da *Nouvelle Vague* e mesmo de Eisenstein, no que diz respeito à montagem, como veremos a seguir.

### **Presença da *Nouvelle Vague***

A erudição cinematográfica de Person passava ao largo das leituras criteriosas das teorias de cinema, de modo que seu estilo se consolidou com o conhecimento empírico de técnicas de direção, adquiridas em experiências no Brasil e na sua vivência na Europa. Porém, a despeito dessa postura independente de Person dentro da cinematografia nacional, *São Paulo Sociedade Anônima* não consegue fugir a certos parâmetros estéticos do neorrealismo italiano, conforme vimos, pela influência recebida no convívio com a realidade do cinema italiano, bem como da *nouvelle vague* francesa, que Person acompanhou bem de perto. Ele possuía uma tia em Paris e ali costumava se hospedar quando de suas passagens pela cidade, tendo inclusive recebido em um 14 de julho o crítico Francisco de Almeida Salles e o cineasta Rudá de Andrade (ANDRADE, 1986b). Portanto, Person chega à Itália para estudar cinema com realizadores que forjaram o início de suas carreiras em pleno neorrealismo, e pega *en passant* o florescer da *nouvelle vague*. Não temos registros específicos sobre seus dois anos e meio de Europa (61-63), mas a julgar por seu caráter inquieto, sempre buscando estar a par dos acontecimentos à sua volta, certamente não perdeu a chance de assistir filmes de realizadores então desconhecidos como Godard, Malle, Rivette, Chabrol e outros.

As influências da *nouvelle vague* parecem mais frescas e evidentes em *São Paulo Sociedade Anônima* se tomarmos em consideração os principais pontos do estilo cinematográfico do movimento francês, que se baseava na desenvoltura da narrativa, em diálogos provocativos, na referência a outras manifestações artísticas, como a pintura e a literatura (presentes sobretudo nos filmes de Godard).

Mas principalmente o cenário natural, em texto de Truffaut considerado como a primeira manifestação teórica da *nouvelle vague*

(TRUFFAUT, 1954) e a presença constante do *travelling* tornam-se as novidades mais evidentes no novo cinema francês. A famosa frase de Godard, “os *travellings* concernem à moral” (GODARD, 1959) não só tem a força de uma diretiva operacional na *nouvelle vague*, como parece calar fundo em Person. Em *São Paulo Sociedade Anônima* esse procedimento de câmera é utilizado em diversos momentos e de diversas maneiras: *travelling* para a frente e para trás nas inúmeras cenas de Carlos caminhando pelas ruas do centro; *travelling* lateral quando Carlos e Arturo discutem sobre uma questão financeira ou quando Carlos e Hilda conversam no MAM. Alguns são tomados no carrinho, outros com a câmera na mão. Um exemplo marcante deste último caso é a sequência em que Carlos circula na praça Roosevelt, então ainda um estacionamento de veículos, à procura de um carro que pudesse roubar. Ou então o famoso *travelling* tomado de dentro do carro de Arturo, quando ele e Carlos se dirigem, pela Anchieta, para o local das futuras instalações da Carraci (firma de autopeças de Arturo). O espectador tem as imagens de indústrias recém-instaladas, enquanto acompanha o discurso nacionalista de Arturo. Há também algumas referências estéticas mais explícitas, tomadas da *nouvelle vague*, conforme o crítico Salvyano Cavalcanti aponta:

De Darlene Glória soube Person extrair - talvez com trabalho árduo - alguns dos momentos melhores do seu filme, inclusive os poéticos, como aquele do banho de chuveiro, em rodopio - aquelas elipses e aquelas panorâmicas circulares que o subconsciente do autor fixou e cuja fonte é Godard. (PAIVA, 1965).

Um exemplo de panorâmica circular ocorre logo no início do filme, quando a câmera gira, mostrando de baixo para cima, alguns prédios no centro, dentre os quais dois símbolos paulistanos, o prédio do Banespa e o Martinelli. Com respeito à montagem elíptica, temos o exemplo a seguir, que se desenvolve por meio de choques assindéticos, transcorrendo no passado e no presente, de modo alternado, sem que haja qualquer efeito indicativo, como fusão ou *fade*, lançando o espectador, através de cortes diretos, do tempo presente ao *flashback* e até mesmo ao *flashback* do *flashback*:



*(tempo presente)*

Temos o apartamento de Hilda, com o delegado. O corpo de Hilda coberto com lençol. Delegado: Parece que a moça não teve sorte.

Carlos: Teve sim. Enquanto durou, foi feliz. Acho que Hilda ao menos soube ser feliz.

*Corte para:*

*(flashback)*

Vemos, agora, imagens de uma ampla região não urbanizada, localizada em algum ponto mais periférico da cidade. Carlos caminha com Arturo, falam sobre dinheiro. Carlos saiu da Volks, está sem emprego, cobra o dinheiro que Arturo devia-lhe por fora, nas vendas de autopeças.

*Corte:*

Temos cenas da empresa de Arturo, onde Carlos conseguiu um emprego.

*Corte:*

Carlos se encontra com Luciana e vão ao cinema. Aqui, novas referências a *São Paulo - A Symphonia da Metrópole*, quando a câmera mostra o casal caminhando, em *travelling*, por trás; e quando ambos entram em um ônibus, com a cidade ao fundo.

*Corte:*

Carlos e Luciana passeiam agora em uma *lambreta*. Enquanto vemos o casal, ouvimos, num interessante exemplo de montagem vertical, um diálogo entre Carlos e Ana, onde ele tenta persuadi-la a sair com ele.

*Corte:*

Carlos e Ana estão no trem, para uma visita à mãe dela, que está numa espécie de sanatório, em São Miguel Paulista.

*Corte:*

Sequência no sanatório. Temos imagens de internos, mostrados em seu isolamento, ao tempo em que ouvimos o som do vento zunindo, compondo uma melodia sinistra e aprofundando o estranhamento visual. O posicionamento de Ana e sua mãe, mostradas a partir de

um efeito *zoom* (em recuo) de câmera, dão ao espectador a clara impressão de distanciamento (afetivo) entre os personagens.

*Corte:*

Carlos e Luciana dançam em um baile de domingo à tarde.

*Corte:*

Chegada do casal na casa de Luciana, onde acabam discutindo e Carlos retira-se, irritado.

*Corte:*

Carlos e Ana de volta do sanatório, no trem.

*Corte:*

Carlos e Ana, num outro dia, num porto de areia, onde ensaiam um diálogo ao mesmo tempo que poético, desolador e descontextualizado da narrativa.

*Corte:*

Carlos e Ana no cais, mesmo dia. Carlos joga água em Ana, quando jovens em uma lancha atacam e Ana acaba por acompanhá-los, deixando Carlos vendo-os desaparecer, impotente.

*Corte para:*

*(tempo presente)*

Carlos na sequência do Viaduto do Chá.

A filmagem em externas ou em ambiente natural é um pressuposto técnico que a *nouvelle vague* traz do neorealismo italiano. O diretor Roberto Rossellini já havia proclamado, “no fundo, vejam vocês, o grande inimigo do cinema é o estúdio (...) eu gostaria que alguém diga a Carné, que considero o maior diretor europeu juntamente com Clouzot, gostaria que ele se libertasse um pouco da camisa de força do estúdio, que ele saia mais, que olhe mais de perto a face da rua” (REGENT, 1948). Estimulados tanto pela mobilidade dos equipamentos, como pela própria opção estética, temos nos filmes iniciais de Rivette, Malle, Rohmer, Truffaut, Godard, a presença do urbano e da natureza (como em *Les*

*quatre cents coups*, de Truffaut). E pelo menos em Rivette (*Paris nous appartient*); Malle (*Ascenseur pour l'échafaud* e *Le feu follet*) e Godard (*A bout de souffle*) a câmera apresenta os personagens em meio a seus dramas pessoais, pelas ruas de Paris. O crítico Alain Bergala resume essa questão da espacialidade urbana e do indivíduo, ao falar de *O Acochado*:

Em *O Acochado*, duas Paris se opõem: a cidade espaço de liberdade, que permite todos os movimentos e possibilidades audazes daquele que nela se esconde, e a cidade “noir”, americana, pífida, onde reinam a inquietude e o sentimento de insegurança. Neste lugar de trânsito, onde cada espaço e cada plano são provisórios, Michel Poiccard (personagem principal) se entrega a um movimento exaltante, mas sem futuro (BERGALA, 1998).

Elementos que compõem a dinâmica de *São Paulo Sociedade Anônima*, ou seja, a cidade “noir”, plena em “movimentos e possibilidades audazes”, onde a peregrinação contínua do personagem redundava numa ação intensa, porém sem futuro. A própria fotografia de Ricardo Aronovich podemos considerar como outro ponto que se relaciona com a estética da *nouvelle vague*, ao verificarmos que uma certa amargura parece escapar da paisagem para “compôr” com o drama dos personagens, mergulhados na noite ou em dias cinzentos.

### **A sequência do Viaduto do Chá - o monólogo interior**

O personagem Carlos foi construído como um sujeito que vive na grande cidade, e nela capturado pelas circunstâncias movidas pela ambição, para cujas consequências não saberá dar respostas. Não se desdobram as relações amorosas, não se consolida sua vida profissional, e ao fim e ao cabo, rompe com todos os projetos, bem ou mal concatenados, em uma sociedade que se moderniza e se transforma pela industrialização. Ao longo da narrativa, caminha à deriva pelas ruas da cidade, enquanto reflete sobre seus descaminhos, tendo ao fundo a paisagem feérica de gente e concreto. Carlos é o protótipo desse homem da cidade que cresce e se desenvolve, açodado pelos compromissos, pelas expectativas, pela angústia.

Em seu deambular pelas ruas centrais de São Paulo, Carlos tal como o flaneur, dispõe de espaço livre e não perde sua privacidade, livra seus passos imerso em seus pensamentos, abraçado anonimamente por uma multidão que ora o acossa estreitamente, ora se mantém distante. A cidade industrial regurgita sua fortuna e suas mazelas, torna-se o palco de um continuum devorador, em cada escritório formula o marketing voraz, a cada encontro experimenta novos negócios, a cada negócio fabrica novas ambições e cada ambição ativa novas veleidades. Em meio a esse turbilhão se encontra Carlos, o flaneur, que não busca nada além refúgio, partilhando a situação de mercadoria, “a ebriedade a que se entrega o flaneur é a da mercadoria, em torno da qual brame a corrente de fregueses”. (BENJAMIN, 1997, p.51). É a “ebriedade religiosa da grande cidade” de que nos fala Baudelaire, o indivíduo entorpecido, que circula em meio à sonoridade, errante, anônimo, perambulando pelos espaços, tal qual a mercadoria, sem um destino definido.

Carlos na verdade incorpora a angústia de uma vida ordenada pelas engrenagens, pelo movimento calculista de que nos aponta Simmel, pela exatidão regida pelo dinheiro, como denominador comum dos valores humanos, pela emergência do embotamento diante das diferenças, a ponto de não serem mais distinguidas. Uma angústia que se dissemina entre os indivíduos, na proporção em que o desenvolvimento industrial transforma a paisagem urbana de São Paulo, igualmente transformando os desígnios da cidade, incorporando processos menos afeitos ao convívio humano, e mais à circulação da mercadoria. Como diz Benjamin, “quanto mais consciente se faz do modo de existir que lhe impõe a ordem produtiva (...) tanto mais é traspassado pelo frio sopro de economia mercantil, tanto menos se sente seduzido pela mercadoria” (BENJAMIN, 1997, p.55). O sentimento oposto, por certo, percorre essa nova classe média em ascensão, tomada pelo maravilhamento da posse de novos produtos, tornando-a mais suscetível ao estimulante prazer emanado pelo *poderoso caballero, el don dinero*.

Carlos se encontra nesta encruzilhada, oprimido pelas demandas que seu ingresso a uma nova categoria social lhe solicita. O melhor momento desta angústia é a meu ver, o que denomino de ‘a sequência

do Viaduto do Chá, um dos lugares-símbolo de São Paulo, localizado no centro antigo da cidade. Descrevo-a:

A primeira cena é um *travelling* lateral de Carlos caminhando, voz-over denotando o monólogo interior, num ritmo a princípio normal: “Recomeçar, trabalhar, mil vezes tentar ser um homem, trabalhar com afinco, esquecer Ana, pagar Luciana (...)”

a voz se encrespa e acelera, irritadiça, a medida em que caminha: “(...) lembrar das cinquenta obrigações diárias, lembrar somente das muitas chateações diárias de trabalho (...)”

Neste ponto, intervêm cenas de engrenagens (pistões), apresentando ao espectador todo o curso de pensamento de uma mente convulsa, comparando-a a uma máquina. O monólogo prossegue:

“(...) lembrar-se de uma engrenagem, mais outra, e mais outra, e mais outra (...)”,

as engrenagens mostradas em *travelling*, que muda de sentido (esquerda-direita/direita-esquerda) a cada vez que Carlos pensa “e mais outra”.

Novamente o *travelling* de Carlos caminhando no viaduto. Segue a voz-over:

“(...) uma engrenagem, depois o eixo deve ser entregue dentro do prazo estabelecido, mil vezes recomeçar (...)”,

de novo as engrenagens mostradas em *travelling*:

“(...) recomeçar de novo, recomeçar sempre (...)”,

Carlos focado em câmara alta, no viaduto,

“(...) esquecer Ana, pagar Luciana (...)”.

Agora Carlos está parado, apoiando-se na proteção do viaduto, numa alusão de que pode se atirar, tamanho o seu desespero. Ao fundo, o ritmo da cidade grande prossegue, a silhueta de seus edifícios parece conjurar diabolicamente, em sua imobilidade, contra Carlos:

(...) lembrar-se das cinquenta obrigações diárias do trabalho (...).

as engrenagens retornam ao quadro, em movimento.

Corte para Carlos, que se volta para a câmera, a expressão viva de sua angústia no *close* de seu rosto:

(...) recomeçar, recomeçar, aceitar, aceitar, aceitar, recomeçar (...).

Corte para as engrenagens em movimento. E mais uma vez para Carlos. Logo, o foco da câmera abandona o plano de seu rosto para perder-se no céu, como se a própria imagem se desvanecesse, contaminada pela angústia de Carlos. É o momento no filme em que essa angústia é posta em sintonia com a cidade, com aquilo que ela representa, seu ritmo febril, “a cidade que não pode parar”, sua presença opressora, suas imposições, suas solicitações comportamentais, o pensamento combalindo à velocidade das coisas, acelerando, tornando-se alucinante, o mal-estar chegando, tudo isso a envolver o espectador, que acompanha Carlos e ao mesmo tempo remete ao seu cotidiano cerceado por obrigações e à cidade onipresente, a “responsável” pelo drama do indivíduo. A cidade, o indivíduo, seu trabalho, sua insatisfação, seu pensamento, tudo numa escalada vertiginosa (...)

Ao contrário da observação de curiosidade vivaz feita pelo narrador de Poe ao observar pela primeira vez *O homem da multidão*, “Que extraordinária história não estará inscrita naquele peito”, quando sob animada expectativa, toma o casaco e o chapéu e põe-se a segui-lo até o final da narrativa, para nós espectadores, acompanhar Carlos, este personagem eivado de dúvidas e de lamúrias, em seus desvãos pela cidade representa um desagradável fastio. Não apenas sua expressão desanimada, mas principalmente suas ações inconsequentes, farão com que a cidade em movimento, ao fundo, assuma o proscênio e sustente a narrativa.

A inquietude do velho andarilho do conto de Poe se ilumina ao contato da multidão. Procura-a pelas ruas, e permitindo que o leitor desvele aos bocados a Londres industrial do século XIX. A história termina quando o narrador, por fim, identifica a natureza do olhar do velho, “(...) e detendo-me bem em frente do velho, olhei-o fixamente no rosto. Ele não deu conta de mim (...)”. Assim é, nenhuma extraordinária história poderia ser apreendida naquele peito ou naqueles olhos! Do jovem Carlos, pouco mais podemos inferir: ao final do filme, seus olhos contemplam a grande cidade, igualmente industrial, pulsante, que mais

uma vez enseja a busca, o recomeçar incessante, o moto-contínuo de uma vida sem projeto.

De outro lado, ao analisarmos o estilo utilizado por Person para filmar São Paulo, não será difícil perceber a complexidade dos planos, a presença dos personagens em constante movimento, São Paulo interferindo e expondo os seus rasgos arquitetônicos, seus espaços em construção, sua relação com o homem que habita e desconhece o lugar em transformação. Não é possível captarmos passivamente esta constante ruptura entre personagem-cidade, pois se o primeiro tem dificuldades para se apropriar do espaço urbano em que vive, a segunda não responderá ao desejo de apropriação do personagem, pois ao se submeter a um processo de transformação, nega ao cidadão sua historicidade, afetando o processo relacional espaço-indivíduo. Em outras palavras, utilizando da terminologia de Marc Augé, *o espaço antropológico* passa a sofrer restrições em nome do *espaço da supermodernidade*. A São Paulo de *São Paulo Sociedade Anônima* situa-se na encruzada desse processo que avança até os nossos dias, e nisso está outro mérito de Person: antecipar na tela os problemas do habitar uma metrópole em efervescência, em ininterrupta mutação, levando com que seus habitantes passem a conviver com um *espaço em construção*. Essa relação não tem como chegar a um termo conclusivo, pois se o cidadão paulistano tende a transcender continuamente o seu estar-aí, São Paulo é um espaço igualmente transcendente por via de suas alterações arquitetônicas, do seu ser-em-si. Logo, não há como se estabelecer um equilíbrio neste convívio.

Uma vez nas ruas, o indivíduo por fim encontra a condição para tornar-se igual, sem o peso de sustentar as agruras sofridas e impostas nos ambientes sociais, sobretudo onde a disputa se faz presente, obrigando o indivíduo a apenas “ser diferente, de se destacar e assim, de se tornar notado”, o que de alguma forma lhe mantém a autoestima e a segurança, em um mundo líquido, de ocupar (e não pertencer a) um lugar. As ruas da grande cidade moderna tornam-se o escape para as tensões, o espaço livre e democrático. Para Poe, na leitura de Benjamin, “o flaneur é alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade, por isso busca a multidão” (BENJAMIN, 1997, p. 45). As máscaras que

diferenciam e criam hierarquia nos ambientes fechados, no espaço público das ruas não representam mais a “particularização qualitativa”, que a grande cidade dissolve na vida social. Nesse sentido, a liberdade pessoal do indivíduo, conforme Simmel, não passa de uma porção insignificante (*quantité négligeable*) em meio a uma estrutura imensa de coisas e potencialidades, que de algum modo afeta diretamente a espiritualidade e os valores do indivíduo (SIMMEL, 2007).



## CAPÍTULO 2

# Os personagens

*Não é em nenhum refúgio que nos descobriremos: é na rua, na cidade, no meio da multidão, coisa entre as coisas, homem entre os homens.*  
Jean-Paul Sartre.

### **Apresentação**

Carlos é o fio condutor da narrativa de *São Paulo Sociedade Anônima*. Toda a estrutura dramática do filme está embasada neste personagem, embora não se possa desprezar a presença da cidade ao fundo. No capítulo três, esta relação indivíduo e espacialidade será examinada com mais detalhes.

Sem se constituir numa personalidade marcante, quando muito possuindo um carisma um tanto indefinível, por força talvez da conjunção de sua antipatia exacerbada e de vislumbres de autenticidade intransigente, alternadas irregularmente ao correr do filme, Carlos emerge como um personagem-chave, que gravitam em torno dele tal como os planetas ao redor do sol. Carlos seria a representação “desvairada” do jovem Person. O personagem que se vê na tela, angustiado, insatisfeito, individualista

na relação com o outro, é de certa maneira um quadro esboçado em grossas pinceladas da personalidade e da história do próprio Person. Como diz Bernardet, “há traços autobiográficos em *São Paulo Sociedade Anônima*, isso é absolutamente certo” (BERNARDET, 1997). Não cabe aqui o chavão psicanalítico de que o realizador teria desenvolvido seu personagem “inconscientemente” a partir de si, pois pode-se indicar coincidências e semelhanças estabelecidas “conscientemente” por Person. Assim é que Carlos emprega-se na Volkswagen e posteriormente na empresa de autopeças de Arturo, e sabe-se que Person trabalhou durante um tempo (1959) na empresa de autopeças de seu pai. Bernardet afirma que Person era “sujeito a depressões e repentes bastante fortes” (BERNARDET, 1986), e Geremias Moreira, cineasta e amigo de Person, diz que ele “era um cara muito inquieto, sempre em busca de alguma coisa, e o seu emocional oscilava de zero a mil em questão de segundos” (MOREIRA, 1986), outra das características mais evidentes de Carlos. Glauco Mirko Laurelli, amigo e responsável pela montagem e edição de *São Paulo Sociedade Anônima*, sustenta que diversas passagens do filme foram tiradas da vida pessoal de Person, tendo sido testemunha de uma situação real, que acabou representada na sequência em que Carlos, na manhã de Ano Novo, implora pelo amor de Luciana, completamente bêbado (LAURELLI, 1999).

Mas as semelhanças entre criador e criatura param por aí. É possível que Person tenha se divertido ao criar um personagem repleto de referências pessoais, permitindo-o exorcizar um passado limitado a movimentos circulares, sem o compromisso por um projeto que, partindo de uma proposta inicial, revele o desejo de ser, de encontrar um horizonte definido por um projeto fundamental de ser como totalidade dos desejos. Sobre conceito do projeto fundamental, o prof. Simeão Sass oferece uma oportuna definição:

Desde as escolhas mais banais como o estilo de vestir ou o gosto por determinados alimentos ou esportes, segundo Sartre, revelam a totalidade da pessoa, seu projeto fundamental. Os comportamentos, portanto, não surgem como resultados de forças externas e motivados por causas inconscientes ou institucionais. Os comportamentos humanos são, nessa perspectiva, escolhidos por seus agentes (SASS, 2015, p. 111).

Na entrevista de Marina Person para o autor, ao responder se o personagem Carlos seria o alter ego de seu pai, afirma: “O Jean-Claude fala que o Carlos é o terror do Person, é o terror do que o meu pai poderia ter sido e que realmente não foi. Mas, se ele fosse o Carlos, se ele tivesse aquela vida, seria uma pessoa tão atormentada quanto o personagem” (BIN, 1999, p. 168).

Em *São Paulo Sociedade Anônima*, Person afirma um “projeto estético ligado à sociedade moderna, à sociedade urbana, ao cinema urbano, que enfrenta as contradições da vida urbana, da industrialização, mostrando que é possível fazer um filme sobre o país moderno e ser moderno com ele” (ANDRADE, 1986a). Isso indica não só sua preocupação política, ao sintonizar-se com as tensões de uma sociedade urbana industrial, como a preocupação por uma manifestação estética, não perfilada com aquela praticada pelo Cinema Novo, mas não menos importante e não menos engajada a uma crítica social. Conforme o depoimento de Maurício Gomes Leite, em fins de 1963, Person inquietava-se com a oportunidade em produzir seu filme, animado pelo sucesso de seu curta-metragem nos festivais de Veneza e Bilbao, desejando retornar logo ao Brasil para rodar o roteiro já concluído de seu primeiro longa-metragem, *São Paulo Sociedade Anônima*. Gomes Leite afirma que Person reconhecia Glauber como uma referência importante para o cinema brasileiro naquele momento,

(...) Temos que mudar tudo. O Glauber tem razão: temos que partir do nada, sem medo da Europa ou de nós mesmos. É preciso começar, e depois recomeçar, recomeçar. Entre repetidos golpes de mão na mesa, Person fala, sem fúria, mas com entusiasmo, do cinema que, na volta, pretende fazer (...). (LEITE, 1967)

O espectador acompanha logo no início o *flashback* de Carlos, que começa a rememorar os acontecimentos desde quatro anos antes, quando começam a desfilar as mulheres de sua vida. Com Hilda e Ana, Carlos se relaciona mais ou menos simultaneamente, dentro da cronologia dramática do filme, alternam-se na preferência dele não por suas qualidades, mas ao contrário, por suas maneiras independentes de pensar. Ou seja, a cada “crise de percurso”, a cada barreira que uma

levanta na relação, a outra é privilegiada. Carlos busca o seu almejado sossego no convívio a dois, com a mesma impetuosidade que São Paulo se transforma nesse período histórico. Carlos não é mais do que uma colagem no imenso mosaico urbano, não consegue ser mais do que uma tensão dialética entre desejo e escolha. A expressão “recomeçar, recomeçar” que o espectador ouve repetidamente em suas falas subjetivas, confessa em parte essa inquietação, normalmente quando se vê acuado, em um beco sem saída, que demanda uma atitude sempre postergada. Por mais que queira algo, ou alguém (e em Carlos essa opção muitas vezes se confunde) não pode senão assumir a sua escolha mais à mão, e nesse sentido é que se reveza com Hilda e Ana.

Mas ambas saem de cena quando ele conhece Luciana. Esse novo objeto do desejo de Carlos surge num momento em que as relações com mulheres independentes o esgotaram. Parte, então, para um relacionamento mais formal, com passeios dominicais convencionais do tipo sessões de cinema e bailes vesperais, como maneira de experimentar uma nova realidade. Antes que o marasmo desse convívio se estabeleça, Carlos procura Ana para encontros fortuitos, dos quais apenas temos insinuações na narrativa. Esta rotatividade com as mulheres mostra a indiferença que Carlos sente por elas, dentro do espírito de que os fins justificam os meios, e que fica explícito quando ele, namorando Luciana, tenta convencer Ana para um novo encontro:

Carlos - Entre nós, só existe amizade. Isso não quer dizer que a gente vai deixar de sair junto de novo, não é mesmo?

Ana - Sair junto para fazer o quê, Carlos?

Carlos - Claro que não é para ir à missa ou visitar a sua mãe no asilo.

Ana - Você acha que fica bem? O que vai pensar a sua Luciana?

Carlos - Luciana não tem que pensar nada. Ana, Luciana, é tudo a mesma coisa...

Ana - O que você tá querendo dizer com isso?

Carlos - Você sabe.

O diálogo ocorre em *voz-over*, enquanto o espectador presencia uma cena bucólica feita em *travelling*, um passeio de *lambreta* feito por Carlos e Luciana pela estrada do Campo Limpo, cena que estabelece claramente a tensão entre a ternura de um passeio inocente e o puro desejo físico.

Em nenhum momento ele se declara “apaixonado”; com Ana e Luciana chega a deixar claro os apelos para que “venham com ele”. Este pedido incomum para a época, deixa transparecer o posicionamento pessoal de Carlos, o de que “toda mulher é igual” e só pode servir para o prazer e para uma relação descomprometida, no sentido machista, onde o ponto de vista das decisões é masculino.

Por mais que o espectador moderno possa se incomodar com o comportamento grosseiro e machista de Carlos, ele representa o homem ainda aferrado moral e eticamente a uma sociedade marcada pelo patriarcalismo, que exige a submissão sem contestação da mulher desde os tempos de colônia, e não compreende as profundas mudanças que paulatinamente se estabelecem em uma sociedade que se industrializa e incorpora uma atuação mais dinâmica da mulher, como ocorre na cidade de São Paulo entre as décadas de 1950 e 1960. Conforme a socióloga Heleieth Saffioti, “com a urbanização e a industrialização, a vida feminina ganha novas dimensões não porque a mulher tivesse passado a desempenhar funções econômicas, mas em virtude de se terem alterado profundamente os seus papéis” (SAFFIOTI, 1976, p. 179). Consequentemente, as mudanças socioeconômicas que ocorrem nesse momento histórico no país, e mais especificamente na sociedade paulistana, anunciam no horizonte mudanças mais promissoras na vida pessoal e social da mulher, na busca por novos espaços e oportunidades, em um “processo de modernização parcial da personalidade” (SAFFIOTI, 1976, p. 186).

Carlos e Luciana enfim acordam sobre a possibilidade de se casarem, de viverem juntos sob um mesmo teto. Ambos, como consciências livres e independentes, desenvolveram trajetórias em suas vidas, sem vínculo uma com a outra. Então, dentro de um modo progressivo-regressivo (PERDIGÃO, 1995, p. 140), avaliam - cada qual da sua maneira - a possibilidade de viverem juntos. Transformam essa avaliação, essa expectativa em um projeto de vida. Suas ações de algum modo estarão vinculadas a partir do casamento, visando um bem-estar comum. Não será necessário que convivam por muito tempo para perceberem, pelo menos Carlos, que a idealização projetiva de suas vidas havia sido um erro. Carlos, ao tentar sair da solidão e ao perder o contato com as

mulheres que lhe davam um prazer fugidio, resolve, por conta de uma análise regressiva, admitir que seus momentos com Luciana tinham sido agradáveis - e daí, num movimento projetivo, intui que o casamento poderia ser uma boa ideia. Seu reconhecimento progressivo esbarra em um erro: estabelecer expectativas a partir de um passado em comum.

Arturo é o único personagem masculino com quem Carlos concede algum tipo de relação de amizade, e ainda assim, movida por interesses pessoais de parte a parte. Arturo vê em Carlos a pessoa ideal para catapultá-lo como “capitão da indústria paulista”, um trabalhador competente cuja contrapartida em termos de custos é mínima. Carlos, por sua vez, só quer de Arturo o dinheiro necessário para satisfazer seus projetos mais imediatos (bancar as ambições materiais de Ana e posteriormente, bancar os custos do casamento com Luciana). Dentre todas, é a relação menos desejada e mais impessoal que Carlos preserva. Pode-se depreender uma certa ambiguidade de Carlos em relação a Arturo. Como bem aponta Bernardet, Carlos não é um alienado total, percebe a mediocridade dos propósitos da sociedade em que vive, recém-lançada aos prazeres do consumo industrial, mas não deixa de ceder às suas tentações. Mantém uma frágil relação com as mulheres, envolvendo-se com alguma astúcia e nenhuma perspectiva; já com Arturo, a amizade interesseira se define pela incompletude de projetos. Os diálogos são marcados pela rispidez, como nas duas vezes em que Carlos vai a Arturo para pedir um dinheiro que lhe é devido, ou então, pela exposição monocórdico/paternal, como na exuberante sequência em que a câmera capta as cercanias da via Anchieta, com Arturo fazendo seu discurso nacionalista, e Carlos, silencioso, ouve com insatisfação manifesta. *Grosso modo*, não há uma distinção visível entre ambos seja do ponto de vista ideológico, social, ético ou moral. A ideologia de ambos é o *meneur de jeu* citado por Bernardet, o dinheiro, embora para Arturo ele seja o objeto de suas ambições e, para Carlos, apenas o passaporte para o seu insondável desejo de sossego. Socialmente fazem parte da mesma parcela de classe-média em ascensão, com inúmeras possibilidades de empreender. A ética e a moral que comungam os tornam cúmplices de transgressões conjugais ou trabalhistas: juntos, trapaceiam suas mulheres, ludibriam fiscais do governo, conjuram

na negociação de autopeças. Como que imantados um no outro, prosseguem uma promissora caminhada apoiados um no outro, cada qual em busca de seus objetivos. Carlos seria capaz de aprender a *Giovenezza*, o hino fascista que os filhos de Arturo aprenderam com o *nono*, se isso facilitasse o seu percurso; chega a suportar um fim de semana com Arturo, num passeio familiar, onde acaba descobrindo, de um modo definitivo, que jamais poderia ser sócio de Arturo, sob as bênçãos de Luciana. Em suma, poderíamos antever em Carlos o Arturo de amanhã, se não ficasse claro que o que incomoda Carlos é assumir os compromissos empresariais e familiares de um Arturo.

Assim sobrevive o carrossel chamado Carlos: um permanente rodízio entre as pessoas que lhe estão próximas e que podem dar-lhe algum benefício. No caso das mulheres, elas vão se revezando em suas mãos, como ondas de novas esperanças. É curioso observar que elas se sucedem umas às outras à medida que Carlos se aborrece com a relação do momento. Ele conhece Luciana quando se cansou de esperar Ana; retorna com Ana quando se enfastia de Luciana; reencontra Hilda quando descartou Ana; volta para Luciana quando perde as outras duas. Quando não for mais possível tal revezamento de interesses, ocorrerá o que Bernardet chama de “a ruptura”, ou seja, a fuga dos pequenos e grandes compromissos e do próprio espaço que habita, nem que para isso se habilite de uma derradeira transgressão moral: um automóvel furtado

num estacionamento onde se encontram milhares de carros (...) no meio dos quais Carlos está isolado; esse plano adquire assim um valor simbólico e irônico: Carlos perdido no meio de e por justamente aquilo que ele constrói, esmagado pela quantidade e pela produção em série, rouba o que fabrica. O plano condensa toda a situação de Carlos e sua impotência (BERNARDET, 1977, p. 117).

A tentativa de Carlos, ao fim e ao cabo, é transformar o outro em objeto para dele se apossar e fazer o que bem entender. Todavia o empreendimento fracassa porque, além da subjetividade do outro não ser uma coisa inerte, completamente manipulável, Carlos não tem um projeto para si, fazendo da indecisão sua escolha. Acabarão as esperanças, e a angústia, a consciência de sua liberdade, pesará de modo

insuportável, a ponto de lançar-se desvairadamente a uma fuga final. Esse mecanismo de superação acabará se esgotando por não encontrar modos de expansão para novos comportamentos, o que o fará sempre tentar retomar sua vida por onde a interrompeu. O mito de Sísifo redivivo, por mais que cumpra o seu papel social, haverá sempre uma insatisfação em sua maneira de ser. E uma vez que a engrenagem não considera uma saída pessoal, a ausência de atitude será sempre uma escolha definida pela má-fé, assim definida por Sartre: “Se definimos a situação do ser-humano como uma escolha livre, sem desculpas e sem auxílio, todo ser-humano que se refugia na desculpa que inventa um determinismo é um ser-humano de má-fé. (...) A má-fé é evidentemente uma mentira, porque dissimula a total liberdade do compromisso.” (SARTRE, 1978, p. 19). Toda a situação limite de Carlos, vivida ao longo de sua fuga intempestiva da cidade que o oprime, quanto a sua impotência por encontrar respostas autênticas e factíveis, conforme descrito por Bernardet, simulam claramente modos de se refugiar das consequências de seus atos, modos abertos de se omitir pela má-fé.

### **Fundamentos e referenciais teóricos aplicados**

Como vimos acima, Carlos, como personagem principal do filme *São Paulo Sociedade Anônima*, representa o protótipo do cidadão classe-média, que recebe o impacto direto com o novo impulso industrial proporcionado pela chegada da indústria automobilística e de autopeças, que implanta novos padrões comportamentais a uma sociedade ainda patriarcal, interferindo na própria redefinição do espaço urbano. Para Carlos, este momento histórico passa despercebido, na verdade a cidade é apenas o lugar que lhe permitirá alcançar seus objetivos, por mais efêmeros que sejam, a partir das relações concretas (e forçadas) com o outro. Não é possível para o espectador, enquanto o acompanha em sua perambulação pela cidade, entrever alguma espécie de posicionamento coerente do personagem, simplesmente porque Carlos não pretende optar por uma conduta que o envolva em um verdadeiro compromisso, além de uma vida “pontilhada de amores e de banhos de mar no fim de semana” (WOLF, 1965). Sua busca pelo sossego, palavra tão presente em seus pensamentos revelados na narrativa, tem como prioridade um



bem-estar desvinculado de uma maneira de ser-para-outro. Segundo Sartre, “o homem que se atinge diretamente pelo *cogito* descobre também todos os outros, e descobre-os como a condição de sua existência” (SARTRE, 1978, p. 16). Deste modo, estarão condenadas ao fracasso não só todas as formas de almejar esse *conforto descompromissado* para si, como também de realizá-lo no convívio com o outro, no caso, com as mulheres com que se relaciona.

Ana é a primeira, a que desperta em Carlos o desejo de compartilhar uma relação. A recíproca não parece a verdadeira. O perfil de Ana é delineado de um modo sintético: aprecia uma vida livre, expressando os sentimentos com toda a autonomia que deseja, verdadeira representação da mulher moderna, em face às transformações socioeconômicas que ocorrem em São Paulo. Por conta da atração por Ana e do desejo em alcançar algum tipo não muito claro de estabilidade conjugal, Carlos aceita um emprego na indústria automobilística em expansão. Temos, então, a sequência em que Carlos descreve, em voz-over, como se integrou nesse novo universo profissional, um percurso que certamente foi feito por muitos brasileiros, enquanto acompanhamos as imagens do interior da indústria automobilística, o trabalho desempenhado pelos diversos segmentos da linha de montagem, num autêntico registro documental:

O dinheiro ganho não dava para aguentar o repuxo. Saí do escritório quando começaram a surgir novas possibilidades na indústria automobilística. Bastava abrir o jornal e escolher: precisa-se de jovens competentes para a indústria de automóveis. Com o diploma de desenhista industrial, arranjei logo emprego na Volkswagen. Trabalho puxado, mas de maior compensação. Entrei no controle de qualidade, inspetor de produção. (SÃO PAULO... 1965)

E assim, assumindo uma atividade profissional mais rendosa, Carlos encontra uma forma de ganhar o suficiente para acompanhar as demandas de consumo e conquistar a mulher que deseja. A futilidade de Ana, num primeiro momento, não é problema para Carlos, ao contrário, facilita-lhe as coisas o relacionamento livre. Mas, aos poucos, ele se dá conta de que não terá Ana, e não pela desculpa que ela lhe dá, durante uma conversa no Paribar, “Poderia acreditar em você, Carlos... mas tenho

medo... Sabe o que é uma mulher ter medo de fazer aquilo que é bom para ela?" (SÃO PAULO..., 1965), mas porque ela é uma mulher sem qualquer interesse em ligar-se emocionalmente a um homem, enquanto não satisfizer plenamente seus prazeres libertinos e sua ambição. Para ela, Carlos não significa mais do que uma possibilidade momentânea em atingir tais metas; para ele, Ana é a mulher que pode compor seu fantasioso mundo imerso no sossego.

Ana, diferentemente de Carlos, sabe qual seu projeto de vida a trilhar, sabe em linhas gerais o que quer fazer e aonde chegar. E sabe, enfim, o que não quer para si. Ana não tem o perfil de uma mulher que alimente relações neuróticas, ao contrário, ao menor indício de crise, sai fora, como na sequência em que Carlos se irrita quando ela é abordada, no litoral, por uma lancha cheia de rapazes: ante a reação irada de Carlos, ela simplesmente lhe dá as costas e embarca na lancha. E com a mesma facilidade que desaparece, ressurgue mais tarde, de maneira inesperada, mostrando-se disposta a navegar pelas mesmas águas crispadas em que navega Carlos, e se preciso for, não terá dúvidas em seduzi-lo ainda uma vez. Ao tornar-se modelo de publicidade da empresa de Arturo, amigo e patrão de Carlos, Ana está muito próxima de alcançar seus objetivos.

O relacionamento com Hilda ocorre mais ou menos simultaneamente ao que Carlos tem com Ana. Com Hilda não há paixão, há o desejo sexual, há a liberdade sem cobranças, há a disponibilidade para todo tipo de aventura, há até paciência para aceitar um compromisso pautado no respeito que Carlos tem pelo *status* intelectual de Hilda, pela aparente força de suas opiniões. Isso não determina qualquer incompatibilidade entre ambos, e Carlos bem o demonstra ao acompanhá-la a uma visita ao MAM. Seu desconhecimento do significado das obras de arte é perceptível, porém sua fragilidade cultural não o diminui diante do diálogo que trava com Hilda sobre os horrores da guerra retratados nos quadros de Segall:

Hilda - Gosto de Segall: é um dos pintores que melhor sabe exprimir os horrores da guerra. Segall fazia parte dos vencidos, dos humilhados... em seus quadros o sofrimento é pungente... sua comoção é sincera... homens e mulheres vivem o sofrimento... Cada um deles retrata uma dor real, existente... desses quadros retiro sempre uma emoção patética,

mas tranquila, é um protesto feito quase em silêncio... Bem diferente daquilo que se extrai de Guernica de Picasso... um grito de revolta diante do absurdo da guerra.

Carlos - Se extrai do quê?

Hilda - do *Guernica*... você nunca viu? Puxa! Então você não conhece nada.

Carlos - Do quê? Da guerra?

Hilda - Não, da pintura... Você não conhece nada.

Carlos - E você? O que sabe da guerra? O que leu nos livros? O que viu no cinema?

Hilda - Por quê? Você sabe alguma coisa?

Carlos - Quantos brasileiros sabem? Os pracinhas que foram à Itália? Os paulistas que fizeram a revolução de 32? Quantos sabem alguma coisa de verdade? Ao menos não digo que um cara *sabe melhor exprimir os horrores da guerra* se nunca tomei parte em nenhuma... (SÃO PAULO..., 1965)

Para além de suas limitações intelectuais, se há alguma precariedade a definir a personalidade de Carlos, decerto ela se prende às suas escolhas e não à sua capacidade de escolher. Hilda demonstra altivez por uma formação social mais consistente e uma visão de mundo mais abrangente, a partir de seu conhecimento sobre as artes, o que, com a sequência da narrativa fílmica, não será suficiente para encontrar novos caminhos e superar sua realidade angustiada.

As diferenças culturais entre Carlos e Hilda não constituem obstáculos para a relação aberta que mantêm. Em certo momento, quando estão na casa de praia de um namorado de Hilda, Carlos ousa insinuar-se como sendo “o tal que está pondo chifres no seu amante”, ao que Hilda responde, de modo concludente, que “você não é meu amante, nem será.” Carlos de fato não se incomoda em ser apenas mais um amante de Hilda, desde que possa usufruir de uma ligação confortável pela ausência de cobranças, ao mesmo tempo que instigante pela maneira de Hilda levar a vida.

Nada impede que Carlos mantenha o relacionamento ocasional com Hilda, enquanto prossegue buscando uma ascensão profissional na fábrica de autopeças, preservando o objetivo principal de satisfazer os desejos materiais de Ana e conquistá-la. O inesperado surgimento de

uma Hilda misteriosa, inquieta em sua solidão (“eu preciso amar alguém, Carlos, eu preciso amar...”), assusta e desencoraja Carlos. Acompanhamos uma rápida e estranha transformação: a Hilda expansiva e independente do início para uma Hilda introspectiva e metafísica, que encontra no suicídio o melhor caminho. Em seu último momento, a personagem Hilda tem certa semelhança com Carlos, quando experimenta um afã por encontrar uma saída imediata para as angústias impostas pela facticidade do ser-aí no mundo. Porém, diferentemente dele, opta pelo suicídio. O termo *facticidade* significa propriamente “estar em situação”, em outras palavras, o ser-humano em presença ao mundo. O ser-aí é absoluta contingência, entendendo contingência como algo não necessário, onde sua presença poderia ser algo diferente do que é (PERDIGÃO, 1995, p. 37). Pode-se afirmar, então, que “a facticidade é a ligação da consciência humana (o Para-si sartreano) com a contingência evanescente das coisas (o Em-si), pela qual elas jamais se deixam agarrar” (GONÇALVES, 1996, p. 142). De acordo com Sartre, “a nossa facticidade é apreendida existencialmente pela náusea”. (MOUTINHO, 1995, p. 75) e essa náusea revela a expectativa do que não virá, a solidão junto às pessoas e a impossibilidade de conviver com elas.

Por fim, Luciana. Não se trata de uma mulher que escapa ao mecanismo do conformismo: segue o folhetim de uma sociedade burguesa: namorar, casar, ter filhos e viver uma vida como boa dona-de-casa. Glauber, ao argumentar que “as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome”, define em poucas e precisas palavras o comportamento de Luciana: “a mulher de *São Paulo Sociedade Anônima* quer a segurança do amor pequeno-burguês e, para isto, tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre” (ROCHA, 1995, p. 144).

Ela surge quase casualmente na vida de Carlos, pois se conhecem em um curso de inglês. Ocorre um envolvimento burocrático (após compartilharem a cama logo no segundo encontro, algo fora dos padrões normais da época para uma “mulher de família”), o que inclui passeios nos finais de semana nos lugares frequentados pela classe média, cinema, clubes de dança, passeios na praça. Uma vida que não agrada a Carlos, mas que ele nada faz para mudar. Nas palavras de Bernardet, “assim,

(o diretor) Person coloca seu personagem numa posição ambígua: é entregue àquela sociedade, mas não se aliena totalmente; ainda é capaz de reagir contra. (...)” (BERNARDET, 1977, p. 113)

Carlos será sempre capaz de reagir, porém - e aí reside a essência do drama - jamais levará avante uma proposta de ação, jamais optará pela escolha que definirá um projeto com que se comprometa de corpo e alma. Nesse sentido, ele é uma metonímia da São Paulo que pulsa, sem um plano definido de desenvolvimento, nesses anos 1960, à mercê dos impulsos de sua recente industrialização e da expansão desenfreada da construção civil. A personalidade de Carlos quer se desprender do provincianismo, dos novos costumes burgueses e seu transe o conduz, assim como os desígnios da cidade, sem noção do que se converterá. Tem consciência do conservadorismo de Luciana, de Arturo, revelados em seus mesquinhos projetos de vida. Isso fica claro quando Carlos constata, num tom quase conformista, que, para Luciana, o exemplo a ser seguido é o empreendedorismo de Arturo, “...tudo o que você deseja na vida é que eu seja como ele. Arturo é bom, Arturo é rico, massacra seus operários, rouba o quanto pode...”, quando a voz-over de Luciana se sobrepõe, como a confirmar que a vida de ambos será bela, “...todos em torno de nós dois serão felizes, será assim, amém...”.

Nada parece obstar o objetivo de Luciana - um mísero bem-estar familiar, no estilo classe-média em ascensão - como nada parece obstar o objetivo de Arturo - tornar-se o “capitão da indústria automobilística”. Ambos se ligam por um projeto definido, interligado, em cujo cerne está Carlos. Para terem seus projetos bem encaminhados, necessitam da colaboração de um Carlos angustiado por essa situação que o atrai e ao mesmo tempo o repele. É interessante lembrar que estamos presenciando um momento pós-golpe de 1964, o que vale dizer, a classe média passa a ter um projeto econômico desimpedido, feito de consumo e sucesso profissional, do dinheiro como denominador comum de todos os valores. É nesta perspectiva de uma vida inautêntica que Luciana, como Arturo, estão sintonizados. Para Abbagnano, “a *existência inautêntica* é caracterizada pela tagarelice, pela curiosidade e pelo equívoco que constituem o modo de ser cotidiano” (ABBAGNANO, 1982, p. 91). Tal definição da inautenticidade é baseada na filosofia

heideggeriana, de onde o termo passou a ser conhecido na filosofia contemporânea. Ampliando um pouco mais o conceito em Heidegger, na forma inautêntica de coexistência, “o homem não se preocupa tanto com os outros como com as coisas que lhes deve proporcionar”, ele é em um modo de ser fictício e convencional que dissimula o ser próprio. (ABBAGNANO, 1993, p. 142). Sartre passou a utilizar as expressões *autenticidade* e *inautenticidade* mais ou menos no mesmo sentido de Heidegger, formulando desse modo a autenticidade:

Sem dúvida, a liberdade como definição do homem não depende de outrem, mas, uma vez que existe a ligação de um compromisso, sou obrigado a querer ao mesmo tempo a minha liberdade e a liberdade dos outros; só posso tomar a minha liberdade como um fim se tomo igualmente a dos outros como um fim. (SARTRE, 1978, p. 19)

Nem Hilda, nem Ana ou Luciana, encontrarão em Carlos qualquer conforto moral ou afetivo. Carlos não está presente para consolar mulheres, sua preocupação com si mesmo o impede compreender o outro em sua angústia oriunda do comportamento solipsista. A atitude emocionada em Carlos o isola e imprime sua indiferença à manifestação emotiva do outro. Dessa maneira, vemo-lo abandonando sorrateiramente o apartamento de Hilda, quando esta expõe a tristeza infinita que a corrói. A ausência de solidariedade de Carlos igualmente se manifesta quando acompanha Ana a visitar sua mãe no asilo, quando ensaia e não consegue expressar palavras de conforto à companheira.

Uma vez rompidos, podemos pensar que Carlos jamais retornará aos braços de Luciana, como fez com Hilda e com Ana, porque Luciana esgota “burocraticamente” o estereótipo da inautenticidade burguesa. O que ela quer choca frontalmente com os desígnios de sossego de Carlos; ele já sabe o que esperar dela, cada vez com mais convicção. Luciana abraça o seu querer previsível, contido, que zela pelo bem-estar da família, em detrimento de outros valores, ao contrário de Hilda e Ana, por exemplo, que guardam em suas maneiras de ser uma certa liberdade de ser-no-mundo.

A essa altura poderíamos questionar, Carlos está de braços abertos ao fascismo, em razão de sua postura egoísta em viver a vida? Por mais

que se identifique uma postura moral frágil, absolutamente volúvel, vinculada apenas às exigências momentâneas, não temos elementos na narrativa fílmica que classifiquem a alienação de Carlos como uma propensão ao fascismo. Seria mais adequado compreendê-lo submetido às demandas simbólicas de uma classe-média sem qualquer preocupação política, cada vez mais envolto em suas dúvidas existenciais. Arturo sim expressa uma talhado ao fascismo, até a *Giovinezza*, a música fascista, cantava aos filhos. Mas Carlos rechaça seus modos e seus objetivos de vida. Não tem uma visão política sobre o processo histórico em que vive e este alheamento o transforma em mais uma vítima de uma burguesia preocupada na acumulação de seus privilégios. As manifestações de autenticidade que vez ou outra esboçam, sugerindo uma qualidade de percepção do mundo ao redor, se desvanecem e o colocam em choque com a maneira de prosseguir com suas escolhas. Conforme Luiz Sérgio Person, a luta de Carlos por uma saída é “inútil e desesperada, por ser tentada e procurada através de soluções artificiais e inócuas e não como fruto de uma atividade espontânea (...) e verdadeiramente libertadora” (PERSON, 1965a).

Carlos mostra-se renitente a acatar as exigências das normas da sociedade de consumo, angustia-se por não conseguir romper com o círculo vicioso que o obriga a cumprir metas. Uma coisa é certa: a relação com o outro não pode interferir na sua maneira de ser e essa inflexibilidade o afasta definitivamente de uma compreensão da realidade vivida. Sua tentativa de fuga no final, a “ruptura” derradeira com o seu mundo, não passará de uma tentativa solipsista que redundará em fracasso, pois, por mais que rejeite, Carlos se alimenta dialeticamente das possibilidades de uma relação oportunista. Retornamos assim à precariedade de Carlos, que consiste, portanto, na conveniência em se dedicar a seus poucos projetos, que sempre prorrogam uma apreensão conclusiva de seus objetivos.

Por isso, a ambiguidade de Carlos se consigna como uma atitude de má-fé, para manter-se comodamente dentro dos parâmetros sociais, ainda que os identifique e os repudie. Ludibria-se, posterga sua decisão, sofre com a náusea e reage timidamente. Segundo Jeanson, “a náusea (...) é a experiência de uma consciência que não chega mais a transcender os

objetos do mundo e sua própria facticidade (...) Assim, os objetos perdem sua função, seu papel, seu nome e se põem a existir neles mesmos (...) eles *estão aí*, sem rima nem solução”. (JEANSON, *apud* MOUTINHO, 1995, p. 73). Até em sua derradeira reação, sua fuga tresloucada, Carlos se utiliza da má-fé, pois na verdade ela não passa de um simulacro de reação.

Carlos, assim como Hilda e Luciana, não é bem-sucedido no extravasamento de suas tensões. Em vez de partilharem seus sentimentos em um convívio autêntico com o outro, sem os subterfúgios de uma preocupação material (Luciana), metafísica (Hilda) ou quietista (Carlos), eles se limitam a viver introspectivamente, em meio às suas angústias. De acordo com Sartre, “O quietismo é a atitude das pessoas que dizem: os outros podem fazer aquilo que eu não posso fazer” (SARTRE, 1978, p. 13). No lugar de uma “expansão” salvadora na relação com o outro, a “implosão” frustrante que os imobiliza. Carlos permanece, ao longo de todo o tempo, a uma reflexão subjetiva tão exasperante quanto inútil para os seus projetos; Hilda termina seus dias de desânimo com o suicídio e Luciana culmina vagando solitária, na noite paulistana, numa busca desesperançada por Carlos.

### **Carlos, o Roquentin moderno**

Talvez seja oportuno, neste momento, traçar um paralelo entre dois personagens angustiados, que vivem realidades distintas, separadas pelo tempo e pelo espaço e refletem, cada qual ao seu modo, sobre o mundo ao qual pertencem. Procuramos, a seguir, estabelecer um contraponto entre Carlos e Roquentin, o personagem de *A Náusea*, discutindo, sob o enfoque sartreano, seus percursos distintos para a resolução de suas angústias e a relação que praticam com o mundo e com o outro.

Carlos, a exemplo de Roquentin, busca apreender a sua *Umwelt*, expressão alemã utilizada por Sartre para designar “o mundo que nos rodeia” (SARTRE, 1987, p. 84). Se Roquentin acompanha os movimentos de uma burguesia decadente do início do século, Carlos transita no seio de uma sociedade que se industrializa e se transforma nos anos 1960. Em ambos os casos, temos a presença da hipocrisia como um aspecto moral perturbador. Roquentin a absorve em meio a sua busca



pela compreensão filosófica do ser-aí. Premido pela náusea, constata aos poucos a sua condição humana; Carlos, submetido à náusea, rechaça qualquer possibilidade de refletir sobre a sua liberdade (não se escolhe a situação vivenciada, mas elege-se a atitude a ser tomada e o que fazer dela), na medida em que muda brusca e indefinidamente seu comportamento. Roquentin, envolvido pela náusea, toma consciência da “apreensão existencial de nossa facticidade”; Carlos, angustiado, sofre com sua “apreensão existencial da liberdade” (MOUTINHO, 1995, p. 75). Roquentin compreende a náusea como sendo uma “emoção” do ser humano; Carlos, com seu comportamento irascível, não abre perspectivas para uma compreensão da angústia que se manifesta nos interstícios de suas relações. Ele opta por não buscar um significado dessa angústia sentida, não se propondo a uma interrogação objetiva dos seus atos.

A contradição de Carlos em relação à sociedade em que vive: enquanto ela se põe em expansão pelo processo inerente da industrialização, com a multiplicação de negócios e de novos mercados, ele se resguarda em sua introspecção, e regressar ao passado torna-se o meio mais cômodo e acessível a saídas descompromissadas com a realidade. Carlos não procura ocupar espaços na sociedade em transformação - a não ser para atingir metas imediatas - restringindo-se ao seu espaço habitável, à sua rotina diária, abraçando uma atitude passiva (e ainda assim, longe do sossego que almeja) e ligando-se à sociedade de consumo, que impõe o ritmo alucinante que tanto rejeita.

Roquentin aborda o problema do humanismo: “(o humanismo) retoma e funde juntas todas as atitudes humanas...” (SARTRE, 1986, p. 174). Se o enfrentamos, entramos em seu jogo, o que resulta numa certa hipocrisia dos costumes, em que as pessoas preferem se ajustar a discutir sua função na sociedade. Em seu momento de mal-estar, Carlos “ajusta-se” ao reagir isoladamente à angústia, não alcançando uma compreensão da náusea que sente. Roquentin chega à conclusão que faltou a Carlos, “agora sei: existo - o mundo existe - e sei que o mundo existe. Isso é tudo”. (Ibid., p.182).

Carlos existe, e tem consciência existencial disso; mas, e essa relação com o mundo que aparece para si, seus utensílios, o outro? O mundo

parece-lhe um palco, onde o que prevalece é sua atuação. Sua *Umwelt* se apresenta como um mundo desvinculado de suas vontades, de suas emoções, contradizendo sua própria condição humana, “gostaria tanto de me abandonar, de deixar de ter consciência de minha existência, de dormir. Mas não posso, sufoco: a existência penetra em mim por todos os lados, pelos olhos, pelo nariz, pela boca...” (Ibid., p. 187).

Eis a consciência inescapável de Roquentin, diante do fato de existir. Se há alguma tentativa de “fuga” em Roquentin, ela é prontamente “abafada” por sua existência. E ele avança, “o essencial é a contingência. O que quero dizer é que, por definição, a existência não é a necessidade. Existir é simplesmente estar presente”. (Ibid., p. 193/94). A existência não é a necessidade à maneira de que as notas captadas de uma música têm a necessidade de surgir, ligadas uma a uma numa sequência previsível. O existir do ser humano é estar presente e interferir na realidade em que está jogado, a partir de uma escolha, comprometendo-se com ela. Ainda Roquentin, “(Há pessoas) que tentaram superar essa contingência inventando um ser necessário e causa de si próprio (...)” (Ibid., p. 194).

Carlos cai neste equívoco: tenta superar sua condição de ser-aí, ligando-se a um comportamento que segue os passos estipulados pelas convenções sociais, mascarando sua responsabilidade pelos seus atos e pela definição de um projeto futuro. É nada mais do que um “ser-aí causa de si próprio”, mergulhado em suas motivações solipsistas. Não tem como não ver a corda arrebentar, tornando-se um homem angustiado, que não só gira em círculos, como volta-se ao passado, como maneira de amenizar seus impasses “(...) o mundo estava presente em toda parte, à frente, atrás (...)” (Ibid., p. 198). Eis o mundo que envolve e cerceia, oprimindo o ser-aí por sua contingência. Sobrevém o tédio, a raiva, “sufocava no fundo desse tédio imenso” (Ibid., p. 199). Não é com a fuga da cidade que Carlos conseguirá suprimir essa emoção que o invade e o paralisa. Isso ele bem constata, quando regressa de carona: seu olhar evasivo e assustado exprime sua compreensão de que sempre será preciso recomeçar, recomeçar... “Sozinho e livre. Mas essa liberdade se assemelha um pouco à morte” (Ibid., p. 229).

Esta é a compreensão a que chega Roquentin, e que falta a Carlos. A remissão de Carlos ao seu passado, em busca de soluções para os seus

impasses e desvinculada de uma ação no presente, redundará em nada mais do que uma retomada estéril dos momentos vividos, distanciando-o da próxima ação, de sua livre e incondicional escolha.

Podemos concluir que, semelhante ao que ocorre com a cidade, Carlos não pode parar: as obrigações não tanto morais quanto sociais o empurram ao seu destino. Caso pudesse analisar de maneira reflexiva, em repouso, Carlos poderia ser levado a algumas descobertas alcançadas por Roquentin, mas os espaços são distintos: temos uma lagoa plácida em Bouville, e um rio de corredeira furiosa em São Paulo; a burguesia de Bouville se alimenta de um pasto moroso e verdejante, sem se dar conta que se enfastia, enquanto a burguesia paulistana se reagrupa em torno de novos valores, segura de que os novos tempos que se anunciam a coroará no topo de uma sociedade desigual, pujante, em incessante transformação.

Carlos seria então de certo modo uma vítima do moedor de carne que se constrói na metrópole que não para. A atribuição que se estabelece ao seu redor, ao contrário do que se poderia supor, o imobiliza. Mas suas mãos são atadas neste processo somente por sua conivência. De outro modo, não poderíamos nos bater pela responsabilidade individual do homem pelos seus atos. Sentindo a náusea e resistindo em escolher um projeto, Carlos estabelece os preceitos de sua má-fé, girando em círculos. Não poderá vislumbrar uma nova dimensão, perseguirá achatado em seu rastejar num mesmo plano, condenado a cumprir suas metas vulgares e inconsequentes em um cotidiano vazio.



## CAPÍTULO 3

# A espacialidade fílmica

*Muitos crêem que as grandes cidades ou as fábricas poderiam, no futuro, alcançar dimensões cada vez maiores, afinal incomensuráveis. Para uns isso é um temor, para outros uma esperança. Não há meio confiável de verificar o que pode suceder.*

Bertold Brecht

### **A São Paulo em São Paulo Sociedade Anônima**

O cinema urbano ganha espaço na produção cinematográfica brasileira a partir dos anos 60, de certo modo acompanhando o movimento migratório que se verifica no país, com uma transferência massiva de população do meio rural para as grandes cidades brasileiras, principalmente São Paulo e Rio, onde as possibilidades profissionais são cada vez mais promissoras. Aos poucos, nosso cinema deixa de abordar temas do passado, como o cangaço, passando a discutir mais os problemas da classe média. Como afirma Bernardet,

Quando se aborda o presente, a fronteira entre cultura e política não é nítida. Obras que abordam o passado podem entrar de chofre

no domínio da cultura. (...) O recuo no passado também permite uma visão global de certos fenômenos e uma compreensão de seu mecanismo, e possibilita que se recorra a uma certa elaboração prévia, por mais precária que seja, dessa matéria histórica (...) (BERNARDET, 1977, p. 87).

Ao discutir os problemas da classe média urbana, o cinema brasileiro atualiza sua proposta temática, sintonizando-se com as novas demandas sociais, tais como a vida no subúrbio, a pequena classe média em vias de proletarização em *A Falecida*, de Hirszman; a classe média na vida industrial e comercial em *São Paulo Sociedade Anônima*, de Person; a intelectualidade e a classe média apática em *O Desafio*, de Saraceni; os migrantes oriundos do Nordeste que vêm procurar trabalho na grande cidade, em *Viramundo*, filmes lançados simultaneamente (1965) e que têm em comum visões críticas da sociedade urbana. Dentro desses parâmetros do cinema se aproximar da atualidade, Person teve a oportunidade de exprimir sua opinião sobre os objetivos temáticos:

Eu sei que o filme conseguiu mostrar muito do que eu queria, a classe média em ascensão na nossa cidade. O filme em grande parte consegue mostrar, pela primeira vez, esta realidade, este tipo de gente, jogar na cara desse público a sua vida, a sua condição humana... sabemos que o lado significativo de uma obra cinematográfica ou de uma obra literária, é apresentar uma realidade nossa, tendo em vista modificá-la. (PERSON, 1975)

Ficam explícitos aí certos parâmetros que fundamentam a estrutura do filme, bem como a sua importância na historiografia do cinema brasileiro, a saber: a) A exposição de um drama de classe média urbana, com todas as suas possíveis nuances; b) A primeira crítica ao comportamento dessa classe média urbana, preocupada em ascender financeiramente, atribuindo um valor desproporcional ao dinheiro; c) A apresentação de uma cidade, que se modifica socialmente dentro das contradições capitalistas: melhores equipamentos para absorver o espírito consumista de uma burguesia emergente e a deterioração das condições de vida para as classes trabalhadoras, engrossadas pela imensa onda migratória, que por mais de dez anos vinha aportando à cidade, em busca de uma nova vida.

Ora, nesse sentido, Person se utiliza necessariamente de uma estética realista, para exprimir claramente o momento histórico por que sua cidade passa, a implantação da indústria automobilística, o surgimento de um canteiro de obras sob os auspícios da especulação imobiliária, ambas com forte demanda por mão de obra *não qualificada* - terminologia que aparece no filme *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno - tudo dentro dos lemas da época, “São Paulo não pode parar”, ou, “A cidade que mais cresce no mundo”. Após o golpe cívico-militar de 1964, o capital estrangeiro amplia seus horizontes, proporcionando a expansão e diversificação de bens duráveis produzidos no país, o que significa novos tempos tanto nas relações de trabalho, como nos propósitos de consumo. São inevitáveis, por conta disso, as consequências de uma intervenção no desenho urbanístico da cidade, gradual, deformadora, gerando uma transformação estética decisiva na paisagem urbana. Person nos exhibe precisamente o início deste momento grandiloquente de São Paulo, centrado no personagem Carlos, que confronta suas expectativas pessoais com as perspectivas que se sucedem ao seu redor. No cerne desse impasse pessoal despontam as formas paridas por um tema, ou no dizer de Noël Burch, “(...) a revolução que vivemos hoje no cinema (1967) deve-se a essa noção simples de que um tema pode gerar uma forma e que, portanto, a escolha do tema é uma escolha essencialmente estética” (BURCH, 1992, p. 197). Nesse ponto, retornamos à questão da realidade, que no caso de *São Paulo Sociedade Anônima*, se diz presente não por um desses casos fortuitos de uma narrativa, mas por uma feliz conjunção estética; sem a construção da narrativa realizada em sua maior parte por tomadas externas, a cidade a correr ao fundo, a força dramática de Carlos se esvairia, talvez aí dando razão a Bernardet, quando afirmou, numa comparação com o personagem Antonio das Mortes, que Carlos é “uma personagem dramaturgicamente fraca” (BERNARDET, 1977, p. 119), podendo conduzir a narrativa em mais um melodrama ao estilo Vera Cruz.

Person nos mostra uma cidade que avança em seu processo de modernidade, cujos personagens sintetizam a forma conturbada em que isso se dá, seja na apreensão da paisagem urbana, seja no comportamento de seus personagens. Se tomamos o exemplo de Carlos, o fio condutor

da narrativa, o futuro que se anuncia se ampara continuamente em situações vinculadas ao passado (*flashbacks*). Se Marcelo, o personagem central de *O Desafio*, imobiliza-se por não encontrar como enfrentar as recentes transformações sociopolíticas, Carlos imobiliza-se por não saber optar por qualquer compromisso, ainda que decida livremente por suas escolhas. É a realidade que então desponta, como um todo, remetia à proposta realista de Bazin, onde o “(...) realismo é todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela (BAZIN, 1991, p. 244)”.

No caso de *São Paulo Sociedade Anônima*, a descrição da realidade global tem como colagem, como superposição, o evento do drama psicologizante de Carlos. A questão da necessidade de escolha (de um verdadeiro projeto, sempre postergado) estabelece uma relação dialética com as imagens documentais de fundo: o registro do realismo da paisagem se contrapondo à tormenta pessoal; o todo urbano em choque com a individualidade dos personagens; a presença da cidade em planos, fragmentados pela elipse dos cortes, decorrência do fluxo de pensamento (*flashback*) de Carlos. Esse fluxo de pensamento, que transita sem uma lógica cronológica aos acontecimentos passados, compõe a reprodução das incertezas comportamentais dessa modernidade industrial. Como Ayfre diz, “a elipse, com efeito, não se situa em propriamente falar, no plano do evento que guarda sua compacidade, mas antes no plano da visão forçosamente retalhada que temos, o que aumenta o sentimento de realidade” (AYFRE, 1953, p. 177). E essa realidade se mostra complexa, assustadora, de difícil assimilação por personagens que atuam com base na dinâmica deslumbrante da metrópole que se edifica.

Para Bazin, a elipse se constitui em “um processo de relato lógico e, portanto, abstrato; ela supõe a análise e a escolha, organiza os fatos conforme o sentido dramático ao qual eles devem se submeter” (BAZIN, 1991, p. 298). Em *São Paulo Sociedade Anônima*, as elipses e *flashbacks* aprofundam a incompletude, ou poderíamos dizer, a quase indefinição dos comportamentos, sempre em conformidade com o que aparece na tela, os planos de uma cidade transida que mescla a quietude da urbanidade provinciana com o arrojo da metrópole que não para de se redesenhar. Person não exerce um estilo narrativo puro, seja dominado



pela montagem, seja dominado pelo realismo contínuo, à maneira do que propõe Zavattini ou De Sica, mas busca tão somente refletir sobre a realidade contemporânea (e, neste primeiro filme, ainda não priorizando o cinema de entretenimento, pelo qual irá optar mais tarde) de um modo verdadeiro e contundente.

E se há o destaque à narrativa protagonizada por seu protagonista, Carlos, conferindo-lhe um efeito centrifugador dos olhares do espectador, que “é induzido” a acompanhá-lo continuamente pela cidade, não é menos verdade que a cidade tem um papel importante na narrativa, exercendo uma adesão ao espectador ao identificar-se com os eventos cotidianos descritos. A massa tomando o ônibus; o cano de descarga despejando o monóxido poluente na atmosfera; o cinema ou o clube de dança num domingo à tarde, o passeio singelo de *lambreta* do jovem casal de namorados... Mas há também o terreno baldio, que desponta como fundo de um diálogo entre Carlos e Arturo, ou os logradouros indefinidos pela noite, que surgem durante a corrida de São Silvestre, constituindo passagens documentais que elaboram o sentido dramático da narrativa.

De modo geral, o espectador é lançado a uma espacialidade multifacetada, constituída por locais facilmente identificáveis da cidade, e outros que não mais existem em suas características originais ou que passam por intervenções urbanísticas, como o caso da praça Roosevelt, ou a região da praça da República. Person busca trazer esta realidade transcendente para o espectador, antecipando a cidade que se projeta para o futuro. Esse espaço fílmico, vivo, testemunha um processo histórico em andamento, valorizado pela profundidade de foco, muito bem analisado por Marcel Martin e que se encaixa perfeitamente no filme de Person,

(a profundidade de foco se revela) em torno do eixo da filmagem, num espaço longitudinal em que os personagens evoluem livremente: o interesse particular desse tipo de direção advém sobretudo do fato de o primeiro plano combinar audaciosamente com o plano geral, acrescentando sua acuidade de análise e sua capacidade de impacto psicológico à presença do mundo e das coisas ao redor, através de enquadramentos de uma rara intensidade estética e humana (MARTIN, 1990, p. 166).

Um belo exemplo de audácia entre a combinação de planos, em *São Paulo Sociedade Anônima*, está impresso no plano-sequência em que Luciana e Carlos conversam, ao sair da aula de inglês. Caminham pela praça da República, a câmera em *travelling*, focalizando-os de baixo para cima, até que param e Luciana se despede de Carlos. Logo ele abandona o quadro e temos registrado, por segundos, a paisagem de fundo, o coreto parcialmente à mostra no canto esquerdo do quadro e, emergindo ao fundo, o Edifício Itália – futuro símbolo de pujança dessa cidade que não pode parar - em fase de conclusão. A cidade que atua, que se insurge como personagem, não apenas de modo incidental, passiva, mas com uma força representativa capaz de assumir o protagonismo e consubstanciar o título do filme, a cidade-empresa, em que as pessoas circulam apressadas, cujo tempo é definido pelo dinheiro; os arranha-céus proliferam ocupando os espaços residenciais, a ocupação do território passa a ter um valor potencialmente especulativo, com as várzeas que desaparecem, paulatinamente tomadas por novos empreendimentos comerciais. Segundo Raquel Rolnik, “(pelos anos 1960) a construção de edifícios para moradia e escritórios avançava sobre a vertente sudoeste do espigão da Paulista, transformando a paisagem de casas térreas e sobrados de bairros (...) O centro urbano se expandia, primeiro com prédios de apartamentos, e depois como conjuntos comerciais” (ROLNIK, 2017, p. 42-43). O ônibus que cruza o quadro, soltando uma grossa fumaça negra, contrapõe-se à pacata rua de paralelepípedos da casa de Luciana. Os espaços amplos, ainda desocupados, em que Arturo e Carlos caminham enquanto discutem sobre dinheiro, se distingue da turbulência das cenas da região do Vale do Anhangabaú, onde Carlos percorre em meio à sua angústia. Mais do que estabelecer os contrastes da espacialidade, temos a presença do diálogo da urbanização em andamento. Em suma, a representação do espaço fílmico em *São Paulo Sociedade Anônima*, portanto, tem o mérito de se apropriar do espaço urbano e expressar seu momento histórico.

Do ponto de vista teórico, as sequências dos percursos de Carlos, por exemplo, exprimem o espaço à melhor maneira neorrealista, em um registro de valor documental. Rossellini, uma das referências

cinematográficas de Person, certamente o inspirou ao revolucionar as técnicas de filmagem ao “eliminar da narração histórica qualquer traço de emotividade e a deixar falar objetivamente os fatos, sem nenhuma interpretação” (FABRIS, 1996, p. 79), em que a realidade não pode evadir-se dela própria. O valor documental da narrativa de Person imprime um registro único da cidade, bastante explícito a respeito da transformação urbana, agregando um roteiro com personagens que dialogam constantemente com esse mundo ao redor, essa cidade massificada que se constitui cada vez mais em sociedades compactas e congregadas, uma que já estava, outra que chega (em razão do forte movimento migrante), porém decididamente cindidas, em seus respectivos territórios, a sociedade tradicional e a barroca (ROMERO, 2010). Esses personagens personianos, representativos da ascensão da classe média paulistana, envolvidos em seus pequenos dramas existenciais, pertencentes a essa parcela da sociedade tradicional, *impoluta*, que de algum modo denotam “identificação no sentimento, na bondade ou na amargura em relação ao espectador” (CARO, 1955, p. 187).

A seguir, torna-se importante abordar, de maneira sucinta, no propósito de uma discussão cronológica, dentro da cinematografia paulista, as relações estéticas entre *São Paulo Sociedade Anônima* e seu antecessor, *O Grande Momento*, filme de Roberto Santos rodado em 1957; e entre *São Paulo Sociedade Anônima* e *Noite Vazia*, de Walter Hugo Khouri, de 1964. O desejo de uma ênfase especial à espacialidade fílmica, uma vez que nos três filmes temos a cidade - e cada qual de uma forma distinta - como tema da narrativa.

### *São Paulo Sociedade Anônima* em sua época

#### **“O Grande Momento”**

Poucos anos antes de *São Paulo Sociedade Anônima*, outro jovem cineasta paulistano fazia sua estreia na direção de um filme, levando para a tela um tema urbano, embora contextualizado em um bairro da capital. *O Grande Momento*, de Roberto Santos, teve o mérito de privilegiar em sua obra

(...) a vida daqueles que nunca estão a cavaleiro dos processos de transformação social. Ao contrário. São aqueles que vivem as mudanças sem ter consciência do processo. A pequena burguesia como se falava na época, ou a classe C e D, conforme o jargão atual dos publicitários. O chamado Zé Povinho, que não tem muito espaço para se expressar nos filmes brasileiros, e que ele quis trazer para o primeiro plano (SIMÕES, 1997, p. 40).

A narrativa se passa ao longo de um dia, o do casamento de Zeca, que se mobiliza para correr o bairro levantando dinheiro para pagar suas despesas com o alfaiate, com o fotógrafo, com as flores. A questão do dinheiro no centro da temática, mas para aparar as mazelas de pessoas humildes, de um bairro proletário, em uma São Paulo pré-indústria automobilística, ao contrário de sua presença para alimentar ambições da classe-média cada vez mais afortunada, como a apresentada em *São Paulo Sociedade Anônima*. Se nesse caso, a espacialidade externa, das ruas, é privilegiada, em *O Grande Momento* são os espaços interiores que prevalecem, os espaços da habitação pobre, esteticamente semelhantes aos do neorealismo italiano. Como não deixar de ver nos cômodos da casa de Zeca os cômodos dos filmes de De Sica, e não imaginar Ricci tomando o café da manhã, pronto para o primeiro dia de trabalho em *Ladrões de Bicicleta*, ou a empregada em suas ocupações matinais em *Umberto D.*? Temos o mesmo despojamento cenográfico, as mesmas vicissitudes dos personagens e, guardadas as diferenças geográficas e de período histórico, as mesmas pendências sociais.

Em seu filme, Roberto Santos consegue registrar com sucesso o momento da vida de um bairro paulistano. O registro da cidade não tem o intuito documental, como vemos no filme de Person; o recorte da cidade em *O Grande Momento* propicia uma visão parcial da paisagem paulistana, uma espacialidade calma, de ruas pacatas, vislumbrando ao longe os arranha-céus (inclusive o prédio do Banespa) da cidade. E a paisagem urbana surge quando a câmera acompanha os personagens se deslocando para os seus compromissos no bairro, ou seja, “*O Grande Momento* preocupava-se com a vida urbana, não com a intenção de apenas retratá-la, mas sim de analisá-la” (BERNARDET, 1977, p. 93), embora, realçando aspectos característicos da vida e dos costumes de

um lugar específico (o Brás). Com isso, não temos o frenesi da vida urbana contada em *São Paulo Sociedade Anônima*, suas angústias, seus ruídos, sua poluição, sua vida tresloucada.

O objetivo de se fazer um filme tendo como tema a cidade, ocorre em Roberto Santos por conta de sua insatisfação em ver seu bairro (o Brás) mal retratado em experiência dos tempos da Vera Cruz. A influência neorrealista deste seu primeiro longa-metragem é atestada por Viany, quando diz que “enquanto Nelson Pereira dos Santos demonstrou não haver assimilado as lições do neorrealismo, este outro Santos, com espantosa segurança, dá uma demonstração prática de aculturação brasileira dos postulados zavattinianos” (VIANY, 1993, p. 123).

É um tempo em que o rádio mantém um papel importante como veículo de comunicação de massa; em que o consumo de massa não se disseminou entre a população e os bens são adquiridos em lojas do bairro. As famílias abrem conta na mercearia, na alfaiataria, fazem negócios na confiança da palavra empenhada, pagam e recebem sem problemas, pois assim funciona a economia do lugar, que é o bairro. Ainda nessa época, morar em São Paulo pode significar morar no Brás, em Santo Amaro, na Penha; os bairros têm uma dinâmica própria, que se relaciona com suas características e com sua história próprias. Por isso, não é de surpreender que a bicicleta seja um bem valioso, de liquidez garantida. Para Bernardet, “o filme é uma corrida atrás do dinheiro, culminando com a venda da bicicleta do herói, o que representa um atentado tanto ao indivíduo como ao ser social, pois a bicicleta era meio de trabalho e meio de divertimento, quase parte integrante do homem” (BERNARDET, 1977, p. 91).

Essa realidade desaparece com os anos. A vida no bairro perde a ingenuidade, a identidade, para se fundir numa realidade única da grande metrópole, que irá se consolidar com as transformações urbanas marcadas pelo forte ciclo de industrialização e expansão da construção civil na cidade de São Paulo. O recato do bairro perdeu sua pureza para uma cidade que pulsará ao ritmo alucinante de uma indústria automobilística, os espaços são ocupados desordenadamente, o fluxo migratório chega e se estabelece como mão de obra barata, as carências sociais são agravadas por uma política econômica que concentra o capital,

ao invés de fomentar sua melhor distribuição. É possível que vejamos essa transformação em andamento ao assistirmos e confrontarmos *O Grande Momento* e *São Paulo Sociedade Anônima*. E se descermos a um hipotético âmbito individual, poderemos constatar a transformação das preocupações: para Zeca, o importante é ter o dinheiro suficiente para se casar sem problemas; para Carlos, o importante é buscar um sossego perdido com a transfiguração da economia, das pessoas, de suas demandas consumistas. Zeca, bem ou mal, termina por solucionar seu problema; com Carlos, o destino parece menos condescendente, ficando em aberto sua possibilidade em atingir seus objetivos.

Bernardet vê elementos de comédia na estrutura de *O Grande Momento*, “(...) uma comédia, comédia triste, com momentos graves e líricos, mas com cenas cômicas e até burlescas, próximas ao tom da chanchada”. (BERNARDET, 1977, p. 92), momentos de chanchada que ocorrem na segunda parte do filme, o que afasta um pouco o filme de sua composição neorrealista, para incorporar reminiscências de mise-en-scène das nossas produções dos tempos da Atlântida e mesmo da Vera Cruz, hibridez estética que é menos dissonante em *São Paulo Sociedade Anônima*, onde as referências são o neorrealismo e a nouvelle vague francesa, movimentos cinematográficos que guardam muitas similaridades (quando não se complementam) entre si.

### “Noite Vazia”

Este filme de Walter Hugo Khouri (1964) foi rodado praticamente na mesma época de *São Paulo Sociedade Anônima* (1965). Temos uma compilação de planos da cidade, porém dentro de uma apresentação estética depurada: os prédios, o movimento das ruas, certas paisagens, a noite, recortes que dão uma dimensão fria e ascética da metrópole, interagindo apenas no plano psicológico com os personagens. O vazio existencial dos condutores da narrativa - Paulinho e Nelson - coabita com os espaços interiores: bares, boates, restaurantes, terminando na *garçonière* de Paulinho, juntamente com duas garotas (Mara e Regina). Em *Noite Vazia*, vem à tona um outro viés de uma classe média que esbanja o dinheiro, refletindo a dualidade moral dos personagens:

Reencontramos o pequeno grupo de indivíduos isolados, dividido em personagens definitivamente pervertidas, enrijecidas no vício, corruptas, e em personagens que ainda não foram totalmente conquistadas pela corrupção, cuja pureza, sensibilidade, espontaneidade representam uma possibilidade de salvação (BERNARDET, 1977, p. 103).

E por que não identificarmos, em *Noite Vazia*, um embate entre personagens tomados pela “corrupção”, pela “perversão”, conduzidos pelos prazeres do dinheiro, e os personagens “puros” e “sensíveis” derradeiros redutos de uma sociedade pré-consumista?

Seja como for, talvez possamos traçar um tênue paralelo entre os personagens Nelson, de *Noite Vazia* e Carlos, de *São Paulo Sociedade Anônima*: ambos são jovens; nada sabemos sobre suas vidas ou sobre seus gostos; ambos estão em crise conjugal; ambos estão descontentes e à procura de algo que os faça retomar o prazer pela vida. Nenhum dispõe de um projeto essencial, que o faça alcançar esse prazer ou que o faça conviver melhor com a apreensão existencial da liberdade. Mas de Nelson nada sabemos além do que percebemos em seu perambular pela noite: está com Paulinho, conhece lugares, conhece Mara e Regina, despede-se delas e, por fim, de Paulinho. Não temos a dimensão de sua vida para além dos interiores, não temos São Paulo espocando ao fundo, prestes a tomar-lhe a cena... Apenas o conhecemos em mais uma de suas andanças pela noite paulistana, que acabará como começou, sem nada alterar sua vida. Uma real apologia do nada, do vazio, como se nos deparássemos com uma estátua entre estátuas, corpos frios como a cidade que habitam, como a noite em que mergulham, sem sentimentos perceptíveis, sem emoção a não ser a insatisfação contida por uma angústia sem fim...

O espectador fica com a impressão de uma São Paulo claustrofóbica, onde personagens deslizam por ruas e por ambientes, na procura de novas emoções. Como Person, Khouri transforma São Paulo no palco de seu drama, embora não seja sua intenção trazer a cidade ao patamar de personagem. Seu tema aborda o interior humano, as várias facetas de personagens introspectivos de uma cidade sem encantos naturais, uma selva de pedra que impede um olhar para mais além, e que talvez

por isso se voltem para si mesmos, em busca de algo que não sabem exatamente o que é. Talvez por isso o drama seja basicamente encerrado entre quatro paredes, expondo os mais diversos sentimentos recônditos, que podem animar ou ferir ao longo de uma noite.

Carlos é uma variante desse protótipo de personagem ensimesmado, embora seu esforço vá no sentido de obter o sossego, de encontrar um estilo de vida que lhe agrade e não lhe exija muito para mantê-lo. Ocorre que Person “abre” o foco e o joga diretamente na selva de pedra que o talha no dia a dia; seu palco será a cidade, e não em interiores; sua luta é pela satisfação plena, e não apenas pelo prazer noturno. De todo modo, tanto Nelson e Paulinho quanto Carlos, fazem parte de uma classe média urbana que se endinheira e se acomoda na alienação existencial – em sintonia com o círculo vicioso estabelecido pela expansão da indústria e dos negócios imobiliários e por um ritmo de vida marcado pela velocidade - acabam por sucumbir na ausência de atitudes autênticas. *Noite Vazia* é uma história acontecida na noite paulistana, um drama pinçado dentre tantos outros. As ruas desoladas, os fios das linhas de trolebus, a Galeria Califórnia, a rua São Luís.

Também é verdadeiro o papel do dinheiro em “Noite Vazia”. Para afirmar-se, Mario Benvenuti (Paulinho) precisa tanto do exibicionismo sexual quanto do monetário. Tem dinheiro, compra seu amigo e sua amante, que, para ele, se tornam objetos (BERNARDET, 1977, p. 104).

Esse argumento reitera a presença de uma classe média emergente em São Paulo, encerrada em sua angústia urbana, submetida ao poder do dinheiro, desafortunada sentimentalmente, o que define a característica comportamental dos personagens integrantes de *Noite Vazia* e de *São Paulo Sociedade Anônima*. Tanto em um como noutro exemplo, é possível depreender que a classe média visível, representada pelos personagens principais, movimenta-se pela cidade robustecida economicamente (vejamos os lugares que frequentam, os equipamentos que utilizam, os prazeres que disfrutam) e distanciada dos problemas sociais que já afligem São Paulo nesse momento, como a desigualdade de renda e de direitos trabalhistas. No caso do filme de Khoury, pelo



enclausuramento de seus personagens, a narrativa poderia se inscrever em qualquer realidade urbana ocidental, Paris, Nova Iorque, Londres, nada seria distinguível do morno padrão burguês de comportamento. Ao contrário, no filme de *Person*, a paisagem externa faz emergir a dimensão burguesa dos personagens, em uma metrópole ela mesma assustadora em seus desígnios futuros (lembramos de seu reflexo repetidamente presente!), que subintende a impossibilidade de escapar impune.



## CAPÍTULO 4

# Person: o percurso de um cineasta

*Um puta cara! Como vocês aí em São Paulo dizem quando querem acarinhar um sujeito. Dos filmes dele todo mundo já deve ter falado. Passou como um meteoro ao largo das panelinhas do Cinema Novo. Conseguiu ser intelectual sem ser chato ou ressentido (...)*  
Jaguar

Após levantar questões pertinentes sobre seu primeiro longa-metragem, *São Paulo Sociedade Anônima*, nos capítulos anteriores, procurando com isso colaborar com o trabalho de recuperação de uma obra-prima do cinema paulista e brasileiro, penso ser importante ter a essa altura um contato com o cineasta responsável pelo filme discutido, Luiz Sérgio Person. Minha proposta será alinhar as passagens marcantes de sua vida, extraídas de depoimentos de pessoas que partilharam de seu convívio, pelo trabalho, pela amizade, contatos duradouros ou efêmeros, mas de algum modo marcantes.

Descobrir Luiz Sérgio Person é adentrar uma personalidade fulgurante, com uma vida repleta de acontecimentos incisivos. Person deixou marcas indeléveis na vida daqueles que puderam conhecê-lo

pessoalmente. O início nos mostra um adolescente buscando uma chance como ator de teatro em uma companhia paulistana. O final é marcado por uma morte abrupta, que deixou em aberto vínculos de amizade e projetos irrealizados tanto no teatro como no cinema. Entre estes dois momentos, uma vida impressa com tintas carregadas, fruto de uma personalidade forte, inquieta. Cláudio Petraglia, amigo e responsável pela música em *São Paulo Sociedade Anônima*, “se eu conheci um vulcão na vida, esse vulcão foi o Luiz Sérgio (...) era um vulcão em todos os sentidos, emocional, criativo, artístico, humano, psicológico, em todos os sentidos, era um vulcão (...)” (PETRAGLIA, 1986).

De seu desejo primeiro de buscar a carreira de ator de teatro, no início dos anos 50, até sua consagração como realizador de cinema, no início dos anos 60, delinea-se um período de busca, de tentativas as mais diversas, que vão do lançamento de uma revista de teatro e cinema à atuação como executivo na empresa de autopeças de seu pai, passando pelos primeiros experimentos na direção de um filme (*Uma Mulher para Três Maridos*) e por uma viagem à Europa. Ao contrário do que se acredita, Person segue para a Europa sem o objetivo preciso de estudar cinema. Uma tia que mora em Paris o recebe e ali ele permanece por um tempo, encontrando amigos como Almeida Salles, Rudá de Andrade e Gustavo Dahl, que o teria convencido a deixar a vida de “play-boy” e fazer algo mais consistente. Person decide, por fim, participar do curso no Centro Experimental de Cinema, na Itália. Realiza alguns trabalhos, dentre os quais o premiado curta-metragem *Al Ladro*, no Festival de Veneza em 1962.

Após dois anos e meio na Europa, Person esboça a primeira versão de *Agonia*, o primeiro título de seu filme, durante o retorno de navio. Uma vez em São Paulo, dedica-se de corpo e alma ao empreendimento. Procura Nelson Penteadado, amigo dos tempos de Colégio São Bento, para ser o produtor executivo. Nelson conta como se deu o reencontro:

Estou bebendo com uns amigos em um bar que costumava frequentar, quando vejo entrar pela porta o Person, com uns papéis embaixo do braço. Disse que precisava falar comigo e foi me entregando o maço de papéis, o roteiro de *São Paulo Sociedade Anônima*, queria que eu o lesse. Fiquei com o material e li durante a noite. Tinha achado

interessante, mas não entendia muito daquilo. No dia seguinte, às dez da manhã, lá estava ele, no escritório. Disse-lhe o que achava e discutimos ali mesmo alguns pontos do roteiro (PENTEADO, 1986).

*São Paulo Sociedade Anônima* torna-se a primeira experiência no cinema brasileiro cuja produção se dá pelo sistema de quotas, sendo fundada uma empresa para este fim, a SOCINE. Após um pequeno atraso, as filmagens começam em 25 de abril de 1964. Quinze dias antes, numa pequena nota no jornal O Estado de São Paulo, Person dá uma ideia do que será seu filme:

Sem imitar o cinema francês da “nouvelle vague”, ou a escola de Nova York, tentarei captar uma realidade da classe média de São Paulo. Nenhuma das cenas será fotografada em estúdio, já que pretendo usar cenários verdadeiros. O material de filmagem será o mais leve possível, com o emprego do recurso da câmara na mão. (PERSON, 1964).

Duas marcas poderosas da época, que Person não se furta em citar: a “nouvelle vague”, Godard, Rivette, Truffaut, Chabrol, que de tão perto acompanhou, mas sobretudo Malle, *Le Feu Follet*, *L'Ascenseur pour l'échafaud*, os personagens urbanos, as angústias existenciais; e a “câmara na mão” dos meninos liderados por Glauber, que compõem a estética do cinema nacional do início dos anos 60. Mas a influência verdadeiramente admitida por Person é o cinema de Rossellini, o neorrealismo italiano estudado no Centro Experimental de Cinema, principalmente “essa utilização dos ambientes naturais, ligada a uma postura política e à busca de novas soluções estéticas (...)” (FABRIS, 1996, p. 69-70). Sobre o primeiro longa-metragem de Person, escreve Almeida Salles, “raros diretores de cinema no Brasil estrearam já com uma obra tão madura, não é filme de estreia não, tinha uma continuidade esplêndida, tinha um ambiente dramático maravilhoso e já tinha o que será a marca dele, um poder de crítica de circunstância” (SALLES, 1965). *São Paulo Sociedade Anônima* é lançado em 1965 e obtém sucesso de público na cidade. Virão os prêmios no Festival de Brasília (diretor revelação, tendo disputado com Saraceni) e no Festival de Pesaro, na Itália. No Rio, o filme é recebido friamente, conforme afirma Jean-Claude Bernardet:

(O lançamento) ocorreu no teatro Santa Rosa, onde estavam pessoas como Glauber, Saraceni, não podiam gostar do filme como *São Paulo Sociedade Anônima*, um filme cheio de campo e contracampo, uma precisão espacial monumental, que conta uma história, que é psicologizante, é claro que o pessoal do Cinema Novo não podia gostar, é obvio... (BERNARDET, 1986).

Todavia é entre os cineastas paulistanos, como seu ex-aluno Carlos Reichenbach, que o filme impressiona de maneira decisiva:

(...) O curioso é isso, o *São Paulo Sociedade Anônima* pode ser realmente um depoimento extremamente pessoal, contundente, uma visão emocional, não só racional mas sobretudo emocional, da ascensão da classe média, do *boom* da indústria automobilística no Brasil, em São Paulo especificamente, ele é obviamente o filme mais político feito no Brasil, por incrível que pareça, sem ter a intenção de ser um grande filme político, ele é o filme mais político, ele é muito mais político do que *O Caso dos Irmãos Naves* (...) (REICHENBACH, 1986).

Person não teve essa intenção de fazer um registro político com o seu filme, mas apenas, como ele mesmo admite, “fazer um registro sociológico” (PERSON, 1975) da sua cidade, utilizando-se como fio condutor da narrativa o jovem Carlos, egresso da classe média paulistana, apanhado em meio à implantação da indústria automobilística, cujo evento irá subverter não só os valores individuais como a própria paisagem urbana da cidade. E dentre os valores éticos e morais vigentes no Brasil de então, *São Paulo Sociedade Anônima* torna-se um filme de certo modo avançado para a época, uma vez que não se incorpora ao discurso nacionalista de esquerda do Cinema Novo em suas linhas principais (pois ambienta-se em um centro urbano e sua temática é centrada na angústia do indivíduo) e tampouco se atrela à tendência nacionalista pregada pelas correntes golpistas de 64 (uma apático entusiasmo, por parte do personagem central, Carlos, pelo surgimento de uma indústria nacional, além do questionamento dos padrões de comportamento da classe média). Na medida em que Person exorciza os seus fantasmas da juventude via Carlos, compõe um olhar contemporâneo, inédito de São Paulo, registrando um momento e imprimindo a ferro e fogo

uma narrativa prenunciativa dos anseios que seriam vivenciados pela modernidade industrial, percorrendo todas as espacialidades possíveis da metrópole que se forjava. Nas palavras do cineasta e professor Plácido Campos Jr., “ele pega profundamente, de uma maneira muito intensa, toda uma cidade que uma geração viveu (...)”. (CAMPOS JR, 1986).

Em seguida (1966), Person dá início ao seu segundo longa, *O Caso dos Irmãos Naves*, filme que antecipa na tela a metáfora da barbárie da tortura, ocorrida nos anos de chumbo da ditadura. O filme é lançado em 67 e não sofre qualquer censura ou corte, constituindo-se num sucesso de público e crítica. No ano seguinte, realiza *Panca de Valente*, fracasso absoluto, que levaria Person, desanimado pelo resultado, a dizer simplesmente que o filme “não deveria ter sido feito” (PERSON, 1975). Vai trabalhar com Publicidade, para sobreviver. De um início triste e humilhante - seu trabalho inicial consiste em percorrer as agências publicitárias com uma pastinha, oferecendo serviços e sendo ridicularizado pelos seus “companheiros” de atividade - supera as dificuldades e acaba bem-sucedido, fundando sua própria agência (*Lauper*, montada na companhia de Glauco Mirko Laurelli). Obtém prêmios, reconhecimento na área e quando sua agência ameaça transformar-se numa empresa, Person deixa a atividade de publicitário para dirigir o que seria seu último longa, *Cassy Jones* (1972).

Retoma o cinema que tanto ama, mas os tempos são difíceis, não conseguindo estabelecer-se como realizador de cinema. Aparece diante de si a oportunidade de enveredar para o teatro. Em uma viagem para fora do país, assiste por acaso à peça *El Gran de Coca Cola* e retorna ao Brasil disposto a encená-la. Juntamente com o eterno companheiro Glauco, adquire o espaço do Cine Saint-Tropez na rua Augusta, transformando-o no que seria seu mais bem-sucedido empreendimento, o Auditório Augusta, inaugurando-o com a peça vista no exterior e tornando-a um sucesso de público em São Paulo. Seguem-se outras peças como *Orquestra de Senhoras*, *Lição de Anatomia*, mais populares, bem como uma montagem de *Huis Clos*, de Sartre, não só como resposta aos críticos que não valorizavam o seu trabalho teatral, principalmente as suas qualidades na direção de comédias, como por ser também um desafio cultural retomar uma peça de Sartre, como afirma Pedro Rovai,

ao expressar comentário de Person, “(...) O Sartre está meio esquecido, eu tenho uma missão cultural de reviver o Sartre, de discutir o Sartre (...)” (ROVAI, 1986).

O Auditório Augusta torna-se um centro de discussões, de debates, de manifestações culturais. Person procura, ao mesmo tempo, preparar-se financeiramente para o seu retorno ao cinema. “Eu quero ganhar dinheiro para poder ficar livre e fazer o que quero” (Ibid.), dizia aos amigos. Começa a escrever *Pegando Fogo*, uma nova peça teatral, juntamente com Ricardo Kotscho, quem sabe o penúltimo ato para o seu retorno ao cinema, que por certo se daria com o tão comentado e protelado *A Hora dos Ruminantes*, cujo roteiro, há muito, está pronto e algumas locações já estudadas. Reichenbach: “passei dez anos ouvindo falar deste projeto do Person... seguramente seria um grande filme do cinema brasileiro”. (REICHENBACH, 1986)

Até que veio a noite fatídica, o final de mais um dia de trabalho, o encontro com amigos num restaurante na Bela Vista, o retorno a sua casa em Itapeverica já de madrugada, outra pessoa no volante, o acidente, a morte dias depois no Hospital das Clínicas. Pedro Rovai, seu amigo e cineasta paulistano, dirá mais tarde:

(...) Até hoje a gente não está acostumado com a ideia de que o Person não existe, que esse espaço ainda está vazio e de uma certa maneira a gente..., de minha parte foi um choque, foi tão grande isso que eu perdi um pouco o meu elã, porque parecia que eu era uma pessoa que vivia um pouco da força que ele transmitia... (ROVAI, 1986).

O certo é que ele viveu os seus projetos, optando por um caminho independente, distante das classificações teóricas, mas fortemente ligado aos acontecimentos ao seu redor. Não foi pouco; ele tornou-se a sua verdade ao buscar com coragem, com obstinação às vezes quixotesca, seus objetivos.



## | Entrevista de Marina Person ao autor

A entrevista a seguir foi concedida por Marina Person ao autor, em 1998, sendo aqui transcrita em seus trechos principais e parcialmente editada. Na ocasião, Marina ainda captava recursos para realizar o documentário sobre seu pai, Person, que foi lançado quase dez anos mais tarde, em 2007. Dentre outros temas, ela aborda aspectos como a influência cinematográfica do pai em seu trabalho, o relativo esquecimento da obra que ele deixou, os projetos que Person não pôde realizar, para concluir com uma opinião pessoal sobre Carlos, o personagem principal de São Paulo Sociedade Anônima. Originalmente, a entrevista faz parte do livro Estudos de Cinema, número 2, organizado por Lúcia Nagib, coordenadora do Centro de Estudos de Cinema da PUC, e publicado pela Educ em 1999.

**Marco Bin** - *O seu documentário pretende mostrar o lado pessoal de Person ou abordar mais a sua obra cinematográfica?*

**Marina Person** - A ideia principal do filme, acho que na verdade é a única que eu consigo pensar, é não realizar um filme pessoal. Não

será uma biografia filmada, não vai ser um documentário didático sobre a carreira dele. Nada do tipo “nasceu em 1936, viajou para a Itália, voltou com São Paulo Sociedade Anônima, ganhou tais prêmios, fez O caso dos irmãos Naves etc”. Não terá nada disso, não é uma biografia filmada, isso vai ter no livro do Amir Labaki. O Amir está fazendo um trabalho de pesquisador mesmo, de ir atrás. O filme que eu posso fazer e quero fazer, é um filme pessoal, a minha visão do meu pai, de como eu descobri o meu pai através do cinema, e não uma biografia. Nunca tive essa pretensão. O que eu quero pegar nesse filme é mais um aspecto da personalidade dele, que tipo de pessoa ele era, isso é o que me interessa.

**Marco Bin** - *Haverá participação das pessoas que conviveram com Person?*

**Marina Person** - Entrevistei amigos dele, Antunes Filho, por exemplo, conhecia meu pai desde os 16, 17 anos, eles chegaram a trabalhar um pouco juntos, mas o depoimento dele foi mais sobre a amizade deles. Meu pai, Antunes e Flávio Rangel eram três que andavam sempre juntos. O Glauco Laurelli também aparece. Ele foi parceiro do meu pai, foram amigos durante 20 anos e fundaram a Lauper, a empresa deles, com a qual fizeram filmes, fundaram o Auditório Augusta.

**Marco Bin** - *O Person é um cineasta completamente à margem. A meu ver, a obra que ele tem não justifica esse abandono.*

**Marina Person** - É, eu quero que esse filme seja visto, que passe na televisão. Pretendo montar uma versão para a TV, talvez dê para encaixar numa grade, especialmente hoje em dia, em que há tantos canais que falam só de cinema e que estão dando espaço para o cinema brasileiro.

**Marco Bin** - *Como cineasta, como foi retomar os filmes do Person?*

**Marina Person** - Eu vi várias coisas legais, coisas que antes não tinha percebido. Vê-se um filme maravilhoso e depois se descobrem coisas, foi assim que aconteceu comigo. Eu não me preocupo mais com a história, então fico vendo aspectos da montagem, da direção de arte, da direção. Cassy Jones, por exemplo, foi uma surpresa revê-lo. Eu tinha a impressão de que era um filme meio bobo, uma chanchada, um filme completamente desprezioso e não é. Trata-se de um filme muito inventivo, uma montagem muito ousada. Nele há sacadas em termos de montagem, que hoje em dia, são usadas. São coisas muito legais, que

se veem num vídeo-clip, mas no cinema as pessoas têm um pouco de medo de usar, ainda mais naquela época. O filme é gostoso de ver, muito interessante.

**Marco Bin** - *O que não é o caso do filme que ele fez anteriormente, o Panca de Valente.*

**Marina Person** - Ele o repudiou, não gostava desse filme.

**Marco Bin** - *Tive a oportunidade de ouvir alguns depoimentos no MIS e fiquei impressionado. Marlene França, João Batista de Andrade, Pedro Rovai, inclusive o Carlos Reichenbach, pessoas que trabalharam com o Person, cineastas que começaram com ele, todos relataram a maneira como ele estimulava as pessoas a fazer cinema.*

**Marina Person** - Eu entrevistei o Carlão para o meu filme. O próprio Glauco me falou, por exemplo, que o diretor de fotografia de O caso dos irmãos Naves era antes um assistente de câmera. Ele disse que meu pai explicava tudo a esse assistente. Person tinha esse prazer de estimular as pessoas, de lhes dar uma chance.

**Marco Bin** - *Você acredita que haja um esquecimento exagerado da obra de Person?*

**Marina Person** - Na época em que ele fez cinema, havia o Cinema Novo, que era a vedete de toda a mídia nacional e internacional. Foi uma vertente que deu muito certo no cinema brasileiro. Há, inclusive, muita gente que classifica São Paulo Sociedade Anônima como Cinema Novo, quando absolutamente não é. Na verdade, meu pai não tinha nada a ver com o Cinema Novo, com as ideias do Cinema Novo. Acho até que houve uma discussão com o Glauber, mas, realmente, não tinha nada a ver um cinema com o outro. Não só o meu pai, como também o Roberto Santos e o próprio Walter Hugo Khouri, produziram três cinematografias muito marcantes feitas em São Paulo, na mesma época do Cinema Novo, e que foram até hoje subestimadas. A meu ver, elas têm um valor, elas criaram um cinema de uma qualidade tal que até ia de encontro com essa ideia de câmera na mão. Eles tinham uma preocupação de fazer um cinema que se identificasse mais com o gosto do público, enquanto o Cinema Novo afastou completamente o público das telas. O Cinema Novo era um cinema para quem lia os Cahiers du Cinéma, era um cinema para quem não entendia nada do gosto popular.

Então, durante muitos anos, o cinema brasileiro foi estigmatizado como o cinema que falava de política, um cinema muito hermético, um cinema para intelectual, quando, na verdade, o que meu pai defendia era exatamente que o cinema tinha de ser entretenimento, o cinema tinha de ser do público, o cinema tinha que ter gente vendo.

**Marco Bin** - *Você vê um continuador da obra de seu pai? Eu me lembro de um depoimento, se não me engano, do João Batista Andrade, em que ele diz que, na visão dele, Hector Babenco seria o cineasta que teria uma proximidade estética com Person.*

**Marina Person** - Não sei. O Hector foi para fora do país, o meu pai tentou duas produções fora. Ele queria filmar de qualquer maneira, ele queria uma coprodução internacional. Tanto que ele foi para Nova Iorque, foi para Los Angeles, tentou, tentou, mas não conseguiu. Bateu a cabeça, até que, sem querer, foi ver uma peça de teatro, El gran de Coca-Cola, e pensou, “Vou montar essa peça no Brasil”. E foi aí que ele deu uma desviada, foi quando fundou o Auditório Augusta. E deu muito certo. Era algo que dava prazer e muito retorno. Ao contrário do cinema, que era sempre aquele negócio de dar murro em ponta de faca. E foi uma atividade na qual ele ficou muito tempo. Apesar de ter feito Cassy Jones no meio desse período. Mas morreu querendo fazer A hora dos ruminantes.

**Marco Bin** - *E existe ainda esse roteiro?*

**Marina Person** - Existe, inclusive uma versão em inglês, utilizada quando ele foi para os Estados Unidos.

**Marco Bin** - *Você já pensou em dirigir esse filme?*

**Marina Person** - Não, não, ainda não. Quer dizer, pensar eu pensei, mas não penso mais.

**Marco Bin** - *Reichenbach disse que A hora dos ruminantes seria o grande filme do Person. Creio que se encaixaria bem dentro dessa proposta de entretenimento, um grande filme, com orçamento grandioso, público grandioso e a coisa acabou não acontecendo.*

**Marina Person** - Ele chegou a começar a produção. O Mário Civelli colocaria dinheiro no filme, estava tudo certo. No entanto, o Civelli acabou saindo antes de começar a pré-produção e isso foi um baque, porque o meu pai não tinha condições de financiar o filme sozinho.

Segundo me contou o Jean-Claude (Bernardet), o Mário Civelli saiu porque deu ouvidos à sua mulher, que dizia que ele estava muito velho para isso, que ele não aguentaria, porque é sempre estressante uma produção, e que ele não tinha mais idade para fazer esse tipo de coisa, enfim, era um investimento de risco.

**Marco Bin** - *E a forma de captação de recursos que o Person utilizou em São Paulo Sociedade Anônima, foi por meio de uma cooperativa?*

**Marina Person** - Sim, foi a Socine. Ela foi fundada para esse fim específico.

**Marco Bin** - *E depois, para fazer os demais filmes?*

**Marina Person** - No filme O caso dos irmãos Naves, o produtor foi o Mário Civelli, que tinha dinheiro próprio, colocou dinheiro no filme de verdade, e havia a Lauper, a empresa que meu pai tinha com o Glauco Mirko Laurelli.

**Marco Bin** - *Falando agora um pouco de seu estilo, você acredita que teve alguma influência de seu pai?*

**Marina Person** - Lógico que eu fui influenciada. Acho que todo mundo é influenciado pelos filmes que vê. Toda pessoa que faz cinema acaba sendo influenciada pelo que assiste e acaba, lógico, sendo mais influenciada pelas coisas que aprecia. Eu gosto muito do cinema do meu pai e, com certeza, eu me sinto influenciada e até quero me influenciar, porque são qualidades que têm de ser aproveitadas. Mas é difícil falar, acho que tenho algumas preocupações parecidas, no que diz respeito ao estilo. O meu filme, Almoço executivo, por exemplo, é um filme que trata de um problema crônico da cidade grande. Em São Paulo Sociedade Anônima, era o advento da indústria automobilística em São Paulo, já Almoço executivo é uma espécie de caos da cidade, é o problema de lugar para estacionar. Quer dizer, eu nem pensava nisso... são angústias separada por 30 anos.

**Marco Bin** - *Há nessa angústia de São Paulo Sociedade Anônima muito da história de seu pai.*

**Marina Person** - Há, há sim. Ele trabalhou na fábrica do meu avô.

**Marco Bin** - *E Carlos, o personagem central do filme, tem a ver com ele?*

**Marina Person** - O Jean-Claude fala isso, achei muito bom. O Jean-Claude fala que Carlos é o terror do Person, é o terror do que o meu pai poderia ter sido e que realmente não foi. Mas, se ele fosse o Carlos, se ele tivesse aquela vida, seria uma pessoa tão atormentada quanto o personagem. Por outro lado, pelo que me falaram, meu pai era uma pessoa muito direta, muito sincera, como o Carlos. Não tinha aquela coisa de ficar enrolando, o que ele achava de alguém ele falava na cara. Em algumas situações, as pessoas não gostavam disso.

## Depoimento de Jean-Claude Bernardet ao autor

O depoimento a seguir foi concedido pelo professor e roteirista Jean-Claude Bernardet sobre o cineasta Luiz Sérgio Person e seu filme *São Paulo Sociedade Anônima*, em 23 de setembro de 1997. À época da realização do filme, Bernardet já mantinha contatos com Person, sendo que trabalharam juntos na confecção do roteiro de *O Caso dos Irmãos Naves*, em 1966. É não só pela importância de seus textos teóricos sobre o cinema brasileiro, mas também por sua presença como amigo e roteirista de Person, que me fez decidir pelo depoimento do professor Jean-Claude Bernardet, que transcrevo na íntegra.

### **Os anos que antecederam *São Paulo Sociedade Anônima***

Person tinha feito uma chanchada no fim dos anos 50, não me lembro como se chamava, e posteriormente fez um filme na Itália, finalizando o curso. O pai do Person era um homem que lidava com diamantes se não me engano, isso a Marina [Person, filha do cineasta] pode lhe falar melhor e através do pai Person teve contatos com esse mundo do final dos anos 50, esse desenvolvimentismo, essa euforia toda, e de certa forma houve

um momento em que Person pensou que a carreira dele iria por aí, o pai achou que ele se tornaria um empresário, coisa desse tipo. De forma que ele ficou um pouco hesitante entre uma carreira cinematográfica e outra, e a ida para a Europa é um pouco uma aventura, e tem histórias com mulheres no meio, é um pouco uma aventura. Isso eu estou lhe dizendo por que há traços autobiográficos em *São Paulo Sociedade Anônima*, isso é absolutamente certo. Não posso lhe dizer que as mulheres apresentadas tenham sido exatamente suas amantes, inclusive Person não se casou na época, mas certamente a ideia de ruptura do Carlos é alguma coisa que ele praticamente teria feito, quer dizer não de forma tão radical quanto o Carlos porque o Person não estava tão envolvido no meio empresarial quanto Carlos, mas que Person num determinado momento tenha pensado que a perspectiva dele, se continuasse, poderia ser o Carlos, isso é algo assim bem provável. E o apartamento da Luciana, no filme, é o apartamento dos pais do Person, onde, naquela época, voltando da Itália, Person morava. E o quarto onde o Carlos está deitado de manhã, e que a mulher entra, é o próprio quarto de Person. A cama estava nesse lugar mesmo. De forma que há esses elementos, o Person falou em *São Paulo Sociedade Anônima* de alguma coisa que ele conhecia bastante bem.

### **A relação do cineasta com o Cinema Novo.**

Esse *turning-point* é sua viagem para a Itália, e de forma talvez mais precisa é o seguinte: Person tinha uma admiração enorme por Rossellini, e alguma coisa que as pessoas do Cinema Novo criticavam no filme, por exemplo, quando houve a pré-estreia do filme no Cine Santa Rosa, no Rio, as pessoas absolutamente não gostaram, eu me lembro muito bem que o Alex Viany na saída dizia: “não, este filme não é tão ruim assim”, e justificava, “é um pouco melodramático etc”. Esse aspecto melodramático era uma coisa que o Person defendia, porque muito diferentemente do Cinema Novo - que até então trabalhava muito com alegorias, e no fundo pouco se interessava pelos seus personagens, enquanto personagens, pois todos representavam a violência, representavam o camponês etc. - a ideia de trajetória individual é uma coisa que para o Person era importante. Então é claro que o Carlos é uma metáfora de certo meio



social, dentro de uma certa situação social etc., mas toda a problemática individual amorosa, a vida conjugal e tudo isso, que era absolutamente rechaçada pelo Cinema Novo, tanto no aspecto ideológico quanto no aspecto estético, isso era alguma coisa importante para Person, e várias vezes Person associou essa linha de preocupação com Rosselini. Ele dizia que Rosselini não se importava apenas em fazer uma descrição do pós-guerra em Roma, ou da situação de desorganização social no país, mas as pessoas eram importantes, e isso, acredito, tenha marcado muito Person, que se referiu muitas vezes a isso.

### **O roteiro de *São Paulo S.A.*; o golpe de 64.**

O roteiro de *São Paulo Sociedade Anônima*, pelo que vagamente me lembro, teria sido escrito várias vezes. É possível, mas eu não lhe posso dar uma informação muito precisa a esse respeito, que Person tenha voltado de navio e tenha escrito o roteiro no navio. Ou tenha escrito uma segunda versão do roteiro no navio, que tenha saído da Itália talvez com o argumento, e tenha desenvolvido esse argumento no navio. E posteriormente ele rescreveu esse roteiro. Essas fases, essas etapas anteriores de elaboração do roteiro não tenho a menor ideia de onde estejam, se ficaram na casa dele etc. O que eu tive à mão foi a versão que foi utilizada para as filmagens.

Person voltou, eu não me lembro exatamente da data de sua volta ao Brasil, em todo caso ele voltou com a intenção de preparar imediatamente a produção de *São Paulo Sociedade Anônima*. É possível que o título provisório do filme tenha sido *Agonia*. O Saraceni também tinha um projeto chamado *Agonia*, tirado do (livro de) Graciliano Ramos<sup>1</sup>. Eu não me lembro disso. Para mim, já era *São Paulo Sociedade Anônima*, mas de fato eu acho que Person comentou ironicamente esse título, que felizmente não ficou; *São Paulo Sociedade Anônima* acabou como um emblema. Seu regresso coincide com o momento do Cinema Novo, o qual de fato tinha pouca presença em São Paulo. É claro que houve o fenômeno da Bienal, e convidamos o Glauber, o Saraceni etc, porém o movimento cinematográfico em São Paulo não era bem na linha

---

1. Na realidade, o título correto do livro de Graciliano é *Angústia* (N.A.).

do Cinema Novo. E Person achou que esses cineastas cariocas, pelo menos radicados no Rio, estavam vivendo uma enorme ilusão. Isso ele tinha absoluta consciência e lembro que antes do golpe de 64, Person falou em golpe. E que essa história de revolução, tudo isso, era uma brincadeira, que não podia se levar isso a sério, e que as pessoas não estavam percebendo o que estava acontecendo. Isso eu lembro muito bem. Da relação de *São Paulo Sociedade Anônima* com outros filmes eu não lembro muito bem, não me lembro que ele tenha comentado filmes, mas em relação digamos à ideologia política que emanava desse grupo de cineastas, ele tinha uma posição totalmente crítica. Da estética eu não saberia lhe dizer, mas do ponto de vista político, se eu estou bem lembrado, realmente ele dizia em voz alta: “Isto é fantasia, isto não existe, são (coisas) dos meninos...”

O que Person achava uma ilusão era o fato de que essas pessoas pensavam que estavam fazendo a revolução e que isso é que era uma ilusão. Não só fizemos os Naves depois como fizemos o outro filme, um outro roteiro que não foi filmado, que é *A Hora dos Ruminantes*, e que era uma proposta totalmente política; os Naves é totalmente político, é uma maneira de chamar atenção através do desvio histórico em torno da tortura, em torno da ação da polícia, da questão da ditadura, da alteração do sistema judiciário etc, isto nós tínhamos plenamente consciência, portanto não é que ele estivesse contra o cinema político, ele estava contra, ou digamos, ele percebeu mais cedo do que os outros que tudo isso se dava no meio de ilusão que realmente não mudava a realidade que ele percebia e infelizmente eu acho que ele teve razão. Estávamos mais perto do golpe do que da revolução.

Não sei lhe dizer quanto tempo antes do golpe Person me disse isso. Agora aconteceu o seguinte: o Person tinha marcado o início das filmagens não me lembro exatamente quando, em 1963, e por motivos de produção ele teve de adiar, e a segunda data foi o dia primeiro de abril de 64, que foi exatamente o dia do movimento que ele previa que iria acontecer, de forma que, em função de óbvios problemas políticos, houve um novo adiamento do início das filmagens de *São Paulo Sociedade Anônima*. Não me lembro (da data), lembro disso que ele

estava brincando “ah, marquei (o início das filmagens) no dia primeiro de abril...”

### ***A Nouvelle Vague***

Não lembro de conversas com Person sobre a *Nouvelle Vague*, certamente devemos ter falado sobre isso, porque todo mundo falava, mas absolutamente não lembro de conversas específicas sobre isso, em todo caso não é algo que me tivesse marcado de forma tão precisa quanto a insistência sobre Rossellini. Este sim, foi para Person uma de suas grandes referências. Não sei em que medida Person estava tão preocupado com a cidade. Person estava muito preocupado é com todo esse meio social, esse desenvolvimentismo que na época em que ele fez o filme, já tinha mostrado os seus sinais de cansaço. Porém, quando ele fez o primeiro filme, que havia essa possibilidade de ele virar um empresário - ele trabalhava mais com o pai ou na linha do pai, uma coisa desse tipo - isso é o momento de auge do desenvolvimentismo... Eu não lembro do Person... se você quiser, a cidade era o meio natural onde isso se dava. Posteriormente veio um olhar mais específico, como hoje aliás, mais específico sobre a cidade, uma vontade de curtir a cidade, de reconhecer a cidade, de fotografar os prédios antigos, coisas desse tipo. Não tenho a impressão de que Person tivesse esse tipo de preocupação, mas o ambiente natural dos seus personagens era a cidade. Isso visto com bastante precisão, porque não é só a cidade, também a periferia, onde vai se instalar o Arturo, tem aquele... aquela conversa com os meninos no barranco<sup>2</sup>... É uma cidade bastante modular e Person se preocupa em mostrar essa cidade.

### **Person e o engajamento político**

O Roberto Santos era um cineasta extremamente ativo no sentido da política cinematográfica, preocupado com associações etc. O Person

---

2. Aqui o prof. Bernardet comete um pequeno equívoco, pois não ocorre uma conversa com os meninos no barranco. Carlos vai ao encontro de Arturo para pedir um dinheiro que este lhe deve por serviços prestados. Nesse momento, Arturo está brincando de atirar pedras com uns meninos. (N.A.)

deve ter entrado... em 65 por exemplo, se funda uma associação dos autores cinematográficos, alguma coisa por aí, e da qual se não me engano o Khouri foi presidente, uma coisa que não teve longa vida. Eu suponho que o Person deva ter ido, mas eu acho que ele não era como o Roberto Santos, uma pessoa que se envolvia no sentido assim, digamos, sindicalista, de reivindicações. O Person tinha uma certa distância em relação a isso, mas não que ele estivesse contra, porque muito provavelmente - nós tivemos tantas e tantas reuniões naquela época - em algumas destas reuniões ele deve ter estado presente, outras pessoas eventualmente poderão se lembrar de como ele terá atuado ou deixado de atuar em uma ou outra dessas reuniões... eu pessoalmente não lembro... eu acho inviável que ele tenha escapado a todas.

## Glauber

O que eu estou relatando em relação a Person não tem a ver com a questão propriamente estética, mas sim com a questão política. Não lembro, ele viu *Deus e o Diabo* como todo mundo viu e provavelmente terá visto na avenida Ipiranga, na primeira projeção que houve, com certeza comentamos alguma coisa a respeito, porque não era possível não comentar... A única conversa sobre Glauber que eu me lembro muito bem, da mágoa do Person, é posterior a isso (da época de *São Paulo Sociedade Anônima*) e se refere aos *Naves*<sup>3</sup>, quando o Glauber desancou os *Naves*. E isso eu lembro muito bem, que o Person ficou extremamente aborrecido com isto, “é uma atitude muito injusta do Glauber”, e (eu) ter conversado bastante com ele sobre... mas isso era totalmente em relação aos *Naves*. Quando Glauber escreveu esse artigo, devia estar finalizando ou montando *Terra em transe*, e havia um choque evidente - os *Naves* não estava pronto, mas o Glauber sabia o que estava se fazendo - um choque de concepções históricas. O Glauber nos acusava, como depois fomos acusados várias vezes no Rio, de sermos historicistas, de fazermos a crônica da história, enquanto eles faziam, trabalhavam a significação política da história. Isto magoou profundamente o Person e é a única conversa de que eu me lembre, realmente centrada sobre o Glauber.

---

3. Os Irmãos Naves, filme de Luiz S. Person (1967) com roteiro de Jean-Claude Bernardet.

Quando eu digo em relação ao Cinema Novo, essa postura, ele falava do Glauber sim, porém era em conjunto (com) esses cineastas do Rio, que estavam vivendo uma ilusão sem base na realidade, que não estavam entendendo a realidade, o que estava acontecendo.

## O personagem Carlos

Eu discordo totalmente da expressão “dramaturgicamente fraco”<sup>4</sup>. Pode-se dizer que o Carlos seria um personagem psicologicamente fraco, mas ele não é dramaturgicamente fraco porque é ele que carrega o filme todo... Isso está descartado, porque o personagem pode ser fraco nas suas atitudes, em seu comportamento, em uma série de coisas, pois dramaturgicamente fraco significaria que o personagem está mal construído. (Carlos) é um personagem que é psicologicamente fraco, mas que está bem construído, inclusive com uma rede de informações, de forma que eu renego essa expressão e, por favor, não diga que eu disse isso. Eu estou trabalhando muito com roteiros, dando aula de roteiros, e essa palavra “dramatúrgica” ou “dramaturgia” eu estou usando com um cuidado maior do que aquele que eu tinha tido quando escrevi *Brasil em Tempo de Cinema*.

Eu concebo isso dentro da linha autobiográfica que o Person tenha visto no Carlos uma possibilidade da sua própria vida. Não que ele tenha tido essa vida, ele não teve. Mas que ele tenha visto o adolescente que ele foi e que poderia evoluir nesta direção. Eu tenho essa impressão, e o Carlos acaba seguindo os passos, nem sempre satisfeito, mas acaba seguindo, galgando degraus na carreira, mas ao mesmo tempo não aceitando isso mas também não criticando, não reagindo à altura, e a panela acaba explodindo. Isto ocorre de uma forma tal, que o espectador aceita essa explosão como absolutamente natural no personagem. Isso não é apreendido pelo espectador como, digamos, “olha, o personagem

---

4. Em meio a uma comparação entre o personagem Carlos e o personagem Antonio das Mortes, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o prof. Bernardet lança mão da expressão acima, no seu livro *Brasil em Tempo de Cinema*. Eis o trecho do texto em que consta o termo: “(...) Carlos é levado no caminho aberto pela grande burguesia. No entanto, sendo Carlos uma personalidade dramaturgicamente fraca, Antonio das Mortes permanece com a última palavra.” (Bernardet, 1977, p. 115).

foi até um certo ponto de uma forma e de repente ele vai de outra forma.” Não. De forma que esse cansaço, essas críticas que ele faz em relação a Arturo, todos os momentos de impaciência em relação à Luciana, uma insatisfação com as amantes, tudo isso são pequenas coisas que acabam dando uma base que torna a explosão, a ruptura final, perfeitamente convincente. Sobre Carlos ter os braços abertos para o fascismo, é uma afirmação que eu tenderia a manter.

# Entrevista de Luiz Sérgio Person a Joana Fomm

Na década de setenta, Person deixou registrada uma entrevista na TV Cultura<sup>1</sup> onde fala de sua carreira cinematográfica e da sua vida. Trata-se de um material importante por constituir um depoimento ocorrido meses antes de sua morte, que mostra um Person sensível e de excelente memória para dados e acontecimentos longínquos. Para que se tenha uma compreensão mais detalhada de sua maneira de ser e de ver o cinema, bem como pela importância desta entrevista, optei por transcrevê-la na íntegra, realizando mínimas correções de sintaxe e semântica, exigidas na passagem de um registro oral para sua forma escrita, bem como cortes de pequenos trechos, que em termos de conteúdo não tinham relevância ou tornavam o sentido da frase redundante. Procurei preservar alguns pequenos “cacoetes” na fala de Person, como o emprego constante de termos como “realmente” e “na época”. A entrevistadora foi a atriz Joana Fomm.

---

1. Programa *Luzes, Câmera*, TV Cultura, 27 de dezembro de 1975. A entrevista foi gravada dias antes da morte de Person, ocorrida em 6 de janeiro de 1976.

**Joana Fomm** - *Luiz Sérgio Person, vamos de início esclarecer um mistério: o cineasta e historiador Ademar Gonzaga afirma que você, muito antes de estrear oficialmente no cinema, fez um filme que ninguém viu. É verdade?*

**Person** - Esse filme foi visto, creio, por alguns milhões de telespectadores, porque há questão de um ano, um ano e meio, passou na TV. Ele se chama *Um marido para três mulheres*, e tinha no elenco Ronald Golias, Machadinho, Maria Vidal, Amâncio Silva Filho e - uma coisa que eu não pude apagar - tinha a minha participação como ator, eu era o galã Damildo Nogueira. Mas o filme não apareceu com o meu nome não porque eu tivesse vergonha dele ou quisesse ocultá-lo, mas porque realmente não foi concluído na época (1957, N.A.) e só muito depois ele foi terminado por um grupo de produtores da chamada boca do lixo. A exclusão do meu nome do filme se deve ao fato de que eles acrescentaram cenas que não foram filmadas por mim e, portanto, eu podia facilmente renegar a autoria, como fiz. O filme passou na TV e em cinemas do interior, acho que só em São Paulo eles não conseguiram lançamento. O nome dele era (originalmente) *O Marido Barra Limpa*, e explorava a figura de Ronald Golias, que na época que o filme foi feito, ainda não tinha se tornado tão popular. Ele era apenas um comico famoso, popular, do circo, e fazia parte da Rádio Nacional, apresentando-se junto com o Manoel da Nóbrega, Sílvio Santos e tantos outros. Foi naquele momento que ele tomou impulso, no programa Praça da Alegria. O filme teria sido um grande sucesso (se lançado na cidade de São Paulo) porque ele aproveitava o impulso do sucesso de Ronald Golias.

**Joana Fomm** - *As pessoas que conheceram você em meados dos anos 50 vincularam-no a uma revista que foi lançada num animadíssimo coquetel. Que revista foi essa?*

**Person** - Essa revista chamava-se *Sequência* e, ao contrário do que o nome sugere, não teve sequência, como todas as revistas sérias no Brasil. Era uma revista empenhada em apresentar culturalmente o cinema e o teatro, e dela participavam críticos de teatro e de cinema, diretores, e foi um esforço muito grande fazer o primeiro número, havendo falta de gente para continuar e não tanto de dinheiro, que é o denominador comum do fracasso dessas atividades. Eu praticamente carregava a



revista sozinho nas costas, da escolha do material à tipografia e tudo... Então, o segundo número já estava pronto, mas por falta de pessoal interessado em tocar a parte prático-executiva da revista, ela foi fechada.

**Joana Fomm** - *Person, você viajou muito cedo para a Europa. O principal de sua formação cinematográfica você adquiriu no estrangeiro ou aqui?*

**Person** - Não..., no estrangeiro eu passei muito. E tive alguma coisa na Itália, sim, onde fiquei dois anos no *Centro Sperimentale di Cinema*, mas àquela altura eu já havia feito esse filminho de que falamos, com o Ronald Golias, e já havia feito muita coisa no Brasil. O que eu aproveitei lá foi passear muito e escrever o meu primeiro longa-metragem, *São Paulo Sociedade Anônima*. Aproveitei para dirigir um curta-metragem (*Al Ladro*, 1962, N.A.) que foi muito bem recebido na Itália, representando a Itália no festival de Veneza, ganhando vários prêmios (...) e valeu assim como uma experiência de conhecimento do cinema que se fazia na Itália. Eu trabalhei com um diretor importante lá, o Luigi Zampa<sup>2</sup>, mas essa coisa de adquirir o conhecimento acho que a gente adquire mesmo é queimando celulóide, fazendo filmes, e isso tanto podia ter sido lá como aqui.

**Joana Fomm** - *Person, como foi o início da sua carreira?*

**Person** - Isso foi em 1951, através de um jornal que não existe mais, *O Tempo*. Havia um concurso do qual sairia um ator para a estreia de uma peça chamada *O Massacre*, de Manuel Robes. Tinham 180 candidatos e depois da primeira triagem, sobraram 35, 36, já com o teste de representação e em seguida sobraram 5 e eu estava escolhido juntamente com o Serafim Gonzales. Mas aí houve uma mudança, a companhia não podia mais estrear em São Paulo, eu tinha 15 anos apenas e meus pais absolutamente não deixaram que eu interrompesse os estudos aqui e fosse para o Rio de Janeiro para ser ator. Isso foi bom, num certo sentido, porque o teatro saiu ganhando. Depois eu fiz algumas outras experiências como ator, trabalhei como ator profissional de teatro, trabalhei como ator de TV, contracenei com uma grande

---

2. Luigi Zampa, nascido em 1905, destacado diretor do neorealismo italiano. Autor, dentre outros filmes, de *Anos Difíceis*, (48); *O Drama da Linha Branca*, (50); *A Romana*, (54); *Todos somos culpados*, (59).

amiga, Cacilda Becker, com Maria Fernanda, mas também a televisão saiu ganhando porque eu era um péssimo ator. Só esporadicamente depois eu voltei a fazer isso, como na época em que o meu amigo Zé do Caixão, José Mojica Marins, me convidou para fazer um episódio do seu filme, *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. Esse equívoco na minha carreira persistiu, contracenei com Francisco Cuoco, num dos raros filmes que ele fez, senão o único, *Anushka, Manequim e Mulher*. Mas isso foi muita ousadia, porque realmente eu não tenho a desinibição necessária para ser um ator. Foi apenas uma forma de eu continuar aquilo que me impulsionava desde os 12 anos de idade, desde que eu havia lido o primeiro livro de cinema, um dos raros que eu li inteiro, porque eu confesso que depois muitos dos livros sobre cinema que eu li, principalmente sobre teoria cinematográfica, são todos muito chatos e sempre vieram com atraso, o cinema já estava muito na frente dos livros e então, depois disso, desse filminho, desse livro que eu li, eu queria continuar e a forma que encontrei foi essa de buscar um lugar como ator, buscar a televisão, e então, por exemplo, depois de várias adaptações que eu fiz, e alguns trabalhos como ator, Antunes Filho me deu a oportunidade de, aos 21 anos, também dirigir meu primeiro teleteatro, de uma hora e meia na TV Tupi, o programa chamava-se Grande Teatro 3 Leões e era ao vivo. Uma hora e meia de loucura ao vivo dentro de um estúdio menor do que este que nós estamos. Dediquei-me a outras coisas, trabalhei na indústria, fui vendedor de uma fábrica que me pai iniciava. De uma oficina mecânica, ele passou para uma fábrica e eu comecei a viver por dentro da indústria automobilística. Eu trabalhava com a Volkswagen, com a Mercedes, com a Willis, e sem querer eu estava adquirindo o material básico do meu primeiro longa-metragem oficial, *São Paulo Sociedade Anônima*. Foram alguns anos de grande vivência num meio não-artístico, num meio completamente afastado do que me fascinava na infância. Chegou um ponto que eu não aguentei mais e fui para a Europa, pretendendo passar apenas três meses e fiquei dois anos e meio lá. Foi quando eu escrevi, enquanto cursava a escola de cinema em Roma, meu primeiro longa, *São Paulo Sociedade Anônima*. Eu não queria que fosse uma historinha de um rapaz perdido, atormentado, atrás de mulheres, ou sofrendo as opressões do seu emprego. Eu sei que

o filme conseguiu mostrar muito do que eu queria, a classe média em ascensão na nossa cidade. O filme em grande parte consegue mostrar, pela primeira vez, esta realidade, este tipo de gente, jogando na cara do público a sua vida, a sua condição humana... sabemos que o lado significativo de uma obra cinematográfica ou de uma obra literária, é apresentar uma realidade nossa, tendo em vista modificá-la.

**Joana Fomm** - *Você teve mestres na profissão, na arte, na vida?*

**Person** - Mestres eu tive na escola... há umas pessoas que me fizeram odiar muita coisa, matemática, latim, mas tive amigos que me ajudaram bastante e dentre eles eu devo citar a figura inesquecível de Alberto Daversa, um homem de teatro e de cinema, um homem excepcional. Devo citar um crítico, na época muito importante, que me ensinou muito, me orientou muito, principalmente no gosto cinematográfico, que foi Francisco Luiz de Almeida Salles, e outros mestres, assim, vamos admitir essa palavra enjoada... mestre... como Ruggiero Jacob, diretor, coincidentemente de teatro e que também fez filmes no Brasil... não sei, o contato com pessoas como Jean-Claude Bernardet, como Paulo Emílio Salles Gomes, essa gente toda que vem orientando e vem imprimindo uma cultura cinematográfica atualmente no Brasil, apesar de mil obstáculos, realmente me influenciou bastante.

**Joana Fomm** - *Na sua obra cinematográfica, há filmes sociologicamente empenhados, como O Caso dos Irmãos Naves e São Paulo Sociedade Anônima, e outros mais soltos, como Panca de Valente e Cassy Jones. Você vê algum denominador comum para os dois grupos?*

**Person** - Bom, não sei, eu gosto muito desse “sociologicamente empenhados”, eu me sinto um sociólogo frustrado, eu gosto muito de sociologia e embora ache graça também dessa preocupação que há pela sociologia - Mário de Andrade dizia que a “sociologia é a arte de salvar o Brasil rapidamente” - eu acho que se em determinados momentos esta minha pendência, este meu gosto pelo aspecto sociológico, retratou uma realidade social imediata do país, transparecendo em dois filmes, nada me impedia também que eu me divertisse, que eu fizesse um cinema como *Panca de Valente* e *Cassy Jones*, embora eu deva confessar que esse *Panca de Valente* - eu nem gosto de falar o nome desse filme - é muito precário, é a comédia que saiu da amargura (...) Eu fiz uma comédia péssima,

apenas, muito precária porque eu não consegui fazer, na época, o filme que era realmente a prioridade da minha obra, *A Hora dos Ruminantes*, uma adaptação que escrevi com Jean-Claude Bernardet, de um livro que posteriormente tornou-se um marco dentro da literatura brasileira atual, escrito por José J. Veiga. Então, não conseguindo fazer esse filme, eu me lancei a fazer uma chanchadinha campestre... Acreditava, na época, que o filme era muito engraçado, mas as piadas mais engraçadas eram para mim e duas ou três pessoas. Por exemplo, um bandido que diz a famosa frase de Júlio César, ao cruzar o Rubicão, *alea jacta est*. O Jofre Soares dizia isso e eu achava muito engraçado, mas realmente ninguém percebia isso. O filme foi para mim um fracasso total, artístico e comercial. (...) Larguei o cinema nessa época, fui ser vendedor, contato de uma produtora de filmes publicitários durante dois ou três anos, para expiar os meus pecados.

**Joana Fomm** - *Qual o seu filme que deu mais bilheteria e qual o que os críticos mais gostaram?*

**Person** - Eu não sei, porque *O Caso dos Irmãos Naves* foi um filme essencialmente popular, não tanto dirigido à classe média, mas um filme de povão, que teve um grande sucesso na época, uma renda muito boa, e eu não poderia dizer se foi ele ou *Cassy Jones* que realmente deu mais dinheiro, inclusive porque a distância entre um e outro, as condições de lançamento, são muito distintas. Eu acredito que os dois fizeram igualmente um grande sucesso de bilheteria. E de crítica, é curioso: o Rio de Janeiro, que na época recebeu com menos entusiasmo *São Paulo Sociedade Anônima*, consagrou esse filme. Creio que há uns três ou quatro anos, numa pesquisa feita pelo JB, *São Paulo Sociedade Anônima* foi incluído como um dos 10 melhores filmes brasileiros. No entanto, em alguns setores, *Os Naves* teve uma repercussão maior. Eu não saberia dizer também se a crítica gostou mais de um ou de outro... eu sei de qual eu gosto mais...

**Joana Fomm** - *... e qual é?*

**Person** - *Os Naves*, para mim, é um filme realmente maduro, que tem um equilíbrio importante. O *São Paulo Sociedade Anônima* foi uma obra necessária, para eu poder exorcizar uma série de fantasmas, de preocupações com a minha cidade, um filme que tem uma relevância

talvez histórica, mas não tem para mim um grande significado, enquanto *O Caso dos Irmãos Naves* é um filme que pode ser assistido ainda hoje com interesse, com uma grande força pela sua segura, pela estrutura dramática e por outros motivos.

**Joana Fomm** - *Como é que foi sua experiência no cinema publicitário?*

**Person** - Bom, eu cheguei a falar antes sobre isso, que eu fui expiar minhas culpas por ter feito um longa-metragem que foi muito mal... e nesse momento eu estava reduzido a zero, sem dinheiro, com filha, morando num cubículo, eu tinha que recomeçar tudo. Para mim, não há nenhum problema em recomeçar, eu me sinto muito à vontade em reiniciar as coisas a qualquer momento que seja necessário. É claro que com a idade, você vai se tornando mais preguiçoso e vai lutando mais para que não tenha que partir do zero a cada momento. Eu então fui pedir emprego na firma produtora de comerciais de um amigo, ele me deu lá uma ajuda de custo e disse “agora, você se vira, põe uma gravata, vai levar os nossos filmes para as agências de publicidade e o que você ganhar de orçamentos, de filmes para serem feitos, você ganha uma comissão”. Eu disse que muito bem, é isso o que eu vou fazer. Então, o ex-cineasta premiado internacionalmente, de grande sucesso, com vários longas-metragens, era um vendedor com pastinha embaixo do braço. Ficava nas antessalas dos mestres, dos gênios da publicidade - todo mundo sabe disso, que não existe um publicitário que não seja gênio - esperando às vezes horas para apresentar o repertório da firma (...) Eu era muito maltratado, por isso estou me vingando um pouco agora. Eu era muito maltratado nessas antessalas; esperava, as pessoas riam de mim, diziam “olha lá, o homem que fez *São Paulo Sociedade Anônima*, *Os Naves*, e agora vendedor de filmes aí... Mas aos poucos eu fui indo pra frente, consegui algumas firmas que me deram trabalho e eu também voltei a reativar a própria empresa cinematográfica, que eu tinha desde a época dos *Naves*, e comecei a ser produtor. A coisa foi crescendo, foi se tornando uma indústria, no final eu já tinha uma empresa com 24 pessoas trabalhando, então um dia acordei e disse para o meu sócio “olha, amanhã nós temos que fechar esta firma, porque ela está se tornando uma indústria e realmente nós vamos morrer aqui fazendo filmes de 30 segundos”. E eu parei. Parei, o *Cassy Jones* eu fiz no

meio das filmagens de publicidade. (...) Desisti da firma, conseguimos em dois ou três meses encerrar a nossa atividade e eu fui para os EUA. Fui para os EUA porque lá a crítica havia recebido muito bem os *Naves*, que havia sido lançado no ano anterior, 1972, e eu fui com uma pretensão incrível, bem cara de pau. Fui tentar uma coprodução para aquele filme que em 1967 eu havia deixado de lado, *A Hora dos Ruminantes*. Fui muito bem recebido nos EUA, onde tenho alguns amigos importantes hoje, inclusive um dos meus melhores amigos, depois de 15 anos “de cerca”, conseguiu dirigir seu segundo longa-metragem, um sucesso internacional, chamado *A Corrida da Morte*, e fui recebido de braços abertos na maior agência de talentos do mundo, a William Morris, em Los Angeles. Todo mundo me tratou muito bem, só que disseram “essa sua história é uma porcaria, não serve, você tem que fazer um filme sobre as belezas do Rio, samba, carnaval. Eu então tomei uma garrafa de vinho na casa desse último sujeito que me disse isso e comecei a cantar para ele, fingindo que tinha uma ideia muito boa para fazer um filme sobre o Rio. Comecei a cantar um desses sambas tipo Antonio Carlos Jobim e outros, ele se entusiasmou muito e eu fui embora, nunca mais voltei à casa dele, nunca mais voltei aos EUA.

**Joana Fomm** - *Person, essas duas atividades suas, o cinema e teatro, elas se completam ou você tem preferência por alguma?*

**Person** - Acho que se completam, no momento acho que o teatro me atrai mais que o cinema porque eu tenho mais tempo de elaborar meu trabalho, eu tenho mais tranquilidade para fazê-lo. Veja, apesar de um grande desenvolvimento do nosso cinema, as condições em que o realizador brasileiro é obrigado a realizar, a fazer os seus filmes, sejam eles de curta ou de longa-metragem, são as condições mais precárias, mais desumanas que existem... Talvez na Bolívia, no Togo, as condições sejam iguais, mas na Argentina, no México, em qualquer outro país, se faz cinema com mais recursos, com mais amparo técnico, equipamentos, pessoas... Realmente aqui há um desprezo, um descaso muito grande pelos recursos que dão à realização de um filme. Isso faz com que um cineasta que consegue realizar um filme aqui equivale a um outro que fez dez filmes em um outro país. O desgaste é violento, você tem que desdobrar-se em pelo menos mais dez pessoas ao realizar um filme.

Tudo está em suas mãos, todas as responsabilidades, todos os aspectos que no final não aparecem na tela, mas que são altamente relevantes para você conseguir aquele resultado. Então você carrega nas costas uma barbaridade de coisas que prejudicam enormemente até o nível do nosso cinema. Não quero dizer que isso seja a norma para todos, há pessoas que conseguem fazer filmes dentro de uma casa com três personagens e evidentemente encontram muito menos dificuldades do que aqueles que pretendem realizar filmes com muitos cenários, com muitos atores, não é?... enfim, com um espaço de produção muito mais vasto. Então, isso me cansa muito. Veja, um orçamento brasileiro de filme equivale a um décimo de qualquer orçamento de um filme estrangeiro, não falo um filme de uma máquina industrial como a máquina americana, eu falo de países em desenvolvimento, subdesenvolvidos, em que há muito mais condições. Um cineasta maldito alemão consegue dois milhões de dólares para fazer um filme, o maior cineasta brasileiro, do ponto de vista comercial, quer dizer, o homem que teria melhor *box-office* aqui, não consegue um milhão e meio de cruzeiros para filmar. Então essa desproporção, esse desequilíbrio, esse desajuste entre os meios e a vontade e a criatividade de um filme, para mim, no momento, são desalentadores. Por isso eu prefiro o teatro. Isso não quer dizer, todavia, que eu esteja livre do micróbio... que vá deixar o cinema... Mas ele pode esperar.

**Joana Fomm** - *Person, qual foi o filme que mais o impressionou em toda a sua vida? No cinema estrangeiro e no cinema nacional.*

**Person** - Olha, filme que mais impressionou é uma coisa difícil. Tem muitos diretores, muitos filmes brasileiros que me impressionaram, filmes da época de infância, quando eu me aproximei do cinema, como, por exemplo, um filme brasileiro maravilhoso, que chamava-se *Também somos irmãos*, com Grande Otelo e outro grande ator negro, Agnaldo Camargo, mas vamos lá, para dizer assim alguma coisa mais próxima, mais atual... não sei, filmes brasileiros que mais me impressionaram, dentre eles, está *Vidas Secas*, e talvez o que mais me impressionou na época é *Ganga Bruta*. Mas já voltei de novo ao passado, *Ganga Bruta* é muito antigo, pouca gente viu. Quanto aos filmes estrangeiros, a mim o que me interessa no momento são os filmes de Rosi, *O Caso Mattei*,

*Salvatore Giuliano, Le mani sulla città...* Rosi é o homem que concilia melhor aquilo que também me atrai, ou seja, a parte sociológica com a parte artística, uma linguagem de interesse cinematográfico, linguagem essa que mistura o entretenimento, que é uma função básica do cinema. Muita gente se esquece disso, quer fazer um tratado filosófico, um tratado de estética também e acaba esquecendo-se de que o cinema é basicamente entretenimento. Rosi concilia isso com uma profundidade de abordagem dos problemas atuais. Da história do cinema, dessa história que eu tanto assisti numa determinada época da minha vida, me sinto impressionado com os filmes de Renoir, principalmente um filme que nunca passou no Brasil, se não me engano... a não ser em cinematecas, *A Regra do Jogo*. Impressiono-me com Orson Welles, acho que não existe quem não se impressione com *Cidadão Kane* pelo menos; me impressiono com Fellini, o Fellini antigo, de... de..., o Fellini anterior, o Fellini do meio, da *Dolce Vita*, de *Oito e Meio*... nem o primeiro, nem o último. Eu acho que tenho gostos assim normais de uma pessoa que vai ao cinema, não tenho nenhuma coisa especial a dizer sobre isso. *Ganga Bruta* eu confesso que é um filme que me fascina... assim... desarmado, eu não tenho o que dizer sobre o que me impressiona no filme. É curiosamente um filme mudo, que surge na época já do sonoro. Eu, se tivesse que procurar uma resposta mais clara não saberia dizer, mas vagamente talvez seja essa dicotomia, essa defasagem do filme, o que mais me fascina, porque parece que já é um filme feito para ter som e que é visto maravilhosamente bem como um filme mudo.



## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ABBAGNANO, Nicola. *História da Filosofia*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGEL, Henri. *Vittorio de Sica*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1957.

ANDRADE, João B. Entrevista concedida ao MIS/Embrafilme, 1986a.

ANDRADE, Rudá de. Entrevista concedida ao MIS/Embrafilme, 1986b.

AYFRE, Amédédé. *Dieux au cinéma: problèmes esthétiques du film religieux*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.

BAZIN, André. *O Cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

BERGALA, Alain. *Techniques de la Nouvelle Vague*. In: Cahiers du Cinéma, p. 36, dez/1998.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*, Rio de Janeiro: Editora Paz & Terra, 1977.

BERNARDET, Jean-Claude. Entrevista concedida ao MIS/Embrafilme, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. Entrevista concedida ao autor. São Paulo, 1997

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BIN, Marco A. *Person & Person*. In: Estudos de Cinema, número 2, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/EC/issue/view/2099>. Acesso em: 20.08.2023.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CAMPOS JR., Plácido. Entrevista concedida ao MIS/Embrafilme, 1986.

CARO, Pio. *El neorrealismo cinematográfico italiano*. México D.F.: Editorial Alameda, 1955.

FABRIS, Mariarosaria. *O Neorrealismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.

GODARD, Jean-Luc. *Les travellings sont affaires de morale*. Cahiers du Cinéma, Paris, número 97, julho de 1959.

GONÇALVES, Camila S. *Desilusão e História na Psicanálise de J.P.Sartre*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

LAURELLI, Glauco M. Entrevista concedida ao autor, 1999.

LEITE, Maurício G. *Person, o jovem zangado do cinema*. In: Revista Manchete, número 791, 17 de junho de 1967.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

- MOREIRA, Geremias Entrevista concedida ao MIS/Embrafilme, 1986.
- MOURÃO, Maria Dora *São Paulo: Cinema e Cidade*. In: Revista da Biblioteca Mário de Andrade, número?, 1998.
- MOUTINHO, Luiz D.S. *Sartre, psicologia e fenomenologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- PAIVA, S.C. *São Paulo Sociedade Anônima*. In: Jornal Correio da Manhã, 25.11.1965.
- PENTEADO, Nelson M. Depoimento para MIS/Embrafilme, 1986.
- PERDIGÃO, Paulo. *Existência e Liberdade*. Porto Alegre: Editora LP&M, 1995.
- PERSON, Luiz S. Jornal *O Estado de São Paulo*, 10.04.1964.
- PERSON, Luiz S. Conferência no Centro Dom Vital, Rio de Janeiro, 1965a.
- PERSON, Luiz S. Entrevista concedida a Paulo Perdigão, Diário de Notícias, 23.11.1965b.
- PERSON, Luiz S. Entrevista concedida ao programa Luzes, Câmara, TV Cultura, 27 de dezembro de 1975.
- PETRAGLIA, Cláudio. Depoimento para MIS/Embrafilme, 1986.
- RAMOS, Fernão P. *Bazin espectador e a intensidade do traço indicial*. Revista Estudos de Cinema, São Paulo: Educ, número 1, p. 161-177, 1998.
- REICHENBACH, Carlos. Depoimento para MIS/Embrafilme, 1986.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. Revista Vozes, Petrópolis: Ed. Vozes, número 89, 1995.
- REGENT, Roger. *Entrevista de Roberto Rossellini*. Revista L'Écran Français, Paris, número 175, 2 de novembro de 1948.

ROLNIK, Raquel. *Territórios em conflito* – São Paulo: Espaço, história e política. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2017.

ROMERO, José L. *Latinoamerica* – las ciudades y las ideas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

ROVAI, Pedro. Depoimento para MIS/Embrafilme, 1986.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes – mito e realidade*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1976.

SALLES, Francisco A. *Em louvor de Person*. In: Jornal O Estado de São Paulo, 09.10.1965.

SARTRE, Jean-Paul. *Os Pensadores*. São Paulo, Editora Abril, 1978.

SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

SASS, Simeão D. *A noção do projeto na psicanálise existencial de Sartre*. Revista Limiar, São Paulo, volume 2, número 4, p. 105-125, 2. Semestre de 2016.

SIMMEL, Georg. *A psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Lisboa: Edições Texto-Grafia, 2007.

SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos – a hora e a vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SINGER, Paul. *Desenvolvimento Econômico e Evolução Urbana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

TRUFFAUT, François. *Une certaine tendance du cinema français*. Cahiers du Cinéma, Paris, número 31, janeiro de 1954.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1983.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a voz*. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Edusp, 1995.

WOLF, J. *A tragédia do homem-multidão*. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 5.12.1965.



**Marco Antonio Bin** é Pesquisador, Docente e Escritor. Possui doutorado em Ciências Sociais pela PUC de São Paulo, área de concentração, Sociologia (2009) e mestrado em Comunicação & Semiótica, também pela PUC de São Paulo (1999). Bacharel em Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP) (1992). É membro do Grupo de Pesquisa em Memória, Comunicação e Consumo (MNEMON) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM. Suas pesquisas recentes voltam-se para os estudos de cultura das periferias paulistanas.

DISSERTAÇÃO

*Esta coleção dedica-se a publicar dissertações desenvolvidas por mestres formados em cursos da área de Comunicação no Brasil. As pesquisas selecionadas pelo Selo tratam de abordagens representativas de questões contemporâneas da área.*