

# **Narrativas audiovisuais nos países lusófonos**

Encontros, fronteiras e territórios comuns

Organizadores  
**Cristiane Neder**  
**Teresa Norton Dias**

Coprodução

**Laboratório de Performance Experimental | Conselho de Cultura  
Universidade da Madeira | Portugal**

**Grupo de Pesquisa Estudos Luso Brasileiro do Audiovisual  
Universidade do Estado de Minas Gerais | Brasil**



## Para uma análise interpretativa de *Fragmentos da vida* (São Paulo, 1929) de José Medina

Rubens Machado Júnior <sup>1</sup>

### “Films posados”

O fato de que a maior parte das pessoas que fizeram cinema em São Paulo na primeira metade do século XX tivesse origem humilde, no máximo de alguma classe média, e fosse ligada às populações imigrantes, parece trazer maiores consequências à produção ficcional que à de filmes documentais. Isso pode já nos sugerir a designação de “posados”, que tinham os filmes de ficção diante daquela mais prolífica, dos documentais, que eram então chamados de “naturais”. Aquela coleção admirável de incontáveis acontecimentos que desfilam por mais de uma hora na fita documental *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929), dos migrantes húngaros Adalberto Kemeny & Rodolpho Rex Lustig – candidata a obra prima do que era o gênero mais praticado no país, os “naturais” –, deveriam talvez, se voltados à ficção, nos arrebatam com os recursos inopinados de uma fantasia algo inédita. A *cavação*, melhor nome que se encontrou para o precário sistema vigente de produção, era de fato entre os documentais mais viável, ou menos insustentável que no caso do ficcional. Por outro lado, o provincianismo associado à difícil subsistência econômica da atividade cinematográfica estigmatizava o nosso cinema perante o produto estrangeiro, fazendo exaltar as opiniões e preconceitos do público e da “crítica” (mais pertinente seria dizermos “imprensa”, “crônica?”).

---

<sup>1</sup> Professor titular, Universidade de São Paulo; Escola de Comunicações e Artes; Departamento de Cinema, Rádio e TV; Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais PPGMPA & CTR/ECA-USP; noar@usp.br

Assim, os filmes nacionais não conseguiram obter o reconhecimento de que precisavam para afirmar uma dramaturgia mais consistente. Como diz Maria Rita Galvão,

*seus enredos eram quase sempre ingênuos melodramas, e por vezes melodramas descabelados, que procuravam imitar os enredos dos filmes estrangeiros exibidos aqui e frequentemente retomavam temas que o cinema americano já havia abandonado, na sua crescente sofisticação. Os críticos da época reclamavam contra o caipirismo dos nossos filmes, das nossas atrizes que não sabiam como sentar-se, dos nossos atores que usavam smokings como se fossem garçons, das pseudocenas de sociedade, em que, após o luxuoso banquete de finas iguarias servido a milionários, a dona de casa, decotada e cheia de joias, levanta-se, empilha os pratos e tira a mesa... E seja dito de passagem que não se encontraria característica mais reveladora da consciência infeliz do cinema paulista, que desconhece suas raízes profundamente entranhadas nas classes mais humildes para procurar transmitir como conteúdo a ideia pequeno-burguesa do que se imagina que seja a vida de uma desconhecida e inatingível alta burguesia*<sup>2</sup>.

A absurdidade involuntária e os graus diversos de ingenuidade desses filmes posados, com certeza não chegam a nossos dias — a menos que pensemos nestas características como constantes generalizáveis no decorrer da história do cinema brasileiro. Para não elencarmos aqui os tipos de permanência caricatural dessa incapacidade de compor personagens verossímeis das elites econômicas ou tradicionais do país, algo que persiste um tanto, até bem mais tarde, lembremos apenas do quatrocentão endividado que se apresenta no início de *Como consolar viúvas* (1976), de J. Avelar (José Mojica Marins). A contristada interação do seu mordomo com o espaço acanhado do apartamento ainda soa convencional, depondo a favor da ruína do bem-nascido ou ex-milionário; mas o modo pseudo elegante do

---

<sup>2</sup> Galvão, M. R. *Crônica do cinema paulistano*, São Paulo, Ática, 1975, pp. 57-58.

patrão ao falar, seu pronunciar correto e muito escolar de cada palavra, os gestos e objetos de cena, seu folhear matinal do popularesco *Diário Popular*, em vez dum Estadão ou *Folha de S. Paulo*, decerto hoje soam mais expressivos do estilo Mojica — sem favor nenhum, talvez o maior herdeiro e artífice desta antiga tradição cavadora paulista.

Mas, nos poucos ficcionais remanescentes do período que pudemos ver, nos pareceu que os de José Medina, *Exemplo regenerador* (1919) e *Fragmentos da vida* (1929), podem ser tomados no quadro do filme silencioso, na pior hipótese, como artefatos dos mais refinados; mesmo que postos nalgum âmbito nacional ou internacional. Não ficariam talvez excessivamente longe disto *O segredo do corcunda* (1924), de Alberto Traversa, e *Canção da primavera* (1932), de Fábio Cintra. E, como só restam ainda as ficções paulistanas *Alvorada da glória* (1931) e *O caçador de diamantes* (1934-1935), respectivamente de Luiz de Barros e Vittorio Capellaro — naquele momento dois dos mais experientes e veteranos cineastas em atividade no país — podemos concluir que esta amostragem salva da destruição não é muito fiel aos padrões artesanais médios então praticados. Desse modo, os melhores padrões formais, estéticos e culturais do posado paulistano possivelmente estejam bem representados nos poucos remanescentes.

Da safra de posados patrióticos e históricos dos anos 1910 e típicos daquela década, muitos buscando apoio em êxitos literários, *O caçador de diamantes* seria um exemplo temporão. Realizado em 1933 ainda sem sincronismo sonoro, este filme tardio do migrante italiano Vittorio Capellaro (1877-1943) evidenciaria em meio ao seu velho e pesado academicismo, a perda de prováveis graça e frescor próprios daquele gênero, segundo o historiador Paulo Emilio Salles Gomes.<sup>3</sup> Talvez através

---

<sup>3</sup> Gomes, Paulo Emilio Sales. “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966”. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio, 1980, p. 51.

desse filme possamos, de maneira introdutória, aquilatar, pelos problemas de representação, o tipo de fita predominante que se fazia, e imaginar as inclinações culturais a que se sujeitava o nosso posado de uma forma geral.

*O caçador de diamantes* é um filme sobre bandeirantes calcado no gênero “Capa e Espada” europeu. Espadachins, questões de honra, duelo: assistimos a sertanistas, de postura aliás bem pouco rude, disputando os amores de uma donzela, filha do bandeirante, agindo todo o tempo como “fidalgos”. Temos aí praticamente a mobilização direta de um imaginário europeu na simbiótica representação de nossa história. Se o escritor Paulo Setúbal ainda se desculpava ao leitor no prefácio de seus romances bandeiristas nos anos 1930 <sup>4</sup> dizendo ter dado vazão à fantasia onde não se dispunha de informação histórica a respeito dos expedicionários — o que se aceitaria desde José de Alencar: *As minas de prata* (1865) já tinha mais de meio século —, sabemos que datam já do fim daquela década as primeiras pesquisas em maior profundidade sobre o assunto. O clássico estudo antropológico de José de Alcântara Machado, *Vida e morte do bandeirante*, fora editado em 1929 com certa repercussão na imprensa. <sup>5</sup> Também havia muita ignorância quanto ao índio, sua cultura, e mesmo a sua indumentária. O morubixaba em *O caçador de diamantes* é representado por um senhor mulato de barba branca.

Este é o único filme remanescente do gênero histórico, que representou sobretudo nos anos 1910 uma parcela considerável da produção ficcional, normalmente inspirado em obras de literatura. Exceto a encenação pesada do que veio a ser chamado na Itália de *Cinema dell’Arte*, aqui pouco vemos do grave ou do cômico característicos da veemência cênica, tanto nos cenários como nas atuações meio teatrais

---

<sup>4</sup> *O ouro de Cuiabá* (1933), *Os irmãos Leme* (1933), *El-Dorado* (1934), *O romance da prata* (1935), *O sonho das esmeraldas* (1935).

<sup>5</sup> Ver artigo sobre o livro, de Plínio Barreto, *O Estado de S. Paulo*, 4/9/1929, p. 3.

daquela tradição, oscilantes entre o circense e o operístico, que inspirou e mesmo fomentou os primeiros passos de Hollywood. O próprio Capellaro, entre outras adaptações, já houvera realizado duas versões dos alencarianos *O Guarany*, 1916 e 1926, e de *Iracema*, 1918 e 1919; *O caçador de diamantes*, provavelmente inspirado em José de Alencar e Olavo Bilac <sup>6</sup>, teria parte do enredo ambientado na São Paulo colonial, já então bastante arruinada ou ignorada. De todo modo, entretanto, não filmou nem reconstruiu vistas de suas ruas ou paisagem propriamente urbana. Filmado nas matas do Jabaquara e nas margens do rio Pinheiros, reconstruiu-se apenas um chafariz de pedra e um interior de taberna, algo como uma obscura “cantina expressionista”. <sup>7</sup> Para a decoração interna das casas bandeiristas usaram-se peças encontradas no Museu do Ipiranga. <sup>8</sup> Sabe-se que a paisagem física e, sobretudo arquitetônica da São Paulo colonial, além de pouco conhecida e sumariada na época, provavelmente já estivesse quase tão desaparecida quanto hoje.

Gênero histórico ou não, o filme nacional, embora aqui e ali despertasse atenção, via de regra era bastante recusado e até desprezado pela crítica e a faixa de público mais informada. Mário de Andrade, que costumava ver as fitas brasileiras, pelas quais nutria grande curiosidade, era muito caçoado por seus amigos, e acabava indo sozinho ao cinema. <sup>9</sup> E Guilherme de Almeida fala em sua coluna no *Estado de S. Paulo* a respeito de *Symphonia da metrópole* como o primeiro filme brasileiro de que ele não se envergonhou.

---

<sup>6</sup> Capellaro pensara anos antes em adaptar o romance *As Minas de Prata* do mesmo Alencar de *Iracema* e de *O Guarany*. Capellaro, Jorge J. V. e Capellaro, Victório G. J. *Vittorio Capellaro: italiano pioneiro do cinema brasileiro*. Rio, 1986, pp. 33, 55-59.

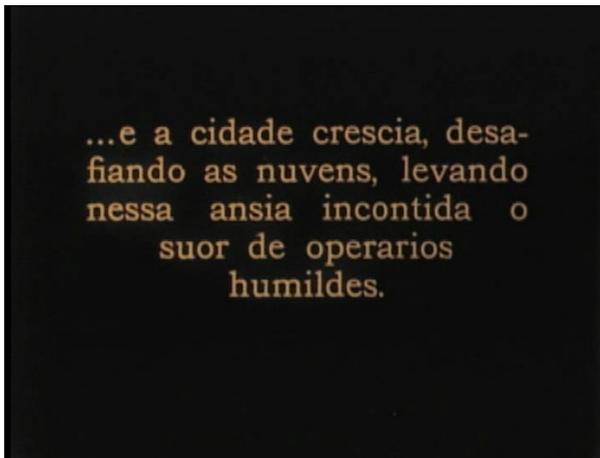
<sup>7</sup> Capellaro, J. J. V., *op. cit.*, p. 34. Vem de Paulo Emilio Sales Gomes em suas anotações de projeção do filme a qualificação de “cantina expressionista”, palavras que sugerem influxos assíduos no cinema silencioso paulista, originários não só da cultura italiana como do cinema alemão, ambos bastante presentes na cidade, cf.: acervo do AMM/DP-CCSP, Arquivo Multimídia, Divisão de Pesquisas (antigo Idart), Centro Cultural São Paulo.

<sup>8</sup> Capellaro, J. J. V., *idem*, pp. 34-35.

<sup>9</sup> Galvão, M. R. *op. cit.* p. 43 n. 1.

### ***Fragmentos da vida e a sua ambientação***

A cidade que trabalha ordenada, e assistida por instituições eficazes que vimos em *São Paulo, a symphonia da metrópole*, parece ganhar especial ressonância se aproximada à cidade construída por *Fragmentos da vida*. Aqui, vagueia pela cidade uma dupla de desocupados. São dois marginais que não querem trabalhar por questões “filosóficas”. Um é denominado pelos letreiros de *Vagabundo*, e o outro de *Malandro*. O Vagabundo é mostrado menino no começo do filme, no momento da morte de seu pai, apresentado como operário da construção civil que sofre um acidente, despencando de andaimes. (fig.1) O pedreiro moribundo tem ainda tempo de dar conselhos ao filho no próprio canteiro de obras: — “SÊ SEMPRE HONESTO, SEMPRE TRABALHADOR... O TRABALHO TE ABRIRÁ O CAMINHO DA HONRADEZ...”





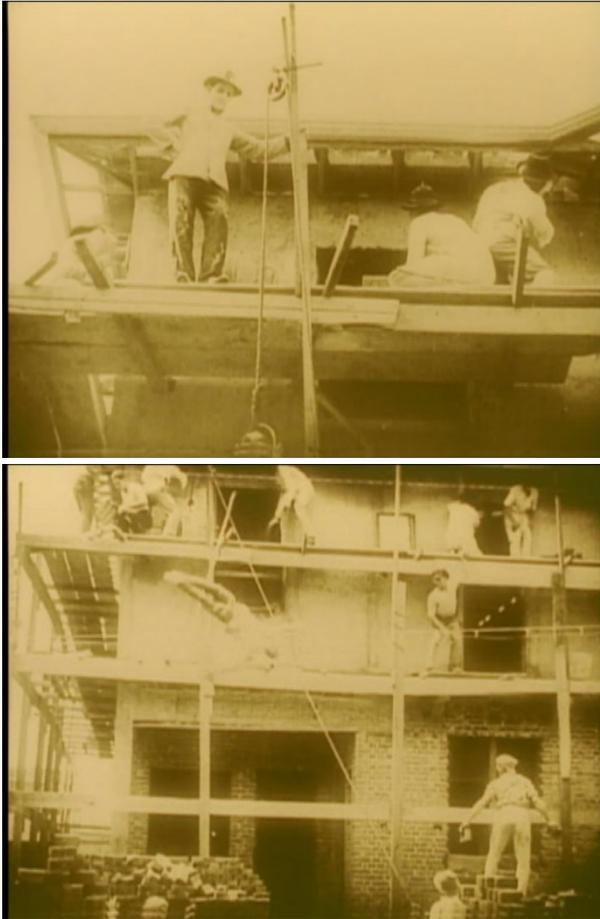


Fig. 1 - Andaimos fatais

Depois disso, e antes de vermos o menino crescido, o filme fala de uma cidade que se ergue aos céus, onde muita energia se converte em progresso, e mostra três planos fixos do Centro que mal começava a se verticalizar em torno do Anhangabaú e da Praça da Sé, com algum ritmo do pequeno deslocamento de veículos conjugado a um máximo de linhas verticais que se pudesse reunir (fig.2 e 3).

Não vae muito longe, data apenas de uns quinze annos, S. Paulo, que armazenava energias, estava longe de ser a cidade-encanto que é e vivia ainda como vivera outrora na serenata dos estudantes e nos vultos embuçados dos noctivagos.

Fig. 2 - Cartela de preâmbulo, na abertura da fita

Como se despertasse de um grande somno, a cidade de S. Paulo, de um momento para outro, transformava-se radicalmente,...





... cobrindo-se de arranha-céus, esteirando-se de praças, onde predominava o requinte e o gosto de seus habitantes e a sua afirmação econômica.

Fig. 3 - A cidade no final dos anos 20

Logo após, lemos as cartelas (fig.4):

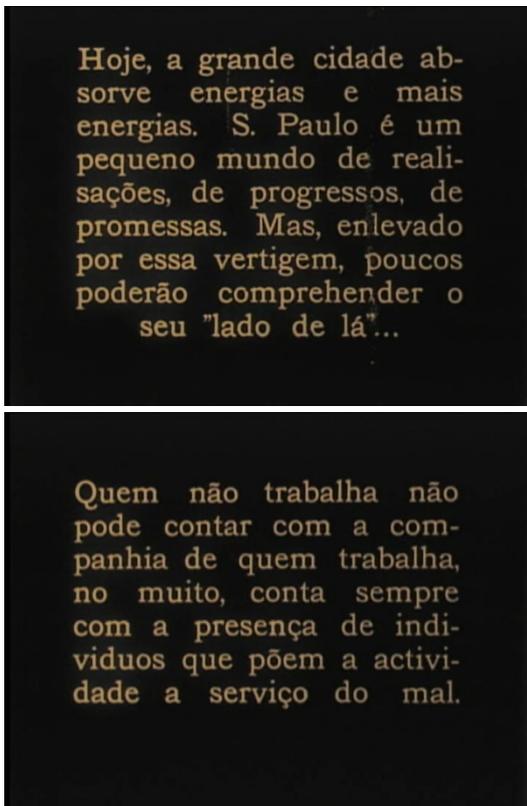


Fig. 4 - Cartelas que nos preparam o espírito

E o menino não seguiu o conselho do pai. Perambula pelo Parque D. Pedro II em companhia do tal “malandro”, que vive de pequenos furtos, a mendicância fraudulosa e outros expedientes improvisados para “defender-se”. Desdenhando a esmola que o companheiro lhe exhibe, o Vagabundo tem em mente uma solução contra o frio que chega: — “ISTO NÃO É DEFESA, MEU CARO. PREFIRO A CADEIA, ONDE O GOVERNO ME DÁ BOIA E CAMA, EM LOGAR DE IMPLORAR A CARIDADE PÚBLICA”. O Malandro replica: — “NO INVERNO PASSADO FIZESTE A MESMA COISA, FOSTE PARA A CADEIA, COM O RECEIO DE DAR UMA 'MORDIDA' NO PROXIMO...”

O Vagabundo faz então uma série de tentativas de ser preso, sem sucesso. Até que, quando muda de ideia e — acalentando “SEGUIR O CAMINHO QUE CABE AOS HOMENS DE BEM” — decide afinal trabalhar, ele acaba preso injustamente. Uma lacônica manchete de jornal virá então nos informar de que ele “matou-se na prisão”.

A lição de moral fica evidente neste final abrupto, e um tanto inverossímil, embora esta lição já viesse se insinuando, como veremos, desde o começo do filme, por detrás da descontração dos personagens. A marginalidade dos dois não é relacionada a fatores sociais, mas a fatores morais. São marginais por uma questão de índole. Nada a ver com os marginais que aparecerão, por exemplo, no Cinema Novo, em que a condição do personagem é produzida por determinações sociais; o ambiente que os produz não é estudado tal como nos habituamos a ver a partir do pós-guerra com o neorealismo italiano. Aqui as vicissitudes do meio se reduzem à conhecida fórmula da má companhia. E do foro ético pessoal resistente, eventual virtude da formação. Para completar esse quadro é preciso pressupor também que o enredo possa colocar aos personagens um ambiente com opções de regeneração. O *nonsense* de se preferir a cadeia às agruras de um inverno ao deus-dará pressupõe, mesmo sob o Trópico de Capricórnio, o funcionamento de uma penitenciária que garanta um mínimo de bons tratos ao preso — algo que, naqueles anos vinte, com as utopias liberais ainda pouco castigadas, não era tão absurdo assim, como pode parecer ao nosso olhar de hoje. A credibilidade no sistema penal está desenhada na opção excêntrica do Vagabundo, numa modalidade de exceção que confirma a regra. Objeto da mais longa sequência de *São Paulo, a symphonia da metrópole*, o sistema penitenciário tem aqui ratificada a sua presença no cenário paulistano, e o seu teor apresentado ficcionalmente está à altura daquele visto no

documentário. Um mesmo mundo de trabalho e de ordem se mantém aqui intacto, assistindo aos que dele se desvencilharam.

Este “lado de lá” que confirma a regra do *lado de cá*, regra da vida honrada sobretudo pelo trabalho, e um ambiente ordeiro, se coloca no filme desse modo já no âmbito mais esquemático dos diálogos e do enredo. Vejamos o que acontece num plano mais geral de representação no espaço urbano. Podemos reconhecer e definir o tipo de espaço da cidade percorrido pela dupla de desocupados dividindo-o em dois momentos básicos. Primeiramente, precedido da infância na urbe em obras, o Parque D. Pedro II, em que nos são apresentados os personagens e armada a intriga do filme. O Parque só pode ser hoje identificado por elementos do panorama que o circunda pois, excetuado seu nome, algumas décadas depois pouco restará daquele parque extenso que no filme vemos bem tratado, há pouco inaugurado. Divisamos compondo a linha do horizonte como paisagem de fundo o Palácio das Indústrias e a colina do Triângulo (fig.5 e 6). Todo o restante do filme foi, ao contrário, filmado em ruas sem qualquer ponto marcante <sup>10</sup> que possa ser amplamente reconhecido, mas que se assemelhavam às ruas que naquela época se encontravam ao redor do Centro, nas cercanias do próprio Parque D. Pedro, porventura no Pari (onde, salvo engano, se localizaria a firma produtora de Medina), na Luz, Brás, Mooca, Baixada do Glicério.

---

<sup>10</sup> Sobre pontos ou elementos marcantes em paisagens urbanas, suas *landmarks* como noção tradicional, ver Kevin Lynch, *A imagem da cidade*. São Paulo, 1982, pp. 59-60 e 90-95. Para o reconhecimento de logradouros paulistanos agradeço a dedicados pesquisadores contemporâneos que consultei, como os estimados colegas Ricardo Mendes (Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, e DPH, Departamento de Patrimônio Histórico do município), José Inacio de Melo Souza (Cinemateca Brasileira), ou meu professor Benedito Lima de Toledo (FAU-USP, autor de *São Paulo: Três cidades em um século*. São Paulo, 1981), que me permitiram confirmar ou arriscar palpites meus numa cidade que primou por apagar em poucas décadas seus próprios vestígios.



Fig. 5 - Parque D. Pedro II, o Palácio das Indústrias e a zona do Mercado Municipal ao fundo



Fig. 6 - A colina do Centro da cidade ao fundo do Parque D. Pedro II e o Tamanduaté

São entretanto locais de pouco movimento, de relativa tranquilidade, horizontal e de edificação térrea, ao contrário talvez do que nos anunciavam no início do filme os letreiros, o ambiente de trabalho na construção civil prometendo progressos, seguidos daqueles três planos do Centro montados em fusão, cheios de carros, bondes e prédios (fig.2). A São Paulo que dominava o filme de Kemeny & Lustig, lançado três meses antes e rodado em parte ao longo da década, uma cidade dinâmica, com as ruas formigando de trânsito, aparece aqui como um enunciado inicial vibrante, que cede lugar a locações mais plácidas durante todo o transcurso da fita. De modo análogo poderíamos a partir do Parque D. Pedro II supor uma urbanização mais refinada que a que se apresenta até o fim do filme. Pouco das cercanias do Centro se percebe naquelas quietas esquinas remotas de bairro. Octávio Gabus Mendes, então correspondente de *Cinearte* em São Paulo, observava em sua coluna que “muito embora focalize aspectos pouco bonitos de nossa moderna São Paulo, assim mesmo é um film cheio de peripécias agradáveis”<sup>11</sup>.

De todo modo, iremos daquele emblema de pujança composto no início do filme para uma São Paulo particular, bastante mais amena, compassada, quase letárgica. O Parque D. Pedro II daquele modo como podemos vê-lo em 1929 era praticamente uma novidade em termos de paisagem urbana em São Paulo. Pronto em 1925 – nunca foi realmente concluído – vinha sendo terraplanado e gramado parcialmente sobre os terrenos alagadiços e insalubres do rio Tamanduateí desde fins do século XIX.

*Como aquela era uma faixa sujeita a fortes inundações, decidiu-se retificar centralizadamente o eixo do canal do Tamanduateí, cujo curso, justo ali, no*

---

<sup>11</sup> *Cinearte*, 11/12/1929.

*sopé da colina, desenhava suas caprichosas e famosas sete voltas. O processo de retificação acabou resultando no surgimento de um espaço novo para a expansão da cidade, na região onde surgiria a rua 25 de Março e o Mercado Municipal, e onde também foi projetado e implantado o belo Parque D. Pedro II, hoje bastante prejudicado pela construção de viadutos entrecruzados e relegado a um injustificável abandono* <sup>12</sup>.

Com a grande expansão sofrida pela capital no início do século XX, são canalizados e ajardinados na segunda década os vales do Anhangabaú e do Tamanduatéi — já nos anos 1930 e 50, respectivamente, desfigurados por completo pelo asfalto. Faziam parte do Plano Bouvard, que integrava vários projetos e obras propondo melhoramentos e embelezamento dos arredores da colina histórica.

*O Parque Dom Pedro talvez tenha sido o mais imaginoso e mais completo projeto. Possuía um lago com uma ilha no meio, extensos gramados e áreas reservadas à recreação das diversas faixas etárias. O projeto foi levado adiante, mas nunca foi concluído, sendo cedo desvirtuado* <sup>13</sup>.

Decisivo, porém, para avaliar o uso, o significado e o próprio destino que teve, seria pensar em sua localização. A meio caminho entre o núcleo principal da cidade e os bairros industriais, em que se concentravam as fábricas, as moradias dos trabalhadores e imigrantes, constituía-se num espaço intermediário e passagem natural entre o Centro e a várzea da extensa Zona Leste paulistana. Lembramos que no romance *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, quando o herói quer passear pela cidade, vai no entanto ao Centro, ao Anhangabaú, à Praça Antônio Prado ou à Rua Direita. Corina, operária moradora do Brás, personagem do romance

---

<sup>12</sup> Ab'Saber, Aziz. "O solo de Piratininga" in: Bueno, Eduardo. *Os nascimentos de São Paulo*. Rio, 2004, p. 44.

<sup>13</sup> Macedo, Sílvio Soares. "Parques de São Paulo — introdução ao seu processo evolutivo", *Sinopses* n°7, São Paulo, junho 1985, pp. 189-192. Veja-se também: Toledo, Benedito Lima de. *Op. cit.*, pp. 110-113. Marx, Murillo. *Cidade Brasileira*. São Paulo, 1980, pp. 61-63.

*Parque Industrial* (1933)<sup>14</sup>, de Pagu, marca encontros com o namorado rico no Anhangabaú. Também os personagens de *Serafim Ponte Grande* (1929), de Oswald de Andrade, circulam pelos lugares mais tradicionais do Centro; em seu capítulo “O Largo da Sé: Ensaio de apreciação nirvanista pelo Sr. Serafim Ponte-Grande-novo-rico”, pode-se ler:

*O Largo da Sé é, sem perigo de contestação, o ponto de junção das ruas 15 de Novembro e Direita que também são, sem perigo de contestação, as principais de São Paulo. De modo que as pessoas que querem fazer o célebre triângulo, seja ou por negócios e business ou o simples e civilizado footing, passam fatalmente no Largo da Sé*<sup>15</sup>.

Há no capítulo de *Macunaíma* “Carta Pràs Icamiabas” uma página irônica sobre a Polícia de São Paulo em que se pode ler: “A essa Polícia ainda lhe compete divertir a classe das criadinhas paulistanas; e para seu lustre se diga que o faz com jornalista préstimo, em parques, construídos ‘ad hoc’, tais como o parque de Dom Pedro Segundo e o Jardim da Luz”<sup>16</sup>.

Vale assinalar que *Fragmentos* não identifica com cartelas nenhum dos logradouros, mas os únicos que poderíamos distinguir conhecendo a cidade ou a sua história seriam, além do Parque Dom Pedro II, apenas os lépidos planos do início, com o Anhangabaú, Viaduto do Chá e a Sé. Podemos achar diferentes significados para o uso do Parque D. Pedro e arredores, ou arrabaldes na ambientação do filme, além do eventual gosto por lugares novos — tendência novidadeira normal nos ambientes fílmicos urbanos, e típica do cinema ficcional paulistano de todos os tempos, espécie paulista de tradição de se opor ao tradicional<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Pagú — Patrícia Galvão (Mara Lobo). *Parque Industrial*. São Paulo, s. d., pp. 50 e 54-56.

<sup>15</sup> Andrade, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, 1984, p. 51.

<sup>16</sup> Andrade, Mário de. *Macunaíma*. 14<sup>a</sup> ed., São Paulo, 1977, pp. 112, 145, 153. “Carta Pràs Icamiabas”, p. 104.

<sup>17</sup> Sobre essa tradição problemática e “parricida” de relação com a própria e imediata tradição nos paulistas, ver: Martins, Luís. *O patriarca e o bacharel*. [1953] pr. Gilberto Freyre, Sérgio Milliet, Haroldo Ceravolo Sereza, 2<sup>a</sup> ed.

Histórica e simbolicamente o Parque é o lugar do Centro de São Paulo em que a colina do Triângulo, onde é fundada a cidade em 1554, se delimita de abrupto com o tangenciar do Rio Tamandateí (*rio do tamandú verdadeiro*, em tupi, língua falada nas ruas da cidade até o século XIX). Conservam-se nomes de rua como a célebre Ladeira Porto Geral, que desce às suas margens. O Tamandateí vai de encontro, quatro quilômetros abaixo, ao Rio Tietê (em tupi, *mãe do rio, lugar onde o rio alarga fecundando a terra*) de que é afluente, ligando-se às maiores rotas possíveis, a partir daquelas das monções bandeiristas que desbravaram o interior do continente, “estendendo as nossas fronteiras” conforme na infância se aprende neste país. Desde sua criação em 1922 o Parque D. Pedro II deve este seu nome ao monarca brasileiro cujo pai, havia justo um século, rio acima três ou quatro quilômetros, às margens do afluente Ipiranga (*rio das terras vermelhas*), nos dava o grito de independência do país. É impressionante esse seu belo desígnio urbanístico, tanto quanto esta posterior deterioração progressiva do Parque, talvez já incubada perceptivelmente naquele espaço pouco concorrido, patente no filme, um designado esvaziamento algo aziago, com seu verdor conjecturado em arrumo anódino, delineado e composto com um quê de natureza-morta.

Notamos contudo que os personagens de *Fragmentos da vida* jamais circulam por lugares especialmente concorridos (complicaria a filmagem?), de movimento mais intenso, e tampouco por locais de alguma tradição ou maior usança no repertório histórico de então. Talvez adotando a referência culta ou o ponto de vista de paulistas naturais da cidade e de formação mais tradicional, achemos estranho o que para os moradores dos bairros industriais e para os imigrantes não fosse.

### **Composição da paisagem e encenação**

Caberia uma diferenciação interna entre os espaços do filme *Fragments da vida* ao observarmos suas relações com o desenvolvimento dramático da fita. Enquanto no Parque D. Pedro se apresentam e são caracterizados os personagens, concertado o mote do filme, temos depois, no conjunto das ruas em que se lança a dupla, uma sorte de campo de batalha, a arena em que o Vagabundo irá bater-se para ser preso. A presença da Natureza não ressurgirá no espaço urbano. Ela se oferece como sorrateiro emblema no parque, o jardim enquanto forma de apropriação da natureza pelo homem, pela urbanidade, sua ordenação pela urbe. Este Parque Dom Pedro II é, com este nome, o lugar em que no filme se exercita e se define o livre arbítrio periclitante dos marginalizados, que ainda estão beirando em liberdade a sua mimese provisória de cidadãos. Seus atributos de personagem escanteado, seu caráter sub-reptício, sua *natureza*, são apresentados e construídos num primeiro esboço de fábula, não por acaso, neste ambiente natural.

Inexistem outras formas de presença da Natureza em *Fragments* — o mato crescendo em terrenos baldios, o vento, o anoitecer, amanhecer, orvalho, nevoeiro, o céu, nuvens, o sol, e mesmo as sombras! Ausentes da vida urbana estão ainda a chuva e a célebre garoa. Isto para não lembrarmos de intempéries maiores, tempestade, raios, enchente ou inundação; tampouco quaisquer rios, algum laguinho. Ainda que como exceção, ou rapidíssima aparição, alguns destes fenômenos naturais noutras fitas paulistanas comparecem por assim dizer, raramente na urbe, ordenadíssimos e bem pontuais, mesmo no industrioso progressismo cívico-laudatório de *São Paulo, a symphonia da metrópole*.

A água é um elemento curiosamente recalcado no ambiente filmico paulistano, desde o cinema silencioso. Quiçá se recalcasse já na própria cidade? Fidelidade a um sentimento já consolidado na tradição local, ou

presentimento cinematográfico do que se observaria século afora? Em *Fragments da vida* teríamos disso um exemplo escancarado, de certa maneira vislumbra uma teimosia alicerçante da vocação impermeável das extensões paulistanas em que tudo se ocupa de construção e pavimento: gramados só para ver, jardins como raro *décor*, canteiros só de obra. Há em *Fragments* contudo, numa passagem, um momento de exceção clara, que talvez mais consolide do que dilua a essa regra de sua secura espectral. É um momento de oposição ou contraste que integra e permite melhor perceber o sentido estético do conjunto formal da obra, e o que lhe dá certa unidade e expressão, como tentaremos analisar. Quando o Vagabundo enregelado, resoluto em proteger-se do inverno via xilindró vai barbear-se, ainda no Parque, pondo um fim na sua despropositada perambulação hirsuta, ocorrerá um momento dos mais interessantes, por algum motivo fugitivo, talvez pela figura particular em que seu rosto se revela pelo fragmento de espelho que empunhava... (fig.7) Há uma isolada e discreta presença dum cantinho d'água onde ele se agachava. Ela não parecia correr, seria só um braço do Tamanduateí redesenhado pelo paisagista? Por três ou quatro rápidos *shots* da ação nos chegam esses lampejos mortiços e únicos da água no filme.



Fig. 7 - Águas do Tamanduateí, estiagem e fragmento

Nesse caco de espelho em suas mãos víamos – lá ou acolá e além desse formato ocasional do fragmento que empunha (algo retangular-vertical) – um manejo costumeiro da navalha, uma beirinha d'água por trás fazendo um arco na margem seca ao fundo, por seu lado quase uma moldura cativante em leve desfoque acima do limite aquático, uma superfície sulcada num belo padrão de recortes, era o barro do chão ressecado em vistosa fragmentação, frequente na estiagem de largo período. Obra da água, que ao minguar pela seca do inverno consegue talhar o chão em placas meio côncavas de figura irregular irrepitível, mas de regular acordo, com igual arquear dos recortes em doce empena das bordas para o alto. Momento único, o que de fugaz se espelha nesse plano fílmico de distintos fragmentos talhados teria algum mistério que se perde,

se esvanece na fita, repercute como alguma coisa que resiste à imediata interpretação à parte ser certa passagem duma parte a outra da história.

O que simbolizaria o gesto encenado para lá do barbear-se? Ou seria sua ulterior relação com o que se desencadearia além, nas vislumbradas transgressões da ordem? Extrapolamos o fato de que ali se via aparar-se, escanhoar-se no rosto do Vagabundo, também um tipo outro de “mato” metafórico, que no abandono cresceu? Não se chama de mato também o crescer irregular da barba entre jovens risonhos? O que se espelha para além do fragmento de espelho senão a fragmentação profusa em sua secura superficial?, trata-se de um solo simbólico?, simbolizável em mínguas de cultivo?, úberes faces improlíficas, escavadas?, ou será sinal só de um desidratado inverno que diante de nós se projetará? O que em mil pedaços se fragmenta ali é provável também a opaca e reflexa índole distinta, inteiriça do vagabundo — sua integridade, agora movida pelo astuto expediente duma quimérica sobrevivência, agora já algo malandra?

Sabe-se não só que além do período paulista de maior seca ser o invernal, ser ainda originária desta várzea paulistana do Tamanduatéi a razão do velho nome das terras de Piratininga (em tupi, *cheiro de peixe morto*; ou *lugar onde havia peixe seco*). Ocorre que, ao sairmos desse ponto em *Fragmentos da vida*, começam daí para frente a se exercerem no cenário urbano transmutações, impõem-se alguns critérios de enquadramento fotográfico e de concepção cênica que revelam uma coerência e unidade de estilo desdobrando, asseverando, contrastando e exagerando características plásticas já presentes até este momento. Encontraremos ali uma espécie de característica dominante no filme, ou pelo menos na segunda parte do filme, ao se compor o espaço das ruas, das fachadas industriais ou de casas geminadas, lojas e toda uma série de elementos que integram o passeio público, um tanto diferentes da folga e dispersão encontradas no Parque.

Essas paisagens urbanas da segunda metade do filme estão muito regradas pelo enquadramento, ressaltando-se a presença de linhas verticais na composição dos planos. Essa disposição vigorosa de sucessivas verticais que encontraremos é distinta, embora aparentada, do tratamento fotográfico do *São Paulo, a symphonia da metrópole*, em que as dominantes verticais podiam verificar-se também, mas em variados arranjos e maneiras de composição, em visadas quase sempre perpendiculares, frontais, de ortogonalidade simetrizante – característica inexistente em *Fragmentos*; só seria talvez atributo dum olhar mais reto ou frontal do Vagabundo, não da câmera. Aqui vão se enfileirar, de modo menos frontal, séries de janelas ou de pilastras de uma fachada, sempre numa perspectiva ligeira ou marcadamente fugidia. Espacialidade convidativa ao ir e vir conquanto que de severo ritmo arquitetural. A fachada lateral de uma fábrica tomada de viés pelo enquadre, de modo a fazê-la caber toda no quadro, com uma lente normal ou uma teleobjetiva suave, nos propõe não só um conjunto visual dominado por verticais, mas uma vibração daqueles elementos num ritmo bastante sério. Este tratamento rigoroso que domina a maior parte dos planos, nos oferece uma São Paulo cujos espaços urbanos se encontram disciplinados por verticais serializadas de uma austera ritmicidade (ver sobretudo os planos reunidos na fig.8).

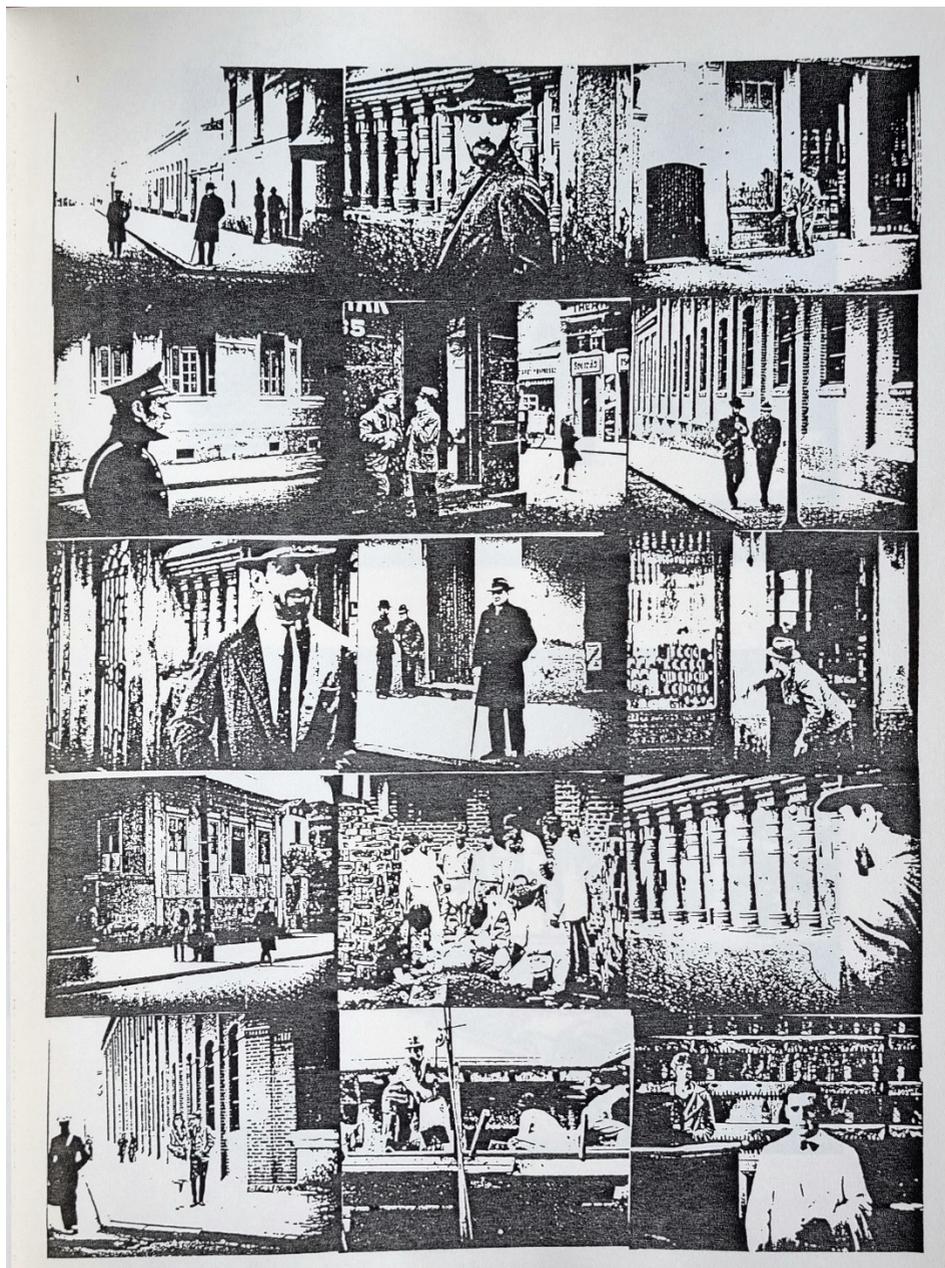


Fig. 8 - Da presença das verticais ritmadas no espaço fílmico

Prudente seria entretanto conferir as poucas cenas em que esta presença ordenada da cidade, representada por tal tipo de enquadre, se dissolveria ou se destruiria, fazendo com que dominantes horizontais ou outros tipos de arranjo visual prevaleçam ou questionem aquela supremacia das verticais seriadas. Por exemplo, nas cenas finais observamos que o Vagabundo diante da igreja, onde acaba por deixar seu malparado fito e recuperar-se, procurar um emprego, ter uma vida decente, o quadro é marcado por uma relativa ausência de serialização vertical, sempre manifestada nas sequências em que a dupla está em contradição com a ordem urbana, e curiosamente as dominantes verticais se atenuam (fig.9). Isso acaba constituindo uma espécie de lógica formal que atravessa a encenação toda, fazendo com que esta presença da verticalidade do filme acumule a expressão da cidade trabalhadora ordenada que, à proximidade de cada nova infração, envolve e cerca o contraventor dessa rispidez progressiva do caráter disciplinadamente rigoroso da paisagem urbana.





Fig. 9 - As verticais dominantes se atenuam

Isto nos leva a pensar, embora com receio de exagero, numa espécie de carranca da cidade ordeira face à impostura dos vadios. Ou seria o inverso, uma escancarada prefiguração das almejadas grades?, instada pela ocasional taquicardia desse infrator adventício? A ordenação severa que encontramos no passeio público percorrido pela dupla insolente frisa o contraste destes momentos com o do preâmbulo encenado no Parque D.

Pedro. A paisagem amena e generosa do Parque empresta aos desocupados a ambiência em relevo maior de um desfrute da folgança em exercício. Eles vieram a ser caracterizados como personagens na ausência daquela disciplina visual em que no momento posterior desenvolvem as suas peripécias. Pouca coisa no Parque nos faria lembrar desta quase gaiola em que se jogaram a seguir, exceto talvez pelos planos finais da sequência, em que o Vagabundo, já barbeado, vem juntar-se ao Malandro para se encaminharem rumo à insólita empreitada. Para vir alcançá-lo, passa por um quiosque ou caramanchão do Parque enquadrado de modo a impor à ajardinada paisagem o ritmo de suas colunas (fig.10), num prenúncio do duro sistema que passará a regrear a nossa visão da cidade dali para a frente.



Fig. 10 - Para deixar o Parque Dom Pedro II

Por outro lado, não podemos deixar de observar que existe no filme também uma modulação dominante na postura dos corpos dos personagens, a paisagem humana como parte interativa da paisagem física. As figuras do Vagabundo e do Malandro parecem insistir

excessivamente na postura aprumada do corpo. Isto é feito às vezes acintosamente, com o intuito de brincar (fig.11). Talvez porque fizesse parte duma maneira de ostentar aos circunstantes certa civilidade, ou algo nomeável como elegância, distinção, importância, até educação. Uma diferença que se costuma notar em filmes do passado ou mesmo em representações atuais de personagens do início do século XX (para não falar em séculos anteriores) é essa postura aprumada, com as costas um tanto retesadas para ficarem “direitas”. Em geral, mas também em particular no cinema, para além de permitir suportar eventual jovialidade, isto vem mais ou menos codificado cenicamente em função dos atributos de “respeitabilidade” do personagem: quanto mais “honrado”, “orgulhoso”, “pretensioso” ou “bem nascido”, atributos que perfazem um corolário da reivindicação de “respeitabilidade” do personagem, quanto mais retesados e aprumados os seus corpos. É claro que dentro desta codificação esquemática teremos em realidade muitas nuances, que podem nos levar dos efeitos da mais elegante e sublime altivez à mais acabada arrogância, pretensão, cabal blefe. A sobranceira empertigada em *flâneur* de Carlitos seria um bom exemplo. Normalmente o efeito cômico se instala em tipos desavisados, almofadinhas, malandros, figuras que já intuimos de antemão “não propriamente distintos”.



Fig. 11 - Da sobrançeria empertigada

Sabe-se que, bem mais do que *expressivo*, *sintomático* ou *resultado* de uma ordem social contraditória experimentada no seu tempo, a

personagem do vagabundo, ou pária, de Chaplin foi, para além de excelente imitador daquela condição, também, por sua vez, bastante disseminado e imitado, chegando mesmo a inspirar decalques em telas de cinema mundo afora. Maria Rita Galvão em seu livro traz referências de alguns depoentes, entre eles do próprio Medina, que teria realizado com Rossi um *Carlitinhos* (1921), referido como “engraçada comédia paulista”. Pouco se sabe dela além de possuir um personagem infantil interpretado por José Vassalo Jr., talvez “parodiando” Carlitos, e já ter no elenco o mesmo Carlos Ferreira que fará nosso Vagabundo em *Fragments da vida*<sup>18</sup>. A figura do vagabundo, desde Chaplin, tem caracterizado uma condição, em geral cômica, das mais tipicamente metropolitanas na história do cinema. E o que há de essencialmente urbano ou metropolitano nessa comicidade parece relacionar-se de algum modo com esta expressividade do corpo presa a necessidades como aquela, de precária sustentação mimética da cidadania no quadro de uma urbanidade possível. É claro que esta expressividade urbana de Carlitos se move numa esfera que corresponde a um período de intencionalidade ideológica muito precisa.<sup>19</sup> A circunstância paulistana de 1929 parece acompanhar a mundial, mesmo que às vezes de maneira forçada e caricata. E os personagens de *Fragments* se veem às voltas com valores bastante precisos, sem maiores perplexidades ou crises ideológicas. Os seus corpos não apresentam propriamente ambiguidades para representar, mas paradoxos bastante claros. Podemos estudar no filme uma esquematização bem definida na modulação dos corpos – que afinal coadjuvam com o espaço físico na constituição da paisagem urbana – indo da mais

---

<sup>18</sup> Ver: Galvão, M. R., *op. cit.*, p. 43, e 276-277.

<sup>19</sup> Cf. a formulação de Giulio Carlo Argan em debate com Guido Aristarco, in: Argan, G. C. ed altri, *Lo spazio visivo della città: Urbanistica e Cinematografo*, Bolonha, 1969, p. 83. Ainda sobre Carlitos ver André Bazin, “Introduzione a una simbolica de Charlot” [1948], in: *Che cosa è il cinema?*, Milão, 1979, pp. 53-63. Adorno, Theodor W. “Chaplin – Due momenti” [1930-1964], *Parva Aesthetica*, Milão, 1979, pp. 88-92. Barthes, Roland. “O pobre e o proletário”, *Mitologias*. [1954-1956] (tr. Rita Buongiorno & Pedro de Souza) 6ª ed., São Paulo, 1985, pp. 32-32.

exagerada contorção encurvada, quando o Malandro se finge de lesado para pedir esmola, até o aprumar-se viril do gerente no restaurante, quando vai “acertar as contas” com o Vagabundo (fig.12 e 13).





Fig. 12 - Mendicância no Parque



Fig. 13 - O aprumo viril do acerto de contas

A eletricidade que falta a este Carlitinhos meio preguiçoso de Medina lhe garante entretanto o vigor mínimo duma teimosa mimese cidadã de paulistano coerente, tenaz e rígido na sua vagabundice discreta. Assim, a nossa dupla de “parasitas” se mimetiza não só aos passantes em seu retesamento, mas também ao retesamento da cidade que transgridem. Se consideramos esta cidade em seus dois momentos, seus dois blocos centrais de sequências, o bloco do parque e o das ruas, distinguindo-os

pela ação do filme, que faz do segundo a arena de uma jornada de transgressão e do primeiro a catalisação dos atributos necessários àquela ação, surge um problema. É que ocorrem já transgressões no parque. A esmola conquistada fraudulentamente e o furto sub-reptício do relógio, episódios que desenham o caráter do Malandro, sua natureza, têm lugar na amplitude dos meandros ajardinados do Parque, espaço de uma configuração bastante variada e com predomínio horizontal.

No episódio da mendicância, dentre tantas opções cênicas a invalidez ganha a expressão corporal de um “emborcado”, curvando-se defeituosamente ao extremo, num trôpego alquebrar-se diante do elegante e bem apessoado transeunte que, claro, aproximava-se *comme il faut*, eretamente apрумado. A propósito, já no início do filme, na cena da morte do pai, para além de andaimes há um *debruçar-se* sobre o moribundo estendido e um gradual *soerguer-se* após sua morte, para “continuar a vida”, que termina com o garoto sendo puxado para cima pelos condoídos pedreiros (fig.14).





Fig. 14 - O soerguimento do órfão por pedreiros no canteiro de obras

Voltando ao Parque, se já tivemos na cena da esmola a figura do retesamento vertical expressa na compostura do cidadão malogrado, possivelmente fazendo as vezes de uma matriz primordial da presença que passaremos a encontrar depois na circulação pelas ruas da cidade – como então consideraremos a cena de arremate ainda nesse bloco, o roubo do relógio? Numa encruzilhada de caminhos entre as sinuosidades paisagísticas do Parque a silhueta obesa do cidadão vitimado extingue qualquer especulação próxima da anterior oposição ativa (fig.15). O único fato que pode, mesmo que demasiado fortuito, nos chamar a atenção é ter o roubo sido engendrado num momento em que, justamente antes de acender o cigarro, todos os três dirigem seu olhar para cima, nos sendo apresentado um contraplano com aviões zenitais. Em seguida eles se despedem do cidadão e o Malandro dá-lhe o esbarrão furtivo.

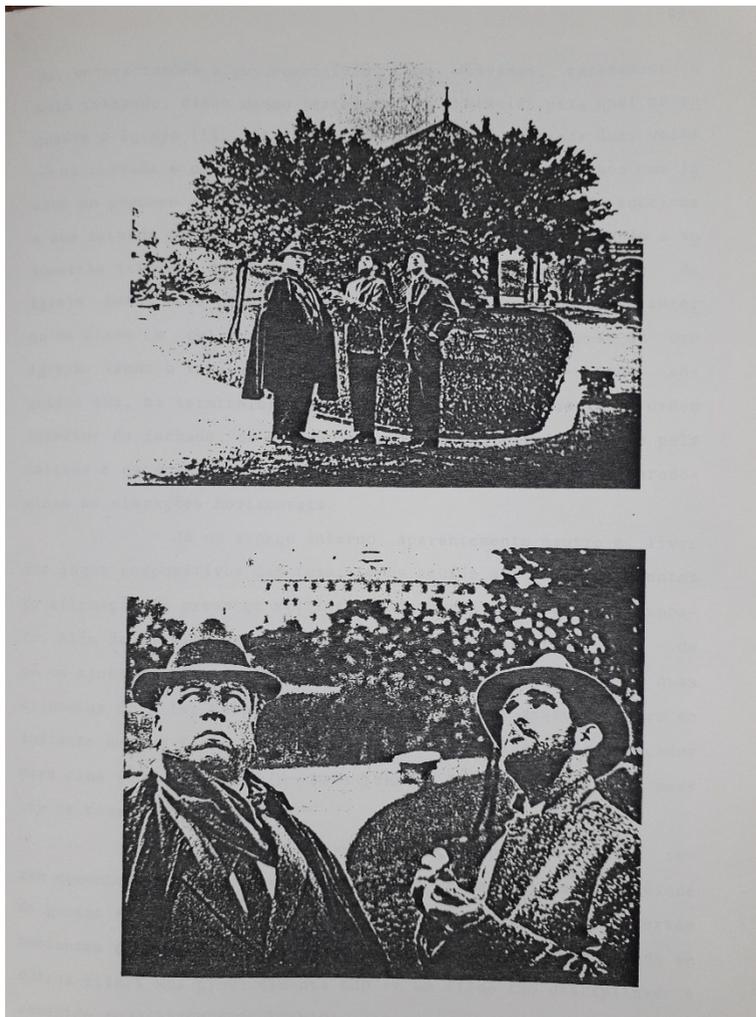


Fig. 15 - Filando cigarro no Parque, com aviões zenitais

Investigando a coerência interna das configurações espaciais e modulação de corpos com que o filme trabalha, valeria a pena completar o quadro com algumas observações que lhe possam servir de mote ou de moldura. Nos seus primeiros planos, em que nos são mostrados casa em construção, seus andaimes e trabalhadores, encontramos já uma ritmicidade, certa cadência na ritmação de verticais compondo as cenas

(fig.1), embora sem aquela ostensiva crispação das ruas. Essa verticalidade primeira, anterior à ostensividade espasmódica e vigilante das ruas, é porém decisiva e fundante, malgrado faísque mais rareada, se dissipando pelo andamento da narrativa — de início ela acaba se associando a um pesar, e ao próprio peso dos corpos: a queda do pedreiro, o soerguer do órfão, e depois o erguer-se não só dos prédios como da cidade, por fim o erguer-se do olhar buscando aviões a pino. Também naqueles três planos em fusão, nos quais se apresenta São Paulo “COBRINDO-SE DE ARRANHA-CÉOS, ESTEIRANDO-SE DE PRAÇAS” — como dizem as cartelas —, deparamos com essa síntese em que o elemento vertical comparece, porém atestando que “A CIDADE CRESCIA, DESAFIANDO AS NUVENS, LEVANDO NESSA ANSIA INCONTIDA O SUOR DE OPERARIOS HUMILDES” (fig.3) — embora sem o mesmo efeito dos intertítulos, mas em bem enquadrados cartões postais moventes, *establishing shots* para situar uma estória de lampejos verticais inexoráveis. E, a bem da verdade, fatais; ou anúncios de alguma surda fatalidade.

A sequência final, que urde a regeneração do Vagabundo e demarca sua conversão, merece também alguma análise. Como dissemos, ali se rarefaz o meio retesado, disso dando testemunho já a maneira pela qual se enquadra a igreja (fig.9). Exteriormente, ela é mostrada duas vezes — na entrada e na saída do Vagabundo —, num enquadramento que inclui um pequeno movimento em panorâmica horizontal e que secciona a sua fachada sempre na altura do primeiro entablamento, abstraindo a volumetria vertical da parte superior, característica de todo tipo de igreja. Estes dois *takes* externos, planos pedestres e chãos, são precedidos de um plano interno da missa, e talvez só por isso temos certeza tratar-se de uma igreja. Vemos o Vagabundo entrar — e mais tarde sair — num enquadre que, na terminologia arquitetônica, corresponderia à ordem inferior da fachada, da altura da porta, e delimitada embaixo pela escadaria e a

calçada num conjunto equilibrado, ou em que até predominam as vibrações horizontais.

Já no espaço interno, aparentemente neutro e livre dos jogos compositivos das ruas, temos aqui e ali alguns momentos de afirmação da presença vertical coadunáveis com o sistema exposto. Em sua ambiência singular em face do conjunto da fita se destacam sobre um estável fundo escuro figuras mais ou menos bem iluminadas. Além da fileira de fiéis em posturas naturalmente eretas, de pé ou ajoelhados, nos planos relativos ao sermão enquadram-se duas claríssimas colunetas do altar bastante contrastadas; e há um gesto do padre no instante em que fala, apontando com bastante evidência o indicador para cima: — “MEUS IRMÃOS! DA EXPERIÊNCIA DOS PAES VEM OS CONSELHOS AOS FILHOS!” (fig.16).

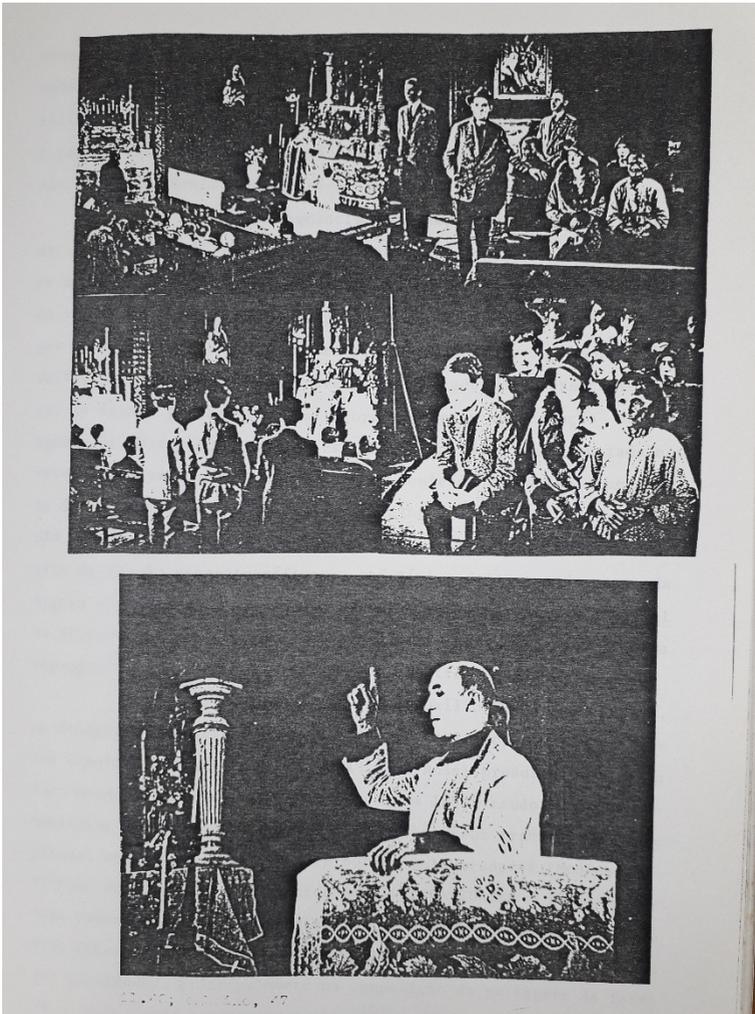


Fig. 16 - A sequência da missa

Contra todas estas observações pode-se objetar serem momentos isolados de um filme que na verdade expõe uma plêiade de gestos e estímulos visuais distintos, sugeridos pelos diversos ambientes e situações. Esta objeção estaria decerto justificada em outros filmes mas provavelmente não em um filme tão disciplinado de comedimento como *Fragmentos da vida*, com sua austeridade na escolha de ambientes,

simplicidade na construção dos cenários<sup>20</sup>, parcimônia nos gestos e movimentação dos atores. Já em 1922 Mário de Andrade escreve, na revista *Klaxon*, entre aplausos e restrições ao recém lançado filme de Medina, *Do Rio a São Paulo para casar*: “De quando em quando um gesto penosamente ridículo... Num film o que se pede é vida. É preciso continuar. O *apuro* seria preconceito esterilizante no início de empreitada tão difícil como a que a Rossi Film se propõe”<sup>21</sup>. Não restaram imagens nem cópia do filme para podermos avaliar, mas nos fica a sugestão de que, se talvez nas fitas seguintes Medina tivesse evoluído no controle dos gestos, não teria sido exatamente na direção aconselhada por Mário; ao menos se cogitamos o uso de alguma espontaneidade mais vital. A inclinação de Medina, mesmo que pragmática e simplificadora, para um *trabalho apurado* de *mise en scène* e *décor*, nos leva a supor nele uma intuição criteriosa, sobretudo para com a elaboração visual de seus filmes. E, se comparado aos contemporâneos, uma destreza rara na obtenção de resultados estéticos a partir dos recursos técnicos mais triviais.

Para tanto contava com o auxílio de Gilberto Rossi (1882-1971), um fotógrafo cuidadoso, “considerado por seus próprios companheiros o melhor cinegrafista da época”<sup>22</sup>. Rossi produzira e fotografara desde o primeiro filme de Medina, em 1919, tendo colhido comentários favoráveis na imprensa. Se bem que tratamos de elogios e adjetivações como “photographia-nitida”, “limpa”, “desembaraçada e simples”, “bem focalizada”, que mais depõem contra os seus concorrentes da época do que lhe fazem uma real avaliação<sup>23</sup>. Sobre seus trabalhos em cinejornal, que

---

<sup>20</sup> Há só dois cenários construídos num estúdio alugado de Joaquim Garnier – os interiores do restaurante e da igreja. Ver Galvão, M. R. *op. cit.*, pp. 232-233.

<sup>21</sup> Mário de Andrade escreve sob o pseudônimo de “R. de M.”, *Klaxon* n°2, São Paulo, 1922, p. 16 (os grifos são nossos).

<sup>22</sup> Galvão, M. R., *op. cit.*, p. 57.

<sup>23</sup> Ver *Klaxon* n°2, p. 16; e G. (Guilherme de Almeida), *O Estado de São Paulo*, 8/12/1929, p. 6. Sobre a questão da competência técnica dos cinegrafistas, ver: Galvão, M. R., *op. cit.*, pp. 47-48.

fazia sozinho ou com outros colaboradores (Medina participou de alguns) – o conhecido *Rossi-Actualidades* – já se registram comentários mais contraditórios. E na fotografia que fizera para Alberto Traversa em *O segredo do corcunda*, podemos conferir algumas qualidades, principalmente na composição de paisagens da fazenda de café, onde transcorre a fita<sup>24</sup>. Em todo caso, tudo indica que ele seguiu em *Fragmentos da vida* os critérios cênicos de Medina, que também se considerava fotógrafo e cinegrafista, além de iluminador e maquiador, interferindo meticulosamente em todos os níveis de criação.

“Fotógrafo desde criança”, José Medina (1894-1980) veio a ser também um estudioso de fotografia, sócio-fundador do Foto Clube Bandeirante em 1939, época em que “pelas ondas da P.R.K.9, Radio Difusora, mantinha um programa diário sobre fotografia – ‘Instantâneos no Ar’ – no qual dava conselhos, anunciava as novidades, comentava as fotos enviadas por ouvintes e promovia concursos.”<sup>25</sup> Venceu um certame internacional de fotografias da Kodak em Genebra, 1933; e no IV Centenário da cidade de São Paulo em 1954 publicou um álbum comparativo sobre a evolução da cidade com fotografias suas, *São Paulo, o que foi e o que é*.<sup>26</sup> Para cada página do livro temos um diferente logradouro do Centro com três fotos e um pequeno texto. Em geral a 1ª

---

<sup>24</sup> Em depoimento a Maria Rita Galvão no *Crônica do cinema paulistano*, Medina deplora, juntamente com o resultado de *O segredo do corcunda*, todo filme feito por Rossi sozinho, embora reconheça sua perfeição artesanal, única em São Paulo na época (p. 231). Chega a dizer de Rossi que “não sabia usar a cabeça para coisa nenhuma”, e que “tinha que lhe dizer o que fazer até nos mínimos detalhes: ‘Você filma a tal distância de tal objeto, ilumina a cena assim, coloca a câmara em tal ou tal lugar’, etc. Não tinha a menor sensibilidade plástica, não sabia escolher um ângulo, nem arrumar um cenário. Era o Sr. Medina quem tinha que colocar uma cadeira, num primeiro plano, ou uma árvore, para dar plasticidade aos quadros. Mas Rossi tinha uma vantagem: obedecia sem discutir, seguia à risca as instruções do Sr. Medina” (p. 217). Ver também o depoimento de Rossi (pp. 195-208). Octávio Gabus Mendes, na *Cinearte* em que comenta *Fragmentos da vida* (11/12/1929), parece corroborar as palavras de Medina: “a photographia é genuinamente Rossi. Mas, sem dúvida é bem mais cuidada do que as pavorosas que elle costuma encaixar nos seus jornaes...” Cf. matéria sobre ele de Pedro Lima em *Cinearte*, 13/4/1927, p. 4. Veja-se também o artigo de Hilda Machado, “A Cor em Gilberto Rossi”, *Cinemais*, v. 09, Rio, 1998, pp. 85-95.

<sup>25</sup> Cf.: Cine Clube Bandeirante. “A fotografia vista como arte”, História, in: *Cine Clube Bandeirante* (sáite), disponível em <<http://www.fotoclub.art.br>>, acesso em 23/06/2019.

<sup>26</sup> Medina, José. *São Paulo, o que foi e o que é*. São Paulo, 1954, 52 p. il. Ver também: Galvão, M. R., *op. cit.*, pp. 208-238. Sobre o seu método de trabalho, ver seu depoimento a Alfredo Sternheim, *op. cit.*, pp. 27-31.

foto é da segunda metade do século XIX, a 2<sup>a</sup> do início do século XX (1900-1933), e a 3<sup>a</sup> daquele ano de 1954. Perfazem 47 lugares, todos apresentando eloquente diferença entre as três épocas. Medina não credita essas fotos além de dizer que pertencem à sua coleção, mas é possível biograficamente que a metade ou um terço delas sejam de sua autoria. Mesmo não sendo, o fato é que ele as selecionou especialmente para a publicação: se não escolheu entre o que fotografou, escolheu entre o que se fotografou. Intriga-nos ver nas suas eleições compositivas a veemência das linhas verticais regrando com energia a vista dos locais; e não apenas na atualidade, como mesmo nas primeiras décadas do século, quando altas edificações ainda inexistem.

Pela qualidade das composições e panorâmicas, uma provável participação de Medina, habitualmente não creditada, naquelas reportagens do *Rossi-Actualidades* poderia bem ter sido a inauguração da importante casa modernista de Gregori Warchavchik situada no bairro de Higienópolis, divisa com o Pacaembu, em março de 1930<sup>27</sup>, aberta ao público com exposição de obras modernas de Tarsila, Brecheret, mobiliário do próprio arquiteto, e a presença de autoridades, alta sociedade, além de artistas como Lasar Segall, Oswald e Mário de Andrade. Esta edição do cinejornal abre intitulada “ARCHITECTURA MODERNISTA EM S. PAULO”, seguindo os dizeres: “GREGORI WARCHAVCHIK, ILLUSTRE PALADINO

---

<sup>27</sup> Trata-se da inauguração da Casa da rua Itápolis, 119 (hoje 961), em 26 de março de 1930. Mais importante talvez que a primeira casa modernista construída pelo mesmo arquiteto havia dois anos na Vila Mariana, esta segunda parecia mais manifestamente moderna. “Em 1925, Warchavchik escreveu um manifesto, publicado no *Correio da Manhã*, que é considerado o 1º manifesto brasileiro sobre a arquitetura modernista. Em um dos trechos, ele diz que ‘a nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo’” Para Ilda Castelo Branco, essa casa foi a pioneira da arquitetura moderna no País e também ápice da carreira do arquiteto. “Warchavchik defendia que o homem tem de acompanhar a arte do seu tempo. A casa é uma síntese de tudo o que ele aprendeu das várias tendências internacionais. Foi o mais importante acontecimento cultural, social e artístico da época depois da Semana de 1922”, afirma a arquiteta, estudiosa da obra de Warchavchik. Cf.: Bizzotto, Ana. “Casa modernista de 80 anos é restaurada e reabre para exposição especial”, *O Estado de S. Paulo*, 25/3/2010, disponível em <<https://saopaulo.estadao.com.br/noticias/geral,casa-modernista-de-80-anos-e-restaurada-e-reabre-para-exposicao,529237>> acesso 5/9/2020).

DA ARCHITECTURA MODERNA, APRESENTOU Á ADMIRAÇÃO DOS PAULISTANOS MAIS UMA DAS SUAS BELLÍSSIMAS REALIZAÇÕES: A CASA MODERNISTA, POR ELLE CONSTRUIDA NUM DOS BAIRROS MAIS FIDALGOS DE SÃO PAULO.” Outras cartelas entremeadas advertem: “O GRANDE INOVADOR ARCHITECTONICO TEVE A SATISFAÇÃO DE CONSTATAR QUE AS AUTORIDADES DO ESTADO E AS MAIS LIDIMAS REPRESENTANTES DA ELITE PAULISTANA RECEBERAM COM GRANDE SYMPATHIA A SUA BRILHANTE INICIATIVA DE RENOVAÇÃO ESTHETICA DA URBE BANDEIRANTE.” Quase no fim não deixa de anotar: “GRACIOSAS SENHORAS E SENHORITAS RETIRANDO-SE DA CASA MODERNISTA, DEPOIS DE LHE ELOGIAREM O CONFORTO E A ELEGANCIA.” Para além de tópico mundano próprio dos jornais da tela, seria quiçá registro único em *moving images* de uma *vernissage* nos moldes da Primeira República.<sup>28</sup> Podemos de fato sentir a sintaxe moderna nos efeitos compositivos, nos ambientes decorados e ângulos arquiteturais com luz generosa, e até por atribuição de estilo, por vezes enquadramentos despovoados, a destacar com apuro o arranjo singular de formas, cuidadosas curvas temperando o fasto retilíneo, outras vezes *takes* muito bem ocupados de distintas figuras públicas. Numa dessas panorâmicas *comme il faut*, isolado ao fundo de um alpendre pleno dos proeminentes convivas, surge um Mário de Andrade discreto, em pé, numa das mãos porta livros e revistas, parecendo quase sorrir.

Nas últimas sequências de *Fragments*, dentro e fora da igreja, a exemplo do que se passou no Parque D. Pedro II, o ambiente se descontrai um tanto, e a presença da verticalidade apenas se insurgirá providencial em instantes decisivos. A estória da dupla se emoldura assim, em seu início e seu fim, pela descontração da natureza ajardinada ou por toda a

---

<sup>28</sup> “O cenário inicial para a exposição da pintura e da escultura modernas, normalmente produzidas para o mercado, era o espaço interior do século XIX, em geral o *apartamento burguês*, e os primeiros museus dedicados a essa arte tinham uma escala correspondente, não raro com salões remodelados com características semelhantes.” Foster, Hal. “Caixas cinza”, *O que vem depois da farsa? Arte e crítica em tempos de debacle*. [2020] (tr. Célia Euvaldo, Humberto do Amaral) São Paulo: Ubu, 2021, p. 89 (grifos nossos).

circunstância ajuizadora em torno da igreja, a trégua acolhedora e obscura da missa, com seus fiéis. Nesse interior da igreja volta a surgir um encontro de equilíbrios naturais, para associar-se à evocação da mensagem de honradez soterrada na memória do Vagabundo. Juntando as diversas referências sobre possíveis significados da presença vertical no filme, poderemos pensar agora vagamente na produção de um agouro de advertência cívica; mesmo quando se associa aos valores cristãos. Esta advertência transcendental, consubstanciada no retesamento vertical, traz consigo um conteúdo compatível com aquela ótica cívico-institucional do Trabalho e da Ordem que vimos em *São Paulo, a symphonia da metrópole*. Só que aqui de uma mediação fabulada própria da ficção cinematográfica, e até típica dela, quando usa da figura e situações do vagabundo. O que não é típico, diante da falta de recursos de produção, é o refinamento de estilo que Medina empregou construindo a imanente expressividade plástica do filme.

### **Da adaptação**

Dedicado roteirista e adaptador, e também aqui um autodidata, José Medina conta ter Adhemar Gonzaga se impressionado muito com o estilo avançado da sua “enquadração” (como ele chamava seus roteiros) de *Perversidade* (1920), comparando-o ao método de Anita Loos, roteirista da Fox e da Paramount <sup>29</sup>. Medina estudava os filmes estrangeiros revendo-os várias vezes — apreciava Ince, Lubitsch, Stroheim, Griffith e Ford. A partir dos anos 1930 escreve e dirige inúmeras novelas de rádio, atividade a que se dedicou por 26 anos, chegando a escrever também uma peça tragicômica para Genésio Arruda, *O homem que vendeu a alma ao diabo*,

---

<sup>29</sup> Galvão, M. R., *op. cit.*, p. 216.

dirigida por ele no Grande Teatro Bandeirantes<sup>30</sup>. Conta sobre suas novelas que “procurava sempre encontrar um fundo educativo nas situações que criava, para que, além de distrair, suas novelas encerrassem uma lição de moral que pudesse ser útil às pessoas”<sup>31</sup>.

O roteiro de *Fragmentos da vida* é uma adaptação do conto “O Guarda e o Hino” do escritor estadunidense O. Henry, publicado em Nova York em 1904. As soluções de adaptação empregadas vinte e cinco anos depois por Medina nos revelam questões interessantes. E tanto mais que podemos fazer contraponto ainda com uma adaptação norte-americana de 1952, bastante mais fiel ao conto<sup>32</sup>. Trata-se do episódio dirigido por Henry Koster, “O Guarda e o Hino” (“The Cop and the Anthem”), do longa *O. Henry's Full House*, que a Fox lançou no Brasil com o nome *Páginas da vida*. Na mesma época, era “encontrada por puro acaso no interior de Minas Gerais”<sup>33</sup> a única cópia de *Fragmentos da vida*, a tempo de ser programada e vista com certo entusiasmo na “II Retrospectiva do Cinema Brasileiro”, no MAM de São Paulo, como parte do *I Festival Internacional do Brasil*. Foi feita uma projeção de *Fragmentos* ao lado do episódio de *Páginas da vida*; diz o crítico B. J. Duarte, no catálogo da mostra: “Coincidência curiosa que nos permite hoje colocar, lado a lado, o cinema brasileiro do passado e o poderoso cinema dos Estados Unidos do

---

<sup>30</sup> Sobre a peça ver: Galvão, M. R., *op. cit.*, p. 227. Sobre as novelas de rádio, Medina diz que a série “Família Trapo” da TV Record, anos 60, fora inspirada na “A Família Encrenhada” que escreveu por quatro anos para a Rádio Bandeirantes, *op. cit.*, p. 211.

<sup>31</sup> Galvão, M. R., *op. cit.*, p. 223. Medina expõe aqui também uma peculiar concepção da necessidade de se combinar no filme comédia e drama.

<sup>32</sup> Os letrados do filme de Medina e as referências bibliográficas sempre creditam o título “Soap”. Na tradução de Alzira Machado Kawall, da coletânea organizada por José Paulo Paes, *Contos de O. Henry*, 2ª edição, São Paulo, 1983 (a 1ª ed., *Histórias de O. Henry*, em 1964), chama-se Soapy o personagem principal de “O Guarda e o Hino” (tradução fiel ao original “The Cop and the Anthem”). Não sabemos de outra tradução, mas Medina, além de dominar o inglês conta ter *Fragmentos da Vida* nascido na sua estadia em Nova York em 1928, o que nos sugere ter trabalhado sobre o original (ver Sternheim, A., *op. cit.*, p. 31). Medina, no entanto, sobre a adaptação americana declarou ser o seu filme “muito mais fiel ao livro do que o americano. Eu dei muito mais atividade às cenas, dentro das minhas possibilidades” (p. 29).

<sup>33</sup> Duarte, B. J. *Retrospectiva do Cinema Brasileiro*. São Paulo, 1954.

presente. E mesmo sofrendo a comparação tremenda, não se diminui a modesta película de Medina”<sup>34</sup>.

A versão ianque pôde adotar a mesma ambientação (ou *diegese*, na terminologia cinematográfica) do conto, a Nova York do início do século XX. Apesar do meio século que a separava do período em que foi publicado o conto de O. Henry, ela conseguiu reproduzir o itinerário do vagabundo pela *midtown* de Manhattan, possivelmente sem o recurso de estúdios, dada a raridade de cenas interiores e a verossimilhança alcançada. As locações externas utilizam espaços bastante amplos da cidade, sugerindo que apesar das transformações sofridas por aquele setor, afinal estamos em Nova York!, ofereciam-se ainda locações plausíveis para a ambientação *belle époque*. A *midtown* nova-iorquina encerra atributos culturais que O. Henry, grande cronista-sentimental das ruas da cidade, soube explorar na economia do seu conto. Soapy, o vagabundo, desperta na Praça Madison e, decidindo-se pela sua empreitada extraordinária, vai subindo a Broadway. Se ele descesse a Broadway, rumo ao sul, em poucas quadras já estaria entrando na *downtown*, encaminhando-se para o setor que concentra as atividades comerciais e financeiras da cidade. Subindo, ia de encontro ao ponto de maior movimentação de *show business*, região de teatros, restaurantes e casas noturnas. Quando no fim desvia pela direita, ganhando as avenidas de leste, entra numa região residencial mais valorizada, cenário de sua conversão instada pelo hino que ouve soar de dentro da igreja.

Na São Paulo de 1929, guardadas as devidas proporções, talvez o trajeto de maior correspondência devesse fazer o Vagabundo rumar para o oeste, pelo Triângulo, atravessando o Anhangabaú. A região ao redor do Anhangabaú é a que concentraria as atividades mais aproximáveis às da

---

<sup>34</sup> *Idem*.

Broadway, e tomando-se uma direção tanto à direita como à esquerda da Praça da República, a Consolação ou o Campos Elíseos, poderíamos ter de São Paulo uma paisagem um pouco mais análoga ao derradeiro cenário *east side* da *midtown* nova-iorquina, tendo em vista as cercanias do Parque Dom Pedro II.

Talvez por motivos de produção — todos comentavam a sua rapidez em esquematizar e filmar <sup>35</sup>— Medina, movido pela precariedade de recursos e seu espírito prático, tenha evitado daquelas regiões centrais da Paulicéia o “*brouhaha* tumultuário” externado em caligrafia caprichosa na cartela do *São Paulo, a symphonia da metrópole*. Externas com muitos figurantes implicam um dispêndio muito maior; lembramos que apenas na cena da vitrina quebrada Medina reuniu um grupo de passantes de uma dezena de pessoas, pois nas outras reuniam-se no campo filmado um máximo de cinco ou seis transeuntes, predominando as cenas com uma média de três pessoas. Isto faz supor que ele filmou nas redondezas do Parque em momentos de pouca movimentação.

Há indícios de que *Fragments* tenha sido rodado depois do inverno, já na primavera de 1929, e de todo modo, para exprimir o frio que atormentava o Vagabundo pelas ruas de São Paulo, mesmo se fosse no inverno local, exigiria investimento extra nos figurinos da frequência das ruas do Centro paulistano. O início de inverno em Manhattan seria de fato não só mais frio como mais cinzento, com o dia bem mais curto que o paulista. No conto de O. Henry, embora haja certa indefinição temporal, predomina a ideia da jornada de um dia, no fim do qual já está mais claramente definida a situação noturna, sem que soubéssemos em que ponto se deu o escurecimento <sup>36</sup>. Essa ambiguidade do conto, aliás já

---

<sup>35</sup> Sterheim, A., *op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>36</sup> Compreende-se que o restaurante por onde Soapy inicia suas tentativas esteja, mesmo de dia, com as luzes acesas visíveis da calçada (Henry, O. *op. cit.*, p. 66), mas já a luz coada pelos vitrais da igreja de que ouve o hino sugerem

sugerida pelo ambiente feérico que nos vem à mente ao tratar-se da Broadway, apesar da proximidade do amanhecer de Soapy e do despecho mais de bairro residencial, confere à sua jornada um clima de irrealidade sutil. É certo que a introdução de vida noturna complicaria bastante as coisas para Medina, senão pela dificuldade técnica de se filmar à noite, já pela brutal diferença de realidade na vida noturna. A impressão é de que qualquer tentativa soaria como falácia ou arremedo. Ao preferir o despojamento de sua esquematização abstrata na composição da cidade, Medina, que conhecia Nova York, desloca equivalências, renunciando a qualquer pretensão neste sentido.

Ao universo dos espetáculos bastou-lhe uma única referência: se enquadra defronte ao restaurante uma entrada acanhada dum cinema de bairro, o Cine Theatro Phenix (com lotação máxima entretanto pouco modesta, 1.008 lugares), rua Domingos de Moraes entre França Pinto e Fontes Junior, no arrabalde longínquo da Vila Mariana, perto do atual Metrô Ana Rosa. Seria a pé quase uma hora do Centro, cerca de quatro quilômetros; havia porém no local linhas de bonde.<sup>37</sup> Medina teria residido nestas imediações, sem dúvida bem mais altas e íngremes da cidade, em relação à várzea do Tamanduateí. Isto contradiria a verossimilhança que nos fica das planuras contíguas ao parque Dom Pedro (excetuada a colina histórica) extensão que, de alguma maneira, o nosso imaginário fabricaria para este bloco de deslocamentos da dupla.

Aparecem na entrada do cinema uns pequenos cartazes do filme paulistano rodado em Mogi das Cruzes, *A Escrava Isaura* (1929), de

---

situação noturna (p. 70). Algumas situações, como a comemoração de vitórias esportivas, também sugerem, ainda no meio da jornada, situação noturna (p. 69).

<sup>37</sup> Cf.: “Salas de cinema em São Paulo: 1895-1929”, no sítio *Arquivo Histórico de São Paulo*, disponível em <<http://www.arquiamicos.org.br/bases/cine.htm>>. O Phenix divulgava acesso por linhas de bonde, ver anúncio n’O *Estado de S. Paulo*, 21/1/1924, p.8.

Antônio Marques Filho <sup>38</sup>, e de *Solidão* (*Lonesome*, 1928), fita nova-iorquina do húngaro Paul Fejos (fig.17). Os dois filmes guardam diferentes relações com *Fragmentos da Vida*. Gilberto Rossi, o fotógrafo, e Alfredo Roussy, o ator do “Malandro”, também participaram d’*A Escrava Isaura*, adaptação hoje desaparecida do romance de Bernardo Guimarães, publicado em 1875. *Solidão* está para o crítico Jonathan Rosenbaum entre os filmes do final do período mudo que melhor conseguem uma rara síntese entre o mais avançado cinema estadunidense e os influxos recentes da vanguarda europeia na sofisticação da linguagem visual.



<sup>38</sup> Ver: Galvão, M. R., *op. cit.*, pp. 284-288). Foi lançado em 21/10/1929, e *Fragmentos da Vida* em 6/12/1929 (Bernardet, J.-C. *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935 jornal O Estado de S. Paulo*).



Fig. 17 - Solidão, e A Escrava Isaura, em cartaz no Cine Theatro Phenix

*O filme de Paul Fejos é um amálgama quase perfeito de técnica e energia cinematográfica norte-americana, combinado com uma rica herança de influências europeias – que vão desde o impressionismo francês ao expressionismo alemão passando pelas técnicas de montagem desenvolvidas pelos russos. Tais poéticas da cidade grande cinematográfica do final da década de 1920, como Metropolis de Fritz Lang, Berlim, symphonia de uma cidade de Walter Ruttmann, Aurora de F. W. Murnau (todos de 1927) e A Turba de King Vidor (1928), todos ajudaram a estabelecer parte do seu background. Mas Solidão atesta uma linguagem visual internacionalmente sofisticada a que poucos outros filmes do período podem se equiparar*<sup>39</sup>.

E de volta às esquinas de bairro paulistanas, acrescenta-se que na acomodação de Medina, dentre as peripécias de Soapy, a única que não foi

---

<sup>39</sup> “Paul Fejos’ film is a near-perfect amalgam of American filmmaking technique and energy combined with a rich heritage of European influences – ranging from French impressionism through German Expressionism to the techniques of montage developed by the Russians. Such related poetic, big-city films of the late Twenties as Fritz Lang’s *Metropolis*, Walter Ruttmann’s *Berlin, Symphony of a Great City*, F. W. Murnau’s *Sunrise* (all 1927), and King Vidor’s *The Crowd* (1928) all helped to establish part of its background. But *Lonesome* testifies to an internationally sophisticated visual language that few other movies of the period can equal.” Rosenbaum, Jonathan. “Lonesome”, *The Movie*, n°117, Londres, 30/8/1982 (tradução nossa).

transposta para São Paulo ocorre em frente a uma entrada iluminada de teatro. Ao ver ali um “policial rondando imponentemente, (...) agarrou-se à tábua salvadora da ‘conduta desordeira’”. Berrou, dançou e esbravejou como um bêbado, fazendo “tudo quanto sabia para perturbar os circunstantes”. O policial girou seu bastão, voltou-lhe as costas e observou a um cidadão: “É um dos rapazes de Yale, comemorando a surra que deram no colégio Hartford. Barulhento, mas inofensivo. Temos ordens de deixá-los em paz”<sup>40</sup>. Na leitura destas linhas ressaltam-se alguns contrastes com o que vimos em *Fragmentos da vida*, onde não surge qualquer descontração dos guardas, flexibilidade dos homens da lei e da ordem. Alguém pode pensar que também aqui provavelmente estudantes como os do Largo São Francisco fossem tolerados numa comemoração qualquer. Mas Medina, além de não nomear os personagens ou grupos específicos da cidade, tal como a naturalidade de O. Henry o faz com Yale ou Hartford, não abandonaria sua coerência para deixar-nos supor a viabilidade de arruaças numa cidade que parece toda ordenada para o trabalho.

Confirma tal inclinação a mudança feita na adaptação do episódio do guarda-chuva. No conto, diante de uma tabacaria, o “homem bem trajado”, fumando charuto, pede desculpas a Soapy pelo engano: — “...apanhei-o hoje de manhã num restaurante...”<sup>41</sup> Já o nosso cidadão dirá ao Vagabundo: — “COMPREI DE UM DESCONHECIDO QUALQUER ESTE GUARDA-CHUVA. NÃO SEI A PROCEDÊNCIA. SE É SEU... LEVE-O...”. Na passagem do conto, o cidadão elegante é mais bem educado, e ao mesmo tempo displicente na explicação. O nosso cidadão não diria “apanhei-o”. Ele não sabe a procedência, mas por tê-lo comprado de um qualquer. No planalto paulista as interações sociais da vida cotidiana seriam mais disciplinadas pela ordem inscrita nas indelévels relações de troca postas em vigor pela lógica do dinheiro.

---

<sup>40</sup> Henry, O. *op. cit.*, p. 69.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 70.

Tanto as encenações de algazarra quanto as de indivíduos mais “folgados” trariam para Medina inconvenientes, talvez ainda por outros motivos além desses apontados de uma tendencial ordenação trabalhadora — mesmo pesando-se a sua proeminente voga numa “paulicéia desvairada”, pelo que nos indicaria nossa crônica, a literatura, os jornais, a historiografia e o memorialismo. Digamos que, assim como não se aproxima dos lugares elegantes ou tradicionais de São Paulo, a fita não quer especificar os seus personagens sociais segundo atributos muito locais. Sua abstração “universal” é preciosa para manter-se determinada coesão enxuta de parábola moral.

As pessoas com quem o nosso Vagabundo cruza nas ruas não parecem destacar-se especialmente de um certo padrão médio. Talvez à exceção daquele que dá esmola ao Malandro, temos um padrão de elegância e de maneira de vestir-se algo modesta (e gestualidade comportada, exceto de novo o Malandro em suas irrupções calculadas), se comparamos por exemplo com o que vimos pela câmera curiosa e versátil de *Panorama da cidade de São Paulo* (1927). Lá, simplesmente postando-se no Anhangabaú diante do Mappin e alguns pontos mais concorridos do Centro, o filme amador de viagem do Sr. Hikoma Udihara, captava com bastante liberdade de movimentos em sua leve câmera 16mm, no meio de grande movimentação, um verdadeiro *footing* da cidade, algumas mulheres vestidas já com mais elegância, deixando-nos a impressão de considerá-las parte das atrações turísticas que buscava na paisagem de São Paulo. (fig.18) Este imigrante japonês, em rara composição de movimentos a um tempo exploratórios e tímidos, expansivos mas educados, constitui no quadro geral de olhares filmicos sobre a urbe paulistana da época, e face aos demais registros encontrados, *naturais* ou *posados*, viria a se configurar numa diametral oposição.

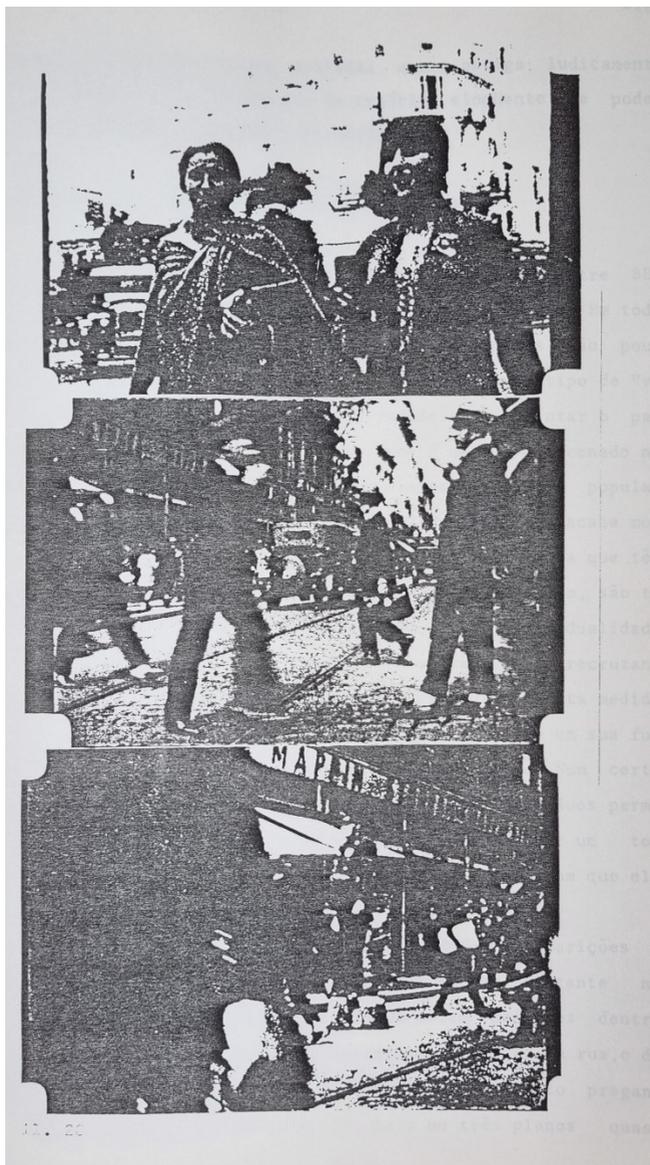


Fig. 18 - O *footing* do Centro, pela câmera amadora de Udihara

### Os tipos humanos

Observaremos que também a moça abordada pelo Vagabundo, representada por Áurea de Aremar, em nada escapa ao quadro humano

do filme. No conto, à primeira vista “uma moça de aparência modesta e cativante”, num segundo momento “refinada e elegante”<sup>42</sup>, ela olhava uma vitrina e, depois de cortejada sem prudências, vai agarrar-se a Soapy como se o conhecesse há muito, dizendo-lhe à parte que só não respondera antes porque o guarda estava olhando.

No filme de Koster, interpretada por Marilyn Monroe em começo de carreira, a moça ganha uma meiga intrepidez borbulhante, marca da atriz, ofuscando talvez o motivo mais profissional que guiou seus gestos (fig.19). Não se verifica porém muita distância da concepção de O. Henry. Consideravelmente oposta é a “mocinha direita” de Medina. O tipo de Áurea, sorridente mas discreto, de alguma iniciativa mas recatado, nada tem de “oferecida”, cabendo-lhe mais o coloquialismo “bem família” — senão para os padrões da nossa classe média, pelo menos para os estatutos do mundo cinematográfico. Áurea de Aremar (pseudônimo) não era atriz. Segundo Medina seu nome era “qualquer coisa em ‘... insky’ (...) Era uma húngara”<sup>43</sup>. Guilherme de Almeida definiu-a como “bem ‘photogenica’ — o que já não é pouco; e sente-se que apenas se limitou a obedecer ao seu bom director — o que já é muito...”<sup>44</sup> (fig.20) Não é à toa que o nosso Vagabundo a reencontra no interior da igreja, quando calha de sentar-se ao seu lado, numa sequência final bastante reinventada por Medina. Seguida por suspeitos quando salva pela aparição do Vagabundo numa esquina industrial como as do Brás, ela estava encaminhando-se, agora sabemos, para a missa! A moça nova-iorquina fora com desculpas despistada na primeira esquina por Soapy, e dela não mais ouvimos falar. Já esta, ladeia-o na missa, o momento sublime dele, seu regenerador encontro consigo mesmo, e da escolha do seu correto tino e destino neste

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>43</sup> Galvão, M. R., *op. cit.*, p. 237.

<sup>44</sup> *O Estado de S. Paulo*, 8/12/1929, p. 6.

interior de igreja. A reaparição da moça integra-se assim ao contexto em que o Vagabundo decide “tomar juízo”. Sem intimidades, ela também não se mostra alheia: lembra-o de tirar o chapéu e do momento de ajoelhar-se, revelando tê-lo reconhecido. Olha-o com simpatia e até um certo interesse, mas sem fugir aos moldes da conduta reservada (fig.21).

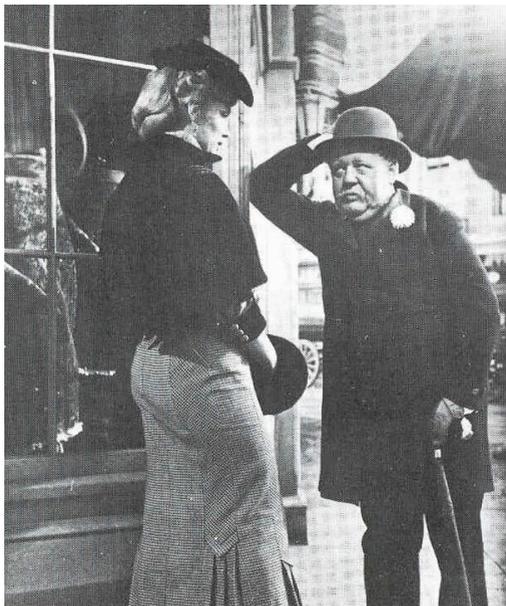
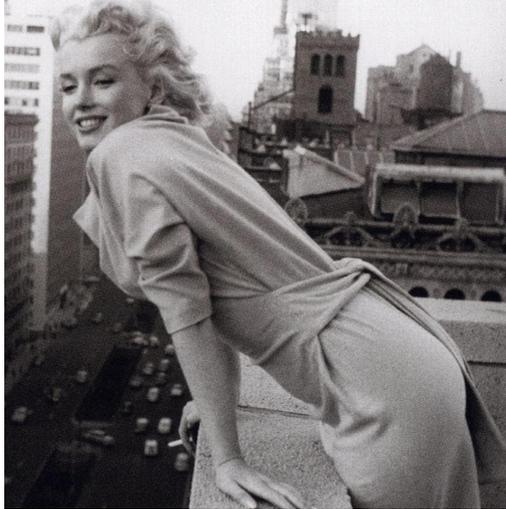




Fig. 19 – Marilyn em início de carreira e o seu papel em “O guarda e o hino” (1952)



Fig. 20 - Áurea no assédio que não deu certo



Fig. 21 - Casualmente o vagabundo e a moça se encontram na missa

Na cena, ela acaba fazendo parte do inventário de valores evocado pela mensagem paterna, regeneradora do Vagabundo. Já a conversão de Soapy nas versões ianques, literária e cinematográfica, se dá sem que ele entre na igreja: — agarra-se solitário a um gradil lateral da calçada, tangido pelo hino que lhe revolve o passado. É curioso ver de que modo Medina traduziu esta sonoridade enlevante por valores visuais e procedimentos próprios da linguagem silenciosa do cinema. O conto descreve a corrente de sentimentos e a revolução em seu estado de espírito desencadeadas pela audição daquelas notas de órgão, e o faz usando a terceira pessoa, recurso dos mais convencionais para a situação, em literatura, o *discurso indireto*.

As soluções de adaptação mais usadas no cinema silencioso levam para as cartelas algo deste mesmo discurso indireto em terceira pessoa, isso quando não o fazem ir total ou parcialmente para a forma do diálogo. Esta última solução pede às vezes a criação de personagens inexistentes no original. É o que fizeram Medina e Koster criando um parceiro para o vagabundo, é bem verdade que com características bem diferentes; mas isto veremos à frente. Continuemos na cena da transformação final: já analisamos a estruturação visual dos planos no interior da igreja com as contingentes ou súbitas aparições verticais; há a moça ao lado, e o sermão do vigário que o remete à infância esquecida. Pouco antes das palavras do padre que propiciam a lembrança em *flash-back*, o nosso Vagabundo, meio desconsolado, olha em três direções. Para a moça, depois para um senhor com um menino ao lado, ajoelhados junto a um oratório lateral (fig.22), e finalmente para o padre – a este último ele está olhando num plano que o enquadra ao lado da moça apenas. A colocação daqueles dois, velho e criança reunidos, contritos num canto da igreja, mesmo que meio tosca e fortuita, não nos soa gratuita. Num filme em que não aparece mais nenhuma criança, esta, ainda ao lado de um pai ou avô, se vê associada àquela outra, entregue “ao destino...” Apesar de ser um plano rápido, também compõe esta situação evocativa da lição paterna. O sermão do padre traria ao apontar para o alto a mensagem peremptória (fig.23). Ao lado da moça direita e do caminho da retidão apregoado pelo padre e pelo conselho longínquo do pai, forma-se um clima perfeito para a compreensão do sentido transformador das palavras rerepresentadas em *flash-back* na reprisada cartela, em sua devida e vultosa reminiscência: “SÊ SEMPRE HONESTO, SEMPRE TRABALHADOR... O TRABALHO TE ABRIRÁ O CAMINHO DA HONRADEZ...”.



Fig. 22 - Pai, filho, espírito santo.

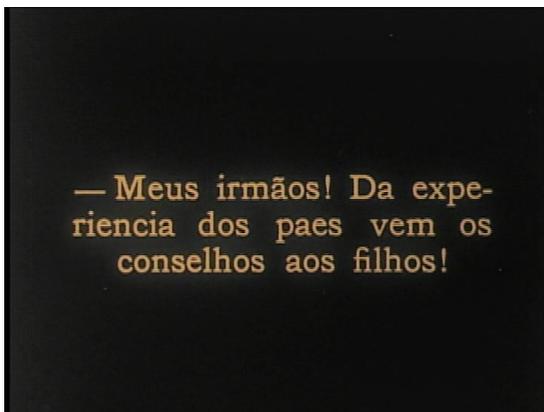


Fig. 23 - Mensagem do padre ao apontar para os céus

Nesta sequência toda foram usadas até que poucas cartelas, se comparadas à página inteira usada por O. Henry para descrever a transmutação do personagem <sup>45</sup>. Antes das cartelas já referidas, do padre ou do pai, só temos uma outra, já em meio à missa: “NA ALMA DO VAGABUNDO DESPERTOU A NOÇÃO DE SUA INUTILIDADE NA VIDA”. E depois, fora da igreja, a quarta cartela, separada da quinta por um plano curto do Vagabundo conversando com o Malandro: — “ARREPENDEI-ME DE TER SIDO

---

<sup>45</sup> Henry, O. *op. cit.*, pp. 70-71.

TÃO INÚTIL. NÃO MEREÇO NEM O AR QUE RESPIRO... VOU CONSEGUIR UM EMPREGO E SEGUIR O CAMINHO QUE CABE AOS HOMENS DE BEM...”; “DE HOJE POR DEANTE, HEI DE TORNAR-ME DIGNO DE TUDO PELO TRABALHO!”

Todo este engenho para “traduzir” aquilo que no conto é efeito de um mavioso apelo auditivo, caso torne, no entanto, pela visualidade os seus fatores mais “objetivos”, parece eliminar junto com o hino uma dimensão “subjéctiva” que dava espessura ao personagem. <sup>46</sup> Em *Fragmentos da vida* o personagem ficou mais plano, motivado inequivocamente pelo que vemos na tela, pelo que podemos completar nas cartelas, pelos fatores morais explicitados desde o início. O. Henry não dá ao seu conto nada semelhante a esta moldura moralizante da mensagem paterna: Soapy desperta com frio no banco de jardim e já sai ruminando sua empreitada. A ironia do conto está em distinguir da catarse musical esta sua atitude como uma espécie de fato instintual – pelo sentir do frio, e da catarse musical. Desse naturalista carinhoso que descreve uma fauna submersa na metrópole estadunidense até aquela fábula brasileira moralizante, diversos detalhes passam despercebidos na adaptação coerente de Medina. Mas o que não pode deixar de ser notado é o surgimento da figura paterna, ausente completamente em O. Henry. O contista norte-americano simplesmente não nos fornece dados sobre a formação ou infância de Soapy, exceto numa única frase, na passagem em que se dá a sua conversão: “E o hino executado pelo organista algemava Soapy à grade de ferro: ouvira-o muitas vezes nos dias em que sua vida incluía coisas como mães e rosas e ambições e amigos e pensamentos e colarinhos imaculados.” <sup>47</sup> Refletirá logo em seguida sobre o seu amargo destino e “os motivos sórdidos que lhe constituíam a vida”. Mas destaca-se

---

<sup>46</sup> Apesar de anunciar em sua propaganda uma “sincronização caprichosíssima” (*O Estado de S. Paulo*, 4/12/1929) “feita em discos Vitafone a partir de músicas especialmente arrançadas” (Galvão, M. R. *op. cit.*, p. 235), não se sabe se Medina, que eliminou o hino já no título do conto, creditado nos letreiros do filme como “Soap” (em vez de “O guarda e o hino”), teria colocado algum hino naquele momento decisivo. Em geral estas sincronizações eram precárias e só se propunham a fazer fundo musical. A versão de Koster usou o hino, embora sem restringir-se a ele.

<sup>47</sup> Henry, O. *op. cit.*, p. 71.

na lacônica enumeração das virtudes soterradas a menção de sua mãe. É a figura da mãe que se mistura à perspectiva recomposta de sua vida abandonada ao relento.

Sobre o vagabundo paulistano pairam sombras paternas, eflúvios que o fazem reconciliar-se pelo trabalho com “O CAMINHO DA HONRADEZ”. Do ponto de vista psicanalítico esta diferença ganha contornos simbólicos muito importantes. Sabe-se que a figura do pai pode adquirir um peso simbólico que se associa bastante às características que estamos encontrando no filme. A presença do pai carrega consigo a autoridade de um mundo regrado por leis e proibições que constituem uma postura civilizadora.

É evidente que o filme canaliza todo simbolismo numa economia dramática moralizante. Em vez do tremular preemptório da bandeira nacional concluindo *São Paulo, a symphonia da metrópole*, esse outro *fecho de ouro* de *Fragmentos da vida* noticiará o suicídio do Vagabundo na prisão, o que completa a sua desgraça e nos comunica ter sido tarde demais aquela sua regeneração. Não se brinca com o destino. E este já havia lançado as suas redes. Não se pode semear o mau exemplo contando com a tardança da lei, pois ela não pode ficar aguardando arrependimentos. Nosso personagem colheu o fruto de gestos que, apesar de tudo, não foram completamente seus: — em todo o filme ele não demonstrava muito convincentemente qualquer queda para o crime de sua parte. Ele é levado às grades pelo crime do colega. Malgrado a série de flagrantes malogrados, ele de qualquer modo pagou por algo de errado que, no fundo, e de fato fez: andar em má companhia.

No conto, Soapy era interrompido em suas divagações de regeneração inaudita em frente a igreja por um guarda que o prende sem nenhum motivo além de “vadiagem”. A ficção de O. Henry se conclui com estas linhas:

*Soapy sentiu uma mão sobre seu braço. Voltou-se rapidamente e deu com o rosto largo de um policial.*

– *Que está fazendo aqui? – perguntou-lhe o guarda.*

– *Nada – respondeu Soapy.*

– *Então venha comigo – intimou o policial.*

– *Três meses na Ilha – sentenciou o juiz, no Tribunal de Polícia na manhã seguinte* <sup>48</sup>.

“Ilha” era a penitenciária almejada pelo vagabundo. É exemplo de um final inesperado, os conhecidos *twist-endings* de O. Henry. Causaram sensação na época. A crítica enxerga superficialidade neste recurso. Apesar do sucesso, a crítica não gostava muito e chegou “mesmo a acusá-lo de ter abastardado em vulgar *estratagema mecânico* o formalismo bem urdido dos contos de Edgar Allan Poe”, conforme nos adverte seu editor e tradutor brasileiro, o ensaísta e poeta José Paulo Paes. <sup>49</sup> Ele nos lembraria que nas figurações do universo *fin de siècle* os frisos, ramagens decorativas e estruturais no estilo *art nouveau*, evoluíam e terminavam por caprichosas reviravoltas. De fato, estes arremates finais quebram a previsibilidade da ação dos personagens e deviam, em consequência, lhes emprestar maior complexidade ou espessura, o que termina ocorrendo um tanto ilusoriamente pela artificialidade do recurso. O conto de *twist* apenas esboçaria uma complexidade de atributos diluída em seus personagens. Eles têm as contradições que lhes dariam espessura convertidas em simples paradoxos do destino, pois recursos como este do final inesperado instalam no enredo um *deus ex machina* que “reina tiranicamente” <sup>50</sup>, escolhendo a sorte dos personagens.

---

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Paes, José Paulo. “Notícias sobre O. Henry”, in: Henry, O. *op. cit.*, p. 11 (grifos nossos).

<sup>50</sup> A expressão é de José Paulo Paes, *Idem, ibidem*.

Poderíamos ter ficado predispostos a qualquer *happy end* otimista, pensando as representações silenciosas de São Paulo, em que já vimos, na *Symphonia*, esquecendo seu arremate em *chave de ouro*, anteriormente, bem logo após da sequência do jogo lotérico, aquela mão enorme sobre o Anhangabaú, providenciando caridade para os necessitados, como um *deus maquinico* que lá dos céus navega, podendo em trucagem colher dos afortunados que de mãos ávidas só empilhavam dinheiro, para premiar embaixo estendida a uma mão humilde. Mas Medina, não bastasse a má sorte do vagabundo, recheou-a com uma lição mais que amarga, fazendo-o pagar alto preço, matar-se de desgosto na prisão, abotoar o paletó.

É muito distinto dum modelo hollywoodiano, em que já naquela época King Vidor se viu constrangido a trocar seu final pessimista por uma das cinco opções positivas trazidas por seus produtores em *A Turba* (*The Crowd*, 1928), fita aliás de contrapontos extremados com *Fragmentos* pelo seu prisma crítico da vida metropolitana dos nova-iorquinos. Em face do arremate paulista duro e inopinado é preciso lembrar também que aqui os cineastas sofriam arbítrios enormes da Censura local, tendo Medina visto um filme seu, *Perversidade* (1921), ser proibido simplesmente (ou perversamente?) porque nele “apareciam dois soldados reais da Força Pública”<sup>51</sup>. E um filme com personagens vadios poderia, sim, ser visado se não acenasse com punições severas.

A visão maniqueísta que se revela na diferença de atributos entre o Vagabundo e o Malandro merece interpretação. No conto, completamente solitário, Soapy ganharia na adaptação de Koster um parceiro que aparece pouco, nalgumas situações de diálogo. É um tipo mais jovem que ele, mais ingênuo e inexperiente, criado para dar a Soapy um *status*, por contraste, mais sofisticado e excêntrico. A interpretação de Charles Laughton chega

---

<sup>51</sup> Ver: Galvão, M. R. *op. cit.*, pp. 229-230.

a dar-lhe alguns traços de *bon vivant*. Não se trata muito exatamente de ironia — que pelo senso comum humanista pode ver o filme como “irônico”<sup>52</sup>—, mas antes de um bem dosado jogo de empáfia que, representando sentimentos mais delicados, nos situa entre a compaixão e algum *non-sense* (fig.24)<sup>53</sup>. Estamos aqui bastante próximos de O. Henry, cujo afeto pelos vencidos ou pobre-coitados da metrópole acaba dotando seus personagens menos favorecidos, os *underdogs* nova-iorquinos, de “sentimentos e de um refinamento moral quase inverossímeis”<sup>54</sup>. É plausível imaginarmos que no Brasil aquele desempenho de Laughton esteja na base de personagens que fizeram sucesso desde os anos 1950 em programas humorísticos do rádio e da televisão com diferentes comediantes, seja o tipo maltrapilho do “primo pobre” ou o do mendigo que dorme ao relento — na figura de Borges de Barros e outros “caros colegas”, como Jorge Loredo —, e que falam por entonações aristocráticas de todo um *jet set* internacional com simples e verossímil intimidade.

---

<sup>52</sup> Ver: Bandeira, Roberto. *A Literatura no cinema*. Rio: 1962, p. 45.

<sup>53</sup> “Ator inglês de rica experiência teatral (...) magnífico quando não se compraz dos próprios meios expressivos, empregou frequentemente a própria obesidade flácida para exprimir a odiosidade ou a vulgaridade de um caráter”. Castello, Giulio Cesare. *Il divismo*. Turim: 1957, pp. 303-304 (tradução nossa). No Brasil, podemos ler já no “Suplemento” de fotografias *Album concurso Cinearte*, Rio de Janeiro, em 15/4/1936: “O mais perfeito de todos os atores característicos. Cada personagem que interpreta revela nova personalidade de sua arte admirável e fina”.

<sup>54</sup> Paes, J. P. in: Henry, O. *op. cit.*, p. 9.





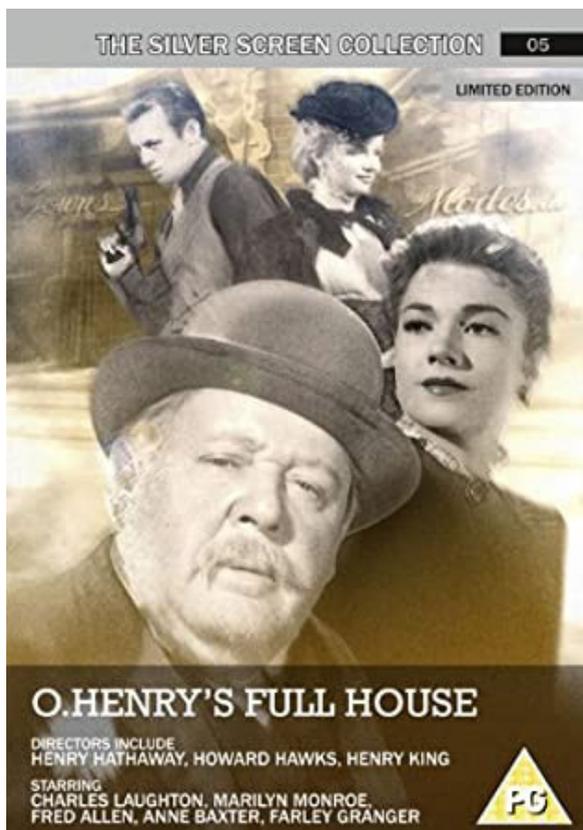


Fig. 24 - Charles Laughton à época e o seu Soapy

Já a relativa elegância do nosso vagabundo, interpretado por Carlos Ferreira, parece sempre ficar por conta de uma presumível boa formação de família (cogitável também na interpretação de Laughton), da qual se desencaminhara, ou de que se ensurdecera. Ferreira havia sido ator no grupo de teatro amador Congresso Gil Vicente, onde conheceu Medina, com quem trabalhou em diversos filmes, sendo seu amigo e sócio nas firmas A.B.A.M. e Medifer<sup>55</sup>. Sua ação interpretativa, de uma “excessiva imobilidade” segundo um crítico da época<sup>56</sup>, pouco comum dentro dos

<sup>55</sup> Galvão, M. R. *op. cit.*, pp. 210, 211, 225, 230.

<sup>56</sup> Octávio Gabus Mendes, *Cinearte*, 11/12/1929.

padrões de então que preferiam a mímica ágil, funcionava em contraponto às estripulias cênicas do Malandro (fig.25 [51]).



Fig. 25 - O Malandro de Alfredo Roussy (Farid Riskallah)

Guilherme de Almeida, que não costumava ser indulgente com o cinema brasileiro, entre elogios ao filme destaca a atuação do Malandro:

*Quanto aos intérpretes: – Não hesito em colocar Alfredo Roussy no primeiro lugar. Este artista tem um real sentimento do ‘humour’, tem uma agradável desplícencia de attitudes e expressões que – estou certo – hão de fazer delle um artista à parte, uma riqueza que o paupérrimo cinema nacional não teve ainda* <sup>57</sup>.

Esclareça-se que Roussy acabou não fazendo carreira no cinema, como também quase todos os paulistas da época. Medina conta algo interessante sobre ele: Farid Riskallah, seu verdadeiro nome, veio do teatro amador e “trabalhava também no rádio. Quando o filme ficou pronto, pediu uma cópia emprestada e saiu exibindo por aí; depois deu uma entrevista à imprensa, dizendo que o filme era dele, e que o Sr. Medina era o seu assistente” <sup>58</sup>.

Além do talento cômico, Roussy era convincente no papel de marginal. O seu Malandro sugeria a periculosidade que duvidamos no Vagabundo. Eles de fato dividem seus atributos convenientemente com a lógica maniqueísta que separa os maus elementos daqueles que podem ser por eles influenciados. Criando a denominação de “Malandro” Medina prescreve essa distinção fixa. Somemos a malícia e o tipo gozado, está nas ruas o cidadão que justifica as preocupações da Força Pública. Este malandro paulista porém não se confunde muito no Brasil do entreguerras com a figura do malandro carioca que, difundindo-se a partir dos anos 30 pelo rádio, consagra o tipo que até hoje conhecemos. Demonstrando através do samba uma mentalidade avessa ao trabalho, contaria ele com

---

<sup>57</sup> *O Estado de S. Paulo*, 8/12/1929, p. 6.

<sup>58</sup> Galvão, M. R. *op. cit.*, p. 237.

uma “forte *intuição* social”<sup>59</sup> de que a acumulação de riqueza vinha ocorrendo sobre a miséria do trabalho assalariado. Não se alinhando com a ordem, este malandro tem expedientes de convivência pacífica com ela, o que o distingue não só do banditismo dos fora-da-lei como dessa marginalidade do vagabundo, estes sim, em diferenciado mas constante conflito com a polícia.

Observe-se que no caso carioca e daquele malandro da música popular brasileira,

*ordem e desordem convergiam para um lugar-comum, fecundando-se mutuamente. Se, nas imagens consagradas mundialmente por Carlitos, o vagabundo é alguém sempre perseguido pelo policial, ao contrário, o malandro da MPB pode receber favores de um guarda-civil gentilíssimo (que funcionava inclusive como seu relógio-despertador): ‘Meu cortinado é uma vasto céu de anil/ E o meu despertador é um guarda-civil’. Com o agravante de que a situação financeira do guarda não era muito diferente da penúria do vagabundo, conforme a observação do breque de Noel Rosa e Kid Pepe: ‘Que o salário ainda não viu!’*<sup>60</sup>

Na tradição que levou à consolidação da imagem do malandro brasileiro parece Medina ter tomado um caso particular, algo contraditório com o modelo que se consagrou na Capital Federal desde, pelo menos, *Memórias de um Sargento de Milícias* (1855), romance de Manuel Antônio de Almeida.<sup>61</sup> Em todo caso este seu “desvio”, se é que não obedecia ao uso corrente da palavra malandro em São Paulo, marca um momento sintomático das aspirações de ordem e trabalho na filmografia paulistana.

---

<sup>59</sup> Suzuki, Matinas; Vasconcellos, Gilberto. “A malandragem e a formação da música popular brasileira”, in: Fausto, Boris. *História Geral da Civilização Brasileira*, tomo III, vol. 4, São Paulo, 1984, p. 511.

<sup>60</sup> Suzuki, M.; Vasconcellos, G. *op. cit.*, pp. 508-509 (grifos nossos). Para a situação concreta da marginalidade carioca, veja-se o livro do historiador Sidney Chalhoub, *Trabalho, lar e botequim*, São Paulo, 1986.

<sup>61</sup> Almeida, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Cotia, 2003. Veja-se a respeito: Candido, Antonio. “Dialética da malandragem”, *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, 1993.

Estigmatizaríamos aqui o que não quer trabalhar na figura do vagabundo; e o que simula um trabalhar na figura do malandro.

Num mundo dominado pelo trabalho e pela ordem, sem dúvida, a exceção reside por excelência nas figuras do vagabundo (escapa do trabalho) e do malandro (escapa da ordem). O primeiro, porém, ao menos nesse contexto paulista que estudamos, só por não trabalhar já estaria desafiando a ordem. Embora dela não consiga escapar tão bem quanto o segundo. E o segundo, não é por escapar da ordem que esteja de fato trabalhando. Se no filme de Medina malandros são também vagabundos fica mais difícil dizer o contrário: vagabundos podem não ser malandros. Temos um malandro que se apresentará como uma modalidade mais nociva de vagabundo, uma modalidade delinquente. Como tipo “escolado”, e por sua própria experiência, sua recuperação é mais difícil, pois não possui os traços de formação e os de suficiente responsabilidade ou ética que o sensibilizassem para os apelos de regeneração, sejam eles das instituições, ou de seu ambiente social.

Os vagabundos de *Fragmentos* incorporariam todavia um dado da malandragem quando buscam se mimetizar à situação. Na postura do corpo, nos gestos, eles imitam o que não são. E o fazem de modo distinto: inadvertidamente o Vagabundo, por astúcia tática o Malandro. Mas, se nesta retidão da compostura há um embuste ardiloso no personagem do Malandro, que se disfarça no momento oportuno, já para o personagem do Vagabundo a postura mimética revela-se surda idiossincrasia. Ele se barbeia, se faz elegante e com franqueza se apruma quando quer ser preso, criando um estorvo inadvertido à sua própria pretensão: a refulgência inocente de sua “fachada” irá sobressair-se a cada transgressão, eclipsando de imediato qualquer culpabilidade. Sua apresentação educada, postura e fisionomia bem-apeçoada parecem concorrer para que o lojista o interpele respeitosamente sobre a quebra da vitrina; e, ao assumir ser ele

mesmo a mão infratora, descartá-lo como irônico. A insolência empertigada com que toma o guarda-chuva do cavalheiro passa por indignação face ao reconhecer de um pertence. A altivez com que se nega a pagar a conta no restaurante provoca a solidariedade do concidadão.

Esta espécie de bom-mocismo inconsciente faz parte da não-gag, que termina gag, engraçado paradoxo sem-graça que faz malograr cada sua tentativa arrematada, em coisa inacabada irremediavelmente. Ferir a ordem pública com um ato infrator tão corretamente disciplinado e franco que, por desastre, mimetiza o infrator em cidadão, enroscando-o para o lado mais decente da lei, numa ingênua mimese prestidigitadora. Nada mais *anti-gag*, aliás, que essas fraturas em colisão de faturas, arrematados encontros equívocos entre retidões aprumadas, deste sortudo azarado. Fez tão certo o errado que este último se escamoteou em certo. Seria fácil imaginar meios mais seguros de ser flagrado em delito. Não bastaria frequentar as salas de cinema da época, com os seus estereótipos? Ou, senão, só observar melhor ao redor, os tipos da malta cidadina? Mas há, para este vagabundo paulista, um decoro a ser preservado; e uma maneira condizente de sujeitar-se à Força Pública. São resquícios virtuosos da formação esquecida? O excesso branco e pseudo-fotogênico da maquiagem em seu rosto empalideceria mais ainda a petulância pura dessa franqueza paspalhona?

Para este vagabundo fabricado por Medina há que se apresentar à Lei com a mais civilizada urbanidade possível. Perguntamos se seria mesmo este o vagabundo *ideal*, fazendo praça na metrópole paulista que se construía, que se aspirava. Uma espécie de cidadão não-favorecido, não tangido pela sorte, um Outro prototípico, mas idêntico ao seu contrário, ou seja, ao modelo abstrato de paulistano em sua essência mais genérica, um paulista novinho em folha, *brand new* e todo equivalente, involucrado só de sua discrição aprumada, sua casca de boneco? Em todo caso não parece verossímil hoje, pelo menos não foi um tipo que pareça ter vingado

no universo paulistano — senão com extrema e radical discricção. A menos que o invertamos em seu avesso exato, como uma verdadeira coleção de malandros arrematados que se aperfeiçoam nesta mimética casca de honradez bem-nascida formando uma histórica galeria de políticos corruptos e escroques notórios de extração bandeirante.

Ganhará maior naturalidade em Nova York esse estranho resíduo de civilidade no pária. A escolha de Koster pela empáfia bonômica de Laughton acrescenta um refinamento ao personagem que talvez O. Henry não imaginasse para o seu simplório e azarado vagabundo de papel. De qualquer modo a reserva de civilidade daquele Soapy de celulóide é suficiente para mimetizá-lo ou fazê-lo aceito democraticamente em algumas ruas nova-iorquinas relativamente elegantes. A megalópole dos anos 1950 representando-se a si mesma como se fosse do início do século operou transformações cênicas que lhe deram um aspecto menos moderno e mais “humano” no sentido de um tom cavalheiresco nas ruas. Tom ao qual Laughton sabe confundir-se muito bem, não sem trazer-lhe, de presente, uma simpática contradição: — hoje sabemos, contradição no espaço público esta, cada vez mais abismal, irreconciliável, entre incluídos e excluídos.

Também o posicionamento da câmara pode aqui ser observado. Se compararmos, poderemos ver que ao contrário de São Paulo, em que as calçadas nunca são tão largas, a câmara em Nova York tem uma mobilidade maior postando-se também na própria calçada, supondo uma interação mais pedestre do espaço público. Enquanto que Medina sistematicamente a coloca na rua, em que, à exceção dos guardas, os cidadãos pouco pisavam, num tratamento mais rígido, num resultante reenquadrar e superenquadrar implacável dos corpos pelo *background* das fachadas. Fachadas alçadas como épura definitiva duma urbanidade não só dos cidadãos, bem como dos transgressores dessa urbanidade-em-curso no enquadre da fita. Em termos de *mise en scène* conjuga-se a esta

delimitada rigidez da mirada uma marcação de cena em que o vagabundo de Carlos Ferreira praticamente só caminha em trajetórias retilíneas, numa compostura cênica que parece tomar muito ao pé da letra o atributo moral da *retidão*.

Já as calçadas espaçosas e cavalheirescas daquela Nova York *belle époque* desfrutam duma mobilidade da câmera de Henry Koster e seu fotógrafo Lloyd Ahern. Suas lentes são mais capazes de aproximar-se de Soapy, entrecortando o seu trajeto e recriando com mais intimismo e desenvoltura a narrativa insinuante, própria do conto. Medina busca distender este seu clima detido e retesado só no fim, quando cria a cena interior da igreja, aproximando-se mais do Vagabundo. Na cidade de Koster, como na de O. Henry, Soapy não conta com interiores para reencontrar-se. Comove-se com o hino agarrado ao gradil externo da igreja. Além da passagem rápida pelo restaurante — de onde é redondamente escorraçado à sarjeta —, o *underdog* de Manhattan permanece até a cena final, em que o juiz o condena, um literal sem-teto.

Ator e realizador inglês com cidadania estadunidense, Charles Laughton era então reconhecido e premiadíssimo, além de laureado na Calçada da Fama hollywoodiana, oscarizado já em 1934 pelo papel central d'Os Amores de Henrique VIII (*The Private Life of Henry VIII*, 1933), coprodução anglo-estadunidense de Alexander Korda. Mesmo naquela sua fisionomia “como um traseiro de elefante” (auto-definição própria), a exuberância de suas interpretações trouxeram a esse modesto Soapy uma fleugma, por assim dizer, não de simples *clochard* em busca de astúcias perdidas, ou do escolado vagabundo em apuros que se pode entrever no conto, mas do patético *underdog* calejado, fazendo supor deveras uma formação virtuosa que, mesmo soterrada, resiste ao maltrato e intempéries da vida de rua com o pouco que persiste duma dignidade extenuada.

O vagabundo de Carlos Ferreira não é muito assim construído individualmente, é composto de fato na companhia do Malandro, na sua interação com ele vai se diferenciando, contrastando de suas graças, estripulia. Conserva-se reservado, sério, incapaz do sorriso aberto. Seu Vagabundo parece conter o riso numa modéstia apaziguada que se fecha em copas, que, mesmo no desânimo, se quer acima de escaramuças e brincadeiras, compondo um tipo que mais lembra algum calmo extrabalhador desempregado, com alguns momentos de precária reticência, outros momentos dum ar mais seguro, talvez com um longe dos antigos “playboys” de subúrbio. Na verdade ele nos parecerá um pouco simples demais. Persiste nele contudo algo duma concisão sóbria e necessária, no seu incerto siso apascentado de sossego.

Sua “excessiva imobilidade” apontada na época por Octávio Gabus Mendes em *Cinearte*, procede. Lembraria hoje até algum gesto reflexo momentâneo de personagem neorrealista, posterior em duas ou três décadas. Se pensarmos sobretudo no cinema dominante, estadunidense, modelo que mais vigorava já na década de 1920, estendendo-se avassalador até aos maiores centros europeus, o cinema brasileiro em geral é mais lento, arrastado. E o paulista em particular, exibia um ritmo ainda mais pausado, talvez próprio de um olhar que busca seriedade. É certo que Octávio distinguia porém na fita a imobilidade de Carlos Ferreira, excessiva já no contraste com o que lhe era circunstante nas cenas. Mas por que motivo não deveríamos nos distanciar dos clichês em voga? Uma insólita e inopinada vagabundice paulistana não se exprimiria melhor por acaso nesta sua quase olímpica estaticidade? O Vagabundo mantém o seu *timing* próprio, inconveniente ao virtual pulso veloz da urbe. De fato, este seu lado devagar acaba criando distância, quer fazer sentido no desajuste entre um mundo mais preguiçoso e alguma frenética presteza de trabalhadores. A imobilidade se integra num despojar-se conciso do personagem. E vem

dialogar com o *éthos* austero de corpos e espaço daquele universo paulistano um tanto enxuto e sisudo, entre contido e brusco, que o filme emana com circunspeção e modesta elegância.

Perto dos modos de olhar enviesados do colega o seu olhar resulta simples, sóbrio; tem um traço objetivo e franco, direto e frontal. Afigura-se oposto ao soslaio lépido, de esguelha, escorregadio e mesmo fugidio deste Malandro instável, e inquieto diante do que almeja para o passo seguinte. Analogamente damos com estes seus passos tortuosos, traçados especiais, cuidadosos para cada ação. Já no caminhar do Vagabundo, ele parece somente saber aonde pisa. Isso lhe basta. Está em conformidade com seus trajetos retilíneos. Este traçado já se patenteava na abertura da película, o menino cumprindo rota com a marmita levada ao pai na construção, num alvissareiro e isolado *travelling* de ré, único da fita, como a sugerir nela um caminhar-para-o-futuro só possível como ideal infantil. Quanto aos olhares da câmera pelo espaço urbano, todo o dinamismo desse movimento-cidadão cessará depois sem o acompanhamento de *travelling* algum, permanecerá enrijecido, compenetrado, perplexo. A câmera não mais compartilhará deslocamento algum com nada ou qualquer outro personagem: só há planos fixos e alguma tímida, curta e imperceptível panorâmica enferrujada. Em dois *takes* bem estáticos observamos cidadãos nos darem as costas em disparada para não perder o ônibus. Certamente não podem *se atrasar*.

### **O trabalho em inversões de araque arrematadas**

Se nos espaços e corpos de *Fragmentos da vida*, a sua unidade na *mise en scène*, a sua *dramaturgia plástica*, conforme observamos nos traços retilíneos talhados pelo olhar da câmera na paisagem urbana, por enquadres compositivos, e nos gestos, postura e compleição corporal alinhados, perceberemos também um amplo espectro de *alinhamentos*

perscrutáveis em sua ambiência histórica como substância daquele 1929 paulistano. Como então nos aproximar de conceitos que possam apreender esteticamente esta singular espacialidade experienciada por aqueles personagens e por nós mesmos sem muita unilateralidade ou violência interpretativa? Se ousamos recuar até tradições que remontam à época, e começarmos pela arquitetura nas possibilidades de conceituar o espaço, daremos com certeza em algum momento com a experiência de espaços emergentes da prática recorrente no que seriam o neoclássico eclético, o *art nouveau* retilíneo e o *art déco* nestes inícios do século XX. Ou até ideias de imaginário inquieto no próprio olhar historiográfico local, fabricante de tradições, desde as ainda mais remotas, as bandeiristas de séculos atrás, Colônia e Império vibrando intuições presentes na Primeira República, alinhando noviciados de um *éthos* aristocrático-burguês nas elites desde o fausto agrícola à empresa industrial, passando pela política. Com estas cosmovisões éticas e estéticas duma elite renovadora, de radical inclinação hegemônica, não seria factível porventura que tal *éthos* também se infundisse controversa e distintamente pelas demais camadas sociais? Esta diferença nos distintos alinhamentos de classe ou condição social manifestam-se na filmografia tendenciosamente abrindo um leque de variantes que chega até ao alinhar-se proletário e *lumpen*, passando pelos estamentos médios com diferente expressão, vigor e nuance. De tal modo que na similitude dum alinhar-se do pobre — decerto distanciadíssimo do alinhar-se das elites — vemos tanto aquela retidão do trabalhador ansiosa por inscrever-se na circulação do processo produtivo, assim como outras que também à margem o simulam em alinhamentos diversos.

A percepção que hoje temos de *Fragmentos da vida* sofre com a peça que nos pregou a mudança de horizontes da cidade, sua evaporação. Valeria ajuntar: sua *involução* nos progressos e expectativas antes construídos.

Numa visada atual nos surpreende decerto que o Vagabundo não siga a intuição que temos dos quatro cantos do mundo se pensamos nos rumos contíguos ao Parque Dom Pedro II. Na espacialidade da Cidade do Trabalho, dali nos ocorreria imaginar, por um lado, a área mais central (decerto mais complicada operacionalmente para um filme de *cavação*), essa do Centro e a do novo centro, Triângulo e República, sua expansão recente então para o Oeste, para além do riacho hoje todo canalizado, afluente do Tamanduaté, o Anhangabaú (em tupi, *rio da assombração*, “sombrio vale (...) onde os pajés professavam rituais xamânicos”).<sup>62</sup> E, por um outro lado, seria imaginarmos com certeza o quadrante dos trabalhadores, o já florescente ambiente fabril da Zona Leste, industrial e residencial, como se faz hoje pegando a mesma direção da rua da Mooca (em tupi, *o que faz casa; olaria*), das avenidas Celso Garcia, Rangel Pestana, Alcântara Machado, depois Radial Leste, ou a linha hoje do Metrô, sentido Tatuapé.

O vagabundo idealiza porém nortear-se diferentemente, resolve mesmo rumar ao Norte. Direto para o Instituto de Regeneração do Carandiru (nome do córrego local, em tupi, *vegetação falsa companheira, parasita de árvores*). E, sabendo o que hoje sabemos, isso nos ressabia, soa decisão bem mais insensata. Se incensada não fosse, à época, a sua propalada excelência de instituição-modelo, patente ademais naquela maior das várias sequências institucionais (como o são todas) de São Paulo, *a symphonia da metrópole*. Sequência essa que caducou-se impiedosamente e que hoje nos soa tão insólita: nos constrange a inacreditável regressão histórica daquele progresso que ali se anuncia. Recém-inaugurada naquela década de 20, a Casa de Detenção foi fechada em 2002, aos justos dez anos da última e maior de suas rebeliões, o Massacre dos “111” do Carandiru, que deixou 111 detentos mortos por PMs

---

<sup>62</sup> Bueno, Eduardo. *Os nascimentos de São Paulo*. Rio, 2004, p. 9.

do Batalhão de Choque de São Paulo.<sup>63</sup> Desgraçadamente da mesma ritmicidade vertical das grades reverberam nestes 111 os espectros de algum esquemático aspecto ou fisionomia vincada do forte rasgo disciplinante serial, repressor, violento. Suscita vermos numa atávica e primária verticalidade, verde qualidade do olhar que vai e se esvai buscando para o alto, muito embora sem qualquer ir-e-vir horizontal.

Fossem tempos mais recuados, ainda que devaneando, é pela espacialidade horizontal da fita que divagaríamos sobre se acaso o nosso personagem do vagabundo não faria mais jus, ou por outra, se não faria mais *sentido* rumar ao Centro, a Oeste. Ou à própria Zona Leste, ao destino de um Tatuapé (em tupi, *caminho onde há tatu*), ou correr bem ao inverso do seu nortear-se atribulado, dali ao Sul, subindo pelas vertentes do Tamanduateí: Liberdade, Paraíso, Aclimação até ao Ipiranga, e ao futuro ABCD, como ademais já dali a correr murmuravam os córregos, ocultos na lembrança pelos primeiros encanamentos, recalçados como os caminhos mais livres decerto. Este nosso Vagabundo, como um Jeca Tatu em versão ultra-urbanizada, já desde cedo parecia não atentar sobre o que viria pela frente naquela explosão urbana. No entanto, como atentariam olhares nativos, qualquer tatu do mato em seu caminho parece saber muito bem aonde quer chegar (e todavia terminaria não se extraviando de seu verdadeiro caminho, aquele da toca que, não em vão, cavou).<sup>64</sup>

Ora, nesta opção terminante de querer com a morte, com uma perda do viver, imortalizar, conservar viva na acabada fábula uma *lição moral*

---

<sup>63</sup> Duas importantes mostras do artista Nuno Ramos se montaram a respeito do acontecimento, a 1ª logo um mês depois, em novembro de 1992, na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre; a 2ª exposição, ampliada, ocorreu no ano seguinte: *111*. (catálogo) São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1993, 40 p. il. Cf.: Fagundes Jr., Carlos E. Uchôa. "Um soco no estômago: Mostra de Nuno Ramos golpeia hipocrisia da arte brasileira", *Folha de S. Paulo*, 1/8/1993, c.6 p.3. Produziram-se em 2003, décimo aniversário do massacre dois memoráveis filmes: *Carandiru*, de Hector Babenco, e *Prisioneiro da Grade de Ferro (Autorretratos)*, de Paulo Sacramento.

<sup>64</sup> Munduruku, Daniel. "Tatuapé, o caminho do tatu", *Crônicas de São Paulo: Um Olhar Indígena*. São Paulo, 2009, p. 15. Para os nomes de logradouro ver: Prezia, Benedito. *Indígenas em São Paulo: Ontem e Hoje*. 3ª ed. r. a., São Paulo, 2003, pp. 43-44.

das mais peremptórias, mesmo se truculenta, seria do realizador um gesto cabal de alinhamento não só com uma ideologia dominante naquele contexto, bem como de afinidade fílmica com um querer artístico de ordem monumentalizante. O monumental cinematográfico num sentido bem particular, próprio à camada de significados ali propostos pelo espaço público ocupado historicamente pelo monumento, fazendo aflorar à sua superfície a clareza pétrea, unívoca, desse conteúdo que o reveste, mesmo para além do seu valor de arte.<sup>65</sup> Malgrado até à sua *vontade artística*, a absurdidade filmicamente possível de um vagabundo ser erigido em monumento exigiria dele atributos claros, legíveis à luz da cidade e necessários àquela vida comum. Até mesmo num anti-heroísmo sem tino, nem morada ou horizonte — e, ainda mais neste seu contrário, neste seu modo lapidado de uma espécie de avesso fílmico. Como lápide “moderna”, veio a manchete-epitáfio “Matou-se na prisão” — montada com a derradeira cartela “FIM”. A bem dizer, a brevidade lacônica da notícia abaixo dessa chamada nos deixaria uma impressão dúbia: “Apesar da vigilância que a policia exerce sobre os detentos, foi encontrado morto hoje cedo, na prisão, um desocupado preso hontem por motivo de roubo.”

Se o “matou-se na prisão” nos sacodia com a ideia de um suicídio, este subtexto vem nos informar um contexto: nesse *matou-se na prisão* nos é lícito ainda supor que possa o vagabundo ter sido morto; sabe o leitor “moderno” que nas prisões mata-se também. O que, aliás, no sentido coerente com a fita, dá no mesmo: ambas infelicidades aqui caberiam, suicídio e homicídio, pois há nessa altura uma sobre-determinação de sentido que nos vem do filme como um todo. E, sabemos todos, que sob a figura de qualquer sem-teto pairam graves ameaças. O problema

---

<sup>65</sup> Riegl, Alois. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. [1903] (tr. Daniel Wiczorek) Paris: Seuil, 1984. Sobre o “valor de arte”: Damisch, Hubert. “Le texte mis à nu” in: Riegl, A. *Questions de style: Fondements d'une histoire de l'ornementation*. Paris: Hazan, 1992, pp. IX-XXI.

“turístico” que já vimos pela indústria cultural um dia anunciado com tropeçarmos em verdadeiras multidões abandonadas à própria sorte nas grandes cidades hindus por exemplo, definhando e morrendo de fome — se nos surpreendia então, e hoje em dia esfriamos desumanizados com algum panorama pior em que sem dúvida vivemos, a fita deveria nos interrogar com esta moderna parada, ponto de chegada. E uma *fermata* como nota final, que no primeiro bloco já vinha em sustenido com a Morte do Pai — arremate que, verdade seja dita, nos introduzia à cidade-que-se-erguia-às-nuvens. No filme o triste fim de tamanha *folgança* seria de fato mais que provável, ainda mais naquela cidade do trabalho que vinha se delineando por esse insuspeitado *deus ex machina* meio petulante. Alguém poderia concluir com simétrica insolência: — “Um anti-herói até que bonitinho, coitado!” Está em jogo a esfera pública burguesa em construção, seja numa *experiência* fracassada, ou não. É, como vimos, desenlace bem mais atroz que o das versões ianques.

Na missa porém a graça recebida será bem outra. Dir-se-ia que esta escura sequência interna, momento interior, e na fita por pouco que não o *derradeiro* momento, quase o arremate encomiástico que redime, o clichê do *happy end* aguardado, numa espécie paulista de *tradição que tarda mas não falha* — esse obscuro bloco de fato se distinguiria não só do que ocorrerá depois, como de tudo o que havia ocorrido até então. Se em tal caso da *conversão* do vagabundo — reviravolta de um *art nouveau* ético indisfarçável, e bastante retardatário aliás, mesmo que já encrustado neste novo e solene enquadre fílmico de ríspido *art déco*, que vemos como arremate formal inesperado daquela sequência interna transcendente, a notícia da prisão com manchete de jornal seria depois (para além de um avesso do bloco anterior) o equivalente arremate do filme todo, e não apenas daquela série de transgressões malogradas que lhe antecedem. Caso possamos reconsiderá-la, a missa será, por seu turno, também uma

variedade de lado avesso da fita inteira. E talvez de certo modo ainda o sejam todos e cada um dos blocos da fita: — lados avessos do que antes se via.

Naquela pequena igreja de bairro em São Paulo, a cidade que aí se evoca construiria uma outra transcendência, *vis-à-vis* das distintas sequências construídas ao longo do filme — claro, supondo-se sob a luz diurna paulistana transcendências minimamente aparentadas. A fita principia invocatória daquela *verve* determinada de uma vocação construtora da cidade. De sorte que tal desígnio *inverte-se* depois em indevido usufruto paradisíaco-parasitário da cidade que se construía. Tal paraíso que se goza *reverte-se* daí na operosa labuta seriada de infrações malogradas — uma prática aplicada de racionalidade instrumental, porventura cediça e caducada enquanto arte aplicada. Que da clareza simples e meridiana que perpassa todo o seu difuso conjunto de situações, ainda culmina em seu próprio e *arreesado* breu cênico.

Abstraído em imaginação no esquema evolutivo de um caminho linear que intuímos, o fio da trama se constrói como linha de arabescos na fita. O que se engendra ao longo de cada ação se reverterá em arremates de *twist endings* trazendo alguma sorte de avesso do engendrado. Com estes desorientadores arremates-chabu, agourentos não-se-sabe-do-quê, seriam premonitórios de alguma ordenação latente, cada bloco se qualifica para engendrar no próximo bloco o contrário do seu pretense futuro. Daria o que pensar se relembramos aqui do que Gilberto Freyre, ao retomar observadores europeus, cogitava “em traços decisivos essa predominância, cada dia maior em São Paulo, da ‘esperança no futuro’ sobre a ‘tradição de um breve passado’”<sup>66</sup>. Cada desígnio pretendido vai-se negando já pelo seu arremate-chabu, e sobretudo depois, pelo próximo

---

<sup>66</sup> Freyre, Gilberto. “Prefácio” in: Bruno, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*, v. 1. 2ª ed., Rio, 1954, pp. X-XI.

bloco, uma negação que se agrava de algum modo na sua sequência seguinte. Como nas estruturas autoportantes das construções *art nouveau* que se convertem elas mesmas em forma estética que se aflora em ornamental<sup>67</sup>, diríamos em licença poética algo abusiva tratar-se tal estrutura de uma construção narrativa que se origina historicamente de alguma dialética do trabalho abstraída em forma fílmica: esforços que produzem coisa outra, tal como se apreende no processo de alienação intrínseco à produção capitalista, na concretude das *negações determinadas* que se encadeiam<sup>68</sup>. Ou que acabam encadeadas, em “cadeia” que se conclui literalmente, no encadeamento acabado de um aprisionar-se, numa prisão concreta; e arrematada, por sinal, em seu pior sentido, o mais drástico, e medonho arremedo. E ainda coliga-se em indelével moldura da fita junto àquele arremate do bloco inicial, o da morte do pai. É como se aos nossos protagonistas, pai e filho, aquilo que produzirão em cena se lhes escapasse sistematicamente, se lhes fosse alienado, subtraído, expropriado. Consubstancia-se assim uma glosa despropositada da exploração capitalista numa desencantada paródia surda-muda do trabalhador paulistano?

No 1º bloco de ação a transcendência mítica do paulistano como extremado *homo faber* nascituro, ainda que acabe se esborrachando num acidente de trabalho, irá culminar-se inversamente na cidade que entrementes se erguerá. No 2º bloco, negando aqueles soerguimentos, a folgança tranquila e impune no Parque se arremata porém de “alívios”, no entanto profissionais, motivadores de punição. No 3º bloco, ao contrário

---

<sup>67</sup> Katinsky, Júlio R. “O *art-nouveau*, a Vila Penteados e o desejo de mudança em São Paulo” in: AA.VV. *Vila Penteados: 100 anos*. (orgs. Maria Ruth Sampaio, Ermínia Maricato, et al.) São Paulo: FAU-USP, 2002, p. 132.

<sup>68</sup> Para as discussões em torno da noção de “negação determinada”, entre as sugestões mais exigentes encontraríamos: Giannotti, José Arthur. *Origens da dialética do trabalho: estudo sobre a lógica do jovem Marx*. [1965] 2ª ed. Rio: SciELO - Centro Edelstein (biblioteca virtual de ciências humanas), 2010. Adorno, Theodor W. *Dialética negativa*. [1966] (tr. C. A. Donolo) 3ª ed., Turim: Einaudi, 1982. *Teoria estética*. [1969] (tr. r. Artur Morão) 2ª ed. rev., Lisboa: Ed. 70, 2008.

da folga anterior, se escalonam em série fordista uma linha de transgressões pré-maquinadas que porém se arrematam infrutíferas cada uma delas, e das quais a última frutifica ainda mais ao contrário, supera-se numa inesperada regeneração absoluta para o Trabalho. E por fim no 4º e 5º brevíssimos blocos, tijoladas praticamente, os seus primeiros passos desembaraçados, enquanto um regenerado pela rua redundam na prisão, já então remota e esquecida; e a derradeira tijolada, por conseguinte, enquanto Instituto de Regeneração, em vez de lhe proporcionar alguma sobrevida, ou sua prometida inserção no mercado de trabalho, se reverte em abrupta morte. Ironicamente patriarcal, talvez este grave rendado floreal em quebradiço, impiedoso *art nouveau retilíneo* não seja forma desinteressada, como num friso decorativo à guisa de desdobramentos narrativos, encarnando e conduzindo ações ali descritas que, de abrupto, vão invertendo desígnios transcendentais de alguma autoridade em voga.

Estruturada em negativos de “guinada completa” *Fragmentos da vida* propõe uma ritmada educação pela rigidez quebradiça, que vem estalando ressecada em concisão pétrea. E que tem o artifício de inverter o que se construiu de expectativa na ação, ao pôr do avesso o que se encaminhava a passos seguros, e revertendo-o em situação nova, incensando de esquemática *ironia* qualquer ideia de predestinação ou de previsibilidade que persista, brincando justo com aquela ideia positivista que seria produtora primordial de sentido naquele contexto, uma ideia de *finalidade*, ingrediente útil em qualquer combustível ideológico na Capital do Trabalho. Tais rupturas se ordenam porém como uma série demasiado sistemática, despreendendo-se tendencialmente da matéria histórica de que trata. E nisto repousa a sua promessa de modernidade. Entretanto no campo dos debates cinematográficos ou sobretudo dos literários, ou ainda

dos arquitetônicos e urbanísticos, não seria difícil defender esse discurso como pré-moderno; ou moderno de araque, espécie de pseudomoderno.

A luminosidade genérica e profusa do filme de Medina por outro lado nos pareceria um claro avesso da influência expressionista, maré que se estenderia por décadas, e mesmo com prestígio mundo afora, dos inícios do século até ao 2º pós-guerra. Para dar um só exemplo, o expressionismo tardio ou neoexpressionismo que ocorre nas artes visuais da década de 1940, a se manifestar com força abstracionista, por vezes meio primitiva ou cubista, seria encontrável em artistas de São Paulo como Alfredo Volpi ou Maria Leontina. Essa arte chegaria a explorar através de uma determinada atração por geometrizações singelas as relações de figura e fundo, das quais certas oscilações que vão “de fatura expressiva e intuitiva, para as composições mais estruturadas e construídas”.<sup>69</sup> E não é fácil de se esquecer o célebre termo “expressionismo caipira” proposto com virulenta pertinácia pelo crítico Rogério Sganzerla ao distinguir *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luiz Sérgio Person, enquanto uma primeira ruptura moderna para com todo o pseudomoderno cinema paulista que lhe antecede – incluindo nisto não só os filmes predecessores e pósteros ao fenômeno dos estúdios paulistas da década de 50, bem como até aqueles que desde então deles se distinguiam ao filmar São Paulo, incluídos mesmo os de Walter Hugo Khoury!<sup>70</sup> Podemos pensar que, ao contrário do que se menciona no artigo, tal *expressionismo caipira* retrocederia também, e

---

<sup>69</sup> É o que aponta a crítica de arte Taisa Palhares pensando uma “modernidade negociada” que sobrevêm ao período varguista do entre-guerras: seriam contudo artistas que, “distantes de uma visão nacional-populista estariam por isso talvez mais aptos a problematizar a linguagem moderna, mesmo rotinizada. Em seu conjunto, eles sinalizam para a existência de uma tradição modernista dubitativa, na qual o sujeito em crise não é mais capaz de assegurar o controle total daquilo que pretende recriar, embora transforme dialeticamente esta dificuldade no motor produtivo de sua atividade.” Cf.: Palhares, Taisa. *Modernidade negociada: um recorte da arte brasileira nos anos 40*. (catálogo) São Paulo: MAM, 2007, pp. 13, 15 e 79.

<sup>70</sup> Sganzerla, Rogério. “Filmar São Paulo - I”, *O Estado de S. Paulo*, 17/10/1965, Suplemento Literário, p. 5. Quando publicado o artigo, o *Noite Vazia* (1964) de Khoury havia sido há mais de um ano lançado em São Paulo, local onde fora já premiado em três diferentes certames como melhor filme, direção, trilha (para Rogério Duprat), fotografia (Rudolph Iscey), e atuações (Norma Bengell, Odete Lara, Marisa Woodward e Mário Benvenuti).

sobretudo, ao período silencioso paulista (talvez ainda ao campineiro). E quiçá, por múltiplas vias e determinações, pudesse este José Medina de 1929 ser confundido com qualquer subnutrido discípulo, mas radicalíssimo, do Fritz Lang de *Metropolis* (1927), sucesso hoje visto como tardia resposta daquele anterior mundo soturno, neste promissor expressionismo que é hoje considerado pioneira eclosão *Art Déco*.

Aquela 3<sup>a</sup> sequência, a dos chabus seriados em *Fragmentos* tem seu arremate na penumbra acolhedora da igreja, quase lunar ou, por outra, especialmente lunar dentre os distintos cinco blocos de ação difusamente lumínicos desenvolvidos no enredo. Difere dos demais blocos de modo ainda mais radical, não só ao contrastar com a luminosidade profusa do filme, como que nublada mas intensa e uniforme, de todas as outras sequências: dos andaimes fatais ao fim das andanças — o negrume da igreja difere nisto, já dentro da ação naquela 3<sup>a</sup> sequência, a do trabalho seriado de malogros (da qual seria aliás um *arremate apagão*); da 2<sup>a</sup> sequência igualmente, a da cidade que crescia esteirada de praças, apresentando nossos personagens, seus “projetos”; e a da 1<sup>a</sup> sequência, a dos andaimes estrepitosos ali pelo começo do século (embora rediviva na missa como recordação). São, todos eles, blocos de grande clareza, não só sintática como lumínica. E ocorrerá na igreja algo de ainda mais interior como desdobramento, numa transformação subjetiva do Vagabundo, sempre tão exterior em sua disposição marmórea. Chegamos até mesmo a vê-lo respirar. Desolado, da fleuma granítica desencantado, suspira quase às lágrimas por ter soterrado valores tão caros, perdidos sob o teto infantil. Num oratório lateral distinguira na comunhão de ajoelhados, estáticos tal como perfilados em sua dor, a prece dum garoto e de seu avô (o ente hoje faltante do seu pai?; do seu filho?; dele mesmo?). Ainda que o vagabundo estranhasse, irmanava-se entre os pobres fiéis como se buscassem todos o que de dignidade lhes restasse. Ou lhes faltasse.

A *mise en scène* desta ação é primitiva, despojada e sem as composições rossi-medinianas de diagrama urbano e de estrutura arquitetural: é arranjo solto de corpos mal acabados e involucrados por um negro *background* (fig.16, 21 e 22). A coincidência de ajeitar-se ao lado da moça a que acudira, suas atenções, troca de olhares respeitosos e simpatia, soavam como se lhe abrissem novas sendas, caminhos antes ocultados, indiscerníveis à luz solar. Ao contrário da figura que o ladeava, pérola provável, traziam os fiéis as feições bem rudes, humildes, o rosto escalavrado pela mais cotidiana miséria, semblantes vincados de sofrimento. Nesse obscuro ambiente de cidadãos, dos últimos homens mais ao fundo, às mulheres nos primeiros planos — o que não nos parece aleatório, nem gratuito —, tampouco seriam todos somente brancos — europeus, mediterrâneos, eurásianos? Havia, ao contrário da fita inteira, também o povo pardo da mestiçagem nativa, e a fisionomia ameríndia dos antigos ocupantes da terra. Naquela hora da tarde, gente muito velha ou jovem demais, abandonados decerto pela sorte, desempregados, decaídos, aposentados, párias? Uma paisagem humana ausente por completo em todo o filme, evaporada de uma cidade limpinha, luzente e reta de trabalhadores. Surge agora, sugada num vácuo súbito e reverso de luz bruxuleante, a tosca escumalha da sociedade, invisível no seu Passeio Público, ofuscada pela barbárie que nele se recalcou.

A luz diurna, sol obnubilado onipresente, e sem sombras, virá assim mesmo trazer a sua nitidez seca, e quase absoluta, disseminada no luminoso nublado cristalino, simulador de suposto frio invernal. Porém a característica principal dessa luz seria uma homogeneidade média, meridiana, pseudo-zenital e própria de um padrão diurno genérico (presente mesmo dentro do restaurante), diuturno e desassombrado, como se universal, longe de variedades ou mutações, crepúsculos ou amanheceres. A única exceção opositora seria a luz exangue da igreja. Com

sua mal-ajambrada paisagem humana que nos faltou desde o começo do filme, aparecendo a custo, recolhida na missa.<sup>71</sup> Paisagem ausente mesmo do canteiro de obras inaugural, com aquela gente humilde que consegue entre andaimes batalhar pela sobrevivência – seria contudo aquele um trabalhador matinal, ainda não desfigurado pela energia que dispense a céu aberto, pelo suor do rosto. Um trabalhador ideal, naquela capital do porvir nascente. Gente de fato a postos, capaz dum enfrentamento diário e solidário de toda a fatal precariedade contingente. Na missa, ao contrário, a enxergaremos obscuramente, paisagem na sua crepuscular balbúrdia, em nada ordenada nessa bárbara e repentina comunhão. Daremos com aqueles que dum eclosão de tormentos e da mais desconhecida sangria desatada se recolheram, agora apascentados de tranquilidade, coagulando-se num avesso escuro da *Pólis*.

---

<sup>71</sup> Pensando por exemplo o lugar ocupado tradicionalmente pelas igrejas católicas na região de Nápoles e Pompéia, escreviam em 1924 Walter Benjamin e Asja Lacis: “Não pode esse povo viver de acordo com sua imensa barbárie, crescida do coração da própria cidade grande, em lugar algum com mais segurança que no seio da igreja. Precisa do catolicismo, pois com ele se erige uma legenda, a data de calendário de um mártir, que ainda legaliza seus excessos. (...) O que incrementa o efeito milagroso deste fetiche é o fato de que a maioria dos que creem nele, nunca o viu. É compreensível que a Madona milagrosa que lá reina, ganhe uma igreja novinha em folha e suntuosa. É nessa construção, e não na Casa dos Vétios, que Pompéia vive para os napolitanos. E onde a malandragem e a miséria, afinal, sempre retornam a casa.” Benjamin, Walter; Lacis, Asja. “Nápoles” [1924] (tr. José Carlos Martins Barbosa), em: Benjamin, W. “Imagens do pensamento”, *Obras escolhidas v. 2: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 145, 147. *Denkbilder: Epifanías en viajes*. (tr. Susana Mayer) Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011, pp. 23, 25.