



VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

DO REGISTRO À MONUMENTALIZAÇÃO. DOS FILMES NATURAIS ÀS SINFONIAS: OS DOCUMENTÁRIOS URBANOS NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

Lucas Braga Rangel Villela*

1

Muitos são os trabalhos que pesquisam sobre o filme documentário e suas especificidades estéticas e técnicas em sua relação com o campo da História. O seguinte trabalho se encontra nestes estudos, porém, busca abordar outra frente de pesquisa nesta emaranhada relação entre cinema, neste caso específico, os documentários e os estudos de História. Proponho um texto introdutório dentro da perspectiva da História do Cinema Documentário, especificamente as diversas estruturas adotadas nas representações dos espaços urbanos – a cidade – nos filmes documentários durante as décadas de 1910, 1920 e 1930 do século XX, nas primeiras décadas da história do cinema. Dessa forma, pretendo separar meu texto em três grandes blocos de análise e tomando como exemplos gerais a produção cinematográfica nacional, não abrindo mão das relações interfílmicas adotadas em relação ao cinema documentário estrangeiro.

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina na Linha de Pesquisa Política, Escrita, Imagem e Memória. Bolsista CAPES/REUNI.

OS FILMES DE COTIDIANO E ATUALIDADES E OS FILMES NATURAIS DO PRIMEIRO CINEMA

Em primeira mão penso os filmes da primeira década do último século, que nas palavras de Flávia Cesarina Costa, eram considerados como filmes de “atualidades” do Primeiro Cinema ou, como creio serem mais bem definidos, como os *filmes de cotidiano* do Cinema dos primeiros tempos. Estes filmes, como o próprio nome já diz, eram registros audiovisuais das práticas cotidianas da população representada e estão ligados a uma classificação documental – muitos desses filmes foram realizados pelos irmãos Lumière na França, assim como pela Companhia Edison nos Estados Unidos e muitas outras localidades da Europa e Estados Unidos, e isso não fora diferente no Brasil. Muitos desses filmes, sem a presença de um enredo bem definido, foram apropriados como futuros documentos imagéticos sobre a memória e a história das cidades, seus habitantes e suas práticas sociais e culturais, tanto quanto da morfologia arquitetônica dos espaços urbanos para os historiadores e futuros pesquisadores.

Porém, também foram, muitas vezes, capitaneados pelas autoridades locais como registros do sistema de urbanização e saneamento urbano, possibilitando percebermos o sistema de tráfego, a movimentação popular nas ruas, a condição social e de higienização nas cidades representadas pela câmera destes cinegrafistas contratados. Segundo o historiador do cinema André Gaudreault, os filmes do Cinema dos Primeiros Tempos estavam orientados por dois modelos de relato comunicacional: a *mostração* e a *narração*. Segundo Flavia Cesarino Costa, “a mostração envolve a encenação direta do acontecimento, ao passo que a narração envolve a manipulação desses acontecimentos pela atividade do narrador”¹.

Durante o fim do período conhecido como “cinema de atrações”², estes filmes assumem uma postura inovadora frente ao processo de documentação do cotidiano: os filmes de cotidianos de viagem. Muitos cinegrafistas, muitas vezes financiados pelos irmãos Lumière, foram enviados para os mais diversos cantos do mundo para

¹ COSTA, Flavia Cesarina. O Primeiro Cinema. IN.: MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2007 p.25

² Periodização proposta por Flavia Cesarino Costa em seu livro *O Primeiro Cinema*, que compreende as realizações entre 1895 a 1906-1907.

documentarem cenas do cotidiano desses lugares estrangeiros aos habitantes do país produtor. Estes filmes funcionam como contemporâneos diários de viagem sobre o mundo e como um veículo de internacionalização da imagem global. Estes filmes eram verdadeiros *souvenirs*³ cinematográficos. Esta categoria de filmes de atualidades foi chamada muitas vezes de “vistas”, vistas de terras distantes, vistas de fatos recentes, vistas da natureza. “Nessa fase, o cinema tem uma estratégia *apresentativa*, de interpelação direta do espectador, com o objetivo de surpreender. (...) Os espectadores estão interessados nos filmes mais como espetáculo visual do que uma maneira de contar histórias.”⁴

Esta transição dos filmes de cotidiano de vida para os cotidianos de viagem dá-se pela mudança de postura dos agentes produtores que propõem uma metamorfose do aparelho técnico filmador, do cinematógrafo, em cinema – marcado por uma linguagem cinematográfica, um posicionamento ideológico, uma posição clara em relação à utilidade do cinema para a propaganda e como material de documentação orientado sobre a representação do cotidiano urbano. É importante, sempre, pensar na interpretação de um filme observando-se seu processo de produção, deve-se tratar esse objeto fílmico “como um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu”.⁵

Esta prática de cinegrafia foi adotada no Brasil nas duas primeiras décadas do século XX, consequência da imigração estrangeira de europeus, que em contato com o cinematógrafo e com o cinema europeu produziram os primeiros aparatos tecnológicos de cinematografia e as primeiras experiências audiovisuais nos grandes centros urbanos do país, como São Paulo e Rio de Janeiro.

³ Segundo o historiador Ulpiano Bezerra de Menezes, as imagens, e neste caso incluem-se as imagens em movimento, possuem um caráter sensorial e afetivo que as permite evocar relações memorialísticas com os espectadores, que a imagem funciona como um “gatilho para a rememoração”. “Há imagens que se destinam programaticamente a terceirizar memórias, como é o caso do *souvenir* (...) A imagem padroniza os modos de ver e promove a lembrança subjetiva que já estava paradoxalmente prevista e antecipada na própria produção em série, comercialmente oferecendo-se à escolha do consumidor”. MENEZES, Ulpiano. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In.: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012 p.258

⁴ COSTA, Flavia Cesarina. *Op. Cit.* P.26

⁵ VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In.: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012 p.285

Na conjuntura brasileira, estes filmes do cotidiano urbano foram denominados como *naturais*, por apresentarem uma estética naturalista de aproximação com o registro da realidade. Estes filmes são produzidos em demasia nos grandes centros urbanos, e em um segundo momento sua produção, assim como a técnica cinematográfica necessária, se expandiu para as diversas regiões do Brasil, tanto como documentários como em filmes de enredo. Esta cinematografia fora dos centros urbanos recebeu a alcunha de Ciclos Regionais. É em 8 de julho de 1896, no Rio de Janeiro, que temos a primeira experiência de exibição pública de audiovisuais, conforme a nota do *Jornal do Comércio* de 9 de julho de 1896:

OMNIOGRAPHO – Com este nome, tão hibridamente composto, inaugurou-se ontem às duas horas da tarde, em uma sala à Rua do Ouvidor, um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas, por meio de uma série enorme de fotografias.

(...)

Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se.

(...) Entre estas, citaremos: a cena emocionante de um incidente de incêndio, quando os bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; a da dança da serpentina; a da dança do ventre e etc. Vimos também uma briga de gatos; uma outra de galos; uma banda de música militar; um trecho de *boulevard* parisiense; a chegada do trem; a oficina do ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espetaculosa de teatro; um acrobata no trapézio e uma cena íntima.⁶

Já em São Paulo, a novidade chega alguns anos depois pelas mãos de Cunha Sales, empresário já ligado ao mundo do cinema no Rio de Janeiro, segundo reportagem no *Jornal do Comércio de São Paulo*, de 13 de fevereiro de 1898:

TEATRO APOLO – Estréia hoje a Cia. De Novidades excêntricas do Dr. Cunha Sales. Será exibido o cinematógrafo Lumière, que tanto agradou na Capital Federal. Quase ao mesmo tempo em que a Companhia Francesa de Variedades anunciava o “CYNEMATOGRAFHO” – maravilhoso aparelho que reproduz os movimentos da vida e as fotografias animadas apresentadas pelo distinto professor Elétrico, o célebre matemático Mrs. Luís Nicolay.⁷

⁶ *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 21 jun 1896, p.3 APUD. MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios-1912)/Cinema Carioca (1912-1930). IN.: RAMOS, Fernão (org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. P.15-16

⁷ ARAÚJO, Vicente de Paula. Salões, circos e cinema de São Paulo. São Paulo: Perspectiva, 1981 p. 27-28 APUD. MOURA, Roberto. *Op.Cit.* p.19

[A programação conta com os seguintes filmes:]

Os naturais: BATALHA DE FLORES E DESFILAR DE CARRUAGENS DO HIGH-LIFE PARISIENSE, (...) CORTEJO DO CASAMENTO DO PRINCIPE DE NÁPOLES, GRANDE TOURADA NA ESPANHA, SAIDA DE UMA MISSA NA CATEDRAL DE ROMA, TEMPESTADE NO MAR, DERRUBADA DE UM MURO, JARDIM ITALIANO, (...) SAIDA DO MERCADO DA TURQUIA (...). As cômicas: A TRIBULAÇÃO DE UM CRIADO COMO PORTEIRO, BRIGA DE MULHERES PORTUGUESAS, VIAJANTES E LADRÕES E CENAS INFANTIS. E a mágica de Méliès (...) METAMORFOSE DE FAUSTO E A APARIÇÃO DA MARGARIDA.⁸

Dessa forma, fica clara a presença de diversos desses filmes de cotidiano de vida e de viagem na exibição em São Paulo, e dos mais diversos países, além da exibição de outros “gêneros” de filmes. Esta categoria de documentários urbanos, filmes de cotidiano e/ou naturais, aproximam-se do que o teórico do cinema Bill Nichols classifica como documentários observacionais sendo os principais responsáveis, junto com os cinejornais, da falsa concepção de documentário como registro concreto da realidade, pois não havia a presença do cineasta, do enredo e de personagens principais na trama cinematográfica.

Os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma ideia da duração real dos acontecimentos. (...) A presença da câmera “na cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para ter exatamente aquela aparência.⁹

Na categorização de Nicholls sobre os documentários observacionais, ele os localiza a partir dos anos 1960 com o advento das câmeras portáteis que possibilitaram a gravação dos acontecimentos em seu exato momento. Descarto essa genealogia da categoria e me atendo às características estéticas sugeridas pelo autor para definir os documentários de cotidiano do cinema dos primeiros tempos como observacionais, pois os mesmos descartam a encenação, o arranjo e a composição de uma cena em nome da

⁸ Ibidem p.29, Idem

⁹ NICHOLS, Bill. Que tipos de documentários existem? IN.: _____ *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2010 p.150

“observação espontânea da experiência vivida”. O documentário se apresenta como *visão* do momento gravado. Esse respeito à estética da observação resultou “em filmes sem comentários com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece”¹⁰. Vemos a representação da realidade e seus atores sociais sem a interação do cineasta, sem a presença da câmera. “O modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros se ocupando de seus afazeres. (...) Essa posição de ficar olhando ‘pelo buraco da fechadura’...”¹¹

Os primeiros filmes naturais realizados em São Paulo e Rio de Janeiro foram obras de imigrantes italianos, como os irmãos Afonso e Paschoal Segreto, os irmãos Gaetano e Vitor de Maio. Os mesmos se espalharam para os mais diversos cantos do país, com novos realizadores surgindo e novas obras cinematográficas sendo realizadas e exibidas até o final da década de 1910. Obviamente que convém ressaltar que muitos filmes “de enredo” foram realizados, com destaque para as reconstruções de crimes e casos de polícia – como *O Crime da Mala* (1908) de Francisco Serrador e a série cinematográfica *Os Mistérios do Rio de Janeiro* (1917) -; como dramatizações como *Sonho de Valsa* (1910); e até filmes eróticos, caso da obra mais posterior *Depravação* (1926).

6

OS DOCUMENTÁRIOS EXPOSITIVOS DE PROPAGANDA URBANA

São estes mesmos realizadores de filmes naturais que serão fundamentais para produzirem obras cinematográficas de propaganda para as mais diversas Sociedades empresariais, assim como para o Estado e para a promoção de políticos.

O cinema também era contratado para prestar serviços a instituições públicas, propiciando a representação sintética da pujança econômica do interior do Estado para a massa urbana. Alimenta assim os sonhos de afirmação regional da massa heterogênea, que se unifica frente à tela brilhante, e também as ambições de liderança política nacional

¹⁰ Ibidem P.147

¹¹ Ibidem p.148

dos políticos paulistas, que posam nos discursos de abertura e se apropriam das palmas entusiásticas que saúdam o fim da projeção.¹²

Quanto mais o domínio da técnica e da linguagem cinematográfica ficava claro, mais cineastas, produtores e governos passavam a utilizar o cinema como instrumento de propaganda e de política, principalmente durante e após a Primeira Guerra Mundial. A partir da política de “Boa Vizinhança”, o governo estadunidense realizou os mais diversos filmes sobre cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, para valorizar aqueles espaços urbanos como seus semelhantes e aliados, possibilitando aproximações entre as duas nações. Estes filmes assumem uma postura ideológica de exposição das ideias do governo dos EUA através das imagens presentes nestes documentários. Esta proposta ideológica, ligada a uma estrutura narrativa, a um enredo e na busca de uma verdade da política estadunidense que nos permite pensar na mudança da linguagem da documentação à documentarização. Esta política estava na pauta do dia do órgão estadunidense *Office of Inter-American Affairs* (OIAA), órgão este criado pelo presidente Franklin Delano Roosevelt para garantir uma política de “conciliação” entre os interesses da causa liberal e antifascista/anticomunista e os países da América Latina. Este órgão era gerenciado pelo poderoso empresário Nelson Rockefeller e agia, segundo a historiadora Ana Maria Mauad, “no estreitamento dos laços culturais e na consolidação de um mercado de consumo para o pós-guerra na América do Sul. (...) Promovia a exaltação dos valores da cultura liberal, expressos tanto pela cultura erudita como pela popular de massa.”¹³ Neste contexto destacam-se a fotografia e o cinema, a criação de ícones como Carmem Miranda e Zé Carioca e os documentários realizados sobre os principais centros urbanos latino-americanos.

Exemplos desse modelo de documentário urbano são os filmes *São Paulo* (1943), *Saludos Amigos* (1942), e *Belo Horizonte* (1949) que, em uma linguagem expositiva, muito próxima dos modelos propostos pelo documentarismo clássico britânico, nos apresentam as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte como umas das grandes maravilhas urbanas do planeta e o quanto estas cidades podem

¹² MOURA, Roberto. *Op. Cit.* p.24

¹³ MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. IN.: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008, p.39

oferecer aos interesses estadunidenses em sua política de solidariedade com os demais países da América.

Filmes como esses se categorizam como expositivos, através da presença do cineasta e de uma interlocução com o espectador, não presente nos documentários observacionais. De forma retórica, argumentativa, o modo expositivo dirige-se diretamente ao seu espectador através dos mais diversos artifícios técnicos: o comentário em *voz-over* (a Voz de Deus), as legendas, e o comentário com voz de autoridade (casos estes no qual o narrador é ouvido e participa das cenas, como nos diversos programas de reportagens na televisão). Essa categoria de filmes marcou presença nas mais diversas produções que dependiam da transmissão de uma lógica informativa, no qual as imagens representam uma “ilustração”, um “comentário” de um comentário de autoridade. “O comentário (...) serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. O comentário representa a perspectiva ou o argumento do filme”.¹⁴

Para reforçar essa argumentação, um dos maiores artifícios técnicos é a montagem, a edição das cenas para propor a comprovação de uma evidência, mesmo que para tanto seja necessário descontextualizar uma continuidade espacial ou temporal entre os planos e sequências.

AS SINFONIAS URBANAS

A terceira categoria proposta para análise sobre a representação das cidades nos documentários pensa os filmes classificados pelos críticos especializados como Sinfonias Urbanas. Esta série de filmes, em que se incluem cinematografias dos mais diversos cantos do mundo, está marcada pelos movimentos artísticos de vanguarda na Europa na década de 1920 e 1930, principalmente pelo modernismo nas artes e pelo futurismo como modelo cultural e social, além da forte tendência estética da fotografia e da pintura abstrata. Seu primeiro grande expoente foi o fotógrafo Paul Strand. Marcado pelo desenvolvimento industrial, pelo avanço das linhas férreas, dos automóveis, da produção bélica em massa, da velocidade e modernidade da civilização, com o

¹⁴ NICHOLSS, Bill. *Op. Cit.* P.143-144

crescimento dos espaços urbanos e de sua morfologia, em 1921, Strand e o pintor e fotógrafo Charles Sheeler se unem para realizar *Mannahatta*. Esta seria a primeira manifestação de um cinema experimental que tinha como pano de fundo os espaços urbanos, as metrópoles, mas, acima de tudo, eram elogios, verdadeiras declarações de amor à modernização, aos arranha-céus, às grandes construções arquitetônicas, às influências estéticas em torno da Bauhaus alemã. Segundo José Carlos Avellar, *Mannahatta* surge por influência de um ensaio de Hugo Münsterberg, publicado em Nova York em 1916, intitulado *Photoplay – A Psychological Study*:

a arte parte da realidade e numa certa medida imita a realidade, mas só se realiza de fato quando supera o real, quando passa a obedecer as leis da mente e não as do mundo exterior. A fotografia, e principalmente o cinema [Münsterberg definia-o como *photoplay*], porque concentra o máximo de realidade e o máximo de imaginação, traduzem numa figura o processo mental de percepção. Num primeiro plano, na imagem que destaca um detalhe privilegiado pela mente, a fotografia ganha a mobilidade de nossas ideias.¹⁵

Exibido em Nova York com outro título (*New York, the Magnificent*), *Mannahatta* é uma representação abstrata, uma ideia poética da cidade de Nova York de uma forma que somente a câmera-olho, conceito apropriado anos posteriores por Dziga Vertov, poderia observar. Uma Sinfonia da Metrópole estadunidense que mediava imagens urbanas cinzentas, grandes arranha-céus, um oceano de concreto e máquinas, tudo em alta velocidade, mediado por intertítulos com poemas de Walt Whitman. “Barcos, trens, carros, a fumaça das chaminés e a sombra das pessoas nas ruas que se movem como num balé mecânico, como diria adiante, em 1924, Fernand Léger em seu experimento metade cinema e metade pintura em movimento”.¹⁶

O filme é precursor desse amálgama de abstracionismo com cinema de documentário urbano, que metamorfoseia o documento fílmico sobre a cidade em uma monumentalização do espaço urbano. O filme como monumento, a cidade como monumento da modernização e do futuro – um documentário que se utiliza da poética para representar o espaço metropolitano.

¹⁵ MÜNSTERBERG, Hugo. *Photoplay – A Psychological Study*. Nova York, 1916. APUD. AVELLAR, José Carlos. *A Idade da Luz*. IN.: http://www.escrevercinema.com/Paul_Strand.htm Acesso: 15 de junho de 2012.

¹⁶ AVELLAR, José Carlos. *A Idade da Luz*. IN.: http://www.escrevercinema.com/Paul_Strand.htm Acesso: 15 de junho de 2012.

O documentário poético compartilha suas características com as vanguardas modernistas na década de 1920 e 1930. Este tipo de filme não se atém a convenções de espaço e tempo, ignorando a continuidade da montagem para propor um cinema através de imagens, uma narrativa visual sem personagens, transmitindo não questionamentos ou pontos de vista, mas estimulando as sensações, o aspecto sensorial do espectador, são evocações poéticas e, nesse caso, evocações poéticas das metrópoles – um poema sobre velocidade, modernização, urbanização, arquitetura, militarismo. Representa uma cidade imaginada, um espaço urbano em sua mais monumental forma física. “O modo poético começou alinhado com o modernismo, como forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas.”¹⁷

As mais diversas produções, e nos mais diversos locais do mundo, foram realizadas seguindo essa estética poética dos espaços urbanos, tanto em ficções como principalmente em documentários, casos de: Paris (*Nada além das Horas* – Alberto Cavalcanti, 1926; *A Torre* – René Clair, 1928; *A Zona* – Georges Lacombe, 1928); Nova York (*A Ilha de vinte e quatro dólares* – Robert Flaherty, 1925; *N.Y., N.Y.* – Francis Thompson, 1957), Ceilão (*Sinfonia de Ceilão* – Basil Wright, 1934); as cidades de Rotterdam (*A Ponte* – Joris Ivens, 1928) e Amsterdam (*Chuva* – Joris Ivens, 1929); Berlim (*Berlim, Sinfonia de uma Metrópole* – Walter Ruttmann, 1927); Moscou (*O homem com uma câmera* – Dziga Vertov, 1929); Lisboa (*Lisboa – Uma Crônica Anedótica* – Leitão de Barros, 1930); e a manifestação brasileira *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*¹⁸ (1929) de Rudolf Lustig e Alberto Kemeny.

Especificamente sobre a produção brasileira, esta cinematografia já pode ser encontrada durante os anos 1920, onde a produção de cinejornais e filmes de propaganda, comentados no segundo tópico desse ensaio, convive com investimentos suficientes de diversas produtoras, assim como de financiadores industriais e estatais, para a realização de filmes posados. O alto índice de produção de filmes leva ao rápido avanço das técnicas de produção para vencerem as disputas de concorrência, caso este da produtora *Rex Film*, fundada pelos imigrantes húngaros Alberto Kemeny e Rudolf

¹⁷ NICHOLS, Bill. *Op. Cit.* P.140

¹⁸ Outro filme de mesma estética foi produzido por Humberto Mauro, em 1929, *Sinfonia de Cataguases*, porém não existe mais nenhuma cópia do mesmo.

Rex Lustig, que antes de virem ao Brasil estiveram a trabalho na Alemanha onde tiveram contato com o filme *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*. Com influência do mesmo e com alto investimento, produziram em 1929, *São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole* em homenagem à cidade paulista em ascensão. A sinfonia paulistana possui uma fotografia elaborada dos principais locais da cidade em diálogo com os letreiros escritos por Niraldo Ambra e João Quadros Júnior. Fato este que o difere da versão alemã de *Sinfonia Urbana*, que somente através de uma narrativa imagética nos apresenta a modernidade da capital alemã. “Ruttman, não está preocupado com algum tipo de roteiro turístico ou de realizações da cidade, montando ritmadamente imagens da vida das ruas (...) Quer expressar o andamento inapelável de uma cidade grande, que em sua vertigem produz o progresso, abstraindo o sacrificio dos indivíduos”.¹⁹

A imagem de monumentalização de São Paulo pode ser representada pelo que nos apresenta Rubens Machado, “São Paulo, Sinfonia da Metrópole combina a euforia do paulistano pela modernização da cidade com certa pedagogia austera e liberal empenhada na exposição de uma civilidade exemplar, à altura dos grandes centros desenvolvidos”²⁰, e conclui, “Esta São Paulo que cresce, afirmando-se economicamente com o café e a indústria, forja uma imagem de cidade que vive ordenada para o trabalho”.²¹

A partir dessas discussões, este trabalho pretendeu abordar as mudanças, tanto estéticas quanto ideológicas, do uso das tomadas documentais dos grandes centros urbanos na trajetória da História do Cinema Documentário nas primeiras décadas do século XX, assim como uma proposta de introduzir uma discussão sobre o próprio gênero documentário, sua história e suas classificações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, José Carlos. *A Idade da Luz*. IN.: http://www.escrevercinema.com/Paul_Strand.htm Acesso: 15 de junho de 2012

¹⁹ MACHADO, Rubens. O Cinema Paulistano e os Ciclos Regionais Sul-Sudeste (1912-1933). IN.: RAMOS, Fernão (org.) *Op. Cit.* P.121

²⁰ Idem

²¹ Idem

VI Simpósio Nacional de História Cultural
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar
Universidade Federal do Piauí - UFPI
Teresina-PI
ISBN: 978-85-98711-10-2

COSTA, Flavia Cesarina. O Primeiro Cinema. IN.: MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2007

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. IN.: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008

MACHADO, Rubens. O Cinema Paulistano e os Ciclos Regionais Sul-Sudeste (1912-1933). IN.: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987

MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios-1912)/Cinema Carioca (1912-1930). IN.: RAMOS, Fernão (org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987

NICHOLS, Bill. Que tipos de documentários existem? IN.: _____ *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2010

MENEZES, Ulpiano. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In.: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In.: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012