



Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Centro de Tecnologia - CT
Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo – PPGAU

CIDADE SINFÔNICA:

A cidade representada em Berlin: Die Sinfonie der Großstadt

João Pessoa – PB
Setembro – 2015

Andrei de Ferrer e Arruda Cavalcanti

CIDADE SINFÔNICA:

A cidade representada em *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Profa. Dra. Maria Berthilde Moura Filha

João Pessoa – PB

Setembro – 2015

C376c Cavalcanti, Andrei de Ferrer e Arruda.
Cidade sinfônica: a cidade representada em Berlin: Die
Sinfonie der Großstadt / Andrei de Ferrer e Arruda Cavalcanti.-
João Pessoa, 2015.
186f. : il.
Orientadora: Maria Berthilde Moura Filha
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CT
1. Arquitetura e urbanismo. 2. Teoria e história - arquitetura
e urbanismo. 3. Cinema e arquitetura. 4. Cidade sinfônica.
5. História. 6. Urbanismo.

UFPB/BC

CDU: 72+711(043)

Cidade Sinfônica: A representação da cidade em *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*.

Por

Andrei de Ferrer e Arruda Cavalcanti

Dissertação aprovada em 29 de Setembro de 2015



Maria Berthilde de Barros Lima e Moura Filha

Orientadora



Márcio Cotrim Cunha

Examinador Interno – UFPB



Regina Célia Gonçalves

Examinador Externo – UFPB

Carlos Alberto Ferreira Martins

Examinador Externo – USP

João Pessoa-PB
2015

. AGRADECIMENTOS

A professora Maria Berthilde Moura Filha, pela orientação, contribuição e paciência.

Aos professores Carlos Alberto Martins, Regina Celia Gonçalves e Marcio Cotrim, pelas contribuições em todos os estágios do trabalho.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela bolsa concedida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba, pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa.

A família, por todo o amor.

Aos amigos, por estarem sempre perto.

A Marcela, por tudo.

. RESUMO

Cidade Sinfônica:

A cidade representada em *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*

No universo das pesquisas que fazem intercessão entre o cinema e a arquitetura e urbanismo, se identifica um quadro onde predominam as abordagens panorâmicas. Em oposição, a presente pesquisa tem por meta se aprofundar nesta relação ao observar intercessões em um filme específico - *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, Alemanha, 1927). Representativo do gênero cinematográfico conhecido como ‘sinfonias urbanas’, o filme constrói em sua narrativa um dia genérico na Berlim do final da década de 1920; com isso, abre espaço para se procurar entender o contexto histórico, os modos, costumes da então República de Weimar, centro de uma rica cultura arquitetônica e urbanística, embrionária do movimento moderno, que se propagava na época através de publicações da *Bauhaus*, do *Novembergruppe*, da revista *G: Material zur Elementaren Gestaltung*. Na pesquisa questiona-se a capacidade do filme de representar, além de um episódio da história urbana de Berlim, por mostrar o dia a dia na cidade, representar também um episódio da história do urbanismo, por utilizar-se de ferramentas próprias do cinema para aludir a funcionalidade e racionalidade almejadas pelos teóricos urbanistas da época, representados pela teoria do arquiteto Ludwig Hilberseimer. No percurso será tratada a relação entre cinema e cidade. além de se mergulhar na cultura cinematográfica, arquitetônica e urbanística deste momento que é expressa no filme e nas teorias de vanguarda que marcaram o século XX.

Palavras-chaves: Cinema. Cidade. História. Urbanismo.

. ABSTRACT

Symphonic City:

The city represented in *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*

In the universe of research that make intercession between film and architecture and urbanism, a framework dominated by panoramic approaches is identified. In contrast, the present study aims deepening this relationship by looking at intercessions in a specific movie - *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, Germany, 1927). Representative of the film genre known as 'urban symphonies', the film builds in its narrative a generic day in the late 1920s of Berlin; thus, makes room to try to understand the historical context, the customs of the, then called, Weimar Republic, the centre of a rich architectural and urban culture, embryo of the modern movement, which propagated at the time by the publications by the *Bauhaus*, the *Novembergruppe*, and the magazine *G: Material Elementaren zur Gestaltung*. In this research, it is questioned the film's ability to represent, as well as an episode of the urban history of Berlin for showing the daily life in the city, to also represent an episode of the history of town planning, as it uses cinema's own tools to allude to a functionality and rationality desired by theorists and planners of the time, represented here by architect Ludwig Hilberseimer's theory. On the path, this research will deal with the relationship between cinema and the city, in addition to film, architectural and urban culture of the time that is expressed in the film and the *avant-garde* theories that marked the twentieth century.

KEY-WORDS: Cinema. City. History. Urbanism.

. LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Mapa evidenciando em preto as perdas territoriais da Alemanha como determinadas pelo Tratado de Versalhes.	p. 45
Figura 02	Crianças brincando com cédulas do desvalorizado Marco durante a hiperinflação.	p. 46
Figura 03	Plano de James Hobrecht para a expansão de Berlim (1862).	p. 48
Figura 04	Vista aérea de <i>Mietkaserne</i> em Berlim, 1929	p. 49
Figura 05	<i>Mitte</i> , área central de Berlim, em mapa de 1789. <i>Altberlin</i> (vermelho); <i>Cölln</i> (roxo); <i>Friedrichswerder</i> (laranja); <i>Dorotheenstadt</i> (marrom); <i>Friedrichstadt</i> (rosa claro).	p. 50
Figura 06	Cartão Postal mostrando parte dos edifícios construídos por Frederico II.	p. 52
Figura 07	<i>Altes Museum</i> , (1830), Karl Friedrich Schinkel.	p. 52
Figura 08	<i>Konzethaus</i> (1821), Karl Friedrich Schinkel.	p. 53
Figura 09	<i>Wertheim</i> (1896), Alfred Messel.	p. 53
Figura 10	<i>KaDeWe</i> (1907), Emil Schaudt.	p. 54
Figura 11	<i>Pschorr-haus</i> (1910), Emil Schaudt.	p. 54
Figura 12	<i>Spotpalast</i> , 1910.	p. 55
Figura 13	Os Ismos da arte (1925), El Lissitzky e Hans Arp.	p. 58
Figura 14	Berlim (1913), Ludwig Meidner.	p. 59
Figura 15	Cartaz promocional de <i>Berlin: Die Sinfonie der Großstadt</i> .	p. 60
Figura 16	Corte com faca de cozinha na barriga de cerveja da República de Weimar (1919), Hanna Höch.	p. 61
Figura 17	Cartaz promocional de <i>Berlin: Die Sinfonie der Großstadt</i> .	p. 62
Figura 18	Cartaz promocional de <i>Berlin: Die Sinfonie der Großstadt</i> .	p. 62
Figura 19	Cartaz promocional de <i>Berlin: Die Sinfonie der Großstadt</i> .	p. 63
Figura 20	Cartaz promocional de <i>Berlin: Die Sinfonie der Großstadt</i> .	p. 63
Figura 21	Cartaz promocional de <i>Berlin: Die Sinfonie der Großstadt</i> .	p. 64
Figura 22	Cartaz da exposição <i>Die Neue Sachlichkeit</i> , A Nova Objetividade, 1925	p. 66
Figura 23	Conde St. Genois d'Anneaucourt (1927), Christian Schad.	p. 67
Figura 24	Autorretrato com veste de jantar (1927), Max Beckmann.	p. 67
Figura 25	Trucagem cinematográfica empregada por Méliès.	p. 73
Figura 26	Trucagem cinematográfica empregada por Méliès.	p. 73
Figura 27	Câmera subjetiva.	p. 73
Figura 28	Câmera subjetiva.	p. 73
Figura 29	Imagem de “A vida de um bombeiro americano” indicando as diferentes ações que compõe a sequência de salvamento.	p. 74
Figura 30	Imagem de “A vida de um bombeiro americano” indicando as diferentes ações que compõe a sequência de salvamento.	p. 74
Figura 31	Recriação posterior do experimento que deu nome ao Efeito Kuleschov (película original foi perdida).	p. 78
Figura 32	Capa da 8ª edição da Bauhaus Bücher, de 1925, que inclui o roteiro de “Dinâmica da Metrópole”.	p. 82
Figura 33	Edição em inglês de <i>Dynamics of a Metropolis</i> (1969), de László Moholy-Nagy.	p. 83
Figura 34	Edição em inglês de <i>Dynamics of a Metropolis</i> (1969), de László Moholy-Nagy.	p. 83

Figura 35	“Nada além das horas”, 1926	p. 85
Figura 36	“O homem com uma câmera”, 1929	p. 85
Figura 37	“Chuva”, 1929.	p. 87
Figura 38	“São Paulo – Sinfonia da metrópole”, 1929.	p. 87
Figura 39	“À propósito de Nice”, 1930.	p. 88
Figura 40	“Douro, Faixa fluvial”, 1931.	p. 88
Figura 41	Ludwig Hilberseimer.	p. 90
Figura 42	Capa da revista G, edição III (1924)	p. 92
Figura 43	Capa da revista G, edição V-VI (1926)	p. 92
Figura 44	<i>Großstadtarchitektur</i> (1927), Ludwig Hilberseimer.	p. 93
Figura 45	<i>Ville Contemporaine</i> (1922), Le Corbusier.	p. 97
Figura 46	<i>Hochhausstadt</i> (1924), Ludwig Hilberseimer.	p. 99
Figura 47	<i>Hochhausstadt</i> (1924), Ludwig Hilberseimer.	p. 100
Figura 48	<i>Hochhausstadt</i> (1924), Ludwig Hilberseimer.	p. 101
Figura 49	<i>Monadnock Building</i> (1891), Burnham & Root.	p. 104
Figura 50	<i>Woolworth Building</i> (1913), Cass Gilbert.	p. 104
Figura 51	Walter Ruttmann.	p. 112
Figura 52	Abstrações formais da série de animações <i>Opus</i> , de Walter Ruttmann.	p. 114
Figura 53	Abstrações formais da série de animações <i>Opus</i> , de Walter Ruttmann.	p. 114
Figura 54	<i>Berliner Dom</i> , 1935.	p. 117
Figura 55	<i>Berliner Rathaus</i> , 1920.	p. 117
Figura 56	Pátio de <i>Mietkaserne</i> .	p. 118
Figura 57	Quadras de Berlim.	p. 118
Figura 58	Nobres cavalgando no <i>Tiergarten</i> .	p. 120
Figura 59	Leão almoçando no Zoo.	p. 120
Figura 60	Barcos velejando no Lago <i>Wansee</i> ,	p. 121
Figura 61	Corrida de automóveis na <i>AVUS</i> .	p. 121
Figura 62	<i>Alexander Platz</i> .	p. 123
Figura 63	<i>Potsdamer Platz</i> .	p. 123
Figura 64	Xícara identificando o <i>Café Josty</i> .	p. 125
Figura 65	<i>Café am Zoo</i> .	p. 125
Figura 66	Letreiros de neon <i>Vox-haus</i> , indicando a atração da noite: Bernard Etté.	p. 126
Figura 67	<i>Tiller Girls</i> .	p. 126
Figura 68	Luta de boxe no <i>Sportpalast</i> .	p. 128
Figura 69	Corrida de 6 dias no <i>Sportpalast</i> .	p. 128
Figura 70	Imagem de abertura do filme: água ondulante.	p. 130
Figura 71	Sequência de animação.	p. 131
Figura 72	“Sinfonia Diagonal” (1924), Viking Eggling.	p. 133
Figura 73	“Ritmo 21” (1924), Hans Richter	p. 133
Figura 74	Pistões e rodas do trem.	p. 134
Figura 75	Paisagem rural.	p. 134
Figura 76	Articulação entre vagões do trem.	p. 136
Figura 77	Ponte.	p. 136
Figura 78	<i>Anhalter Bahnhof</i> (externa).	p. 138
Figura 79	<i>Anhalter Bahnhof</i> (interna).	p. 138

Figura 80	Primeira imagem da cidade no filme, <i>Dom</i> em proeminência.	p. 140
Figura 81	Ambientação da cidade no filme, <i>Nikolaikirche</i> a esquerda.	p. 140
Figura 82	<i>Leipziger Strasse</i> .	p. 142
Figura 83	Rua na área central de Berlim.	p. 142
Figura 84	Bueiro.	p. 144
Figura 85	Duto de esgoto.	p. 144
Figura 86	<i>Mossehaus</i> (1923), Erich Mendelsohn.	p. 146
Figura 87	Detalhe da fachada da <i>Moessehaus</i> no filme.	p. 146
Figura 88	Fábrica.	p. 148
Figura 89	Multidão.	p. 148
Figura 90	Efeito Kuleschov: pés humanos.	p. 150
Figura 91	Efeito Kuleschov: pés de vacas.	p. 150
Figura 92	Pedestres correndo para atravessar a rua.	p. 152
Figura 93	Interação de trem com edifícios.	p. 153
Figura 94	Montagem: vertigem.	p. 153
Figura 95	Imprensa automatizada.	p. 155
Figura 96	Linha de montagem.	p. 155
Figura 97	Manchete do jornal: Dinheiro.	p. 157
Figura 98	Disco giratório em <i>Berlin</i> .	p. 159
Figura 99	“Cinema Anêmico” (1926), Marcel Duchap.	p. 159
Figura 100	Suicídio.	p. 160
Figura 101	Suicídio.	p. 160
Figura 102	Imagens aéreas da área central de Berlim em 1943 (acima).	p. 160
Figura 103	Imagens aéreas da área central de Berlim em 1953 (abaixo).	p. 160

. SUMÁRIO

. INTRODUÇÃO	11
. CAP I – CINEMA & CIDADE	25
1.1 – CINEMA COMO FERRAMENTA DE REPRESENTAÇÃO	25
1.2 – O CINEMA E A CIDADE	29
1.3 – A CIDADE DO CINEMA	32
. CAP II – BERLIM, 1927	37
2.1 – QUADRO POLÍTICO-ECONÔMICO	37
2.2 – ESTRUTURA FÍSICA	41
2.3 – A METRÓPOLE	49
2.4 – AS VANGUARDAS	50
. CAP III – O FUTURO	63
3.1 – UM NOVO CINEMA	63
3.1.1 – MONTAGEM	63
3.1.2 – SINFONIAS URBANAS	74
3.2 – UMA NOVA CIDADE	82
. CAP IV – <i>BERLIN: DIE SINFONIE DER GROßSTADT</i>	97
4.1 – TRECHO A TRECHO	116
4.1.1 – VELOCIDADE ABSOLUTA	117
4.1.2 – ARQUITETURA ONTEM E HOJE	126
4.1.3 – CIRCULANDO E TRABALHANDO	134
4.1.4 – BATALHA PELA RUA	137
4.1.5 – A CIDADE ORGÂNICA	139
4.1.6 – A CIDADE POLIFÔNICA	143
. CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	154
. APÊNDICES	166

. INTRODUÇÃO

Em 1949, Bruno Zevi identifica, em “Saber ver a arquitetura”, a ineficácia das representações gráficas para a percepção do espaço. Ele vê no cinema um meio capaz de inserir o tempo e o movimento nesta representação espacial, e muito embora afirme que a vivência da arquitetura não se esgote aí, reconhece a sua importância e encontra nela um passo adicional para solucionar a problemática da representação, afirmando que “é preciso ter em mente que, quando a história da arquitetura for ensinada mais com o cinema do que com livros, a tarefa da educação espacial das massas será amplamente facilitada” (1984, p. 51). Estas considerações motivaram o desenvolvimento de uma pesquisa anterior que visou trabalhar com a ferramenta audiovisual e suas possibilidades representacionais para contribuir no ensino da história da arquitetura¹. Mas além disto, esta pesquisa instigou questionamentos iniciais acerca da possibilidade de se expandir esta noção para o urbano: o cinema pode contribuir para o estudo e compreensão da história urbana?

Este questionamento inicial, um tanto ingênuo, cai numa armadilha semelhante a apontada por Donatella Calabi (2012, p. XIX-XX) e acaba por englobar, em “história urbana”, diferentes setores de estudo como a “história da cidade” e a “história do urbanismo”. O esclarecimento quanto a diferenciação destes conceitos se tornou, então, de grande importância para delimitar os caminhos a trilhar neste trabalho.

Uma inquietação compartilhada por Raquel Rolnik e Donatella Calabi é a de que a história urbana é por vezes tomada como “qualquer história que acontece na cidade: qualquer fato, qualquer grupo, qualquer evento” (ROLNIK, 1992, p. 27), e, numa sociedade que se urbaniza cada vez mais, a história urbana tenderia a se tornar sinônimo de história da civilidade: “toda história seria história urbana” (ROLNIK,

¹ DE FERRER, Andrei. Arquitetura em Vídeo – Verticalização e Progresso. Trabalho desenvolvido em 2011 pelo autor na conclusão da Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UFPB.

1992, p. 27). Calabi aponta que “o risco é aquele de oferecer um quadro parcial, como quadro total”² (CALABI, 2003).

Para Rolnik entretanto, a saída da armadilha é entender que a história urbana deve ter uma especificidade, ela deve lidar com o espaço, mas não um espaço inerte, entendido como mero cenário das ações humanas, e sim o espaço urbano munido de seu poder transformador. Ou seja: o território³. Este, por ser subjetivo, se diferencia do espaço, pois interage com os indivíduos, de forma que não pode existir sem sujeito. Para ela, o trabalho dos historiadores urbanos é o de relacionar aspectos globais da história social, econômica e política com os processos de territorialização (1992, p. 29).

Já a "história do urbanismo" por sua vez, aponta Calabi, não pode ser reduzida a “uma pesquisa sobre materiais de construção, sobre a organização do espaço, sobre o sistema viário e higiênico-sanitário” ou acaba sendo meramente a “reconstrução de uma morfologia urbana em um dado período”. (CALABI, 2003). É preciso definir esta história a partir do termo “urbanismo”, que surge para designar uma nova disciplina no final do século XIX. Segundo Françoise Choay “se apresenta como uma ciência e uma teoria da cidade” que se distingue de momentos anteriores da história “pelo seu caráter reflexivo e crítico” (1979, p. 2). Neste sentido, Ana Fernandes e Marco Aurélio de Filgueiras Gomes incluem na definição de urbanismo a “antecipação e previsão da cidade”, a “compreensão abrangente e abstrata da cidade”. Eles apontam a necessidade deste campo ser acoplado ao da “história das idéias, ou do ideário que propulsiona as proposições” (1993, p. 21).

Norteados pelos conceitos supracitados, vislumbram-se diversas possibilidades de se explorar o cinema como documento dentro destas duas dimensões da história, a urbana e a do urbanismo. Partindo das mais óbvias, como registro imagético de espaços e fatos reais, até as mais sutis, como a possibilidade de interpretação das mentalidades e do imaginário em torno do urbano do período de produção dos filmes.

² Entrevista concedida ao portal Vitruvius, disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/04.015/3335?page=6>. Visualizado em 19/08/2015.

³ O conceito de território é tomado de Raquel Rolnik: “Contraoando-se a noção de espaço à noção de território, há uma relação de exterioridade do sujeito em relação ao espaço e uma ligação intrínseca com a subjetividade quando se fala de território. O território é uma noção que incorpora a idéia de subjetividade. Não existe um território sem um sujeito, e pode existir um espaço independentemente do sujeito. O espaço do mapa dos urbanistas é um espaço; o espaço real vivido é o território” (ROLNIK, 1990, p. 28).

Dentro da primeira e mais óbvia contribuição, Bolesław Matuszewski, cinegrafista empregado pelos Irmãos Lumière, já pretendia criar um acervo de filmes históricos desde que teve início a produção das imagens em movimento, consideradas por ele um “testemunho ocular verídico e infalível”. Para Matuszewski, “o cinematógrafo não dá talvez a história integral, mas pelo menos o que ele fornece é incontestável e de uma verdade absoluta” (KORNIS, 1992, p. 240). Já no extremo mais sutil deste espectro, Siegfried Kracauer foi um dos pioneiros a trabalhar o cinema como representativo da história das mentalidades. Em seu livro “De Caligari a Hitler – Uma história psicológica do cinema alemão”, de 1947, estabelece relações diretas entre o filme e o meio que o produz (KORNIS, 1992, p. 241), fazendo paralelos entre a história do cinema alemão e a ascensão do nazismo.

Porém, posturas como as de Matuszewski e Kracauer foram exceções durante grande parte do século XX. Embora eles já vislumbrassem o cinema como um aliado da história, esta não foi a postura generalizada dos historiadores deste período. O cinema foi, por algum tempo, visto como espetáculo dos incultos, como desprovido da cientificidade necessária ao documento histórico. A imagem fílmica não podia sequer ser citada em textos de história, pois havia a questão da autoria, inicialmente atribuída à máquina, o cinematógrafo, e não ao sujeito, o cinegrafista (FERRO, 1992, p. 83).

Mesmo com o advento do chamado cinema documentário, a história vai resistir em adotar o cinema como documento. Robert Flaherty, tido como pai do cinema documentário, diz: “às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro” (FLAHERTY *apud* OLIVIERI, 2011, p. 71), e para a historiografia dominante, de viés positivista, esta postura parece agravar o problema do filme como documento, pois agora o cinema é tido como fantasia e até no seu caráter mais jornalístico, “é uma ficção, uma invenção, sempre mentira” (OLIVIERI, 2011, p. 70-71). O cinema sai do campo das inovações tecnológicas de onde nasceu e passa para o campo das artes, e o historiador positivista condena “insinuações artísticas” (SCHAFF, 1987, p. 66) em defesa de um método científico que transmite verdade objetiva.

Se aceita então que o cinema, mesmo em suas vertentes mais jornalísticas, é uma fabulação, uma montagem sujeita ao autor. Mas não o é também a história? E. H. Carr

aponta que o fato histórico nunca é puro, é sempre filtrado pela mente de quem o registra (CARR, 2002, p. 19). Jacques Le Goff afirma, também neste sentido, que “o documento não é inócuo”, que é na verdade resultado de montagem, “consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade” (LE GOFF, 1990, p. 547) que o produziu. Não seria a visão de Le Goff sobre o documento a mesma que tem o cineasta Sergei Eisenstein sobre o cinema, que não o considera como uma reprodução fiel da realidade, mas sim uma montagem? Em que apenas através do entendimento desta linguagem da montagem, um filme “nos levaria a uma verdadeira análise do funcionamento da sociedade” (KORNIS, 1992, p. 240)?

Através de esforços como os de Marc Ferro na década de 1970, o cinema foi gradativamente permeando nas pesquisas históricas. Hoje, a importância da contribuição do cinema como documento já é consolidada, e portanto, observa-se a ascensão de uma onda de trabalhos que se inserem, entre outras diversas investigações, no universo das relações entre cinema e a história urbana, do urbanismo e da cidade. Alguns trabalhos sobre esta relação são de grande contribuição, como “Quando o cinema vira urbanismo – o documentário como ferramenta de abordagem da cidade” (2011), de Silvana Olivieri e “Cinematic Urbanism – A history of the modern from reel to real” (2006), de Nezar AlSayyad. Grande parte dos trabalhos neste campo perambulam entre os dois setores da “história urbana” e “história do urbanismo” indiscriminadamente. Nezar AlSayyad, por exemplo, trata simultaneamente de como Manhattan tem papel transformador nas ações das personagens de Woody Allen em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (*Annie Hall*, EUA, 1977) e de como Fritz Lang representa uma projeção distópica dos rumos previstos para cidade em *Metropolis* (Alemanha, 1927). Estes exemplos também tornam perceptível a predominância de uma abordagem panorâmica nos trabalhos, que abarcam toda a história do cinema documental ou ficcional, traçando paralelos entre as teorias e história da cidade e do cinema, discorrendo sobre o que diversos filmes de diversos gêneros e épocas representam da cidade e dos pensamentos urbanos correntes.

Ao observar alguns destes trabalhos recentes, tem-se a impressão de que, à primeira vista, todo filme, mesmo ficcional, que se passe em uma cidade real seria um episódio de história urbana, já que as ações são desenvolvidas em espaços da cidade real,

territorializados tanto pelas personagens que interagem com eles quanto pelos cineastas que dela se apropriam de forma subjetiva, transformando-a em códigos. Aqui poderiam se encaixar, por exemplo, estudos sobre temas exaustivamente repetidos na história recente do cinema: como as interações sociais relacionadas ao espaço suburbano americano ou o crime organizado em certos centros urbanos.

Da mesma forma, tem-se a impressão de que todo filme que se passe em uma cidade ficcional seria uma importante contribuição para a história do urbanismo, já que os espaços imaginários ou ficcionalizados representariam esta antecipação ou previsão da cidade ou, mesmo a compreensão abrangente e abstrata da cidade as quais se referem Fernandes e Gomes (1993). E aqui poderiam se encaixar estudos sobre as projeções de cidades distópicas de filmes futuristas, ou sobre a forma na qual se evidenciam questões intrinsecamente urbanas, transpostas de forma por vezes caricata para um mundo ficcional.

A dissertação de Denise Lezo “Arquitetura, cidade e cinema: vanguardas e imaginário” (2010), por exemplo, faz uma abordagem das cidades ficcionais imaginadas por cineastas nas décadas de 1920-30, na Europa, se preocupando explicitamente com essa história do urbanismo. Porém, neste trabalho, se questiona a validade de analisar um filme documentário em busca de sua relação com a história do urbanismo. Em outras palavras: será que um filme que se propõe a traduzir a realidade urbana teria capacidade de comunicar “o ideário que propulsiona as proposições”?

O presente estudo visa contribuir para este fértil campo, que estuda as relações entre o cinema e a cidade, tendo identificado a necessidade de não se apropriar de conceitos como “história urbana” e “história do urbanismo” como sinônimos, e de se realizar uma aproximação mais profunda sobre recortes mais precisos. É difícil identificar pesquisas centradas em interferências entre um recorte temporal coeso, um gênero cinematográfico específico, ou mesmo de um único filme, e a realidade urbana e cultura urbanística que lhes são contemporâneas.

Procurando realizar algum avanço neste quadro, opta-se pela análise de um único filme. O objeto de estudo escolhido é “Berlim: Sinfonia da Metrópole”, ou no original, em alemão, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*. Idealizado e filmado, em

1926, por Carl Meyer e Karl Freund, dirigido por Walter Ruttmann e lançado, em 1927, pela FOX Europa. Este filme escolhido se insere em um episódio particularmente significativo da história do cinema, que demonstra a sua relação com a cidade: o gênero das sinfonias urbanas, em que a cidade é o assunto central e onde o cinema se debruça para formular um repertório estilístico característico.

O gênero das sinfonias urbanas no cinema surgiu na Europa, na década de 1920. Tem, como precedentes, os documentários de viagens do alvorecer do cinema, que tinham como 'fórmula' mostrar um dia na vida de uma civilização exótica. Cineastas experimentais em diferentes partes do mundo ocidental como Estados Unidos da América, Alemanha e França, então, direcionaram esta experiência para criar um gênero cinematográfico dito metalinguístico, por utilizar os próprios meios, os elementos básicos do fazer cinematográfico, a luz que capturada pela câmera e projetada em uma superfície, aproximando assim o cinema de uma pintura feita com luz em movimento e o afastando de artes mais narrativas e dramáticas como a literatura e o teatro.

O argumento mais proeminente nos filmes deste gênero está contido em sua própria denominação. Parte-se da ideia de que a cidade, assim como a sociedade que nela habita, funciona como uma sinfonia, onde diversas estruturas físicas isoladas e ações individuais colaboram para a criação de um todo único e harmônico.

No geral, as sinfonias urbanas recriam um dia na cidade grande, sem nenhum enredo elaborado, depositando seu valor na edição que busca criar um ritmo característico. Os filmes se utilizam da estética de elementos e fatos propriamente urbanos como os trilhos, catracas, engrenagens e chaminés da indústria, o carro, o bonde, a multidão, a arquitetura, as luzes, mostrando eventos cotidianos das cidades. São ao mesmo tempo derivados de uma corrente de pensamento de vanguarda dentro da teoria do cinema que busca desprovê-los de um condicionamento interpretativo, ou seja, buscam produzir filmes que se libertam de narrativas escritas e se fazem abertos a leituras diversas.

Berlin é o filme que dá nome ao gênero⁴. E é, no âmbito das sinfonias urbanas, amplamente reconhecido como um dos mais importantes exemplares (DA-RIN, 2004, p. 79), o que seria o suficiente para sua escolha como objeto de estudo. Porém, o contexto de sua produção contribui ainda mais para esta escolha, pois a República de Weimar (1918-1933), período da história da Alemanha em que foi realizado, caracterizou-se por ser um momento de efervescente produção artística, cultural e, mais pertinentemente ao estudo, de teorias acerca da arquitetura e da cidade. Dado o tom do momento histórico, faz-se necessário entender que, embora a história do urbanismo seja um campo bem mais amplo do que o aspecto estritamente teórico, é primordialmente com ele que este trabalho vai lidar, pois como diz Françoise Choay:

Os primeiros urbanistas têm um poder reduzido sobre o real: ora têm de enfrentar condições econômicas desfavoráveis, ora se chocam com todo o poder de estruturas econômicas e administrativas herdadas do século XIX. Desde então sua tarefa polemica e criadora afirma-se num movimento utópico. (CHOAY, 1979, p. 18)

É fácil, porém não menos importante, identificar que *Berlin* contribui para a história urbana. Os personagens sem nome, a multidão berlinense, age no espaço metropolitano e é por ele moldada, e isso é explorado, ora mais evidentemente, ora menos, pelo filme. Porém, persiste outro questionamento: o mesmo seria verdade para a história do urbanismo? *Berlin* a representa? Neste caso nos perguntamos se o filme, um documentário, que se passa numa cidade real, pode também se apresentar como detentor de questões como as colocadas anteriormente sobre aspectos analíticos, críticos e preditivos intrínsecos ao campo do urbanismo.

Com este questionamento, se procurou identificar, em manuais como ‘História do Urbanismo Europeu’, de Donatella Cabali e ‘História da Arquitetura Moderna’, de Leonardo Benévolo, as origens, na Alemanha do início do século XX, de uma vanguarda na arquitetura, onde são encontrados com frequência nomes como Walter Gropius, Bruno Taut e Ludwig Hilberseimer.

Nomes estes que figuravam recorrentemente em revistas e publicações de grupos e escolas dos quais faziam parte, como a Bauhaus, o Novermbergruppe, e da revista *G*:

⁴ Segundo AUFDERHEIDE, Patricia em *Documentary Film: a Very Short Introduction* (2007, p. 14) e MCDONALD, Scott em *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema* (2015, p. 5).

Material zur Elementaren Gestaltung, e que formulavam, naquele momento do entre-guerras, bases para o urbanismo moderno. Neste universo se percebe a proeminência dos escritos do arquiteto Ludwig Hilberseimer, em relação a aspectos concernentes a este trabalho.

Em *Metropolisarchitecture*, de 2012, tradução para o inglês do livro de Hilberseimer, de 1927, no original, em alemão, *Großstadtarchitektur*, Richard Anderson aponta a forte preocupação do arquiteto com a metrópole, organismo visto por ele como necessário na sociedade de seu tempo. Anderson aponta que esta postura o difere dos demais arquitetos da época, que desenvolveram ora um sentimento anti-urbano, como Bruno Taut, ou não endereçam ou oferecem soluções aos problemas metropolitanos, tendo como contribuição mais significativa a proposição de habitações suburbanas, como fez Walter Gropius (ANDERSON, 2012, p. 17). Hilberseimer, além de reforçar a importância do papel da metrópole em sua obra, também estava envolvido na esfera artística: foi crítico de arte no periódico *Sozialistische Monatshefte*, entre 1920 e 1933, e advogava na sua crítica em nome de posturas de vanguarda. Propunha que na pintura se abandonasse a busca da representação naturalista em favor de movimentos como Cubismo e o Dadaísmo, e que no cinema buscasse igualmente maior experimentalismo e abstracionismo, algo que se alinha com a produção de Walter Ruttmann, responsável pelo filme tomado como objeto de estudo deste trabalho.

Neste trabalho, portanto, se adota a teoria da metrópole de Ludwig Hilberseimer contida em *Metropolisarchitecture* como representativa do pensamento urbano da Alemanha de Weimar. Ciente de que a teorização e representação da cidade não se esgotam nem no texto de Hilberseimer, nem no filme de Ruttmann, mas adotamo-os como frutos de um mesmo momento histórico, representantes de um pensamento vanguardista que se debruçam, ao mesmo tempo, em 1927, no mesmo lugar, Berlim, sobre o mesmo tema, a metrópole.

Assim, o objetivo geral deste trabalho é verificar quanto do pensamento urbano discutido na época, representado pela teoria de Ludwig Hilberseimer, transparece no filme *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*. São confrontadas as *Großstadt* de Ruttmann e Hilberseimer em busca de paralelos, procurando compreender a impressão inicial de que o filme traz uma ideia de modernidade presente nas discussões da vanguarda

urbanística da época, mesmo que as suas imagens mostrem uma cidade fisicamente mais próxima daquela herdada pelas práticas de planejamento urbano e construções do século XIX.

Mais especificamente, o presente estudo visa:

- Compreender concepções estéticas e teóricas do cinema do período estudado favoráveis à representação da cidade;
- Caracterizar o contexto histórico da produção do filme: Berlim e a República de Weimar;
- Identificar as diferentes concepções que nortearam as teorias do urbanismo e do cinema e suas relações no contexto estudado;
- Confrontar as visões de cidade contidas no filme e na teoria de Ludwig Hilberseimer.

Os objetivos elencados apontam na direção de campos diferentes de pesquisa que se complementam: o da história e teoria do cinema relacionadas ao filme e a sua capacidade de comunicar a história; assim como o do universo metropolitano de Berlim inserida no contexto da República de Weimar.

Metodologicamente, o trabalho se vale basicamente de duas ações: a revisão bibliográfica, trabalhando com artigos recentes, dissertações e teses acadêmicas, publicações consagradas, documentos como manifestos artísticos e urbanísticos, revistas da época, entre outros; e uma análise fílmica, cujo procedimento metodológico será descrito em mais detalhes a frente; esta análise será posta em paralelo com a discussão em torno da cidade, identificada na revisão bibliográfica.

No caso do primeiro percurso teórico, da história e teoria do cinema, a bibliografia é encontrada, prioritariamente, em bibliotecas, especificamente a Biblioteca Central do Campus I da UFPB. Em livros de teóricos consagrados de cinema como Christian Metz, Dudley Andrew, Marcel Martin, são levantados aspectos particulares do cinema enquanto arte representacional. Também se trata das sinfonias urbanas, a criação do gênero e as teorias e técnicas que lhes são pertinentes, principalmente em torno da

montagem cinematográfica, imprescindível para a análise de *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*. Na segunda linha teórica, mergulhando no universo das relações entre cinema e cidade, as fontes bibliográficas são encontradas em revistas eletrônicas como o portal vitruvius, anais de eventos e no portal de periódicos da CAPES. Além dos diversos artigos, são base nesta linha da pesquisa os trabalhos panorâmicos dentro da temática como os de Nezar AlSayyad e Silvana Olivieri.

No segundo percurso teórico, da história e teoria da cidade, dois eixos de pesquisa se fazem necessários. O primeiro diz respeito à contextualização histórica, situando o período da República de Weimar, em bibliografia como *La Alemania de Weimar-presagio y tragédia*, de Eric D. Weitz e *Berlin in the 20s*, de Rainer Metzger, ambos de 2007. O segundo eixo dentro deste percurso, central no trabalho, é o do entendimento da realidade e da teoria acerca da cidade no momento da produção do filme, como expressada por Ludwig Hilberseimer, em *Metropolisarchitecture*, de 2012.

A revisão bibliográfica nestes temas contribui para a compreensão do filme, pois a contextualização da obra em seu tempo é tão importante quanto a análise das imagens em si. Para Marc Ferro (1997, p. 72) é central o entendimento do que ele chama de não-visível em um filme, pois considera que as imagens, por si só, não falam tudo. É necessário entender o contexto circundante. Porque este filme foi feito? Que condições históricas, sociais, culturais possibilitaram (ou demandaram) a realização deste filme? Quem produziu e com que interesse? Como repercutiu o lançamento do filme?

De forma semelhante, E. H. Carr elenca posturas necessárias ao historiador diante dos seus fatos (CARR, 2002, p. 19), as quais são igualmente necessárias ao analista de imagens fílmicas: primeiramente, deve-se entender que pelo fato histórico não ser puro, deve se observar, inicialmente, não o fato em si, mas quem o registrou. Faz-se imprescindível entender o lugar social do cineasta, o que também afeta a segunda postura colocada por Carr; a de exercitar “simpatia” por este lugar social de quem registra os fatos, ou seja, de não julgá-lo através de próprios valores. Além destas posturas, Mônica Kornis, já apresentando um diálogo entre a importância da revisão bibliográfica para a análise fílmica, incita o pesquisador a se questionar sobre:

a visão de mundo que o produtor e o realizador imprimem ao filme, a produção e a tecnologia do filme, a autenticidade ou não do filme histórico, a capacidade do filme de mostrar além do que o próprio cineasta define como objetivo e de um fragmento revelar algo que escapa à mensagem central. (KORNIS, 1992, p. 239)

Segundo Francis Vanoye é essencial analista filmico estar ciente de que a sociedade nunca é propriamente mostrada num filme, pois foram operadas escolhas que apesar de constituírem relações fortes com o mundo real, sendo em parte seu reflexo, também pode ser sua recusa: “ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.” (VANOYE, 1994, p. 56). É justamente esta montagem que Vanoye aponta como o objeto de estudo do analista filmico.

Para atingir o objetivo desta pesquisa, que é verificar de que forma a cidade representada no filme *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* se relaciona com as concepções de cidade de Hilberseimer no contexto estudado, o método adotado nesta pesquisa é uma adequação da análise filmica proposta por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994, p. 69-83). Este consiste em duas etapas: decompor as sequencias a serem analisadas em elementos construtivos e depois estabelecer elos entre estes elementos. Ou seja: descrição e interpretação.

A primeira fase da análise, a descrição, acontece mediante a numeração dos planos⁵, descrição dos elementos visuais⁶ representativos, percepção das escalas⁷ nos planos, descrição dos movimentos tanto no campo (personagens e objetos) quanto da câmera.

Para a segunda fase da análise, a interpretação, se dirigem perguntas ao filme sobre aspectos identificados nas descrições iniciais, sendo estes: o cenário, os personagens e o ritmo. Pergunta-se quais os papeis atribuídos aos personagens: como se explora a imagem do trabalhador? Do burguês? Do mendigo? Pergunta-se também quais os tipos de “lutas e desafios” expostos no filme: quais as dificuldades do povo berlinense? O que as causam? Observa-se, também, como são postas as hierarquias sociais: como os diferentes grupos sociais interagem? É essencial questionar sobre o

⁵ O plano é a unidade indivisível do cinema, um fluxo contínuo de imagem em movimento situado entre dois cortes, resultado do processo de edição.

⁶ Os elementos visuais mencionados são os objetos e personagens da realidade, na forma em que aparecem no filme

⁷ A escala aqui se refere ao tamanho ocupado da tela, pelos elementos visuais.

lugar destes acontecimentos: que grupos estão em quais lugares? Onde ocorrem as “lutas”? A hierarquia social se reflete no espaço? O que acontece na rua? O que acontece nos espaços privados? Se pergunta também quais os efeitos emocionais no filme: o filme compele o espectador a se identificar com algum grupo? A simpatizar um lugar em especial? A rejeitar alguma ação?

Por fim, são traçados paralelos entre a análise fílmica e o discurso sobre a cidade existente e sobre a cidade idealizada pelos arquitetos. Este confronto entre os dois universos leva a confirmação ou negação da hipótese inicial, concluindo o trabalho proposto.

Definidos o objeto, objetivos e métodos, a dissertação fica assim estruturada: no primeiro capítulo, se procura compreender os motivos que tornam o cinema pertinente como ferramenta de representação e interpretação de seu conteúdo. Estuda-se propriedades intrínsecas do cinema como a sua capacidade de causar uma impressão de realidade, sua relação com o tempo, a influência que pode ter no espectador tanto individualmente como coletivamente, sua capacidade de re-significar os objetos que retrata e o alcance e a durabilidade de um filme. Discute-se, brevemente, o papel da cidade no cinema ao longo de sua história, baseando-se em trabalhos que abordam esta relação, como os de Silvana Olivieri (2011) e Nezar AlSayyad (2006).

O segundo capítulo trata de um mergulho necessário na cultura da República de Weimar, período da história da Alemanha entre o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918 e a ascensão do Nazismo, em 1933. O capítulo está dividido em três partes, definidas em função do filme: a primeira tem por meta introduzir o conceito de metrópole, que transforma a cidade e a sociedade a partir do século XIX. A segunda, expor o contexto social, político e cultural de uma maneira geral, assunto tratado por Eric D. Weitz (2009), e especificamente sobre Berlim, nos anos 1920, por Rainer Metzger (2006). Por fim, se apresentam algumas das principais correntes artísticas de vanguarda, que caracterizam o cenário cultural da Berlim de Weimar, influenciando tanto o cinema quanto a arquitetura.

No terceiro capítulo é discutido o caminho que o cinema percorreu, seus ganhos técnicos e teóricos que possibilitam o exercício estilístico feito em *Berlin*. Em seguida, é apresentado o gênero das sinfonias urbanas, que engloba o filme objeto

desta pesquisa. Estes assuntos são tratados por teóricos e historiadores do cinema como Dudley Andrew (1989), Marcel Martin (2003) e Silvio Da-Rin (2004). Além destes novos caminhos do cinema, são apresentados os novos caminhos idealizados para a cidade pelos arquitetos da República de Weimar, representados neste trabalho por Ludwig Hilberseimer, procurando entender a concepção de cidade que emerge neste contexto, analisando, sua principal publicação à época, *Großstadtarchitektur*, que contém diagnósticos e críticas à cidade da época além de teorias urbanas por ele desenvolvidas, no momento embrionário do movimento moderno. Este conhecimento foi fundamental enquanto âncora para verificar a contribuição do filme para a história do urbanismo.

O último capítulo, dividido em duas partes, lida com o filme em si. Na primeira parte, introdutória, se fez uma aproximação entre o filme e a história urbana de Berlim. Nesta, consta uma apresentação do filme e sua estrutura, evidenciando os aspectos da vida cotidiana na cidade que são apresentados, relacionando com os espaços da cidade onde ocorrem as ações. Na segunda parte, estão explorados trechos específicos do filme, que foram submetidos a uma análise mais aprofundada. Estes trechos foram escolhidos por conter temáticas recorrentes nos textos da revista *G* e, principalmente, na teoria urbana do arquiteto Ludwig Hilberseimer, que era um dos colaboradores da revista. A partir da análise destes trechos, foram traçados paralelos entre a forma de apresentação de tais temáticas pelo filme e a discussão dos mesmos temas no campo do urbanismo da época.

Este trabalho, então, busca aprofundar as relações entre cinema e cidade no período escolhido, evidenciando o diálogo interdisciplinar entre estes dois universos num contexto específico. Além disto, se espera abrir espaço para contestação, discussão, e que seja estímulo à ampliação de uma rede de pesquisas que se atenham a diferentes recortes, relacionando diferentes filmes a diferentes momentos do entendimento de cidade e do pensamento acerca dela.

. CAPÍTULO I – CINEMA & CIDADE

1.1 – CINEMA COMO FERRAMENTA DE REPRESENTAÇÃO

Parte da história das artes visuais é vista como a busca da realidade nas representações, a qual André Bazin atribui o papel de “salvar o ser pela aparência” (1983, p. 122). André Malraux coroa este processo de busca com a criação do cinema, que segundo ele, “não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou sua expressão limite na pintura barroca” (MALRAUX *apud* BAZIN, 1983, p. 122). Porém, utilizando que meios o cinema pôde ser considerado o coroamento deste processo?

O teórico Marcel Martin afirma que “o movimento é certamente o caráter mais específico e mais importante da imagem filmica” (2003, p. 22), destacando a capacidade do cinema de reproduzir os fatos tais como oferecidos à câmera. Para o cineasta Andrei Tarkovsky, “nenhuma outra arte pode comparar-se ao cinema quanto à força, à precisão e à inteireza com que ele transmite a consciência dos fatos e das estruturas estéticas existentes e em mutação no tempo” (1998, p. 79). Para ele, o papel do cineasta é o de “esculpir o tempo”. Andre Bazin celebra o avanço técnico do cinema em relação à fotografia, ao afirmar que, “pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas” (1983, p. 126). Edgar Morin diz que “o movimento dá consistência às formas” (*apud* METZ, 1972, p. 20).

Ao nos perguntarmos qual é a matéria-prima do cinema, a resposta obtida, como visto no discurso dos autores citados, será ora o tempo, ora o movimento. E embora haja essa intercambialidade entre os termos tempo e movimento para validar a inovação do cinema, ambos podem ser considerados como intrínsecos a uma mesma conquista, atribuída por Bruno Zevi à “revolução cubista” nas artes plásticas. Os cubistas compreenderam que a percepção de um objeto não se esgota nas três dimensões estáticas de uma fotografia ou da perspectiva tradicional renascentista, pois ao “girar a caixa nas mãos ou caminhar ao redor da mesa a cada passo mudo o meu ponto de vista e para representar o objeto desse novo ponto devo fazer uma nova perspectiva” (ZEVI, 1984, p. 21). A quarta dimensão é, para ele, justamente o tempo, este movimento contínuo do campo de visão. Dimensão que Zevi considera dominada pela

esfera do cinema.

A própria essência desta matéria-prima singulariza o cinema entre as demais formas de arte representacionais, e decorrente dela adquire algumas propriedades intrínsecas como a impressão de realidade, perceptivelmente central nos discursos dos diversos autores citados. Isto se alia à possibilidade técnica de manipular o tempo, à durabilidade e reprodutibilidade, à inevitável propagação de um conjunto de valores de seu tempo de produção, resultando, através de todas estas propriedades, em sua validade como documento histórico. Seja por demonstrar o imaginário de seu tempo ou, no caso de *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, buscando refletir a realidade concreta.

A assimilação da matéria-prima, o tempo/movimento, na imagem fílmica, possibilita uma verossimilhança sem precedentes nas artes representacionais. A fotografia, por exemplo, limita sua impressão de realidade a um *ter-sido-aqui*, “uma conjunção ilógica do *aqui* e do *outrora*” (BARTHES *apud* METZ, 1972, p. 18) que destaca a consciência do espectador da imagem em si, sendo facilmente percebido por ele a existência de uma distância temporal entre o presente e o momento de sua captura. A experiência cinematográfica, por sua vez, cria uma situação em que “o espectador nunca perde a sensação de que a vida que está sendo projetada na tela está “real e verdadeiramente” ali” (TARKOVSKY, 1998, p. 214). Para justificar este fenômeno, Christian Metz evoca uma lei da psicologia, afirmando que “o movimento, desde que percebido, é percebido como real, diferentemente de outras estruturas visuais como o volume” (MICHOTTE *apud* METZ, 1972, p. 21).

O cinema também se relaciona com o tempo de outra forma. A montagem cinematográfica, linguagem própria da imagem fílmica, tem a possibilidade de expressar uma passagem de tempo que extrapola a duração da projeção, num “adensamento do real” (MARTIN, 2003, p. 25): “se o tempo está cada vez mais comprimido pelo ritmo acelerado da contemporaneidade, o cinema possui a capacidade de dilatá-lo, e assim “abrir” a vida” (OLIVIERI, 2011, p. 55). Marcel Martin fala que tudo parece mais longo na tela, reforçando a ideia de que o tempo do cinema brinca, no nível da consciência, com a nossa percepção natural de tempo. Exemplifica-se isso com o filme *Berlin: der Sinfonie der Großstadt*, o qual, embora

tenha 60 minutos de duração, ambiciona representar a passagem de 24 horas, se utilizando amplamente desta vantagem do tempo cinematográfico. Andrei Tarkovsky se arrisca a interpretar o impacto desta propriedade no público, pintando um quadro que, se é verdadeiro hoje, já o era em 1927, quando Berlim foi condensada no filme:

Ao comprar seu ingresso, é como se o espectador estivesse procurando preencher os vazios da sua própria experiência, lançando-se numa busca do "tempo perdido". Em outras palavras, ele tenta preencher aquele vazio espiritual que se formou em decorrência das condições específicas da sua vida no mundo moderno: a atividade incessante, a redução dos contatos humanos, e a tendência materialista da educação moderna. (...) Talvez o ritmo, a forma como o cinema transmite ao público aquela experiência condensada que o autor deseja compartilhar, corresponda mais intimamente ao ritmo da vida moderna e à falta de tempo que a caracteriza. (TARKOVSKY, 1998, p. 96)

O cinema, então, através de sua ilusão de realidade e capacidade de “adensar” o tempo, não evoca, num nível psicológico, uma reprodução de imagens do passado. Ele ativa uma re-produção⁸ de realidades, que são assimiladas com uma intensa participação emocional por parte do público. Marcel Martin sugere que nós, como espectadores “ficamos mais comovidos com a representação que o filme nos oferece dos acontecimentos do que pelos próprios acontecimentos” (MARTIN, 2003, p. 26).

Outra propriedade do cinema, que o diferencia das demais artes representacionais, pode contribuir para responder o por que dele ser válido para discutir, de forma mais ampla, a sociedade e seus produtos: o seu alcance e reprodutibilidade técnica. Para Walter Benjamin, embora a reprodutibilidade técnica da arte já exista desde a xilogravura, no cinema, “a difusão se torna obrigatória”, pois os altos custos de produção de uma obra só a torna rentável através da reprodução para o maior número possível de espectadores pagantes. Reportando à época da produção de *Berlin*, vê-se que, “Em 1927, calculou-se que um filme de longa-metragem, para ser rentável, precisa atingir um público de nove milhões de pessoas” (BENJAMIN, 1987, p. 172).

Ocorre que desde os primórdios, a obra cinematográfica é dirigida para as massas; fato ilustrado tanto pela sua necessidade de projeção para grandes públicos, como pelo seu aspecto itinerante. Os primeiros feitos cinematográficos eram exibidos em

⁸ Re-produção entende-se aqui, como propõe Martin (2003, p. 26), a possibilidade de se experienciar, toda vez que se vê o filme, o fato filmado como um fato no qual a consciência do espectador está imersa no momento em que assiste, respondendo a ela como um estímulo presente, e não passado.

auditórios das grandes cidades de toda a Europa e América. Esta propriedade, que já tinha relevância na década de 1920, aumenta intensamente de escala com o passar do tempo, com a globalização e com a evolução dos meios de comunicação.

Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de registrar uma impressão do tempo. Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do tempo real. Tendo sido registrado, o tempo agora podia ser conservado em caixas metálicas por muito tempo (teoricamente, para sempre). (TARKOVSKY, 1998, p. 71)

Sendo assim, mais do que outras formas de arte, o cinema tem um alcance maior na sociedade. As ideias abordadas em um filme atingem novos patamares, podendo contagiar mais espectadores com suas imagens, disseminar um ponto de vista, fomentar discussões em torno das questões que levanta. Além disto, devido a sua durabilidade, estas ideias podem ter uma repercussão que ultrapassa o *presente* de sua produção, se desdobrando na posterioridade; e, portanto, mesmo que uma obra de cinema seja criticada quanto ao valor de seu conteúdo, ela pode ter significância histórica, pois pode ter sido julgada inadequada em sua época, pode, ainda assim, transmitir uma mensagem pelo tempo.

Através deste panorama de apontamento sobre as propriedades do cinema, podemos concluir que ele é apontado como uma das expressões de arte mais envolventes. Ou seja, dentre estas, transmite a mais próxima possibilidade de uma vivência real, e, ainda que diante de um espaço fílmico, de uma projeção de imagens sequenciadas causadoras de uma impressão de movimento, a semelhança com o mundo vivido causa no espectador uma impressão de realidade, e um conseqüente envolvimento emocional com o que se transmite que chega até a ocasionar uma memória que se guarda como própria. O espectador tem, assim:

a oportunidade de vivenciar o que está acontecendo na tela como se fosse sua própria vida, e de apropriar-se, como se ela fosse a sua experiência impressa no tempo e mostrada na tela, relacionando sua própria vida com o que está sendo projetado. (TARKOVSKY, 1998, p. 220)

O vivenciar cinematográfico, ao qual Tarkovski se refere na citação acima, pertence a uma esfera mais geral, pois o cinema tem uma gama temática irrestrita, equivalente a

própria variedade existente de experiências humanas. Porém, como veremos a seguir, uma predileção em relação aos assuntos urbanos é uma forte constante presente na história do cinema.

1.2 O CINEMA E A CIDADE

Embora a busca pela imagem em movimento tenha um longo percurso, começando com as câmaras escuras da antiguidade, o cinema só nasce oficialmente com as exibições públicas do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em 1895, em meio ao momento de efervescência industrial do século XIX. Com estas exibições, o cinema é recebido antes como uma inovação tecnológica do que como uma forma de arte e, segundo Da-Rin (2004, p. 29), os primeiros filmes exibidos não eram a atração em si, mas sim o próprio cinematógrafo. Porém, para Pechman (apud RAMIRES, 1994), neste mesmo século XIX, marcado por inovações tecnológicas, o novo papel da cidade que se desenvolve com a industrialização passa a ilustrar o conceito moderno de metrópole.

A cidade, naquele momento, ganha novas dimensões: além das competências acumuladas ao longo da história que a consagraram o local da administração política e dos entrepostos comerciais, passa a ser o grande problema por ser solucionado. A insalubridade, a poluição, a habitação, a mobilidade urbana, e outros assuntos colocados em evidência pelo *boom* populacional motivado pela industrialização, abriram espaço para a ascensão de uma classe de intelectuais que passou a problematizar e procurar soluções para essa cidade, sob diversos aspectos. Engenheiros, médicos, geógrafos, historiadores, políticos e sociólogos transformam a cidade do século XIX em “laboratório onde novas formas sociais, sistemas de saber e técnicas de poder são inventados e implementados” (PECHMAN apud RAMIRES, 1994).

Sendo o cinema a forma de arte mais recentemente desenvolvida, numa época ávida pela exploração de novas tecnologias, nada mais natural que tenha garantido grande importância à representação da cidade industrial, foco das atenções do pensamento científico. As conquistas da tecnologia cinematográfica, assim como as inovações tecnológicas que mudavam o meio urbano eram louvadas nas Exposições Universais, feiras de relevância internacional que celebravam avanços em atividades da indústria

e da construção. O cinema, feito para as grandes massas, cada vez mais “se aproximava da sensibilidade do homem moderno” (BARBOSA, 2000, p. 78) e, para conquistar este homem devia tratar de sua realidade, seus afazeres e seu habitat. E o habitat do homem moderno é, por excelência, a cidade moderna.

A forma como o cinema se apropria das questões intrínsecas a este habitat do homem moderno é explicitada desde seu momento inicial, com as primeiras exhibições cinematográficas em público. Os filmes “A saída dos operários da Fábrica Lumière” e “Chegada de um Comboio à Estação da Ciotat” (*La Sortie de L'usine Lumière à Lyon* e *L'arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat*, 1895, França), produzidos pelos irmãos Lumière, têm por ambiente de locação ícones da urbe e dos processos de industrialização vividos no momento: a estação de trem e a fábrica. Estas locações fortalecem a relações entre cidade e cinema:

O cinema nasce para a vida social juntamente com a grande cidade. A arte cinematográfica nasce com a metrópole, tem a sua história mergulhada e confundida com a historicidade da metrópole. Podemos afirmar que o cinema é uma arte urbana por excelência, assim como constatar que a cidade é o espaço geográfico que o cinema mais registrou ao representar o mundo. (BARBOSA, 2000, p. 81)

Se a cidade, por ser local das atividades cotidianas, se torna banalizada como expressão cultural, a sua adoção como espaço cinematográfico a coloca em um pedestal, e a população pode experimentá-la a partir de um novo ponto de vista, que na sociedade pós-industrial, pode demandar mais envolvimento emocional do que a própria vivência dos espaços reais.

Tomando como referência *Berlin: der Sinfonie der Großstadt*, deparamos com um caso relevante de interlocução entre cinema e cidade: se o povo berlinense vivia seu dia a dia sem perceber a esteticidade dos automóveis, das multidões, das fábricas, se não se comovia com a mendicância, com as diferenças sociais, certamente o filme foi uma re-produção da cidade que demandou um novo tipo de envolvimento.

A criação destes novos significados para as cidades exploradas como cenário, atinge na contemporaneidade patamares muito mais elevados. A exemplo, Nova York é apresentada em diversas situações repetidamente ao longo do século XX,

consolidando-se como referência cultural para o público geral, tendo elementos de sua paisagem facilmente reconhecidos em grande escala ao redor do mundo.

O papel extremamente entrelaçado com a emoção humana acaba por fazer com que a experiência urbana e a experiência fílmica se aproximem. Leonardo Name utiliza os eventos ocorridos em 11 de Setembro de 2001 para ilustrar esta proximidade que chega a confundir a vida real com a dos filmes, pois se viu uma Nova York, tão frequentemente em perigo no imaginário coletivo devido ao cinema, sofrendo na realidade uma situação que, embora chocasse a todos, parecia estranhamente familiar (NAME, 2010). Este profundo envolvimento da psique humana com as imagens em movimento pode ter afetado, ao longo da história, a forma como se vê a cidade real. Embora possam ser anteriores ao cinema, percepções como ser romântico um passeio ao longo do Rio Sena, em Paris, ou da projeção de violência para um beco de Nova York, são sentimentos amplamente retroalimentados pelo cinema. Talvez, sentimentos como estes estejam nas mentes de responsáveis pelo planejamento das cidades, que projetam cenários onde se desenrole o “filme” da vida real, fechando um ciclo de influência mútua entre cinema e urbanismo.

Sob a ótica de Barbosa (2000, p. 83), o cinema, ao exibir a cidade, a documenta, arquiva suas realidades e o imaginário em torno do urbano de sua época, tendo “uma importante dimensão histórica de leitura do espaço socialmente produzido”. É uma referência do espírito da época, da memória coletiva congelada na película e pronta para ser re-produzida a qualquer momento, sendo, então, construtor de identidade cultural. Portanto, o cinema se torna um arquivo de documentação e discussão do espaço urbano, onde a cidade é posta em cena, e é questionada, podendo gerar reflexões sobre o que ela é, ou o que poderia e anseia ser; portanto, é:

memória voluntária que ativa a lembrança e desperta nossas perguntas a respeito do presente. Portanto, remete-nos ao espaço das representações ao reavivar e refazer o imaginário social e, assim, nos oferece a oportunidade de salvar o passado do esquecimento e questionar a historicidade não só do habitat urbano como também da própria sociedade em que vivemos. (BARBOSA, 2000, p. 83)

Como podemos constatar, então, o cinema demonstra uma forte capacidade de expressar a cidade, e de transpor esta expressão a outros tempos, possibilitando o lançamento de olhares posteriores a esta representação de cidade contida numa visão

do passado. A cidade sinfônica que intitula este trabalho é a Berlim representada por Walter Ruttmann, na qual se busca consonância com a cidade representada na teoria urbana de Hilberseimer, que lhe é contemporânea. E, como veremos a seguir, tem se tornado cada vez mais comum, pesquisas voltadas para estas cidades cinemáticas, que, sob a ótica de Nezar AlSayyad (2006, p. 1), contam uma história alternativa do urbanismo, não contida nos manuais.

1.3 – A CIDADE DO CINEMA

Em esforços recentes, arquitetos e urbanistas têm reconhecido a interseção mútua entre cinema e cidade e têm incorporado a análise de filmes na historiografia da arquitetura e da cidade. Em um breve panorama de alguns destes trabalhos será possível observar esta incorporação, bem como traçar um paralelo entre o cinema e a história da arquitetura e da cidade modernas, que exerce uma forte influência nestas leituras filmicas. Neste trabalho, é fundamental perceber a importância desta relação, considerando o objetivo de explorar esta interferência, especificamente, entre cinema e o pensamento urbanístico, através de *Berlin: die Sinfonie der Großstadt*. Sendo este filme uma forte expressão da modernidade que esteve presente ao longo da história do cinema ocidental, é importante localizá-lo dentro de uma cronologia maior, onde se percebe que as trocas entre os universos do cinema e do pensamento urbanístico sempre se fez importante.

Filmes produzidos nos primórdios do cinema são descritos por Da-Rin (2004, p. 31) como “um palco de teatro de variedades” o que o levou a ser caracterizado como “espetáculo dos incultos” (FERRO, 1992, p. 71). Estas produções traziam para a tela representações cômicas, o circo, o entretenimento burlesco e as cenas familiares. Porém, desde o seu momento inicial, o cinema se divide entre ficcional e documental.

Na ficção, os filmes “racionalizam as variáveis que compõem os processos cinematográficos” (OLIVIERI, 2011, p. 67), ou seja, são produzidos com planejamento, roteiro e atuações. Os filmes de ficção cobriam uma vasta gama do imaginário humano, sendo recriações de fatos relevantes da época ou filmes nos mais diversos gêneros, desde a fantasia *à la* George Méliès, com seu “Da Terra à Lua” (*Le Voyage Dans la Lune*, 1902, França), aos faroestes, o capa e espada, os épicos, as ficções científicas e a comédia. Já o gênero chamado *actualités* (atualidades), antes de

cunho documental que burlesco, retratava eventos militares, cenas cotidianas, eventos oficiais e continha sub-gêneros como os panoramas urbanos, que mostravam cartões postais de grandes cidades, além dos filmes de viagem, chamados de *travelogues*.

O cinema-ficção, no seu momento inicial, se fortalece como indústria da fantasia e tem grande parte de seus filmes produzidos em estúdio, comparecendo o cenário do meio urbano como mera representação física de aspectos da trama e dos personagens. Este foi um período do cinema que não explorou com profundidade as relações com a cidade e foi também um momento em que a arte cinematográfica ainda experimentava e procurava por uma linguagem própria, que a separasse do teatro e da literatura.

Porém, mesmo dentro desta lógica na qual o cinema-ficção evolui, onde a cidade real não tem tanto peso, persistem as referências à arquitetura moderna. Diferentes autores identificam a influência dos projetos de Frank Lloyd Wright em filmes de ficção, ao longo do século XX, como em “Tu és mulher” (*Female*, 1933, EUA), onde a arquitetura é utilizada para evidenciar o habitat moderno enquanto símbolo de uma nova sociedade (FUJIOKA, 2008). Neste, a personagem principal é uma mulher, dirigente de uma indústria automobilística e moradora de uma casa moderna inspirada pela obra de Wright. Há também o exemplo de “Intriga Internacional” (*North by Northwest*, 1959, EUA) de Alfred Hitchcock, onde a casa, inspirada na *Fallingwater*, imaginada para o filme, intencionava associar essa arquitetura moderna a um símbolo de elegância e luxo vividos com a modernidade (MCLENDON, 2001). Portanto, percebe-se uma tendência de glamourização da arquitetura moderna, principalmente no cinema hollywoodiano.

Porém, mesmo desde o princípio do século XX, o processo inverso parece ocorrer com a cidade moderna. Temas como o do filme “Tempos Modernos” (*Modern Times*, 1936, Reino Unido), de Charlie Chaplin, que satiriza a mecanicidade da indústria fordiana e a hostilidade da cidade moderna, se tornam comuns.

Nezar AlSaiyyad (2006) realiza um panorama mais amplo da arquitetura e urbanismo representados no cinema, voltando-se especificamente para a questão urbana ao longo do século XX. Para ele, o interesse é identificar a forma como o cinema pode interferir no pensamento acerca da cidade, moldando-o. Para tanto, ele agrupa diferentes filmes em grupos temáticos. Os assuntos abordados são: a cidade industrial

moderna, a nostálgica vila de interior, a distopia das projeções futuristas, o cinismo em relação ao moderno, o pós-moderno, voyeurismo urbano, a cidade das minorias retratada no cinema e os simulacros contemporâneos. AlSayyad observa que, em todos os filmes analisados, em quaisquer dos temas, transparecem as formas de perceber e conceber cidades que lhes são contemporâneas.

Lineu Castelli (2002), em método semelhante, utiliza filmes para traçar um paralelo entre momentos distintos do papel da arquitetura e urbanismo moderno na historiografia do cinema do século XX. Em sua análise, os filmes apresentam-se claramente como críticas a cidade moderna, o que exemplifica utilizando, inicialmente, o filme “Meu Tio” (*Mon Oncle*, 1958, França), de Jacques Tati, que procura compreender a modernidade, porém ironizando a sua estetização e funcionalismo, alcançando níveis cômicos. Os filmes “Caçador de Andróides” (*Blade Runner*, 1982, EUA) de Ridley Scott e “O Show de Truman, o Show da Vida” (*The Truman Show*, 1998, EUA) de Peter Weir, exemplificam respectivamente os momentos seguintes da desmistificação e da negação da arquitetura moderna. No primeiro caso através de uma projeção negativista para o futuro de uma sociedade exacerbadamente moderna e, no segundo, desmascarando a farsa da cidade de Seaheaven, retrato de uma distopia suburbana, das famílias que, no seu ambiente do subúrbio, falham em alcançar o “sonho americano”, que é temática frequente no cinema hollywoodiano e bem ilustrada no filme “Beleza Americana” (*American Beauty*, 1999, EUA), de Sam Mendes.

A dissertação de Silvana Olivieri, por sua vez, está mais preocupada em explorar o cinema a serviço de uma causa contra-hegemônica, e acompanha, para este fim, a trajetória do documentário desde seus primeiros momentos; iniciando com as “atualidades” (breves filmes jornalísticos) e com as “vistas” e “panoramas”, que retratam a cidade e seu cotidiano com um ponto de vista semelhante ao do *flanêur* (OLIVIERI, 2011, p. 54), o andarilho urbano, típico da modernidade que emerge no Século XIX, caracterizado pela sua observação da vida metropolitana. A evolução natural deste tipo de filme se dá com o gênero das Sinfonias Urbanas, assunto que será aprofundado neste trabalho. No segundo pós-guerra, é introduzido o neo-realismo italiano, sendo produzidos filmes como “O Ladrão de Bicicleta” (*Ladri di Biciclette*, 1948, Itália), no qual pessoas reais, em geral os “pobres, anônimos e

ordinários” (OLIVIERI, 2011, p. 93), são colocadas em locais reais e interpretam versões de si mesmas, compartilhando sua visão de mundo marginalizada. Posteriormente, surge o cinema-direto, que tem abordagens distintas. Em uma o cineasta tenta se manter separado do enredo, assumindo o papel de *fly on the wall* (mosca na parede), que observa, como um *voyeur* o desenrolar das ações, em outra assume o papel de *fly on the soup* (mosca na sopa), quando o cineasta é parte integrante do que se passa no filme, provocando e incitando as personagens a exprimirem-se (OLIVIERI, 2011, p. 75). Para Olivieri, esta vertente do cinema seria uma plataforma direta de debate que pode servir aos que agem sobre a cidade, criando a oportunidade, por exemplo, de que o urbanista seja o próprio cineasta, instigador de debate. Pois é através destas últimas experiências que nasce um cinema genuinamente contra-hegemônico, quando o cineasta se desprende da premissa que foi criada na historiografia do cinema, que procurava recriar, em filme, um mundo verossímil. É um momento no qual se assume como ferramenta o fato de que é a projeção de imagens sequenciadas do cinema não passa de uma farsa. Cria-se a possibilidade de o cinema contar com a participação das personagens mais autênticas e ter a livre interpretação dos fatos pelo espectador.

O que se percebe nos esforços de criar panoramas das relações entre o cinema e a cidade, é que filmes são capazes de expressar quaisquer que sejam as realidades ou fantasias urbanas, seja o enfoque apologético, crítico, cínico ou compassivo, o cinema expressa a cidade. E, na sua expressão, acaba dialogando com ideais de cidade.

Berlin: der Sinfonie der Großstadt se encaixa neste panorama de diversas formas. Meio documentário, meio ficção, inserido no momento analisado por Nezar AlSayyad da cidade industrial moderna, demonstra ainda um certo otimismo em relação a modernidade que já não está presente na análise de Lineu Castelli. Neste trabalho, que se propõe verificar se a cidade representada no filme está em consonância com o pensamento de um dos mestres da arquitetura e urbanismo de sua época, Ludwig Hilberseimer, se busca tratar o filme como fonte da história.

. CAPÍTULO II – BERLIM, 1927

2.1 - QUADRO POLÍTICO-ECONÔMICO

Em 9 de Novembro de 1918, dois dias antes da assinatura do armistício que daria fim a Primeira Guerra Mundial, e em meio à Revolução Alemã de 1918-1919 que destronou o Rei Guilherme II; Philipp Scheidemann, membro do Partido Social-Democrata da Alemanha, proclama a República Alemã, estando posicionado na janela do *Reichstag*, edifício do parlamento Imperial, em Berlim. Quase que simultaneamente, no *Stadtschloss*, o Palácio da Cidade perto dali, Karl Liebknecht, da Liga Espartaquina, movimento político de esquerda, declara a Alemanha uma República Socialista (METZGER, 2006, p. 61). Decorrido pouco menos de um ano destes eventos, em Agosto de 1919, uma assembleia se reúne na cidade de Weimar para estabelecer a nova constituição da República, e daí até 1933, quando Adolf Hitler assume o papel de Chanceler pelo Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, o país vive o período conhecido como a República de Weimar.

A revolução alemã, embora tenha mantido a antiga ordem social vivida no Império, onde as velhas famílias ricas tinham maior facilidade de ascensão política, trouxe também para o povo uma liberdade de expressão e a possibilidade uma vida pública muito forte, algo sem precedentes na história do país (WEITZ, 2007, p. 102). Os alemães viveram, no entre-guerras uma democracia sem paralelo no mundo naquele momento histórico. Nem mesmo os Estados Unidos, que tanto prezavam pela liberdade dos indivíduos, davam diretos comparáveis aos seus cidadãos, devido a sua postura anti-esquerda e ao racismo traduzido em lei, que reprimia a participação política de parte da sociedade.

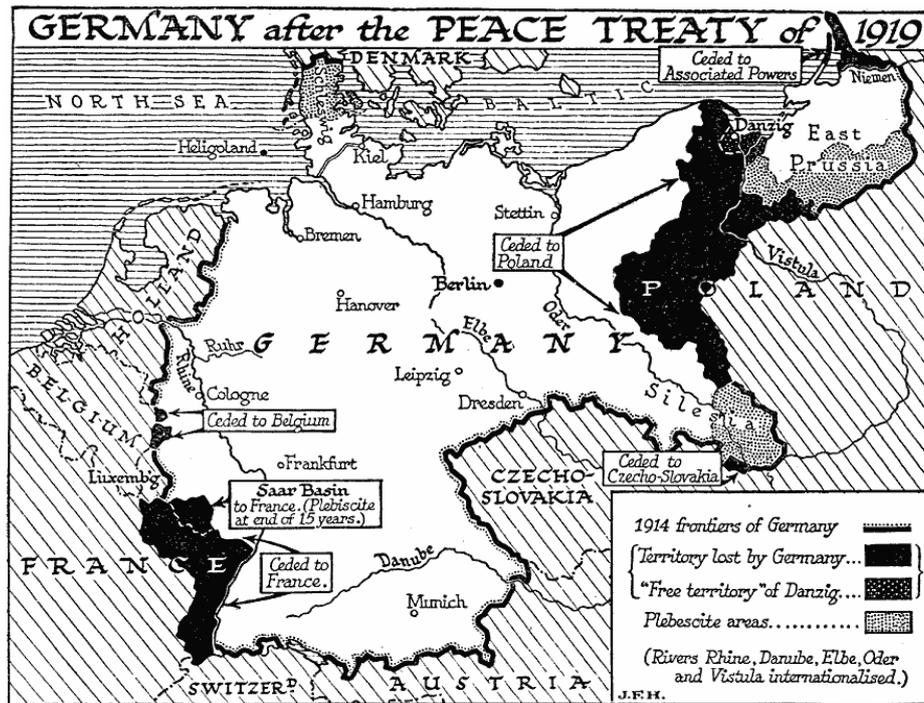
A vida política da República de Weimar era aberta a todo tipo de posição, e era vivida nas ruas, “em voz alta, e por meio de protestos” (WEITZ, 2007, p. 102). Exatamente por estes motivos, o período seguiu profundamente dividido politicamente, e ocorreram, em diversas ocasiões, tentativas de ascensão ao poder tanto pela direita quanto pela esquerda. Atos violentos de motivação política não eram incomuns, como por exemplo, o assassinato dos líderes do movimento de esquerda denominado Liga Espartaquina, Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht (WEITZ, 2007, p. 45).

O que era incomum, entretanto, era uma eleição em que algum dos partidos políticos não conseguisse representação no *Reichstag*. Este tempo de multiplicidade política se refletiu na vida cotidiana e cultural da Alemanha. Mais tarde, o partido nazista afirmou ser este momento de liberdade um período comandado por “judeus, marxistas e bolcheviques culturais”, que tornaram o país “um campo fértil para corrupção, degeneração e humilhação nacional”, onde se praticava uma “perseguição implacável dos honestos” (KOLB, 2005, p. 140).

A liberdade política da nova República, porém, tinha que conviver com as consequências da derrota alemã na Primeira Guerra Mundial. O Tratado de Versalhes, assinado pouco antes da aprovação da nova constituição, havia imposto uma série de medidas sobre a Alemanha, que perderia um sétimo de seu território (Figura 01) e todas as suas colônias na África e Ásia; teria ações diplomáticas limitadas; teria reduzida a mobilidade do seu exército, incluindo a proibição de formar Forças Aéreas (WEITZ, 2007, p. 50). Porém uma das medidas era amplamente considerada pela população geral como a mais injusta: a que estabelecia que a Alemanha deveria assumir toda a responsabilidade quanto ao início das hostilidades que levaram a guerra, o que implicaria inclusive em compensações financeiras aos vencedores do conflito.

Na guerra, a Alemanha teve algo em torno de dois milhões de mortes, em grande maioria, de homens em idade produtiva, o que trouxe grandes impactos econômicos. Além da perda de força de trabalho, as dívidas decorrentes do fortalecimento militar, necessário para a guerra, desencadeou um processo de inflação na economia. Até 1921, a baixa dos preços dos produtos industrializados alemães no exterior, decorrente da inflação, manteve um fluxo de exportações que sustentou a economia do país (WEITZ, 2007, p. 158).

Figura 01 – Mapa evidenciando em preto as perdas territoriais (preto) da Alemanha como determinadas pelo Tratado de Versalhes.



Fonte – <http://etc.usf.edu/maps/pages/3600/3696/3696.gif>

Em maio de 1921, o chamado Ultimato de Londres divulgou o valor das compensações financeiras que a Alemanha deveria pagar aos Aliados: 120 bilhões de marcos (a serem pagos em ouro), com 50 bilhões pagos imediatamente, e o restante em parcelas que equivalem a 26% de toda a exportação do país. A desvalorização da moeda disparou a partir de então, resultando em um dos piores episódios de hiperinflação do mundo. A taxa do câmbio, que antes do Ultimato de Londres estava relativamente estabilizada em 90 Marcas para 1 Dólar americano, chegou a impressionantes 4,2 trilhões de Marcas para 1 Dólar, nos finais de 1923 (WEITZ, 2007, p. 162). A insatisfação popular com a aceitação governamental das imposições do Tratado de Versalhes, o desemprego e a hiperinflação contribuíram para gerar uma descrença da população no então governo de centro-esquerda.

Figura 02 – Crianças brincando com cédulas do desvalorizado Marco durante a hiperinflação.



Fonte – http://www.progress.org/content/news/images/_width1000/Weimar-hyperinflation.jpg

Em 1924, uma coalizão de centro-direita assume o poder e controla a inflação com uma nova moeda que cortava doze zeros do então valor do marco. Foi implementado, também, um pacote de cortes salariais e aumento de jornada de trabalho, bem-sucedidos em implantar um modelo de eficiência que tinha os Estados Unidos como referência. Os anos seguintes ficaram conhecidos como a “Era de Ouro” da República de Weimar, quando os níveis de produção industrial alcançaram, em 1927, os mesmos do pré-guerra (WEITZ, 2007, p. 174), e o consumo e a racionalidade econômica se tornaram característicos desta segunda fase da República.

O declínio desta "Era de Ouro" teve início com as consequências da crise que sucedeu a queda da bolsa de valores de Nova York, em 1929. Este fato acarretou uma nova sensação de descrença do povo alemão no governo republicano, algo que já tinha sido

experimentado no episódio da hiperinflação. Naquele momento, o quadro político virou de centro-esquerda à centro-direita. Nesta nova crise, a população dá mais espaço no *Reichstag* à extrema direita, processo que vai eventualmente desencadear na nomeação de Adolf Hitler para o posto de Chanceler, em 1933, dando fim ao regime republicano e à democracia, vividas desde 1919.

2.2 – ESTRUTURA FÍSICA

Em 1920, por decreto governamental, Berlim incorpora sete cidades circundantes, criando a Grande Berlim, que possuía uma área 13 vezes maior do que os seis distritos que a compunham, anteriormente. A cidade, que antes desta unificação tinha em torno de 2 milhões de habitantes, passa a ter o dobro, e cresce durante os anos da República de Weimar, até atingir seu ápice de 4,3 milhões, em 1929 (METZGER, 2006, p. 28). Com isso, Berlim passa a ser a segunda maior cidade da Europa, atrás apenas de Londres, e a terceira maior do mundo, atrás também de Nova York.

A criação desta região metropolitana visava, principalmente, unificar as partes num único projeto de modernização (METZGER, 2006, p. 31), dando resposta à necessidade de uma integração da infraestrutura urbana relacionada à rede elétrica, de telefone, e de transporte público unificado, com a ampliação da malha metroviária. Entretanto, a complexa situação econômica vivida em grande parte do período da República de Weimar, criou poucas oportunidades de intervenções de grande porte e construção efetiva de monumentos (LEZO, 2010, p. 144). Resultou que as feições da cidade, que atravessou a década de 1920, estavam em grande parte estabelecidas desde antes da Primeira Guerra Mundial.

A Berlim da Era de Weimar era considerada diferente das outras duas grandes cidades europeias da época, Paris e Londres, pois era mais “cinza e uniforme em aparência do que as outras” (METZGER, 2006, p. 25). Grande parte desta dita monotonia da paisagem urbana se devia ao *boom* imobiliário que dotou a cidade, na segunda metade do século XIX, de um uma grande área ocupada pelos *Mietkasernen*, os ‘quarteis de aluguel’, edifícios residenciais de alta densidade que conformaram importantes bairros residenciais de ocupação do proletariado, como *Wedding*.

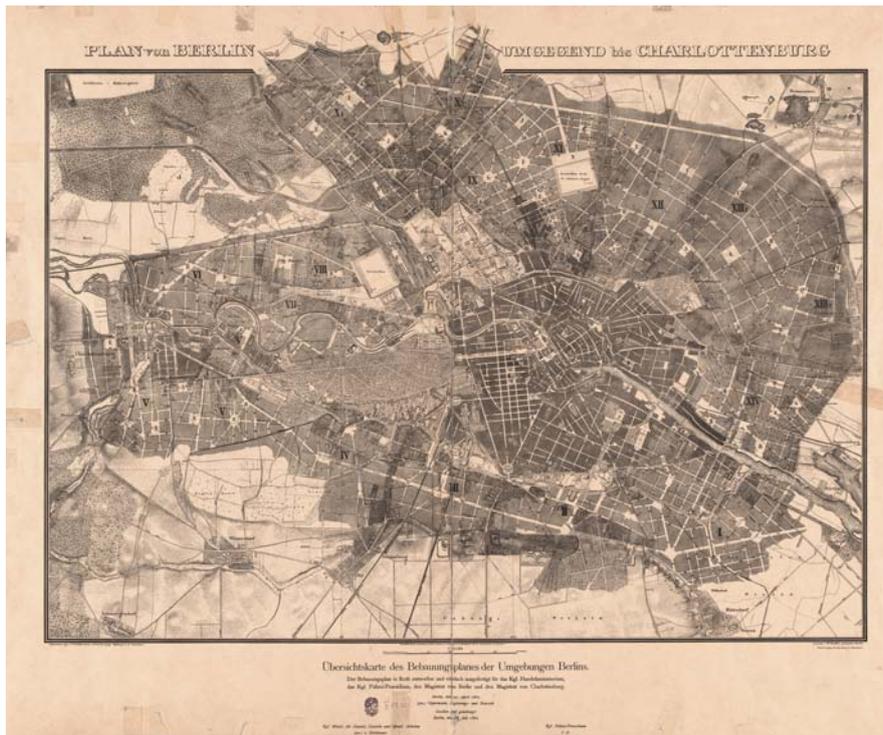
Desde o início da industrialização da Alemanha, em meados do século XIX, Berlim vinha passando por um grande crescimento populacional e, em 1862, o arquiteto

James Hobrecht realiza o plano de expansão da cidade (Figura 03), que viria a ocupar toda a área compreendida entre o recém demolido muro da cidade e o que seria, uma década mais tarde, a *Ringbahn*: um cinturão ferroviário interligando todas as estações do centro de Berlim.

Esta área de expansão foi ocupada rapidamente e de forma bastante homogênea pelos *Mietkasernen* (Figura 04). Os blocos habitacionais eram caracterizados pelo gabarito uniforme estipulado no planejamento, de até vinte e cinco metros de altura, em geral resultando em seis pavimentos, sendo o térreo comumente ocupado por atividades comerciais. As unidades de habitação se organizavam em volta de um labirinto de pátios internos de dimensões também previamente estipuladas, porém "os critérios de definição das medidas não são determinados pela reflexão sobre as condições de habitabilidade, e sim pela possibilidade de carros e equipamentos de bombeiros efetuarem rápidas manobras." (CALABI, 2012, p. 187). Embora esta tipologia de habitação fosse comum em diversas cidades, era particularmente característica em Berlim tanto pela uniformidade quanto, principalmente, pela extensão da área ocupada, que a tornava a maior cidade de casas de aluguel do mundo (CALABI, 2012, p. 187), sendo as precárias condições de vida nesta área da cidade denunciadas em momentos posteriores.

No plano de Hobrecht, o centro tradicional da cidade (Figura 05) seria preservado tal como era: O *Mitte* (meio), que era resultante da unificação das medievais vilas de *Altberlin* (Velha Berlim), ao norte do Rio Spree, *Cölln*, na Ilha dos Pescadores (hoje Ilha dos Museus). Compunham também a área central os distritos de *Friedrichswerder*, ao sul do Rio Spree; *Dorotheenstadt* e *Friedrichstadt*, respectivamente situados ao norte e ao sul da *Unter den Linden*, importante alameda da cidade. Como outros grandes centros urbanos europeus, este centro era resultado do acúmulo de diferentes intervenções e expansões ocorridas sobre a malha urbana medieval.

Figura 03 – Plano de James Hobrecht para a expansão de Berlim (1862).



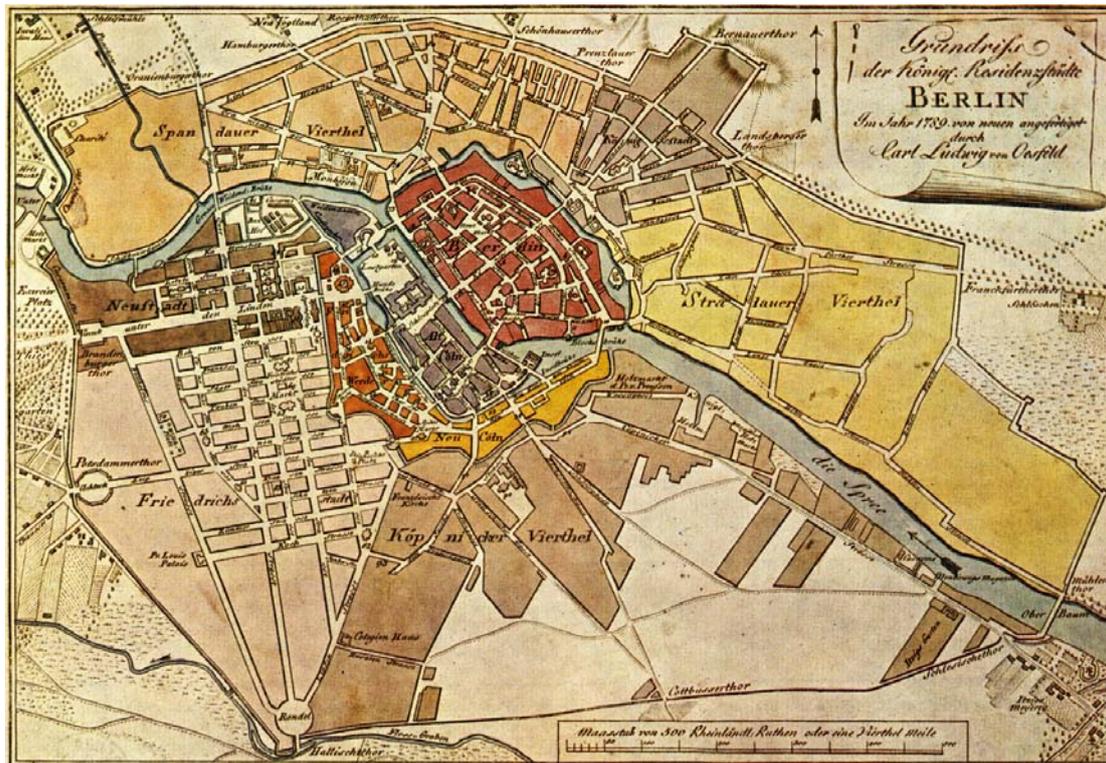
Fonte – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Boehm_Berlin_1862

Figura 04 – Vista aérea de *Mietkaserne* em Berlim, 1929



Fonte – <https://aaroncrippsblog.wordpress.com/2014/03/19/mietskasernes-working-class-berlin-1871-1922/>

Figura 05 – *Mitte*, área central de Berlim, em mapa de 1789. *Altberlin* (vermelho); *Cölln* (roxo); *Friedrichswerder* (laranja); *Dorotheenstadt* (marrom); *Friedrichstadt* (rosa claro).



Fonte – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Map_de_berlin_1789

No século XVIII, por exemplo, durante o Reinado de Frederico II da Prússia (1740-86), o centro de Berlim havia passado por uma transformação com enfoque no embelezamento e melhoramento da imagem da cidade como capital do Reino da Prússia. Esta intervenção tinha por meta a criação de um ‘Forum Fredericianum’ (HALL, 2005, p. 215), um conjunto de novas edificações monumentais que evidenciassem a importância da cidade e o poder do rei, algo que refletisse a grandiosidade dos antigos imperadores romanos. Devido a instabilidades políticas e econômicas, este empreendimento foi realizado de forma descontínua e com alterações, durante todo o reinado de Frederico II. Em torno de uma nova praça situada de onde partia a *Unter den Linden*, foram construídos, num estilo barroco tardio, uma nova Casa de Ópera; um palácio para o irmão do rei, o príncipe Henrique da Prússia (Figura 06); a Catedral de Santa Edwiges, dedicada a comunidade católica de Berlim; e uma nova Biblioteca, grande demais para a coleção de livros do Estado, que até então ocupava satisfatoriamente uma das salas do *Stadtschoss*. Esta biblioteca evidencia a magnitude dos projetos executados neste período. Já na primeira metade

do século XIX, as intervenções do renomado arquiteto Karl Friedrich Schinkel dotam a cidade de novas igrejas no estilo neogótico e de importantes monumentos neoclássicos como o *Altes Museum* (Figura 07) e a *Konzerthaus* (Figura 08).

Entre o final do século XIX e o início da Primeira Guerra Mundial, foi construída grande parte dos equipamentos de serviços, lazer e entretenimento que caracterizaram a vida nos anos 1920, ocupando os endereços mais prestigiados da cidade: os grandes e luxuosos almanaques, como a *Wertheim* (1896) (Figura 09), a *KaDeWe* (1907) (Figura 10), a *Pschorr-haus* (1910) (Figura 11); as casas de espetáculo variadas como o auditório de rádio da *Vox* (1908), o centro esportivo *Sportpalast* (1910) (Figura 12), o cinema *Taentzienpalast* (1913) e a casa de variedades *Scala* (1920); além dos diversos cafés como o famoso *Café Josty* (1880).

Figura 06 – Cartão Postal mostrando parte dos edifícios construídos por Frederico II.



Fonte – https://c1.staticflickr.com/7/6221/6365065311_285526ebf9_b.jpg

Figura 07 – *Altes Museum*, (1830), Karl Friedrich Shinkel.



Fonte – <http://people.umass.edu/latour/Germany/lweinberg/Lustgarten1900.jpg>

Figura 08 – *Konzethaus* (1821), Karl Friedrich Shinkel.



Fonte – http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/staedtebau-projekte/gendarmenmarkt/pix/geschichte/schauspielhaus_18x_800.jpg

Figura 09 – *Wertheim* (1896), Alfred Messel.



Fonte – https://c2.staticflickr.com/6/5130/5348329441_29d32638fe_b.jpg

Figura 10 – *KaDeWe* (1907), Emil Schaudt.



Fonte – [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/KaDeWe_1907_\(1\).jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/KaDeWe_1907_(1).jpg)

Figura 11 – *Pschorr-haus* (1910), Emil Schaudt.



Fonte – <http://www.ak-ansichtskarten.de/shop/ak/34/3430117/AK-Berlin-Tiergarten-Pschorr-Haus-Bierhaus-Siechen-Potsdamer-Platz.jpg>

Figura 12 – *Spotpalast*, 1910.



Fonte – en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Sportpalast#/media/File:Berlin_Sportpalast_Postkarte_001

2.3. – A METRÓPOLE

A forma física de Berlim, em 1927, descrita anteriormente, já poderia caracterizá-la como uma metrópole, pois esta é uma entidade que surge com a industrialização e se consolida em diversos centros europeus e americanos na virada do século XIX para o XX, estando associada a uma ideia de modernidade que caracterizou aquele contexto. Para Ludwig Hilberseimer, a metrópole é uma consequência natural e necessária do desenvolvimento econômico, e ganha esta alcunha ao exercer uma concentração de capital, população e exploração industrial de ambos. (2012, p. 86). A metrópole por si só acelera o processo de produção econômica, e nela, o relógio é rei, pois no espaço metropolitano devem se coordenar e integrar diversas atividades:

Se todos os relógios de Berlim se pusessem a funcionar em sentidos diferentes, ainda que apenas por uma hora, toda a vida econômica e as comunicações da cidade ficariam transtornadas por um longo tempo (SIMMEL, 1967, p. 17)

Por conta do seu papel de sede da atividade monetária, o ritmo da vida na metrópole é “amplificado mil vezes” (HILBERSEIMER, 2012, p. 86-87), criando um fenômeno sem precedentes na história humana. Antes ainda da 1ª Guerra Mundial, o sociólogo alemão Georg Simmel vai publicar “A Metrópole e a Vida Mental”, uma análise do estado psicológico do ser metropolitano que realiza em 1903, observando a dinâmica da cidade onde morava, Berlim.

A metrópole que Simmel apresenta é caracterizada pela interdependência crescente entre seus habitantes (1967, p. 13), os quais se especializam cada vez mais em suas atividades profissionais, passando, em outras esferas de habilidades, a depender inteiramente dos serviços oferecidos por desconhecidos. O ser cidadão, portanto, lida com uma grande diversidade de pessoas diferentes em seu dia a dia, e isso produz uma alienação que o individualiza. O fenômeno da multidão, grandes massas anônimas de pessoas, que possibilitam, simultaneamente, isolamento e a mais densa aglomeração (HILBERSEIMER, 2012, p. 87), se torna característico das metrópoles, que tanto em suas hordas humanas quanto em sua aparência física, tomam um “tom uniformemente plano e fosco”, que tingem os edifícios e personagens de forma que “objeto algum merece preferência sobre outro” (SIMMEL, 1967, p. 18). As metrópoles de todo o mundo ocidental acabam por se parecer umas com as outras,

numa internacionalização das aparências (HILBERSEIMER, 2012, p. 87).

O ritmo amplificado, somado ao anonimato das relações efêmeras, ao capitalismo, motor desta metrópole, que quantifica todas as variáveis da vida em termos de valores monetários, produzem na metrópole um ambiente de estímulos excessivos. E perante a paralização frente a estes estímulos, o homem adota uma postura *blasé*, caracterizada por uma “incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada” (SIMMEL, 1967, p. 18). A reação, no campo das artes, a estas “patologias” das metrópole são as vanguardas que serão vistas em seguida.

2.4 – VANGUARDAS ARTÍSTICAS

Diversas foram as correntes artísticas de vanguarda que marcaram o mundo ocidental na primeira metade do século XX. E Berlim, a terceira maior cidade do mundo na época, não poderia deixar de ser um importante centro para algumas destas correntes.

Dois fatores, apontam a literatura, vão nortear a produção cultural da República de Weimar: a liberdade de expressão e a difícil realidade vivida para alcançar a democracia. A liberdade de expressão estava atrelada à vida política e democrática, marcada pela divisão de opiniões e manifestações de liberdade, resultando numa atmosfera cultural que os nazistas depois vêm a condenar como libertinagem cultural.

A democracia vivida, entretanto, tinha sido obtida somente depois de muita violência na 1ª Guerra Mundial e Revolução que se sucederam. Rainer Metzger atribui a essa violência um senso de realidade presente na produção artística alemã de todo o período. Em Berlim, diferente de outros centros de cultura na Europa da época, artistas evitaram se perder nas formas de expressão como o Cubismo ou Futurismo, ou um dos diversos “ismos” disponíveis (Figura 13), “o foco sempre permanecia nos elementos concretos da realidade concreta” (METZGER, 2006, p. 51).

Uma das correntes artísticas mais particulares da Alemanha desde antes da 1ª Guerra foi o Expressionismo, que buscava dar voz à expressão interior, “expondo sentimentos puxados das profundezas da psique ao olhar um mundo militante e desconfiado” (METZGER, 2006, p. 78). O movimento repercute nas artes plásticas, teatro, arquitetura e cinema, e se utiliza de formas dramáticas, até oníricas, observadas muito claramente, tanto na pintura e na arquitetura, quanto na cenografia e iluminação

de filmes, como ‘O Gabinete do Doutor Caligari’. Ao mesmo tempo, traz uma expressão das angústias reais de uma sociedade marcada pela Guerra.

Figura 13 – Os Ismos da arte (1925), El Lissitzky e Hans Arp.



Fonte - https://rosswolfe.files.wordpress.com/2014/09/lissitzky_el_arp_hans_die_kunstismen_1914-1924_page_011.jpg?w=440

Embora o Expressionismo decline gradualmente com o aprofundamento da democracia, e já esteja exaurido na altura da produção de *Berlin*, algo de sua estética que perdura no imaginário da nação transparece no filme. Isso fica evidente na própria elaboração do argumento central do filme, paralela com preocupações de um dos mestres expressionistas das artes plásticas, Ludwig Meidner.

Meidner advogava que a arte, em seu tempo, deveria se voltar ao objeto mais interessante e pertinente que encontrava a seu alcance: a metrópole. Ele condena a postura que considera ainda prevalente na arte, remanescente de um fetichismo colonialista e de caráter antropológico, do interesse em sujeitos “exóticos”. Este

interesse, característico da corrente artística denominada Primitivismo, procurava inspiração na “arte dos povos bosquímanos ou escultura asteca” (MEIDNER, 1914). Defendia que a nova atitude desejável era admitir: “Somos berlinenses, no ano de 1913; sentamos e debatemos em cafés, somos ávidos leitores e conhecemos bem a história da arte”. Por isso a arte devia tomar como sujeito as grandes cidades e “tudo que é estranho e esplêndido, tudo que é monstruoso e impressionante, sobre nossas avenidas e estações ferroviárias, nossas torres e fábricas” (MEIDNER, 1914). Esta mesma virada de interesse acontece no cinema, e *Berlin* é parte desse cenário.

Meidner no seu manifesto diz que o berlinense moderno “contemporâneo dos engenheiros”, sabe experienciar a beleza das linhas angulares, a beleza das formas geométricas, e o que é *Berlin* se não uma ode a estas formas, apreciadas no maquinário ferroviário, industrial, nas composições dos fios elétricos e nas esquinas das ruas e até das massas de pessoas em movimento, que também “parecem construções geométricas” ? (MEIDNER, 1914)

As típicas formas angulares da estética Expressionista, presentes na gravura *Berlin*, de Meidner (Figura 14), são negadas a *Berlin*, o filme, principalmente pelo fato de ter suas imagens capturadas nas ruas da cidade, e os grandes feitos do cinema deste movimento eram muitas vezes alcançadas por cenografia e manipulação da iluminação em estúdio. Ainda assim podemos ver uma referência às próprias formas do Expressionismo na publicidade do filme. O cartaz de *Berlin* (Figura 15), produzido por um artista desconhecido para a distribuidora cinematográfica FOX, que à época foi colocado nas fachadas dos cinemas, hoje tem um exemplar na coleção de Expressionismo Alemão do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA. O cartaz utiliza-se da típica forma angular tão explorada pelo cinema Expressionista.

Figura 14 – Berlim (1913), Ludwig Meidner.



Fonte – <http://s41.radikal.ru/i093/1009/b4/98cc6f629373.jpg>

Se a promoção do filme aponta para a filiação estilística dos envolvidos na produção, as demais artes da publicidade do filme (Figuras 17, 18, 19, 20 e 21) trazem à tona outra corrente artística que teve grande significação em Berlim, durante a República de Weimar: o Dadaísmo, movimento que proclamava a rejeição do *status quo*, e questionava os meios e finalidades da arte de forma satírica e bem-humorada. Os artistas dadaístas eram cientes da cultura do espetáculo na qual viviam e faziam proveito, clamando que o importante neste cenário não era a qualidade artística, mas sim a capacidade de se afirmar como influente (METZGER, 2006, p. 99).

Figura 15 – Cartaz promocional de *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*.



Fonte – <http://www.storytellingmatters.nl>

Uma das linguagens do dadaísmo foi a fotomontagem, desenvolvida principalmente em Berlim, um dos principais centros da corrente, por artistas como Hanna Höch (Figura 16), Raoul Hausmann e George Grosz. A técnica envolvia recortes de revistas rearranjados em colagens absurdas e satíricas.

O Dadaísmo, com sua estética do choque, era, para Hilberseimer (apud ANDERSON, 2012, p. 35), uma tentativa de destruir os mecanismos que isolavam o indivíduo da totalidade. Ou seja, de tirar o ser metropolitano do estado de torpor, da postura *blasé* que, para Simmel, o caracterizava.

A ideia da montagem se faz essencial na estética dadaísta, através da qual somam-se e rearranjam-se fragmentos avulsos para a criação de um novo sentido. O paralelo com o cinema é inevitável, pois o cinema é o resultado do mesmo processo, onde

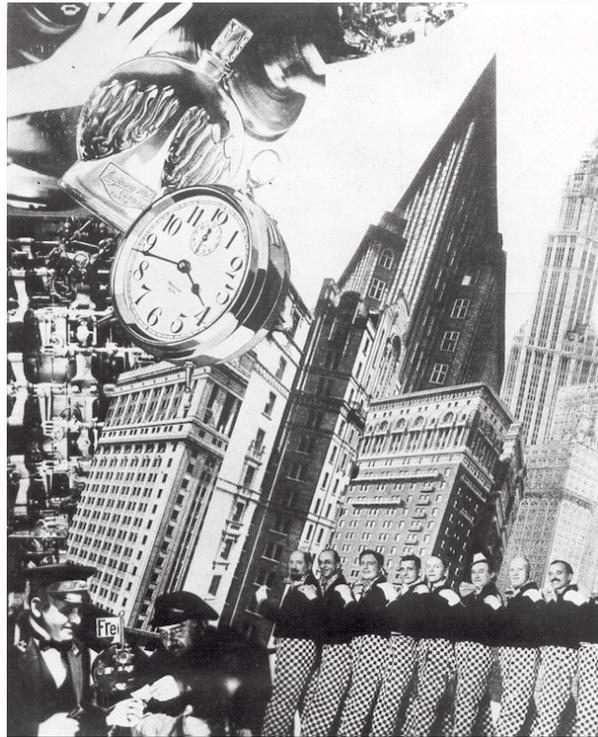
fragmentos de imagens em movimento são arranjados de forma a dar-lhes sentido. A maestria de Walter Ruttmann no processo de montagem é o que mais caracteriza *Berlin*, louvado nesse aspecto mesmo pelos críticos que julgam o filme pelo seu conteúdo.

Figura 16 – Corte com faca de cozinha na barriga de cerveja da República de Weimar (1919), Hanna Höch.



Fonte – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/6b/Hoch-Cut_With_the_Kitchen_Knife.jpg

Figura 17, 18, 19, 20 e 21 – Cartazes promocionais de *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*.





Fonte – <http://www.klemm-site.de/images/image005.jpg>, <http://arttattler.com/archivecutandpaste>, innsbruck.eventsuche.com, www.film.at, www.filmportal.de

O principal motivo de críticas negativas à *Berlin* está relacionado com a insatisfação com seu formalismo estético que tem como efeito colateral um tratamento superficial da realidade. Críticas deste teor foram feitas muitas vezes por teóricos que não eram alemães, como John Grierson, ou com um afastamento temporal considerável, como a crítica de Siegfried Kracauer contida em “De Caligari à Hitler”, de 1947. Porém, deve-se levar em consideração que *Berlin* foi produzido num período específico da história da arte onde este tratamento da superfície era a tônica das artes.

A esperança do Expressionismo e o espírito questionador do Dadaísmo, por mais que tenham deixado sua marca na cultura de Weimar, refletem o cenário sócio-político da primeira metade da década de 1920, pois aquele era um momento de vastas possibilidades aberto pelo fim da Guerra. O período seguinte, entre 1924 e 1929, depois de vividas as dificuldades do desemprego e da hiperinflação, traz um novo sentimento de cinismo e comodismo. O povo perde o otimismo do primeiro momento e sai da crise assistido pelos Estados Unidos. Este é o cenário onde impera a estética da Nova Objetividade.

Gustav Hartlaub, diretor do Salão de Artes da cidade de Mannheim, organiza, em 1925, uma exposição intitulada *Die Neue Sachlichkeit* (Figura 22), A Nova Objetividade, reunindo pinturas que simbolizassem este novo sentimento. O nome, cunhado por ele, expressava um:

sentimento generalizado na Alemanha na época, que era de conformismo e cinismo depois de um período de exuberante esperança (que encontraram um escape no Expressionismo). Cinismo e conformismo são o lado negativo da Nova Objetividade, o lado positivo se expressa no entusiasmo pela realidade imediata, como resultado do desejo de se tomar as coisas de forma inteiramente objetiva em nível material, sem imediatamente dar-lhes sentidos imateriais. (HARTLAUB apud KRACAUER, 2004, p. 165)

Pra Kracauer a “mais pura expressão da Nova Objetividade em tela” (2004, p. 181), era caracterizada por filmes que se propunham como uma “seção de alguma esfera de realidade”. Para Janet Ward (2001, p. 9) o funcionalismo é a expressão arquitetônica da Nova Objetividade, pois esta, em sua busca pelos elementos primitivos da arte, se traduzia em uma rejeição conceitual ao ornamento que afeta tanto a arquitetura como as demais formas artísticas. Vemos, então, que tanto *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, quanto a teoria urbana de Hilberseimer estão alinhadas com esta nova postura adotada na Alemanha de Weimar.

Figura 22 – Cartaz da exposição *Die Neue Sachlichkeit*, A Nova Objetividade, 1925

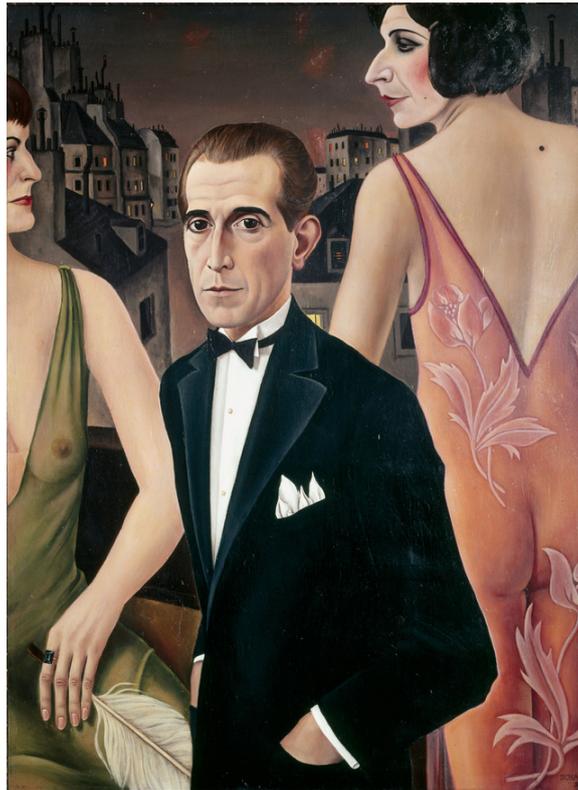


Fonte – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/7/70/Ausstellung_Neue_Sachlichkeit_1925.jpg

A pintura encontrada nesta exposição não ambiciona uma verossimilhança que lhe atribua uma qualidade fotográfica, como era o caso da pintura do Realismo do século XIX, mas busca um realismo situacional, investigando formas de estampar na superfície da pintura, o caráter da realidade imediata. Para Metzger (2007, p. 182), esta preocupação com a própria linguagem, caracterizada como uma forma de autoexame da arte, alinha esta corrente à vanguarda moderna. Retratos como os de Schad e Beckmann (Figuras 23 e 24) revelam, para Metzger, o culto da superfície associado a esta nova estética.

Observa-se, então, que Nova Objetividade preza pelo primitivismo, mas um que se difere da corrente artística já mencionada, condenada por Ludwig Meidner em seu manifesto. Este último adotava expressões de culturas consideradas primitivas, a nova postura, entretanto, é de um primitivismo que prezava pela desconstrução de toda forma de arte para que fossem identificados seus elementos mais básicos, primitivos.

Figura 23 – Conde St. Genois d'Anneaucourt (1927), Christian Schad.



Fonte – http://f.tqn.com/y/arthistory/1/S/F/T/gad_15.jpg

Figura 24 – Autorretrato com veste de jantar (1927), Max Beckmann.



Fonte – http://f.tqn.com/y/arthistory/1/S/F/T/gad_15.jpg

O princípio da montagem, que já estava presente na expressão do Dadaísmo, também é uma das ferramentas essenciais da Nova Objetividade, pois o seu processo artístico, que desnuda a arte de todo o ornamento, reduzindo-a a elementos básicos, seus componentes indivisíveis, é apenas a primeira etapa do método de criação, que resulta em blocos primários. A segunda etapa é justamente a montagem, que será explorada no universo do cinema em seguida.

. CAPÍTULO III – O FUTURO

3.1 – CINEMA

3.1.1 – MONTAGEM

O fazer cinematográfico, em meados da década de 1920, quando se desenvolve o gênero das sinfonias urbanas, completava seus trinta anos de idade desde a invenção do cinematógrafo, em 1895, e já havia percorrido um longo caminho em termos de técnicas e teorias que procuravam estabelecer o cinema como uma forma de arte. Diversas contribuições tornaram possível o cinema evoluir até este estágio, dentre elas as de cineastas e teóricos como Edward Porter, D. W. Griffith, Pudovkin, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, entre outros.

Serão investigadas aqui, as contribuições mais relevantes para o entendimento e subsequente análise de *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, que coincidem com aquelas mais relevantes para o estado do cinema da época como um todo, as técnicas e teorias de montagem cinematográfica.

Marcel Martin define montagem para o cinema como a "organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração" (2003, p. 131). Andrew Dudley diz que a "montagem é o princípio vital que dá significado aos planos puros", ressaltando que o elemento formal do cinema é justamente o plano, unidade indivisível do cinema, pois se trata de um fluxo contínuo de imagem em movimento situado entre dois cortes, resultado do processo de edição. O plano pode ser uma curta imagem que enfoque apenas um gesto ou objeto, ou um close em um rosto, ou um plano geral que ambiente o desenrolar das ações. Um conjunto de planos pode formar uma sequência, que expressa uma ideia completa (por exemplo, uma sequência de um diálogo, ou de uma perseguição), ou seja, uma ação com começo e fim desenvolvida dentro do filme. Por outro lado, em um único plano mais prolongado pode se desenvolver uma ideia completa, sem cortes, quando recebe o título de plano-sequência por fundir a definição de ambos.

Do mesmo modo que temos a impressão de ter continuamente uma visão global do que se oferece ao nosso olhar porque a mente constrói essa visão com os dados sucessivos da retina, numa montagem bem-

feita a sucessão dos planos também passa despercebida por corresponder aos movimentos normais de atenção, construindo para o espectador uma representação de conjunto que lhe dá a ilusão da percepção real. (J-P Chartier, apud MARTIN, 2003, p. 137)

A montagem é o que torna possível a manipulação pelo diretor dos fragmentos capturados da realidade, que em suas mãos passam a ser blocos de construção de uma realidade paralela que lhe é particular, ou seja, uma construção sua. É em parte o que faz a análise de um filme ser instrumento possível na interpretação de uma mensagem que os fragmentos da realidade puros e simples não exibem. Um filme realizado pela captura de imagens ininterruptas de uma câmera fixa, diante de uma rua comum, num dia comum, em Berlim, não exibiria a mesma carga interpretativa que o filme cuidadosamente montado, como *Berlin: der Sinfonie der Großstadt* carrega.

Berlin é um experimento de vanguarda em montagem daquele momento, e entender como funcionam estas técnicas é essencial para perceber como a cidade, sob o olhar de Ruttmann, se expressa no filme.

Para um consumidor de cinema do século XXI, educado imagetivamente antes mesmo de alfabetizado, a montagem pode parecer algo inerente ao cinema, parte absolutamente resolvida e até trivial da linguagem cinematográfica. Mas em meados da década de 1920, a montagem ainda era pauta central no discurso sobre a ainda jovem arte. Sergei Eisenstein relata sua experiência:

No início dos anos 20, todos viemos para o cinema soviético como para algo ainda inexistente. Não chegamos a uma cidade já construída; não havia praças nem ruas traçadas; nem mesmo pequenas alamedas tortuosas e becos sem saídas que podemos encontrar nas metrópoles cinematográficas de hoje. Chegamos como beduínos ou caçadores de ouro a um lugar de possibilidades inimagináveis das quais apenas uma pequena parte foi explorada até hoje. (2002, p. 15)

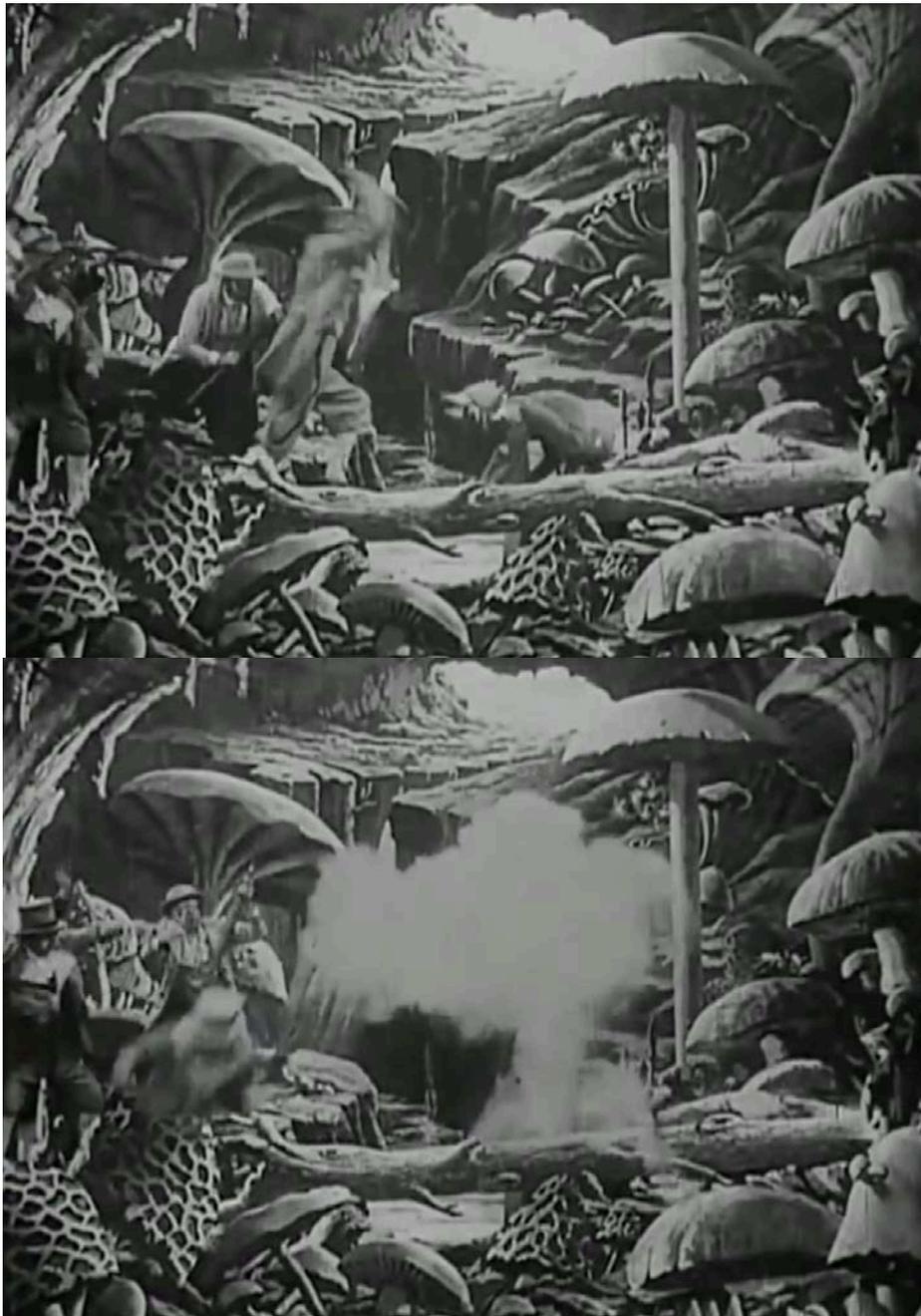
Como narra Karel Reisz, nos primórdios do cinema, filmes eram realizados se escolhendo um tema e se pondo uma câmera em frente a ele. Um registro puro de uma cena cotidiana ou encenada, assim era a maioria dos filmes dos irmãos Lumière. E talvez por causa desse modo de se conceber cinema, Bolesław Matuszewski imaginava seus filmes como registros e documentos irrefutáveis da história. Os primeiros passos em direção ao estabelecimento da montagem cinematográfica aproximaram o cinema do teatro, pois assim como em uma peça teatral, um filme não passava de uma sequência

de cenas independentes que pediam mudança de cenários. Este momento é exemplificado com a obra de Georges Méliès, em filmes como “Cinderela” (*Cendrillon*, França, 1899) e “Viagem à Lua” (*Voyage dans la Lune*, França, 1902), nos quais apesar do emprego de trucagens como a descontinuidade de filmagens para fazer com que seus personagens mágicos se desmaterializassem em nuvens de fumaça (Figuras 25 e 26), Martin afirma que Georges Méliès “não compreendeu a natureza da montagem nem suspeitou suas possíveis contribuições” (2003, p. 134).

Na trilha que afastara gradativamente o cinema da esfera do teatro, indo em busca de uma linguagem própria, está a técnica que Marcel Martin atribui a George Albert Smith em “A lupa da vovó” (*Grandma’s reading glass*, Inglaterra, 1900). Neste filme, se faz uso de planos intercalados mostram, alternadamente, uma criança brincando com a lupa de sua avó, apontando-a em direção a objetos diversos, e planos que apresentam ao telespectador mesma visão que a criança teria através da lupa (Figuras 27 e 28), introduzindo a chamada câmera subjetiva. Este avanço inicial na dramaticidade filmica está presente em *Berlin*, nomeadamente em uma cena que simula um suicídio, quando imagens de aproximadas dos olhos de uma mulher claramente perturbada que está debruçada sobre o parapeito de uma ponte, se alternam com imagens das águas do Rio Spree, para onde ela lança seu olhar.

Karel Reisz, por sua vez, destaca a contribuição de Edwin S. Porter que, em “Vida de um Bombeiro Americano” (*The Life of an American Fireman*, EUA, 1903), procura estabelecer uma narrativa própria de cinema, descrevendo imagetivamente, através de uma sucessão de planos de diversos ângulos, ainda que de forma rudimentar, o processo que um bombeiro atravessa desde a estação até o combate do incêndio (Figuras 29 e 30). Assim, condensando no tempo de um rolo de filme, uma ação que, em realidade, toma um tempo consideravelmente maior, dando ao espectador “a impressão de estar assistindo a um incidente único e contínuo” (REISZ, 1978, p. 7). A conquista exemplificada neste filme é justamente esta obtenção de impressão de continuidade através da montagem, onde imagens que filmadas independentemente, com ângulos diferentes e talvez até em tempos diferentes, podem se articular simulando uma ação única.

Figuras 25 e 26 – Trucagem cinematográfica empregada por Méliès, no primeiro *still*, o ser alienígena ameaça atacar o visitantes lunares, no segundo, após golpe com bengala, o alienígena se desmaterializa deixando uma nuvem de fumaça.



Fonte – *Still frames de Voyage dans la Lune, 1902.*

Figuras 27 e 28 – Plano americano mostrando a criança apontando lupa para um gato e a visão aproximada do gato, configurando a câmera subjetiva.



Fonte – *Still frames de Grandma's reading glass, 1900.*

Figuras 29 e 30 – Imagens de “A vida de um bombeiro americano” indicando as diferentes ações que compõe a sequência de salvamento.



Fonte – Still frames de *The Life of an American Fireman*, 1903.

Assim, gradativamente, o repertório de técnicas de montagem narrativa foram surgindo em curtos filmes desta primeira era do cinema. Embora *Berlin* não se atenha a uma narrativa clássica, filiada a este processo evolutivo, abarca suas conquistas. O mesmo princípio narrativo de “Vida de um Bombeiro Americano”, baseado na sequência de planos que descrevem um evento, está presente, por exemplo, na abertura do filme, com a viagem de trem da área rural para a cidade.

Este processo de ganhos técnicos na construção de uma narrativa cinematográfica culmina na compilação de todas essas técnicas desenvolvidas, até então, por D. W. Griffith a quem é atribuído o “avanço decisivo” (MARTIN, 2003, p. 135). Afirma-se que, se não foi Griffith o inventor da montagem, pelo menos foi ele o primeiro a saber organizá-la e a fazer dela um meio de expressão. Em seus filmes, e em especial no longa “O Nascimento de uma Nação” (*The Birth of a Nation*, EUA, 1915), aplica técnicas mencionadas de continuidade, dando enfoque a uma dramaticidade diferente de outras expressões artísticas, além de recursos como a também mencionada câmera subjetiva, os *close-ups*, o *flashback*, o plano e contra-plano (que alterna a imagem entre personagens envolvidos em um diálogo), o plano detalhe (que, por exemplo, aproxima a visão de uma carta lida por um personagem, revelando seu conteúdo, ou de um objeto que segura), os movimentos de câmera, a montagem paralela (que alterna planos de ações que se desenrolam contemporaneamente, porém em espaços físicos diferentes, ilustrando, por exemplo, a espera ansiosa de um personagem enquanto o outro se aproxima). A diferença observada na obra de Griffith em relação aos experimentos antecedentes, é que as mudanças de plano eram, até então, reflexo de razões físicas: a troca de cenário, a necessidade de mudança de ponto de vista. Griffith, ao contrário, empregava as mudanças de plano para efeito dramático, imprimindo um “senso de profundidade à sua narrativa”, na qual “a soma dos vários detalhes resulta numa visão mais completa e real da situação que aquela obtida com um plano único representado contra um mesmo fundo” (REISZ, 1978, p. 12).

Em outras palavras, uma sequência de “O Nascimento de uma Nação” que recria o assassinato a tiros do presidente Abraham Lincoln, no Ford’s Theater, tem muito mais densidade emocional ao alternar planos da plateia, da peça assistida no teatro, do balcão onde está Lincoln, da expressão facial de possíveis assassinos, do detalhe da arma empunhada, dos tiros e da reação dos presentes, do que teria se toda a ação se desenrolasse diante de um único ponto de vista, num mesmo plano fixo, onde toda ação e reação pareciam ter o mesmo peso dramático. Arelado ao desenvolvimento da montagem, a noção de ritmo do filme também é trabalhada por Griffith, geralmente implicando em uma aceleração em direção ao clímax, obtido através de planos mais curtos como, por exemplo, em uma cena de perseguição onde alternância de planos entre perseguidor e perseguido se torna mais frenética.

Em *Berlin*, a sequência que ‘descreve’ o processo de impressão e distribuição de jornais na cidade adota este conjunto de soluções narrativas: *close-ups* das prensas de jornal, planos paralelos entre distribuidores e comerciantes, planos-detelhe das manchetes no jornal.

Estas primeiras contribuições técnicas são a base da indústria cinematográfica que se aperfeiçoou em Hollywood. São códigos imagéticos de fácil compreensão que passaram a formar um público de consumidores e apreciadores de cinema. Esta gramática desenvolvida, principalmente pelos americanos, na década de 1910, é primeiramente de cunho intuitivo e prático, voltada para o mercado do entretenimento. Todo este processo é visto como o período clássico da narrativa cinematográfica (CURSINO, 2010).

Opondo-se ao modelo clássico construído até então, surge uma vanguarda no cinema que parte, principalmente, da contribuição soviética. Esta vanguarda mais aproxima o universo de técnicas cinematográficas ao explorado em *Berlin*, em 1927. As contribuições são vindas de uma jovem geração de cineastas que sofreu enorme influência e absorveu os avanços da narrativa clássica de Griffith, embora o acusasse de não compreender plenamente a “natureza da montagem”, pois vislumbravam nela o poder de não só contar histórias, mas de tirar conclusões intelectuais (REISZ, 1978, p. 17).

Os soviéticos viam no cinema um “meio de instruir as massas sobre a história e a teoria do seu movimento político, e treinar uma jovem geração de cineastas para executar esse trabalho” (REISZ, 1978, p. 17). Portanto, foram tanto diretores como teóricos de cinema, interpretando resultados obtidos por Griffith, que nunca havia elaborado teorias sobre as técnicas que desenvolveu.

Uma das primeiras contribuições dos soviéticos parte de um experimento realizado por Lev Kuleschov e Vsevolod Pudovkin, que atribuem aos planos um novo significado, cada vez menos independente e mais encarado como bloco de construção na montagem. O experimento consistia de três diferentes sequências de planos. Em todos eles, o primeiro plano é o de um *close* no rosto de um ator, e os planos seguintes em cada uma das sequências eram, respectivamente: o de um plano de um prato de sopa, de uma mulher morta em um caixão e de uma menina brincando. O filme do experimento original foi perdido, mas uma recriação posterior, com outras imagens, pode ser vista na

Figura 31.

Quando apresentamos essas três combinações a uma plateia que ignorava nossas intenções, o resultado foi impressionante. Os espectadores vibraram com o desempenho do ator. Elogiaram o seu ar pensativo ao contemplar a sopa esquecida, sentiram e comoveram-se com a profunda tristeza com que olhava a mulher morta, e admiraram o ligeiro sorriso de felicidade com que observa a menina brincar. Nós, porém, sabíamos que a expressão do ator era exatamente a mesma nos três casos. (Pudovkin, 2012, p. 140)

Este resultado, conhecido como Efeito Kuleschov, transforma, definitivamente, a percepção do plano cinematográfico de um elemento autônomo, que é entendido por si só, em uma peça, que só faz sentido dentro de uma montagem. Percebe-se, então, que o efeito da alternância entre os planos não serve apenas para transitar entre ideias, ou simular uma continuidade de ações, mas que pode também gerar novos significados. Estes pioneiros da teoria do cinema soviético identificam a presença deste princípio em diversas áreas do conhecimento e fazem paralelo entre as unidades básicas de outras expressões artísticas: a música e a pintura, respectivamente um som e um tom. Eles argumentam que na música e na pintura essas unidades são percebidas como blocos que, em conjunto, se neutralizam, se harmonizam, e que no cinema não deveria ser diferente (DUDLEY, 1989, p. 56 e REISZ, 1978, p. 21). Para eles, o bloco construtivo do cinema seria o plano. Colaborando neste paralelo, Eisenstein analisa a formação de sentido em ideogramas japoneses, nomeadamente com o exemplo dos verbos ‘cantar’ e ‘gritar’ que são formados pela combinação de ideogramas de pássaro e boca e criança e boca respectivamente, onde boca, depende de outra ideia para formar um novo sentido (DUDLEY, 1989, p. 60). O emprego desta montagem baseada no choque entre duas imagens para criar um novo sentido é um dos artifícios empregados em *Berlin* que o torna mais aberto a interpretações. O exemplo mais explícito é o da montagem que confronta imagens de operários entrando na fábrica com imagens de gado entrando no matadouro e soldados marchando.

Figura 31 – Recriação posterior do experimento que de nome ao Efeito Kuleschov (película original foi perdida).



Fonte – <https://lauraminca.files.wordpress.com/2012/06/14.jpg>

Estas teorias embasam o desenvolvimento da montagem construtivista de Pudovkin, que ele próprio descreve ao experimentá-la em seu filme “Mãe” (*Mat*, União Soviética, 1926):

Em ... *Mat*, tentei atingir o espectador não com o desempenho psicológico de um ator, mas com a síntese plástica da montagem. O

filho está na prisão. De repente, recebe sorratamente um bilhete anunciando que será libertado no dia seguinte. O problema era exprimir o seu contentamento em termos cinematográficos. Fotografar um rosto cheio de satisfação teria sido desinteressante e ineficaz. Portanto, mostro as suas mãos nervosas e agitadas, e um grande primeiro plano da metade do seu rosto, a comissura dos lábios sorridentes. Misturei esses planos com outros bem diferentes – planos de um riacho engrossado pelas águas da primavera, planos de raios de sol refratados na água, de pássaros mariscando na lagoa da aldeia e, finalmente, de uma criança que ri. A junção desses componentes constitui o nosso modo de exprimir a alegria do prisioneiro. (Pudovkin, 2012, p. xvii)

Esta associação de imagens para a criação de uma dramaticidade não-narrativa está presente em diversos momentos em *Berlin*, especificamente no clímax dos três primeiros atos que combinam imagens díspares, em um ritmo crescente, para exprimir uma certa agitação.

Dentro dos avanços dos cineastas soviéticos, os maiores esforços para se distanciar da narrativa de Griffith é a montagem ideológica, mais radicalmente defendida por Eisenstein. Para ele, o choque alcançado pela justaposição de planos sem relação de continuidade espacial ou narrativa era mais importantes do que manter uma impressão de continuidade, pois só este tipo de choque leva o espectador a conclusões intelectuais, mais prezadas que as emocionais, que Pudovkin procurava em seus filmes. Segundo Andrew Dudley, Eisenstein tem uma produção teórica que pode ser vista como contraditória ao longo de sua carreira, mas que entre os ensaios mais moderados, aponta para a necessidade de o cinema, assim como a música, equilibrar diferentes acordes e melodias, o que, no cinema, se traduz quando diferentes linhas de montagem, a narrativa e a ideológica, se complementam (DUDLEY, 1989, p. 69).

E este seria o papel essencial da montagem neste momento de vanguardas e experimentações vivido na década de 1920: harmonizar elementos formais em torno de uma ideia. Acusa-se a montagem de gozar de soberania de certa forma totalitária, pois através dela qualquer argumento posto em filme parece ganhar poder de persuasão que lhe confere um aparente respaldo científico (METZ, 2002, p. 46). Porém, ao se analisar um filme dentro de uma perspectiva histórica, pode-se compreender melhor que esta tendência totalitária do cinema pode também levantar hipóteses, já que o próprio Eisenstein reconhece que o papel do cineasta é o de capturar a realidade, “destruir o realismo, decompor a aparência de um fenômeno e reconstruí-lo de acordo com um

princípio de realidade” (DUDLEY, 1989, p. 75). E esta percepção é essencial para procurar se entender o papel dos fragmentos da realidade capturados em Berlim, dentro da montagem de Ruttmann, em *Berlin*.

3.1.2 – AS SINFONIAS URBANAS

Com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, no começo do século XX, o cinema passa a ter seu próprio modo de contar histórias, fazendo isto através da montagem que possibilitou a criação de noções de “unidade e continuidade”, em sequências distintas (DA-RIN, 2004, p. 37). Este novo aparato técnico se alia ao gosto corrente na época pelas *actualités* (peças jornalísticas) e *travelogues* (filmes de viagens), surgindo um novo tipo de filme, o cinema documentário que, com “Nanook, o Esquimó” (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, EUA, 1922), ganha forma. Em Nanook, cenas reais e encenadas se entrelaçam para criar uma narrativa de cunho jornalístico, mostrando o cotidiano de uma família *inuit* no norte do Canadá. A partir de então, se disseminam produções que retratam “um dia na vida de” diversas civilizações longínquas, preservando o gosto pelo exótico dos espectadores do “mundo civilizado”, já presente desde a época em que o cinema era atração de salões de novidades, no século XIX.

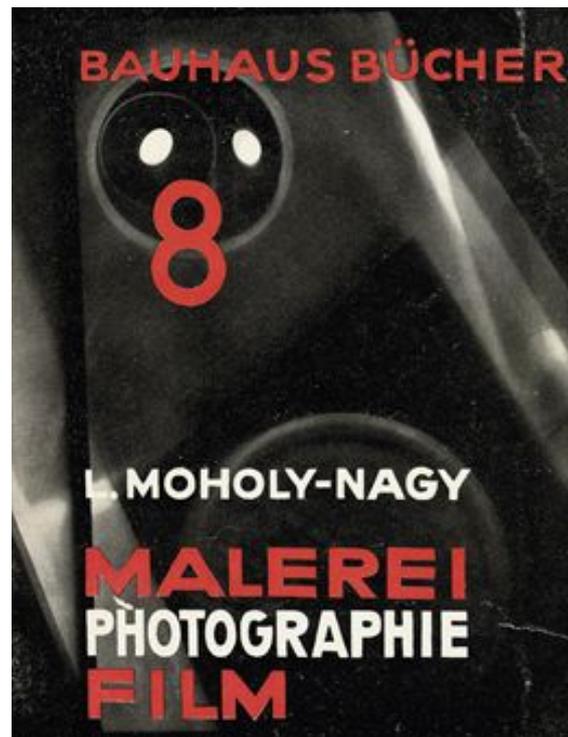
Pouco depois do surgimento de uma linguagem documentária, que familiarizava o exótico, os cineastas passaram a voltar seus olhares para uma realidade mais próxima, e exercitam nela uma forma de “exotização do familiar” (MACDONALD, 1998). A mesma fórmula de “um dia na vida de” se aplica aqui, mas as novas personagens são agora as metrópoles do “mundo civilizado”. Os primeiros filmes urbanos surgem neste contexto e evoluem para o gênero das sinfonias urbanas, na década de 1920. O marco inicial das sinfonias urbanas como gênero é discutível. Silvana Olivieri (2011, p.87) atribui as primeiras experiências aos americanos com os filmes: *New York 1911* (Julius Jaenzon, EUA, 1911), *Manhatta* (Paul Strand, EUA, 1921) e *Twenty-Four Dollar Island* (Robert Flaherty, EUA, 1926). Estes são curtos experimentos vanguardistas, mais abstratos que as mais célebres sinfonias posteriores, pois depositam menos valor na montagem. No entanto, assim como as demais, se debruçam sobre a estética metropolitana para criar obras de arte visuais.

Porém, é na Europa que se estabelece definitivamente o gênero. “Dinâmica da Metrópole” (*Dynamik der Großstadt*, Alemanha, 1921-24), nunca chegou a ser produzido, mas seu roteiro, do artista húngaro László Moholy-Nagy, então professor da Bauhaus, é lançado como um manifesto em anexo à oitava edição da *Bauhaus Bücher*, em 1925 (Figura 32), servindo de guia para o espírito da vanguarda do cinema na Europa, da segunda metade da década de 1920. Para Moholy-Nagy, o cinema de vanguarda deveria ser metalinguístico, operando na lógica da Nova Objetividade, ao se utilizar de seus meios: ferramentas e materiais do cinema (película, câmera e luz), para criar uma arte que fosse exclusiva, ou seja, independente de uma narrativa importada da literatura e de uma dramaturgia do teatro. Nas 14 páginas do seu roteiro-manifesto, faz uso de uma diagramação que se assemelha a uma pintura de Mondrian (DIMENBERG, 2003, p. 114).

O filme proposto se aproxima, de certa forma, aos primeiros experimentos americanos já citados, sendo abertamente um exercício estético e não narrativo. Não é proposta uma ligação direta entre as imagens que se seguem. Uma constante ao longo de todo o roteiro é a preocupação com o ritmo: a palavra *tempo*, neste sentido, aparece repetidamente em diversas escalas e rotações, como que ditando o próprio ritmo da leitura do roteiro, e que, evidentemente, deveria ser implementado no filme (Figuras 33 e 34). O ritmo, para Moholy-Nagy, se relaciona intimamente com o da própria vida na metrópole, “o apressado ritmo que elimina cores” (*apud* DIMENBERG, 2003, p. 117) e deixa a cidade cinza. Entre as inquietações de Moholy-Nagy, está a falta de estímulos proporcionados pela metrópole sobre o homem cidadão, o qual vê no cinema uma forma de lembrá-lo do valor estético da cidade. Em uma das caixas de texto do roteiro se lê:

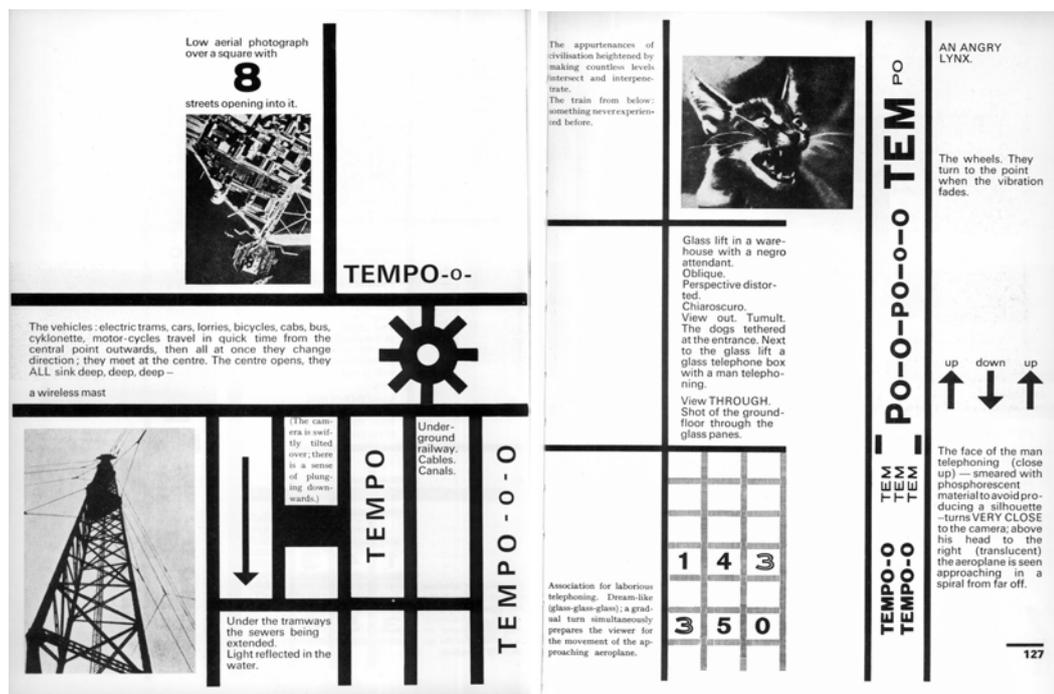
Um homem pode permanecer alheio a muitas coisas na vida. Às vezes por que seus órgãos não trabalham rápido o suficiente, algumas vezes por que momentos de perigo, etc., demandam muito dele. Quase todos em uma montanha-russa fecham os olhos na hora da grande queda. Mas não a câmera. Via de regra, nós podemos não prestar atenção num bebê, por exemplo, ou num animal selvagem com objetividade pois enquanto observamos temos que levar em conta uma série de coisas. Em filme é diferente. Um novo campo de visão. (MOHOLY-NAGY, 1925, p. 130)

Figura 32 – Capa da 8ª edição da Bauhaus Bücher, de 1925, que inclui o roteiro de “Dinâmica da Metrópole”.



Fonte - <http://thecharnelhouse.org/2014/05/21/bauhausbücher-covers-Nº-i-xiv-1925-1930/>

Figuras 32 e 34 – Edição em inglês de *Dynamics of a Metropolis* (1969), de László Moholy-Nagy.



Fonte – <http://socks-studio.com/2011/12/17/laszlo-moholy-nagy-dynamic-of-the-metropolis-sketch-for-a-film-19211922/>

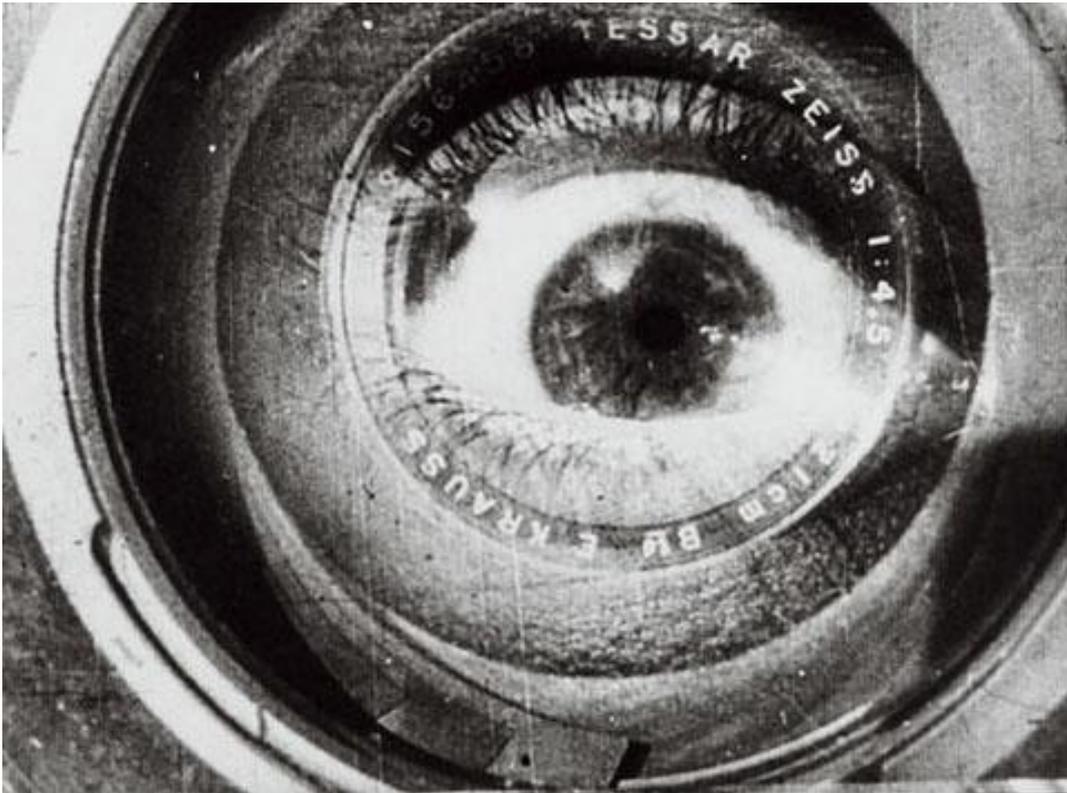
Um dos primeiros longa-metragem urbanos, efetivamente realizado, foi “Nada além das horas” (*Rien que les heures*, França, 1926) (Figura 35), do brasileiro Alberto Cavalcanti, que apresenta uma “faceta anônima” de Paris (MARTINS & SANTOS, 2012, p. 4). De ritmo mais lento que *Berlin*, mostra aspectos sociais como a solidão e a pobreza. Posterior a *Berlin*, “O homem com uma câmera” (*Tchelovek s Kinoapparatom*, Dziga Vertov, União Soviética, 1929) (Figura 36) explora mais as contribuições dos cineastas soviéticos na montagem cinematográfica que serão vistas à frente, é mais metalinguístico que os demais representantes do gênero, configurando-se mais como um exercício em cinema do que uma narrativa urbana. Estes dois, juntamente com *Berlin*, são considerados os principais expoentes dentre os pioneiros dos filmes urbanos, por serem longa-metragem e refletirem, mais fortemente, as características que foram adotadas como fórmula das sinfonias urbanas.

Figura 35 – “Nada além das horas”, 1926.



Fonte – http://www.snipview.com/q/Rien_que_les_heures

Figura 36 – “O homem com uma câmera”, 1929.



Fonte – <http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/2191/bild.jpg>

Apesar de serem exemplares de um cinema voltado para o experimentalismo, os primeiros filmes urbanos alcançaram sucesso de público e se consolidaram como gênero, que assim como os demais da época, tinha uma fórmula pré-estabelecida. Em uma ampla generalização, os filmes simulam o decorrer de um dia ordinário na cidade, parcial ou integralmente. Se caracterizam como exercícios formais, baseados na esteticidade de acontecimentos propriamente urbanos como os costumes domésticos, o trabalho no comércio, na indústria e nos serviços. Os artefatos destes acontecimentos também são postos em evidência: os produtos de consumo nas vitrines, as mais diversas máquinas e meios de transporte. As ausências de uma narrativa clássica, de atores e de cenários, características do gênero não impedem que seus exemplares apresentem uma forma de narrativa. No entanto, esta narrativa depende menos da dramaturgia e mais do encadeamento das ações mostradas, o que exige que os filmes se caracterizem por ritmo peculiar. Ritmo este que varia desde a poética lentidão de um dia de chuva ao frenesi da moderna vida noturna metropolitana. O tratamento rítmico das imagens, a apresentação de temas recorrentes, e outras características, que serão exploradas em seguida, no caso

específico de “Berlim, Sinfonia da Metrópole”, são características que alinham este gênero cinematográfico ao universo da música, e aí a nomenclatura de sinfonia urbana, que alguns autores atribuem ao filme objeto desta pesquisa⁹, começa a fazer sentido.

Além dos filmes já citados, diversos outros adotam diferentes cidades como ‘personagens’ e com variadas abordagens, sendo produzidos nos últimos anos da década de 1920 e nos primeiros de 1930. O curta-metragem “Chuva” (*Regen*, Joris Ivens e Mannus Franken, Países Baixos, 1929) (Figura 37) explora uma manhã de chuva em Amsterdã; é de cunho mais sentimental, poético. Já o brasileiro “São Paulo – Sinfonia da Metrópole” (Rudolfo Lustig e Adalberto Kemeny, Brasil, 1929) (Figura 38), aproxima-se da abordagem de *Berlin*, inclusive parafraseando o título do cânone, porém com um tom quase propagandista do progresso da cidade, sofrendo grande interferência de letreiros em meio às imagens, com textos que enaltecem o trabalho, a indústria e o povo paulistano. O francês “A Propósito de Nice” (*À Propos de Nice*, Jean Vigo, França, 1930) (Figura 39) mostra a cidade mediterrânea, enfocando as atividades que lhe caracterizam como balneário, os *promenades* e cafés à beira-mar, os cassinos, os iates. O português “Douro, Faixa Fluvial” (Manoel de Oliveira, Portugal, 1931) (Figura 40) explora a relação do Rio Douro e a cidade do Porto, focando no trabalho e atividades portuárias.

Buscando explicar porque aquele momento da década de 1920 foi propício para o surgimento de um gênero cinematográfico, como o das sinfonias urbanas, Edward Dimenberg atribui parte da razão à crescente necessidade de se entender o que era essa cidade do século XX. Esta mesma inquietude está impressa no trabalho de pensadores, filósofos e sociólogos contemporâneos ao gênero, como Georg Simmel e Walter Benjamin (DIMENBERG, 2003, p. 109), assim como também se faz presente tanto na postura advogada pelo artista expressionista Ludwig Meidener em seu manifesto em favor da representação da metrópole na arte e contra um olhar antropológico voltado ao externo e exótico, quanto na postura de expressar a realidade imediata da Nova Objetividade. Outra parte desta razão é atribuída por Martins e Santos ao momento de tentativa de autonomia do cinema enquanto arte (MARTINS & SANTOS, 2012, p. 1), ilustrado em um texto de Eisenstein que imagina uma espécie de reunião de conselho

⁹ Ver página 19 deste volume.

das sete musas clássicas que Charlie Chaplin interrompe, se autoproclamando “musa” da oitava arte (CARROL, 2003, p. 127). De qualquer forma, as sinfonias urbanas se proliferaram no cenário vanguardista europeu, tomando *Berlin* como principal guia, tanto que, em 1932, o crítico John Grierson, já enfadado com a moda corrente comenta que:

em cada cinquenta filmes produzidos, quarenta e cinco são sinfonias de Edimburgo ou Ecclefechan ou Paris ou Praga. O dia nasce – pessoas vem trabalhar – as fábricas começam – os bondes – almoço e rua novamente – esportes se for sábado a tarde – certamente a noite na danceteria local. (GRIERSON, 1932, p. 24)

Figura 37 – “Chuva”, 1929.



Fonte – http://i.ytimg.com/vi/T_MXa9enUfE/hqdefault.jpg

Figura 38 – “São Paulo – Sinfonia da metrópole”, 1929.



Fonte – http://www.forumpermanente.org/referencias/banco_imagens/mit_eca_ccsp_2008/imagens-para-relatos/Sao-Paulo-sinfonia.jpg

Figura 39 – “À propósito de Nice”, 1930.



Fonte – <http://s777.photobucket.com/user/Hawkmenblues/media/nice3.jpg.html>

Figura 40 – “Douro, Faiva fluvial”, 1931.



Fonte – <http://cinecoa.com/2011/wp-content/uploads/2011/08/Douro.jpg>

3.2 – UMA NOVA CIDADE

A metrópole, assunto central das sinfonias urbanas, se apresentava, no entre guerras, como o espaço de concentração de grandes populações, pulsantes centros de negócios, indústrias produtivas, e, como consequência da convivência destes interesses diversos, demonstrava problemas em articulá-los, demonstrando um quadro no qual “as várias forças que compõem a cidade correm desenfreadas, trabalhando umas contra as outras ao invés de colaborando” (ANDERSON, 2012, p. 18).

Esta situação da metrópole é um dos fatores que desperta, nos intelectuais da época, o espírito de renovação que caracteriza a vanguarda. Na década de 1920, na República de Weimar, alguns destes vanguardistas formam grupos nos quais partilhavam de visões em comum para uma nova arte, uma nova arquitetura, uma nova cidade, que rejeitavam normas ultrapassadas de representação (MERTINS e JENNINGS, 2010, p. 3) e que estivessem em consonância com o novo espírito da época, que não se traduzia na cidade existente.

Grupos como o *Novembergruppe*, que pega emprestado para seu nome o mês da

revolução de 1918, incluía artistas que passaram pelos movimentos Expressionista e Dadaísta, e arquitetos como Erich Mendelsohn, Mies Van der Rohe e Bruno Taut. Eles exigiam ter poder de voz em toda oportunidade político-cultural, fossem em educação cultural, gestão de museus ou desenho de espaços públicos.

Um dos personagens recorrentes dentre estes grupos da cena vanguardista de Berlim era o arquiteto Ludwig Hilberseimer (Figura 41). Ele nasceu em Karlshue, Alemanha, em 1885. Obteve o título de arquiteto pelo Instituto de Tecnologia de Karlshue, em 1906. Em 1911, ele se muda para Berlim, onde viveu até 1938, quando emigra para os EUA.

Em 1919, Hilberseimer passou a contribuir para a revista de filosofia *Der Einzige* (A Singularidade), e para a *Das Kunstblatt* (A revista de arte) e em 1920 para a *Sozialistische Monatshefte* (Socialista mensal). Em 1926, passa a integrar o corpo docente da *Bauhaus* e ingressa no *G-Gruppe*.

Figura 41 – Ludwig Hilberseimer.



Fonte – <http://cinecoa.com/2011/wp-content/uploads/2011/08/Douro.jpg>

O *G-Gruppe* foi outro destes coletivos de intelectuais formados em Berlim, que se encontrava frequentemente em estúdios dos próprios integrantes ou em cafés da cidade (MERTINS e JENNINGS, 2010, p. 8). Assim como o *Novembergruppe*, tinha um caráter interdisciplinar, contando com participantes como o cineasta Hans Richter, o dadaísta Raoul Hausman, o criador do roteiro de “Dinâmica da Metrópole”, László Moholy-Nagy, além de arquitetos como Mies Van der Rohe e o próprio Hilberseimer. Os principais veículos de propagação da vanguarda à época foram os periódicos cuja orientação era tecnológica, experimental e coletiva. O alcance das publicações era grande, e no momento da estabilidade econômica após a hiperinflação que assolou a República de Weimar, as visões de arte destes grupos já tinham se adentrado na esfera do *mainstream* cultural.

Entre as publicações do período, a revista *G* (Figuras 42 e 43), do *G-Gruppe*, foi uma das mais importantes (MERTINS e JENNINGS, 2010, p. 3). O nome, do grupo e da revista, é uma abreviação de *Gestaltung*, um conceito que tem diversas implicações em diferentes áreas do conhecimento, como na psicologia e na biologia, e que é utilizado pela vanguarda alemã da época para caracterizar o seu *modus operandi*, baseado na montagem, descobrindo “a lógica estrutural de cada forma de arte”. Com este método, o grupo “buscava reduzir a arte a seus elementos, para dá-los novas formas” (ANDERSON, 2012, p. 49).

Figuras 42 e 43 – Capas da revista *G*, edições III (1924) e V-VI (1926)



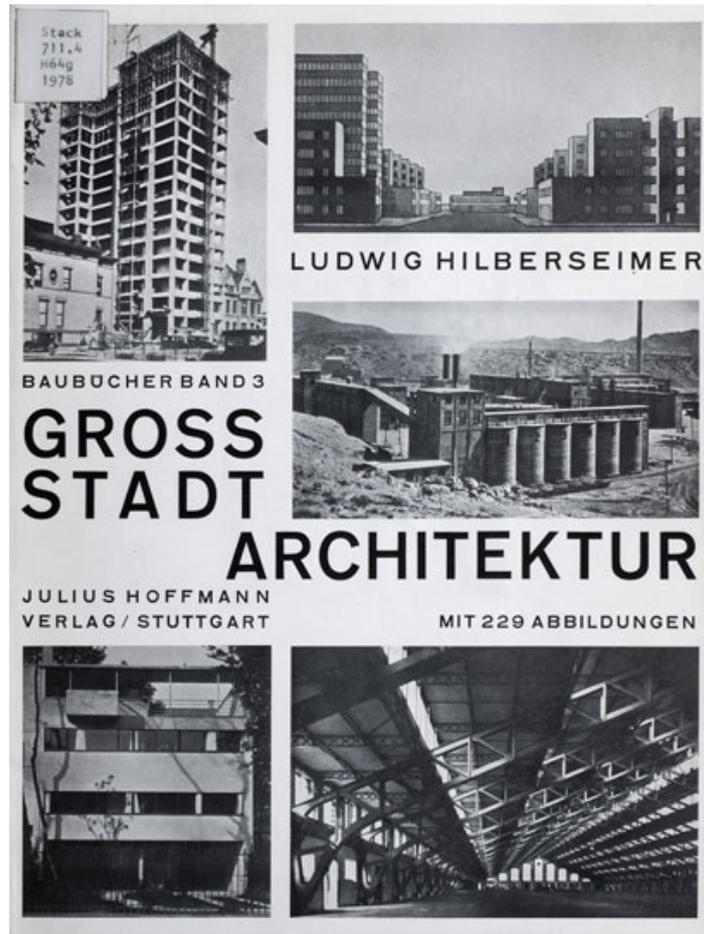
Fonte – <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/dc/75/2a/dc752a2ea757f103678f9cfbe08b284d.jpg>

Esta metodologia de criação é característica do espírito renovador das artes como um todo, e tem desdobramentos na pintura, com o advento do abstracionismo; no cinema, com as técnicas de vanguarda de montagem apresentadas anteriormente; no *design*, sendo parte do método de ensino da *Bauhaus*; na arquitetura, resultando numa abordagem funcionalista dos edifícios; e nas propostas urbanas, como a publicada na principal obra de Hilberseimer da década de 1920: *Großstadtarchitektur* (Figura 44), de 1927, que contém ensaios lançados previamente na *G*, propostas que haviam sido divulgadas em outros periódicos e folhetos e textos inéditos.

Publicações de arquitetos contendo suas visões para uma nova cidade e para uma nova arquitetura abundavam na década de 1920. O influente Le Corbusier, os alemães Walter Gropius e Bruno Taut, todos produzem contribuições de vanguarda desta natureza. *Großstadtarchitektur* é parte deste contexto. Fruto da reflexão de Hilberseimer, não ambiciona ser um manual de planejamento urbano (ANDERSON, 2012, p. 23-24), assim como as propostas de cidade nele contidas não devem ser vistas como “planos urbanos nem como tentativas de normatizar a cidade”. O próprio arquiteto trata seu texto como uma “investigação teórica e aplicação esquemática de elementos que compõem a cidade” (HILBERSEIMER, 2012, p. 131). Hilberseimer abre sua discussão com uma apresentação do estado da metrópole em seu tempo, que para seu entendimento é “resultado natural e necessário da industrialização global” (2012, p. 85), mas que tem como principal característica a desorganização, resultado da falta de planejamento a longo prazo do século XIX, que não lidou satisfatoriamente com a crescente demanda por habitação e circulação (2012, p. 88).

Para ele, o estado caótico da metrópole reside no fato de que, perante a falta de regulamentação, empreiteiros com interesse de exploração do território urbano para obtenção de lucro, envolvem a cidade em um processo de especulação imobiliária. Em seu argumento podemos associar o exemplo dos *Mietkasernen*, os apartamentos de aluguel de Berlim, cidade em que Hilberseimer fazia suas observações cotidianas.

Figura 44 – *Großstadtarchitektur* (1927), Ludwig Hilberseimer.



Fonte – http://www.artic.edu/aic/collections/citi/resources/Rsrc_002081.jpg

Há uma diferença na postura do arquiteto perante a metrópole em relação aos demais colegas compatriotas da época. Esta é identificada na introdução da tradução para o inglês do livro, na qual Richard Anderson destaca que Hilberseimer é quem mais se dedica a entender a metrópole, dando um enfoque urbano a sua teoria (ANDERSON, 2012, p. 24), “abordando a metrópole como a condição fundamental para uma arquitetura e planejamento racional”. Esta sua postura é observada claramente na declaração de Hilberseimer que encerra a discussão sobre o tema, quando se questiona:

Então, o fim da metrópole?

NÃO!

Mas o fim de uma metrópole baseada no princípio da especulação e cujo próprio organismo não consegue se libertar de um modelo do

passado apesar de todas as modificações por que tem passado – um fim para uma metrópole que ainda não descobriu suas próprias leis. (HILBERSEIMER, 2012, p. 90)

Na citação acima, podemos perceber uma analogia introduzida por Hilberseimer na qual associa as ideias de metrópole e organismo. Esta é uma referência extremamente recorrente na sua teoria. Adjetivos diversos são associados ao conceito de organismo ao longo do texto: perfeito, eficiente, funcionante, conectado, coletivo, etc. Que pare ele, em um cenário ideal, é a forma na qual a cidade deve funcionar.

A alusão ao conceito de organismo, oriundo da biologia, empresta à sua teoria urbana uma ideia de cidade como uma entidade unitária, que mesmo em sua complexidade, possibilita que as diversas partes que a compõem contribuam para um funcionamento eficiente, racional, ordenado. A integração entre a parte e o todo é uma preocupação constante para Hilberseimer, e se observa já no título de seu livro. *Großstadt*, metrópole; e *Architektur*, arquitetura, são tão conectados que se fundem em uma única palavra: *Großstadtarchitektur*, “Metrópolearquitetura”.

Entretanto, este cenário ideal não é o caso da Berlim que se observa no entre guerras, realidade onde “distritos residenciais são construídos ao lado de fábricas barulhentas e fumacentas; a densidade do centro é reproduzida nas áreas residenciais”. Essa cidade é vista como inadequada aos modos econômicos vigentes e, portanto, contra produtiva.

Depois de sua reflexão acerca da metrópole, Hilberseimer passa a lidar com a questão do planejamento urbano. Para ele, os principais problemas da cidade na época, a serem observados pelo planejador, eram a habitação e a circulação.

A habitação à época se traduzia basicamente em casas isoladas, no subúrbio, e apartamentos de aluguel, no centro adensado. E para ele, as duas apresentam desafios ao planejador urbano. No primeiro caso, a residência suburbana resulta um exacerbado prolongamento das distâncias da cidade. No segundo caso, o apartamento de aluguel sofre problemas de habitabilidade, não havendo acesso satisfatório a ar e luz (2012, p. 124).

Em sua visão da cidade como organismo, Hilberseimer caracteriza o transporte como as artérias da metrópole, e a cidade histórica, desenvolvida naturalmente e sem um impulso

criador unitário, não responde as necessidades de fluxo da modernidade. Mas para ele, a malha viária histórica destas cidades não é o problema em si.

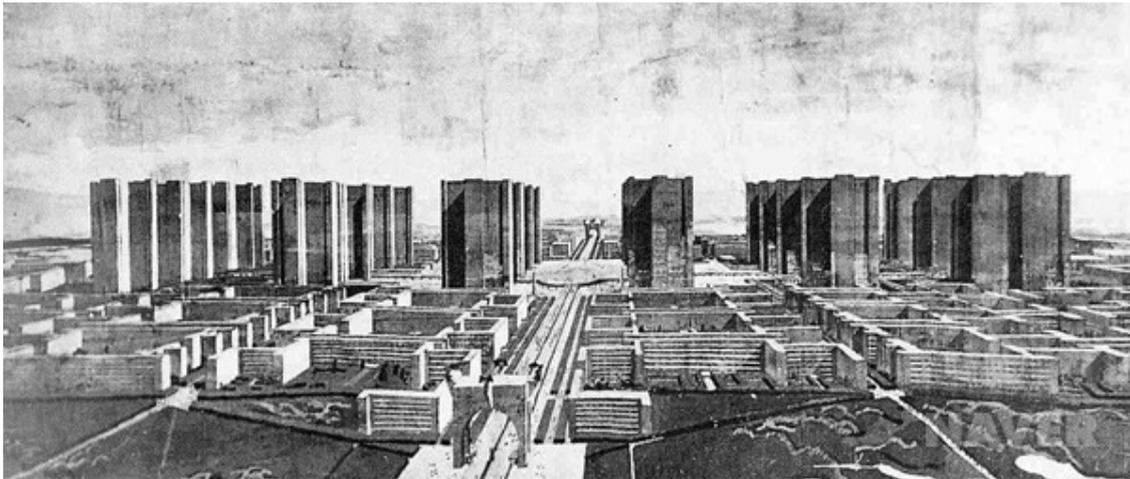
A cidade contemporânea não está morrendo por não ser geométrica, como acredita Le Corbusier, mas por que não é orgânica. Ordem geométrica é um meio essencial para o planejamento urbano, mas é apenas um meio, nunca um fim por si só. (HILBERSEIMER, 2012, p. 122)

Como se pode perceber na citação acima, Hilberseimer se refere ao importante arquiteto franco-suíço Le Corbusier, que poucos anos antes havia publicado sua própria visão para uma nova cidade. Em *Urbanisme*, de 1925, ele apresenta sua proposta para uma cidade de 3 milhões de habitantes, a *Ville Contemporaine* (Figura 45). *Großstadtarchitektur* contém uma crítica a este projeto.

A proposta de Le Corbusier, apresentada ao leitor por Hilberseimer (2012, p. 112-118) consta de um centro de comércio e negócios que ocuparia uma área de 360 hectares, seria pontuado por 24 arranha-céus, com 60 andares, cada, de aço e vidro e de planta cruciforme, aumentando a superfície exposta a iluminação e ventilação. Individualmente, estes edifícios teriam uma capacidade de até 25.000 trabalhadores, e somados ocupariam apenas 5% da área urbana. Esta baixa ocupação do território permite a construção de parques com playgrounds e apoios esportivos em todo e restante da área central. Margeando o distrito central estaria a área residencial, com dois tipos de edifícios de 5 e 6 andares e densidades diferentes, que se somariam numa capacidade para 1 milhão de habitantes. O restante da população viveria fora do perímetro urbano, em cidades jardins que ocupariam, assim como as áreas industriais, um cinturão que circunda a cidade. Entre este último e o centro da cidade, haveria uma área de natureza intocada.

Hilberseimer reconhece no trabalho de Le Corbusier grandes avanços na forma de se pensar a metrópole moderna, observando a capacidade de seu plano de contemplar as necessidades de todos os 3 milhões de hipotéticos habitantes por espaço, ar, higiene e conforto, o que aproximaria a cidade de Corbusier do organismo funcional que ele mesmo almejava (2012, p. 113).

Figura 45 – *Ville Contemporaine* (1922), Le Corbusier.



Fonte – http://www.artic.edu/aic/collections/citi/resources/Rsrc_002081.jpg

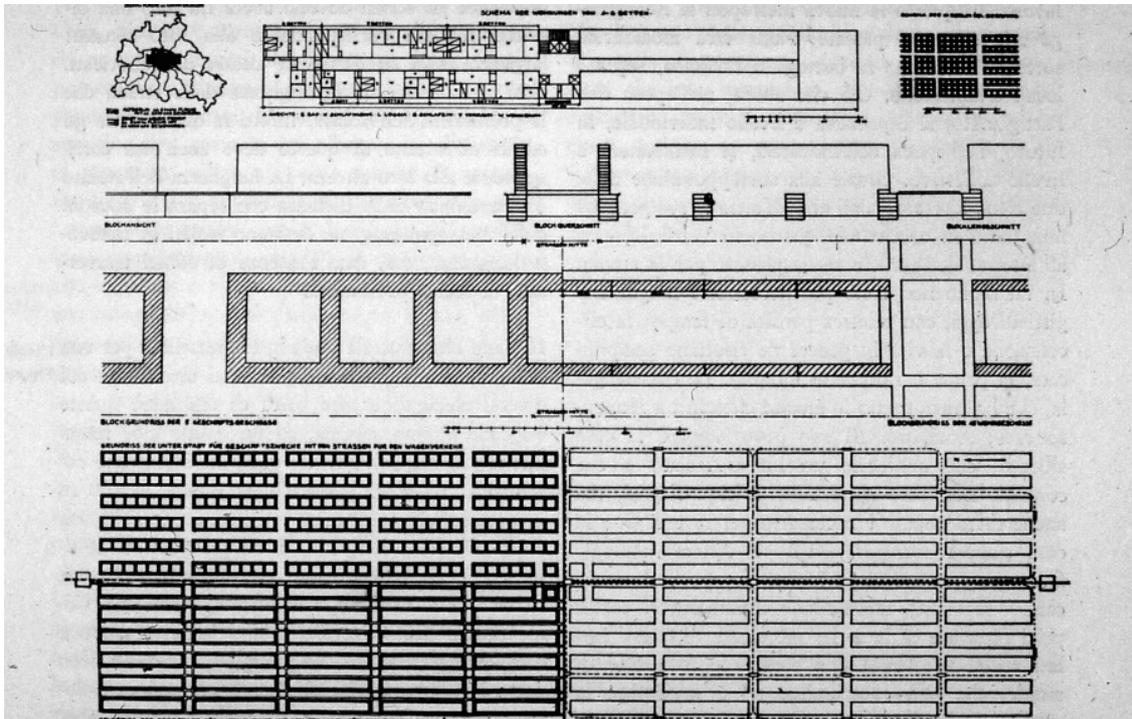
Porém, em sua crítica, Hilberseimer aponta alguns pecados cometidos por Corbusier na concepção de seu plano. A aparente verticalização da proposta baseada em arranha-céus altíssimos é na verdade ilusória, pois o caráter principal da cidade ainda é a horizontalidade, que mantém as longas distâncias entre os espaços de trabalho e as cidades satélite. Também, a alta densidade de trabalhadores no distrito central desencadearia um problema grave de circulação nos horários de chegada e partida ao trabalho, outro desdobramento do zoneamento que separa habitação e trabalho. Segundo Hilberseimer (2012, p. 121), a infraestrutura de circulação dimensionada por Corbusier em seu plano não suportaria a quantidade de trabalhadores em movimento, e que, se dimensionada corretamente, resultaria num encolhimento das áreas verdes inicialmente pensadas, das quais sobrariam 2 ou 3 metros quadrados por pessoa. Além desta falha, Hilberseimer aponta que Corbusier não resolve o problema de circulação horizontal e ainda cria um problema na circulação vertical, no qual as torres de 60 andares inevitavelmente apresentariam congestionamentos nos elevadores na hora do *rush*.

A crítica à visão de Le Corbusier é seguida pela própria visão de Hilberseimer para uma nova cidade (2012, p. 122-131). Diferente do primeiro, ele propõe uma cidade para 1 milhão de habitantes ainda mais densa. A densidade é alcançada através da sobreposição de atividades básicas da metrópole; é como se os distritos comercial e residencial de Le Corbusier tivessem sido empilhados em um espaço ainda mais restrito. E apesar da aparente horizontalidade de sua proposta, se comparada visualmente com a

Ville Contemporaine de Corbusier, tem uma real funcionalidade vertical, enfatizada no título que lhe é atribuído: *Hochhausstadt*, a cidade do arranha-céu (Figura 46 e 47).

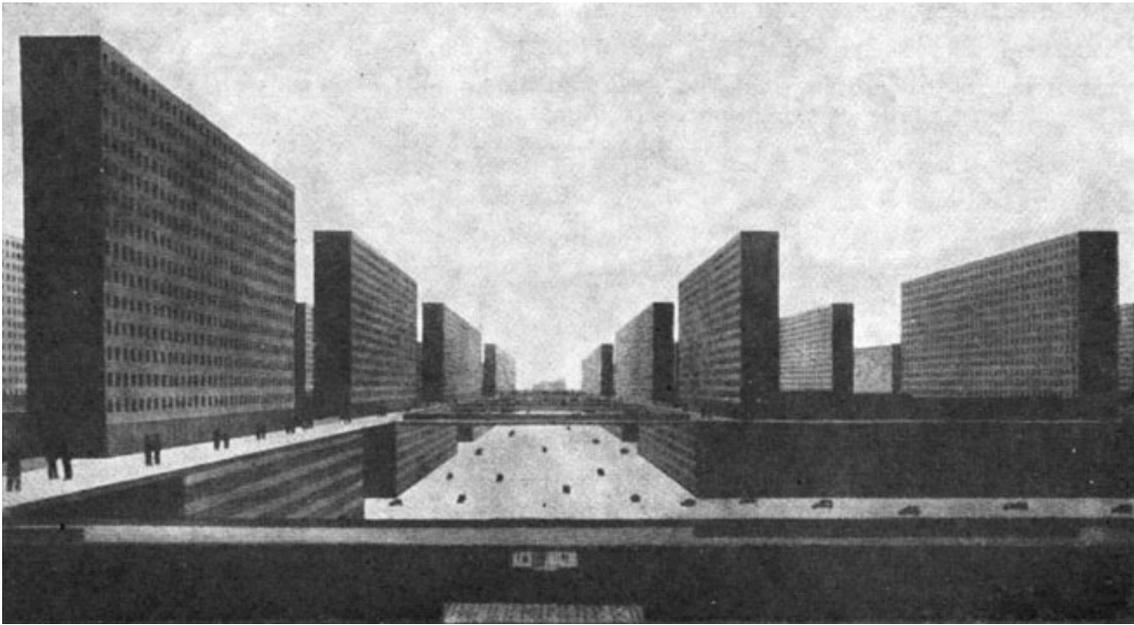
Por mais que Hilberseimer reforce o caráter estritamente teórico de sua proposta, percebe-se que o modelo de cidade inoperante que ele se propõe a solucionar é Berlim. Na planta que ilustra sua proposta (Figura 48), no canto esquerdo superior, onde podemos ver uma versão aumentada de sua cidade hipotética, uma que abrigasse 4 milhões habitantes, projetada sobre o mapa da Grande Berlim, que configurava a cidade por inteiro antes de sua unificação com os distritos circundantes, uma área que à época era ocupada por 2 milhões de habitantes, metade da densidade proposta por Hilberseimer (2012, p. 130).

Figura 46 – *Hochhausstadt* (1924), Ludwig Hilberseimer.



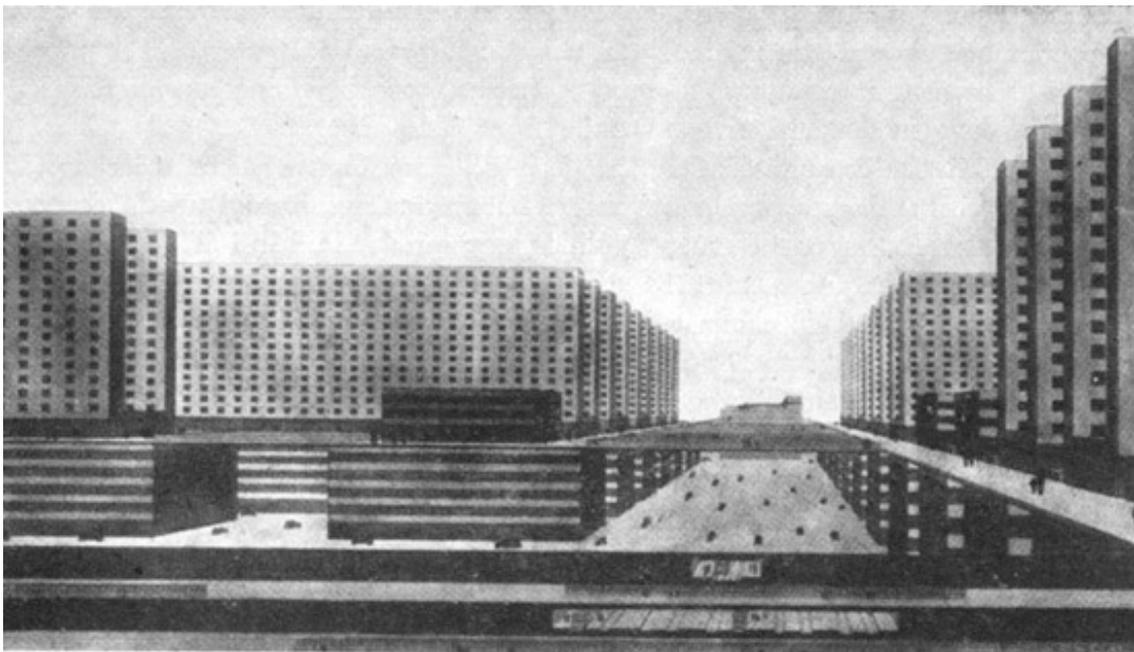
Fonte – <https://bertrandterlindeninarchitecture.files.wordpress.com/2010/03/26b-ludwig-hilberseimer-groszstadt-1924ca-plan-et-coupe-dun-ilot.gif>

Figura 47 – *Hochhausstadt* (1924), Ludwig Hilberseimer.



Fonte – https://41.media.tumblr.com/tumblr_m6wp5guGtG1r63b4qo1_1280.jpg

Figura 48 – *Hochhausstadt* (1924), Ludwig Hilberseimer.



Fonte – <http://www.cavvia.net/images/hilberseimer.jpg>

No exercício teórico de Hilberseimer, a cidade comercial e de negócios se encontra no nível do chão. É organizada em grandes blocos de 100 por 600 metros, com cinco andares organizados em torno de grandes pátios internos. Entre os blocos, avenidas de 60 metros de largura para o tráfego de veículos. No subsolo, assim como na proposta de Le Corbusier, a cidade é servida de serviços ferroviários e metroviários.

Sobreposta à primeira, está a cidade residencial. Aqui, a circulação é feita sobre a cobertura dos edifícios comerciais, é dedicada aos pedestres, realizada por caminhos de 10 metros de largura, dos quais 2 se projetam sobre as avenidas, encontradas 5 andares abaixo. A circulação é complementada por pontes que conectam os blocos entre si (2012, p. 128). Neste mesmo nível, estão os acessos, tanto a cidade inferior, comercial, como a cidade superior, residencial, além dos serviços, restaurantes, cafés e equipamentos de lazer.

Os edifícios residenciais teriam 15 andares, cada. Os andares teriam 7 apartamentos, divididos em uma ampla sala de estar, quartos, banheiros, despensa, saguão e varanda. Além dos apartamentos, em cada andar havia o espaço designado para circulação horizontal e vertical e 2 aposentos para serviços, que realizariam a manutenção dos apartamentos, como num hotel. O modo que se planeja a ocupação destes edifícios evidencia uma visão de um modo de vida moderno que seria conveniente e confortável. A habitação em cidades satélite, com seu princípio de habitação submersa no meio natural, é eliminada de sua proposta, e ele argumenta que uma cidade densa proporciona o desejável contato com o verde de forma mais plena, pois preserva-se uma maior área intocada, e percorrem-se distâncias muito mais curtas entre o centro adensado e a natureza.

Com este modelo de ocupação, Hilberseimer acredita estar resolvendo os dois principais problemas da cidade de seu tempo: a habitação e a circulação (2012, p. 130). Pois a necessidade de tráfego horizontal é praticamente eliminada ao serem sobrepostas as duas funções básicas da cidade, onde as pessoas trabalhariam, hipoteticamente, no bloco abaixo de suas residências. A diminuição do gabarito do plano corbusiano, de 60 pavimentos para apenas 20, encolheria também a probabilidade de congestão na circulação vertical. A habitação, cujo principal problema era a dificuldade de acesso a luz e ar, é contemplada pela forma de distribuição dos edifícios nesta nova malha

urbana, onde a distância entre os edifícios seria sempre igual a sua altura, garantindo incidência de iluminação durante todo o decorrer do dia.

O processo da elaboração teórica de Hilberseimer, demonstra o princípio da *Gestaltung*, típico da Nova Objetividade, através do qual o arquiteto deve desmontar a metrópole, que considera contra produtiva, em seus elementos primitivos: dos quais ele enfoca na habitação e circulação, que devem ser rearranjados para criar um organismo produtivo. Só então a cidade deixaria de ser o *locus* da vida “subjetiva-individual”, análoga a que Simmel identifica em 1903, e poderá ter uma almejada vida “objetiva-coletiva” (2012, p. 265).

Além de apresentar a sua *Hochhausstadt*, Hilberseimer ainda vai analisar, em *Großstadtarchitektur*, as formas que lhe são contemporâneas de construir: a habitação, o edifício comercial, o arranha-céu, os salões e teatros e os edifícios de transporte. Em suas análises, Hilberseimer demonstra certa admiração por projetos de colegas como Mies van der Rohe, Hugo Häring, Walter Gropius, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright. Vai demonstrar, também, entusiasmo com os avanços americanos, com seus arranha-céus, como o *Monadnock Building* (1891) (Figura 49) de Chicago, projeto da firma Burnham & Root, que é elogiado pela racionalidade das formas (2012, p. 209), embora condene o fachadismo historicista praticado por outros arquitetos americanos (2012, p. 206-207) como Cass Gilbert, que no projeto do *Woolworth Building* (1913) (Figura 50), de Nova York, incorpora decorações neo-góticas.

Em todas as tipologias arquitetônicas de sua época, é identificado o impulso, guiado pela especulação, de se construir dentro de uma lógica de classificação em estilos, pelos tipos de ornamentações. A saída proposta, em todos os casos, está novamente na concepção como *Gestaltung*, a reorganização e reaplicação dos elementos básicos da arquitetura, que deve se opor ao modo de conceber arquitetura como estilo. Dentro desta nova lógica, os recursos disponíveis ao arquiteto seriam: paredes, teto, chão, porta e janela. Nesta concepção o ornamento não tem lugar, pois para Hilberseimer, eles não são nada além de cascas, que só tem o propósito de “esconder problemas arquitetônicos não solucionados” (2012, p. 269), e a boa arquitetura não tem nada a esconder.

Figura 49 – *Monadnock Building* (1891), Burnham & Root.



Fonte –

http://classconnection.s3.amazonaws.com/238/flashcards/1219238/jpg/monadnock_building1334636285468.jpg

Figura 50 – *Woolworth Building* (1913), Cass Gilbert.



Fonte –

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/View_of_Woolworth_Building_fixed_crop.jpg

O edifício, para Hilberseimer, não passa de uma célula num organismo, e para compor um todo orgânico com a sua nova visão de metrópole, deve eliminar tudo que é supérfluo e enfatizar suas qualidades essenciais. Para ele, a única tipologia edificada que, já em seu tempo, indica o caminho a ser seguido pela arquitetura é a fábrica, que por não ter precedentes tipológicos a serem copiados,

cria um espaço próprio que, pela natureza da sua função, se utiliza apenas de elementos básicos de construção (2012, p. 250), de onde toma uma beleza particular, inerente a suas necessidades e não uma beleza emprestada de um impulso decorativo.

Neste espírito, Hilberseimer propõe uma renovação no papel dos arquitetos, que mesmo em projetos que rejeitavam o ornamento, direcionavam seus esforços à reformulação de fachadas (2012, p. 137). Em seu novo papel, o arquiteto deve não só extinguir seu desejo de embelezar o trabalho dos engenheiros e de impor monumentalidade a estruturas de engenharia” (2012, p. 260), como deve repensar os espaços tradicionais e admitir processos mecanizados na construção.

De forma geral, a teoria de Hilberseimer se demonstra em plena consonância com seu tempo. Seu interesse pela modernidade, partilhando da admiração generalizada na Alemanha pelos Estados Unidos, também uma admiração pela indústria automobilística e aeronáutica, com suas possibilidades ainda não descobertas (2012, p. 241) e com a mecanização de seus processos, algo que ele acreditava ser o futuro da arquitetura (2012, p. 149-150). Volta seu olhar à metrópole, assim como o Expressionista Ludwig Meidner, lança sua proposta de radical alto impacto, assim como faziam os Dadaístas, propõe uma arquitetura desnudada de seus ornamentos e exibindo a superfície nua e crua, como na estética da Nova Objetividade, e advoga por uma cidade racional, ordenada e funcional, como seus colegas arquitetos.

. CAPÍTULO IV - *BERLIN: DIE SINFONIE DER GROßSTADT*

A revista de cinema inglesa *Close Up* anuncia, em janeiro de 1928, o filme que está por estreiar nos cinemas britânicos apenas com: “Um dia em Berlim. Sem atores ou cenários”, e esta é, provavelmente, a forma mais simplista de descrever *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*. O filme, geralmente enquadrado como documentário, explora o “balé” das ruas, o qual ocupa grande parte do seu tempo de projeção com carros, bondes, animais e pessoas utilizando os espaços da cidade real. Também explora esteticamente o espaço e atividades industriais e burocráticas das novas formas de trabalho.

Embora a sucinta descrição da revista *Close Up* dê o tom do filme para um público desavisado, hoje se questiona a espontaneidade de algumas cenas, sejam aquelas claramente atuadas, ou outras onde se questiona até que ponto houve interferência no decorrer natural dos acontecimentos. O fato é que o filme, documentário, ficção ou algo entre os dois, é um retrato do espírito do tempo, da modernidade da cidade.

O filme é um longa-metragem de 63 minutos de duração que se estrutura em cinco atos, delimitados, principalmente, por fatores cronológicos, não havendo, necessariamente, uma temática específica para cada um deles. Desta forma, os atos representam o decorrer de um fictício “dia de trabalho no fim da primavera” (KRACAUER, 2004, p. 188). Sempre se relacionando com o relógio, o filme constrói, através de eventos cotidianos, um dia comum na cidade.

O primeiro ato tem quase quinze minutos de duração e começa com uma breve sequência de animação abstrata, especialidade de Walter Ruttmann, que transita para uma sequência de um trem que se movimenta através da zona rural até chegar ao centro de Berlim. Se seguem vistas de apresentação da cidade, tomadas do alto de edifícios. Eis, então, que surge o relógio da torre da *Rathaus*, a prefeitura, marcando 5 da manhã e, daí em diante o ato passa a descrever imagetivamente o dia-a-dia da cidade. O primeiro ato enfoca as ruas vazias do amanhecer que se enchem de vida gradativamente, enquanto trabalhadores se direcionam às estações de trem e a seus postos de trabalho na indústria, onde o expediente inicia. O ato chega ao clímax numa sequência mostrando o

frenesi da atividade das máquinas nas indústrias.

O segundo ato tem quase nove minutos de duração, o mais curto do filme. O enfoque inicial é para as atividades domésticas: as janelas e portas que se abrem, as roupas sendo postas para secar ao sol, as calçadas sendo lavadas. Após vermos o relógio marcando 8 horas, as atividades do comércio ganham o foco, com uma sequência de vitrines se abrindo para as ruas. O ato finaliza mostrando o trabalho de datilógrafas e telefonistas, num ritmo crescente e eufórico.

O terceiro ato tem pouco mais de treze minutos de duração. A estrela do ato é a rua, a multidão nas calçadas, suas interações nem sempre tão positivas, os automóveis, bondes, ônibus, cavalos e pedestres lutando por espaço enquanto guardas se esforçam em organizá-los. O terceiro ato também é, em parte, dedicado a mostrar os modos de viagem, o movimento de bagagens entre trens e aviões. Seguindo a lógica dos atos anteriores, o terceiro também finaliza com um ritmo mais veloz, mostrando uma montagem de meios de transporte e capas de jornais.

O quarto ato é o mais longo do filme, com mais de dezesseis minutos. A primeira imagem mostra o relógio marcando o meio-dia; as máquinas param, o ritmo diminui, os berlinenses de todas as classes sociais partem para o almoço, ao mesmo tempo em que os animais do zoológico são alimentados. Crianças brincam na rua e os trabalhadores aproveitam para descansar. Quando as máquinas voltam ao trabalho, mais frenéticas que nunca, somos levados a conhecer o sistema de produção e distribuição de jornais de Berlim, desde a impressão até a leitura do público. Numa sequência vertiginosa que inclui imagens de um vendaval, chuva, uma montanha-russa, um disco espiral e um suicídio, somos lançados de volta ao ritmo acelerado da metrópole. É só então que o expediente encerra, as máquinas desligam-se novamente e os operários voltam às ruas, enquanto as portas das fábricas se fecham. O fim da tarde é apresentado como o momento do lazer: esporte, banho nos lagos, passeios nos parques, cafés nas calçadas, namorados nas praças. Neste ritmo desacelerado o quarto ato se encerra.

O quinto e último ato é reservado à noite na cidade e, durante seus pouco menos de dez minutos, cobre uma vasta gama dos divertimentos disponíveis na metrópole. Os teatros, casas de entretenimento, cinemas, bares, salões de dança, cassinos, *rinks* de esportes no gelo e *rings* de boxe e, como não poderia deixar de ser, as ruas iluminadas a neon. O

ato, e o filme, terminam numa queima de fogos de artifício.

Berlin – Die Sinfonie der Großstadt teve sua première no cinema *Tauentzienpalast*, em Berlim, no dia 23 de Setembro de 1927. A ideia original do filme é atribuída a Carl Mayer, um dos autores do roteiro do icônico representante do cinema expressionista alemão “O Gabinete do Doutor Caligari” (*Das Cabinet der Dr. Caligari*, Robert Wiene, Alemanha, 1920). Mayer, segundo seu amigo Paul Rotha, “estava se cansando da restrição e artificialidade dos estúdios. (...) perdeu interesse na ‘intervenção ficcional’ e queria que suas histórias ‘crescessem da realidade’” (ROTHA *apud* KRACAUER, 2004, p. 182). Portanto, cria o argumento básico do filme de se registrar imagens da vida real nas ruas da cidade.

As imagens são do cineasta Karl Freund, responsável pelo igualmente icônico “Metrópolis” (*Metropolis*, Fritz Lang, Alemanha, 1927). Freund se utilizou de diversas estratégias para realizar a captura das imagens. Uma vez que não havia significativos precedentes de filmagens documentais feitas sem o conhecimento dos personagens filmados, num universo de uma indústria focada em filmes de estúdio, ele mesmo desenvolve um tratamento especial para a película filmica poder receber adequadamente a iluminação natural, para a qual não estava preparada, desenvolveu também formas de esconder a câmera para que pudesse filmar as ruas sem ser percebido, como carros com aberturas laterais para as lentes e disfarces para que ela se parecesse com uma mala. Freund também encabeçou a produção do filme junto à Fox Europa, uma divisão da produtora americana, sediada na Califórnia, da qual era diretor.

A música era importante fator dentro da concepção de *Gesamtkunstwerk*, a arte total que ultrapassa as limitações clássicas entre os campos da arte, almejada por esta geração de artistas de vanguarda. A trilha sonora original foi composta por Edmund Meisel, para uma orquestra de 75 integrantes, e executada ao vivo nas seções de cinema da época. A peça de vanguarda baseava-se nos barulhos da cidade “os sinos, buzinas, sons dos trilhos e fábricas. Meisel usava “instrumentos estranhos” com os quais atingia “efeitos inusitados” e construía excitantes sequências rítmicas que pareciam vitalizar as imagens” (PROX, 2007) combinando sons dissonantes, jazz e barulhos. Lothar Prox relata que a trilha sonora foi considerada perdida por muitos anos, e as versões comerciais do filme, atualmente, contam com música composta, em 1994, por Timothy Brock. Porém, através pesquisas em arquivos ao redor do mundo revelaram uma

partitura de uma versão simplificada para dois pianos, a partir do qual ele realiza uma restauração para que fosse executada em re-exibições do filme e disponível comercialmente.

Walter Ruttmann (Figura 51) assumiu a direção do filme. Nascido em Frankfurt, em 1887, Ruttmann estudou arquitetura em Zurique e, antes da Primeira Guerra Mundial, se estabeleceu como pintor e artista gráfico. Porém, foi atraído pelo cinema, desde cedo, e o tinha como possibilidade de uma forma de arte nova, a que ele denomina, em seu manifesto de 1919, de “pintura com tempo” ou “pintura com luz”, dependendo da tradução. Nele, Ruttmann propõe uma arte que é:

Diferente para o olhar da pintura, pois toma lugar no tempo (assim como a música), e que o foco artístico (como na fotografia) não está na redução do processo a um momento (real ou formal) mas ao desenvolvimento formal temporal. Já que esta arte se dá no tempo, um de seus elementos mais importantes é o ritmo dos elementos óticos. (RUTTMANN, 1919)

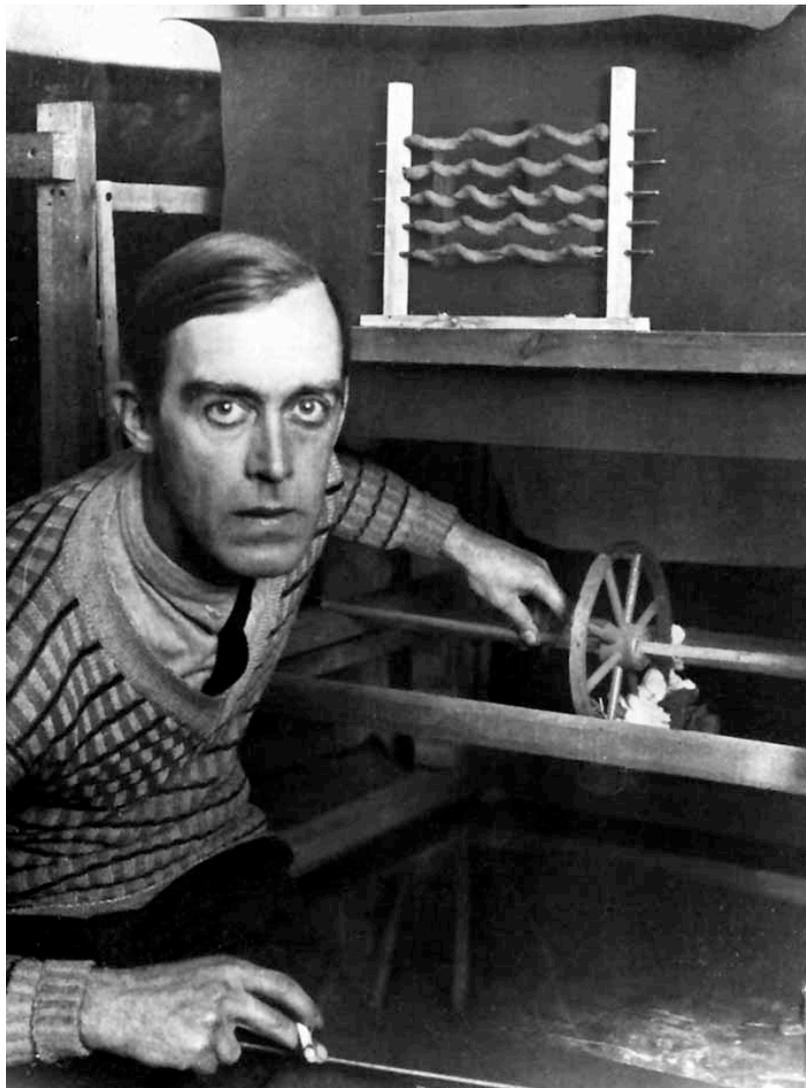
Em seu manifesto, Ruttmann já expressa inclinação a elementos que estariam fortemente marcados em *Berlin*: o ritmo e a música. A partir de suas ideias ele realiza, entre 1921 e 1924, uma pioneira série de animações abstratas intitulada *Opus* (I, II, III e IV). Nestes filmes, a abstração alcança níveis extremos, com imagens que mostram apenas formas geométricas que se movem no tempo (Figuras 52 e 53), associadas à trilha-sonora.

Depois das realizações experimentais da década de 1920, com a série *Opus* e *Berlin*, Ruttmann serviu ao regime nazista em filmes de propaganda política, pois optou por não emigrar, como fez grande parte da elite intelectual alemã.

A nomenclatura da obra cinematográfica de Walter Ruttmann se alinha à de um compositor clássico. Seus *Opus* são obras organizadas por uma numeração, equivalente à cronologia da realização. Está é uma prática do universo musical, onde o *Opus*, do latim, obra, de forma geral, é um título dado aos concertos, sonatas e sinfonias, ordenando-as cronologicamente. É assim que se cataloga a obra de Mozart ou Beethoven, que compuseram diversas obras em suas carreiras, das quais apenas um punhado eram sinfonias. *Berlin*, em título, estrutura e magnitude, é a sinfonia de Ruttmann, sua obra-prima. Uma peça de longa duração e dividida em atos, que assim como na música dos mestres compositores se desenvolve em variações sobre um tema,

que na música é uma melodia e no filme é o assunto metropolitano. Assim como na música, o ritmo, o *tempo*¹⁰, é essencial, bem como o senso de unidade: uma congruência formal que dá o caráter unitário da obra de arte, mas também uma unidade dos elementos que compõem a obra. Ou seja, os instrumentos diferentes que executam melodias diferentes na música e as imagens diferentes que mostram movimentos diferentes no filme, mas que, sob a regência do maestro ou diretor, se equilibram e harmonizam criando um todo inteligível e apreciável.

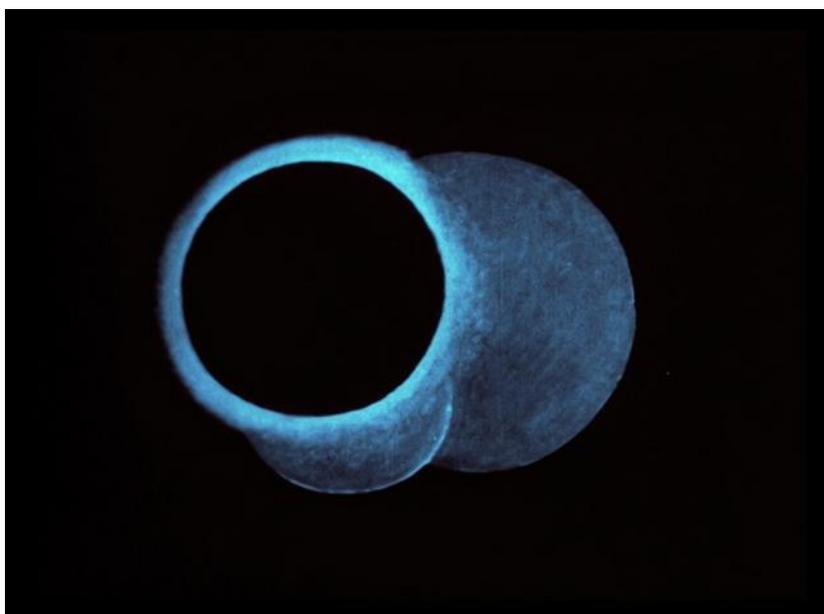
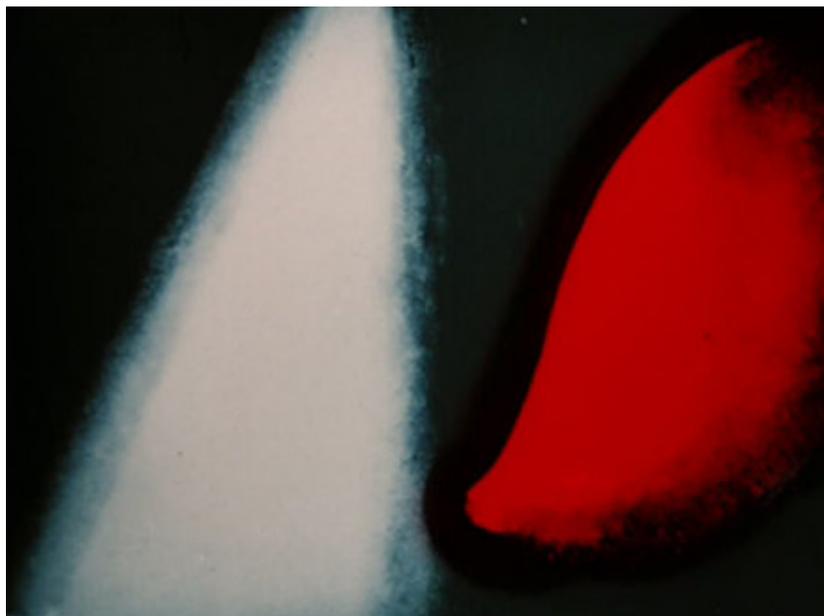
Figuras 51 – Walter Ruttmann.



Fonte – sensesofcinema.com/wp-content/uploads/2011/12/2.-Walter-Ruttman

¹⁰ *Tempo* é entendido aqui da mesma forma que no roteiro “Dinâmica da Metrôpole” de Laszlo Mohology-Nagy (Ver pág. 64), um conceito também explorado por Janet Ward (2001, p. 12), como uma ideia de ritmo característico da metrôpole, de um fluxo constante, ininterrupto e ritmado que impera no cotidiano, assim como na música.

Figuras 52 e 53 – Abstrações formais da série de animações *Opus*, de Walter Ruttmann.



Fonte – *Still frames* de *Opus I*, 1921.

O paralelo, então, extrapola para a metrópole, o tema da sinfonia de Ruttmann. A metrópole é vista como uma sinfonia em sua própria essência, onde pessoas, arquitetura, máquinas e natureza, assim como diferentes classes, interesses, profissões, atividades, destinos e formas de lazer também se equilibram e harmonizam, criando um todo indissolúvel, de propósito progressista e com um futuro brilhante, como é simbolizado pelo encerramento do filme com fogos de artifício.

Mas não são apenas os paralelos musicais que definem a ideia de cidade impressa em *Berlin*. Há uma alusão imagética recorrente no filme ao modelo de produtividade industrial. As ideias de harmonização de diversas partes e de colaboração entre diversas partes para um único fim se fazem presentes na música e nas fábricas. Para Eric Weitz “a fábrica é como uma sinfonia, ou talvez uma colagem de várias peças que compõe um todo maior”, e a ideia representada no filme é de que Berlim funciona nos mesmos princípios, pois nos é apresentada, assim como uma fábrica, com “uma máquina de movimento perpétuo” (2007, p. 95), e não faltava quem chamasse aquele sistema produtivo (fordiano) de "sinfonia" (2007, p. 179). Esta analogia se alinha a outra, recorrente, como vimos, na teoria de Ludwig Hilberseimer, que é a da metrópole como organismo.

Esta apreciação da produção industrial é coerente com o momento histórico de Berlim em 1927. A República de Weimar naquele momento, vivia uma estabilidade econômica depois da crise que levou o país à hiperinflação de 1923. A recuperação desta crise foi assistida pelos Estados Unidos, e junto com o investimento americano veio uma cultura de apreciação de tudo que é associado à modernidade. Janet Ward relata que em 1923 foi traduzido para o alemão a autobiografia de Henry Ford, que se tornava “a nova Bíblia” em Berlim (2001, p. 9). Eric Weitz diz que, na Berlim da década de 1920:

Andar pelas ruas da cidade é submergir-se em um banho de modernidade: contemplar, inalar e sentir o sabor dos congestionamentos, do manto de poluição industrial, dos rios e canais contaminados, da pressa das multidões que avançam a empurrões pelas ruas (WEITZ, 2007, p.58)

Berlin: Der Sinfonie der Großstadt explora diversos espaços de Berlim que coincidem com os espaços da modernidade narrados por Weitz.

A ferrovia por onde passa o trem em que nós, os espectadores, nos aproximamos da cidade corta área rural e passa pelos *Schrebergärten*, os “jardins dos pobres”, grandes glebas suburbanas que nos momentos de crise do entre-guerras era uma das fontes de subsistência da cidade, pois foi utilizada para cultivo de alimento pelos próprios habitantes da cidade. É uma paisagem pontilhada por pequenas estruturas de madeira e hortas particulares. A aproximação do centro da cidade nos traz a uma área industrial, paisagem marcada por chaminés, galpões e canais de transporte. Com um corte abrupto nos encontramos numa parte da cidade já adensada, onde a partir do trem são vistos

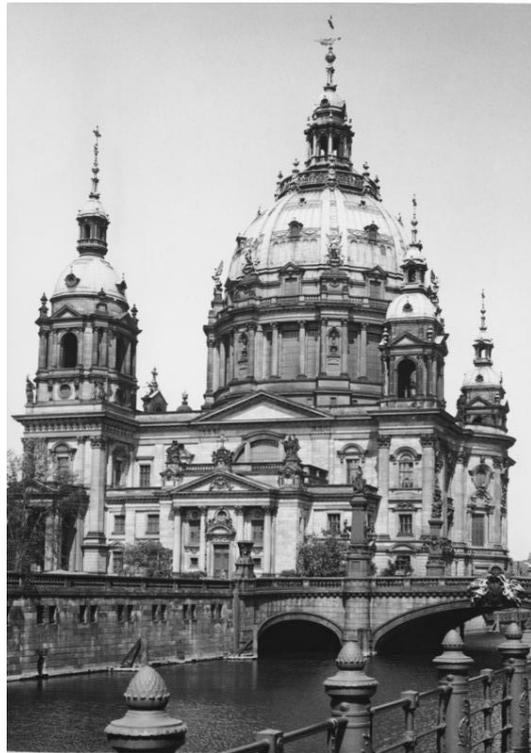
anúncios publicitários pintados nas empenas dos edifícios, ao longa de várias quadras.

Provavelmente trafegando pela *Ringbahn*, a ferrovia circular que conecta todos os terminais urbanos de Berlim, chegamos na cidade através da estação *Anhalter Bahnhof*, que segundo Weitz (2007, p. 63) recepcionava os diplomatas estrangeiros que se hospedariam no *Excelsior*, um dos hotéis mais luxuosos da Europa até então, bem à frente da estação. Estes diplomatas, mesmo tendo destinos facilmente acessados a pé, talvez na *Wilhelmstrasse*, centro da atividade política de Berlim, pegavam um dos carros disponíveis na porta da estação, só pelo status associado ao modo de transporte.

A cidade que ainda dorme nas primeiras cenas do filme é o *Mitte*, o meio, o centro, marcado pela presença dos mais importantes monumentos de Berlim, como a Catedral Metropolitana (Figura 54), assim como pelas intervenções tardo-barrocas de Frederico II, no século XVII. No *Mitte*, destacam-se, também, os edifícios historicistas influenciados por Karl Friedrich Schinkel, do século XIX, como a própria *Rathaus*, a prefeitura (Figura 55), projetada por Hermann Friedrich Waesenmann, cuja torre dá a visão panorâmica das tomadas “aéreas” que ambientam a cidade, no início do filme, e cujo relógio, logo às 5 da manhã, demarca o ritmo da metrópole e, por conseguinte, do filme.

As casas que acordam para as atividades domésticas no segundo ato são representantes dos *Mietkasernen*, tipologia arquitetônica característica de bairros operários e bairros de população judaica como *Wedding* e *Scheunenviertel*, respectivamente, que tanto caracterizam a feição dita cinza e homogênea da maior cidade de casas de aluguel do Mundo à época. Somos apresentados a estas feições a partir das ruas, que demonstram a uniformidade das edificações em seus gabaritos, larguras, repertório decorativo e usos, comercial no térreo e habitacional nos pavimentos superiores. Também identificamos os *Mietkasernen* a partir dos próprios pátios internos destas habitações (Figura 56), os quais se somam criando o ‘labirinto de pátios’ que conformam as quadras de Berlim. Estes são os mesmos pátios denunciados por seguirem normas de dimensionamento que não prezavam pela habitabilidade dos locatários. Também vemos a feição de Berlim a partir do alto, tanto do topo da torre da *Rathaus*, nas primeiras cenas do primeiro ato, como quando sobrevoamos a cidade num avião da empresa de voos comerciais Lufthansa, no terceiro ato (Figura 57).

Figuras 54 – *Berliner Dom*, 1935.



Fonte – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Bundesarchiv_Bild_146-1998-013-29A,_Berliner_Dom.jpg

Figuras 55 – *Berliner Rathaus*, 1920.



Fonte – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Bundesarchiv_Bild_146-1998-013-29A,_Berliner_Dom.jpg

Figuras 56 – Pátio de *Mietkaserne*.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Figuras 57 – Quadras de Berlim.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Observamos os ricos saírem de suas casas suburbanas, provavelmente em um dos bairros nobres como *Grunewald* ou *Dahlem*, observamos a antiga nobreza, que não perdeu seu status social na revolução, cavalgando dentro do *Tiergarten* (Figura 58), o antigo jardim de caça da realeza que à essa altura é de uso público e que empresta parte de sua área ao *Zoo*, o zoológico da cidade, onde, no filme, vemos os animais almoçarem (Figura 59), cochilarem e acordarem.

Nos subúrbios de Berlim, uma área cercada de bosques e lagos, a população metropolitana busca o lazer dos fins de semana. Algo que no filme, por um capricho narrativo e para manter-se dentro da proposta de apresentar toda a atividade da metrópole em 24 horas, é deslocado para o fim período vespertino de um dia de semana, pois apresenta-se depois de um intenso turno de trabalho. Atividades de lazer como pique-niques, caminhadas com cachorros, esportes ao ar livre, natação, remo e passeios de barco aconteciam no *Wannsee*, maior lago na região da Grande Berlim (Figura 60). O lago é cenário perfeito para estas atividades, pois além de ser cercado de bosques, e posicionar-se na malha urbana de forma que o vento leva a poluição industrial para o lado oposto, é acessível ao público pelo *U-Bahn*, o transporte metroviário subterrâneo da cidade. Na mesma área suburbana, cortando um dos bosques que margeiam o *Wannsee*, estava a *AVUS* (*Automobil-Verkehrs- und Übungsstraße*) (Figura 61). Hoje convertida em parte da malha viária de Berlim, essa foi a primeira pista do mundo dedicada à circulação de automóveis em alta velocidade, de acesso restrito, precursora das *Autobahnen* da Alemanha contemporânea e indicadora da emergente cultura automobilística. A mesma era palco de corridas e também de mostras nacionais de avanços tecnológicos na indústria especializada. Também não muito longe dali, na margem do *Halensee*, outro lago da região oeste, estava o *Luna Park*, o maior parque de diversões da Europa, com montanhas-russas, brinquedos diversos.

Além dos espaços do lazer, o trabalho dos berlinenses também aparece no filme, onde observamos cidadãos engajados em atividades diversas. A mais significativa forma de trabalho exposta é a que acontece nas fábricas, o deslocamento dos operários pela cidade até as áreas de concentração industrial ocupa parte do primeiro ato, e ao longo do filme se repetem imagens do maquinário operante nestas fábricas altamente mecanizadas: catracas, esteiras rolantes, prensas, fornos, e todo tipo de maquinário industrial, dançam ao ritmo da música, no tempo da metrópole. Assim como se repete

uma melodia tema de uma sinfonia clássica, que proporciona a unidade estética da obra.

Figuras 58 – Nobres cavalgando no *Tiergarten*.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Figuras 59 – Leão almoçando no Zoo.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Figuras 60 – Barcos velejando no Lago *Wansee*.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Figuras 61 – Corrida de automóveis na *AVUS*.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Os principais personagens do filme são os trabalhadores: telefonistas e datilógrafas remetem ao trabalho burocrático; os produtores e distribuidores de informação são representados pelos trabalhadores de imprensa e distribuidores de jornais; os maquinistas dos trens, bondes e metrô evidenciam os transportes; o comércio e serviços é tratado através dos varejistas nos almanaques e pequenas lojas, dos empregados dos cafés, restaurantes, bares e serviços de entretenimento noturno, os artistas e performers da noite, os trabalhadores informais que vendem e trocam nas ruas. Sobre todos, impõem a ordem, a polícia e os agentes de trânsito.

Entre estes personagens, se demonstra, por exemplo, a intensidade do trabalho dos agentes de trânsito, pois Berlim possui um grande fluxo de transportes em importantes logradouros como a *Alexander Platz* (Figura 62), ponto nodal da Zona Leste, mais pobre, da cidade, e também a *Potsdamer Platz* (Figura 63), na Zona Oeste, mais rica. Este segundo, era o cruzamento mais movimentado de toda a Europa (WEITZ, 2007, p. 59), por onde transitavam, em estatística de 1928, 2.753 veículos por hora, incluindo vinte e cinco paradas de bonde, automóveis, ônibus, taxis, carruagens a cavalo, bicicletas e carrinhos. Esta intensidade deixava a *Potsdamer Platz* a frente de endereços famosos como a *Picadilly Circus* de Londres, pois era ponto de convergência de cinco avenidas de grande importância e lugar do *Verkehrstrum* mais antigo semáforo de controle de tráfego da Europa (WARD, 2001, p. 11). Assim como a dança industrial sugere um primeiro tema unificador da linguagem estética do filme, a dança regida pelos agentes de trânsito nas ruas, e principalmente na *Potsdamer Platz*, destes modos diversos de transporte sugere um segundo tema, o qual é explorado em diferentes atos através de imagens que, praticamente, transformam estas máquinas em padrões abstratos de movimento, aproximando assim a vida real da ‘pintura em movimento’ defendida por Ruttmann e exercida em seus *Opus*.

Figuras 62 – *Alexander Platz*.



Fonte – http://www.klett-interaktiv.de/290160/Fotos/290160B025_03.jpg

Nos arredores da *Potsdamer Platz*, está uma das áreas comerciais de maior prestígio de Berlim, nas *Leipzigerstrasse* e *Friedrichstrasse* e no próprio entorno da praça, estão localizados alguns dos almanques mais renomados da cidade, como a *Pschorr-haus*, a *KaDeWe* e as galerias da corrente *Herrmann Dietz*. Estes eram alguns dos mais luxuosos edificios da cidade, onde a experiência do consumo era tratada com seriedade, através da montagem de vitrines e da oferta de serviços que complementassem a experiência do consumidor nestes espaços. Vitrines que, segundo Janet Ward, são organizadas quase que como altares religiosos, voltados para o consumo (2001. P. 10). Também no mesmo distrito de compras, se localizam alguns dos mais conhecidos cafés da cidade, à exemplo do *Josty*, na *Potsdamer Platz*, que visitamos no filme no intervalo entre os turnos de trabalho, quando um distinto senhor de óculos e cartola, chama apressado a garçonne para aceitar o pagamento de seu café da tarde (Figura 64).

Às portas do zoológico, no *Café am Zoo* (Figura 65), é onde terminamos de explorar a vida noturna da cidade, que se desenrola nos arredores, pela *Kurfürstendamm* que parte dali e é o centro do entretenimento noturno de Berlim, é nesse distrito onde se localizam: o *Taentzienpalast*, o cinema onde vemos as pessoas assistindo filmes de Charlie Chaplin; a *Vox-haus*, auditório de rádio onde naquela noite se apresentava a orquestra de Bernard Etté (Figura 66), figura recorrente nas performances musicais da era; o *Scala* ou o *Wintergarten*, renomados espaços de entretenimento onde se

apresentam variedades ao melhor estilo *vaudeville*, como comediantes, malabaristas e as *Tiller Girls*, garotas que dançam numa coreografia precisamente sincronizada, demonstrando uma disciplina quase militar (Figura 67). Ali estavam diversos salões de apresentações musicais, onde geralmente se favorece o Jazz, com toda a sua carga simbólica de um misto de modernidade ao estilo americanizado e exotismo devido a cor da pele dos músicos, dois aspectos apreciados na cultura de Weimar.

Figuras 63 – *Potsdamer Platz*.



Fonte – <http://cdn.ipernity.com/113/09/28/6820928.841eee66.640.jpg?r2>

Figuras 64 – Xícara identificando o *Café Josty*.



Fonte – Still frame de *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

Figuras 65 – *Café am Zoo*.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Figuras 66 – Letreiros de neon *Vox-haus*, indicando a atração da noite: Bernard Etté.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Figuras 67 – *Tiller Girls*.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Não muito longe daquele distrito fica o *Sportpalast*, centro de entretenimento esportivo onde assistimos uma luta de box (Figura 68), observamos a prática de esportes de inverno como patins e esqui numa sala climatizada com neve falsa, e assistimos, no velódromo (Figura 69), uma parte de uma corrida de seis dias, onde ciclistas se alternavam em literais seis dias para cumprir a prova.

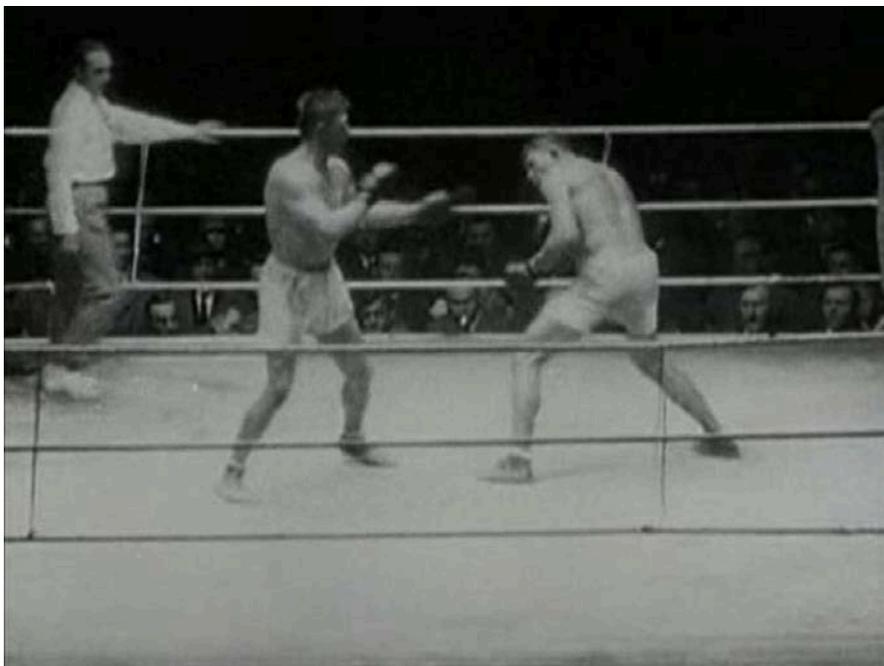
Todas estas formas de entretenimento, abundantes em Berlim, caracterizam a forte cultura de superfície que Janet Ward (2001) atribui ao período. Kurt Tucholsky (*apud* METZGER, 2007, p. 268), jornalista da época, considera essas distrações como uma parte integral da vida mecanizada que levavam os cidadãos berlinenses. Para ele, a rotina de trabalho mecânica, marcada pelo bater constante e ritmando das máquinas fabris e das máquinas de datilografia é análogo ao ritmo do Jazz que era apreciado nos momentos de lazer.

Janet Ward atribui o sucesso de *Berlin* na bilheteria justamente ao fato do filme refletir a cultura de superfície da Nova Objetividade instaurada na Era da República de Weimar, e que “o povo berlinense adorava ver sua cidade refletir o status de cidade mundial que tinha recentemente ganhado, (...) parecendo ser uma bem-vinda

autopromoção para a audiência” (WARD, 2001, p. 163). Porém, não só o sucesso de público guardou o lugar de *Berlin* na historiografia do cinema, pois embora tenha sido criticado na esfera ideológica, foi elogiado por seu desempenho formal, e admirado ao ponto de desencadear a produção de uma série de ‘sinfonias urbanas’ que o tomavam por base.

Percebe-se, então, que *Berlin* é, além de cânone em seu gênero, um filme que demonstra com maestria a incorporação de discussões teóricas e aspectos técnicos de seu tempo. E que além de tudo apresenta, em nosso tempo, um valor inestimável como portador de imagens que constituem a memória de uma cidade, de uma sociedade, que já não existem.

Figuras 68 – Luta de boxe no *Sportpalast*.



Fonte – Still frame de *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

Figuras 69 – Corrida de 6 dias no *Sportpalast*.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

4.1 – TRECHO A TRECHO

Os trechos apresentados em seguida, em uma análise mais aprofundada, foram escolhidos em virtude de representarem partes do filme que trazem temáticas que são recorrentes na teoria urbana de Hilberseimer. São três trechos do primeiro ato, um do terceiro ato, e dois do quarto ato, apresentados aqui sequencialmente. Muitas das imagens encontradas são variações de temas recorrentes em diversas partes do filme, e foram selecionadas por serem as mais significativas.

No processo de análise, adaptado da metodologia de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), os trechos são “desmontados” plano a plano em tabelas anexas a este volume contendo numeração, posição no filme, duração, descrição básica e o método de transição utilizado entre os planos. A nomenclatura dos planos, indicada ao longo do texto reflete sua localização no trecho, portando, lê-se: T (trecho) e o numeral, entre 01 e 06, indicativo do plano em questão, e P (plano), seguido do numeral que o posiciona dentro do trecho especificado. Por exemplo, T03-P09, trecho 03, plano 09.

4.1.1 –VELOCIDADE ABSOLUTA

O primeiro trecho analisado tem 3 minutos de 17 segundos de duração (de 00:22 a 03:39) e é composto por 77 planos individuais (Ver Trecho 01, p. 176). Se trata das primeiras imagens do primeiro ato do filme, equivalentes a “viagem” realizada através da área rural até a metrópole. É uma parte do filme ainda sem presença de personagens humanos, apenas paisagens naturais, rurais e urbanas.

O filme abre com dois planos relativamente longos, 6 segundos cada, (T01-P01; T02-P01) que mostram águas que ondulam lentamente ao vento (Figura 70). Neste gesto, que estabelece um contraponto a tudo que vai se seguir, Walter Ruttmann põe o espectador como um forasteiro, pois nos familiariza primeiro com algo que veremos pouco na Berlim que nos será apresentada na próxima hora, natureza inalterada. Provavelmente se trata de uma imagem do Rio Spree, que corta Berlim pelo centro. Contudo, o enquadramento feito não nos possibilita ver aquela imagem como algo que integra a ideia de metrópole.

Figuras 70 – Imagem de abertura do filme: água ondulante.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

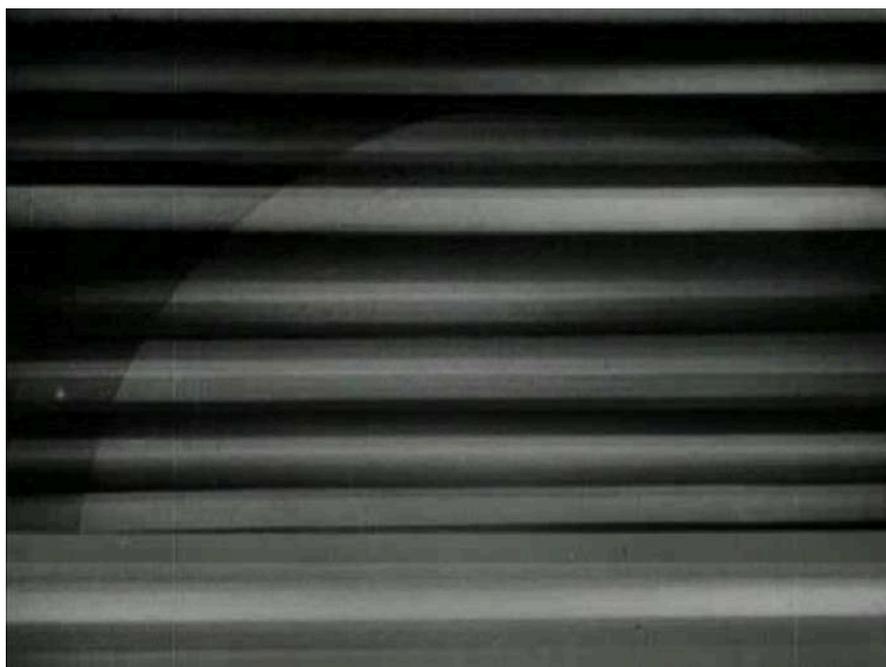
A presença natural da água, entretanto, não é o interesse do filme, o que é demonstrado pela forma como seremos levados desta primeira até o centro de Berlim, em uma sequência que estabelece uma ascensão rítmica tão vertiginosa que, em poucos

segundos, nos faz esquecer que estivemos diante do natural no princípio de tudo.

O recurso que Ruttman utiliza para ascender o ritmo do filme é a animação (T01-P03). Barras horizontais, análogas às ondas que víamos até então, passam a batalhar pelo espaço da tela com duas formas: um paralelogramo e um círculo, que aparecem em intervalos cada vez mais curtos na parte inferior (Figura 71). Tudo culmina em barras que caem das laterais em direção ao centro da tela.

Esta sequência em animação, que tem uma duração de 24 segundos, alinha *Berlin* à obra pregressa de Ruttmann. Seus quatro curtas da série *Opus* eram exercícios de composição com luz em movimento que expressavam os princípios de seu manifesto “Pintura com Tempo”, de 1919. Ruttman, que tinha experiência com pintura, expressa sua insatisfação com a arte de seu tempo, que para ele não tem mais nada a dizer. O diretor aponta que se faz necessária uma nova arte que expresse o novo espírito, um que era caracterizado pela especificidade de seu ritmo e que por sua vez é ditado pelo “telégrafo, trens expressos, esteganografia, fotografia e imprensa” (RUTTAMNN, 1989, p. 73).

Figuras 71 – Sequência de animação.



Fonte – Still frame de *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

A nova forma de arte pregada por Ruttmann seria:

Diferente, para o olhar, da pintura, pois toma lugar no tempo (assim como a música), e tem um foco artístico (como na fotografia) que não está na redução do processo a um momento (real ou formal) mas ao desenvolvimento formal temporal. Já que esta arte se dá no tempo, um de seus elementos mais importantes é o ritmo dos elementos óticos. (RUTTMANN, 1989, p. 73)

A pintura com o tempo teria como suporte o cinema. A expressão estaria no meio do caminho entre pintura e música, e o resultado é o observado em seus primeiros filmes, como na sequência de animação em *Berlin*. São formas que dançam na tela ao ritmo da trilha sonora, se caracterizando como experimentos com “luz e escuridão, silêncio e emoção, retidão e redondeza, peso e leveza e suas incontáveis combinações” (RUTTAMNN, 1989, p. 73). Alguns cineastas contemporâneos à Ruttmann buscavam esta mesma expressão, nomeadamente Hans Richter - que viria a ser editor da revista *G* - e seu amigo Viking Egging. Este movimento experimental, chamado de Cinema Absoluto (RICHTER, 1949, p. 220), continha filmes como “Sinfonia Diagonal (*Diagonal-Symphonie*, 1924, Alemanha) de Egging e “Ritmo 21” (*Rhythmus 21*, 1921, Alemanha), de Richter (Figuras 72 e 73). *Berlin* foi, segundo o próprio Richter (1949, p. 225), o filme que deu visibilidade a estes esforços experimentais.

Hilberseimer, embora não aborde o cinema em *Großstadtarchitektur*, o faz em suas críticas de arte, presentes tanto na *Sozialistische Monatshefte* (Socialista mensal), quanto na revista *G*. Ele foi um grande apreciador da linguagem do Cinema Absoluto e considerava o método de trabalho de seus cineastas de grande contribuição para o campo das artes em geral (HILBERSEIMER *apud* DIMENBERG, 2010, p. 58). Edward Dimenberg faz um paralelo entre os métodos dos cineastas Richter, Egging e Ruttmann e de arquitetos como Mies Van der Rohe e Hilberseimer, que partiam da explosão de tipologias imortalizadas e fixas de seus respectivos campos (2010, p. 59) e da consequente utilização de princípios elementares restantes desta explosão como um alfabeto para uma nova linguagem, ou seja, montagem.

Ao final da sequência de animação em *Berlin*, um corte brusco nos revela uma imagem de cancelas ferroviárias fechando (T01-P04). Só então podemos entender a sequência de animação. As barras que se fechavam na tela são as próprias cancelas, e as formas que dançavam são uma racionalização do maquinário do trem, suas rodas e pistões (Figura 74), que nos levam desde o interior rural alemão até o centro da Berlim.

O que vemos no caminho são os trilhos, imagens aproximadas do maquinário ferroviário e a paisagem em movimento, como a vista da janela do trem, que por mais que tenha um caráter rural e por vezes natural, nunca está livre da interferência da tecnologia humana: placas, postes, fios elétricos e de telégrafos emolduram a paisagem, assim como a fumaça do próprio trem (Figura 75). Mas o que define o caráter deste trecho inicial do filme é a velocidade, que é dada pelo ritmo dos planos, muito curtos, de um terço de segundo (T01-P08-P28). A velocidade do trem nos prepara para a metrópole, onde “o ritmo de vida” é “amplificado em mil vezes” (HILBERSEIMER, 2012, p. 86-87).

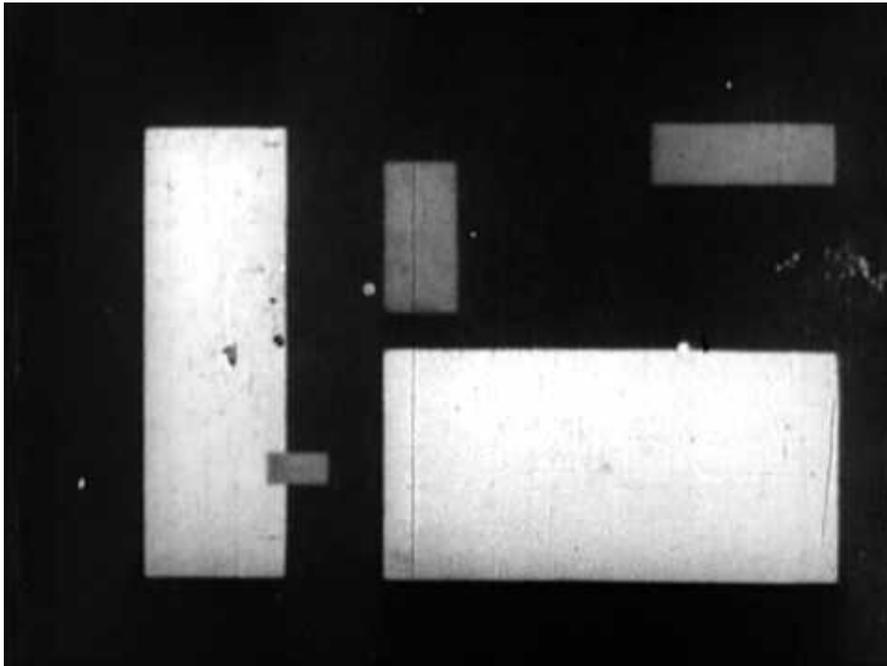
Algo que caracteriza desde já o tom do filme como um todo é a exploração da imagem de máquinas e estruturas da engenharia, de tudo que demonstra o novo espírito expressado pelo artista Ludwig Meidner em seu manifesto de 1914, pelo próprio Ruttmann em 1919, em “Pintando com o Tempo” e por Ludwig Hilberseimer em *Großstadtarchitektur*. Estes componentes da modernidade são colocados em evidência no filme ao serem postos em planos aproximados. É o caso de um dos planos, fechado na articulação entre dois vagões do trem (Figura 76), onde os componentes “dançam” por 3 segundos (T01-P32).

Figuras 72 – “Sinfonia Diagonal” (1924), Viking Egging.



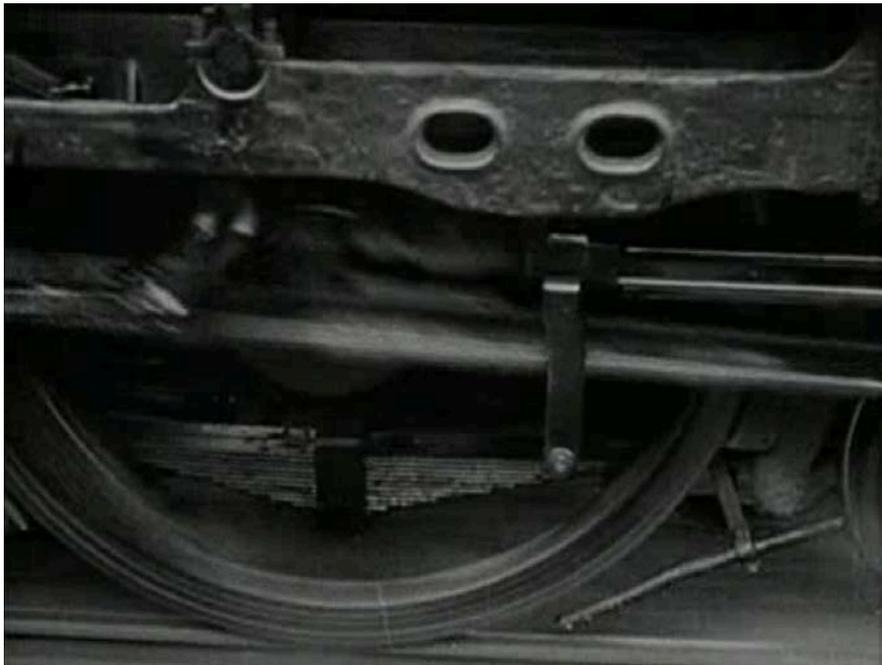
Fonte – http://anthologyfilmarchives.org/uploads/stills/st_20090811_148_500x400.png

Figuras 73 – “Ritmo 21” (1924), Hans Richter.



Fonte – <http://i.ytimg.com/vi/FYPb8uIQENs/hqdefault.jpg>

Figuras 74 – Pistões e rodas do trem.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

Figuras 75 – Paisagem rural.



Fonte – Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927

Além de evidenciadas, as máquinas e estruturas modernas são estetizadas criando padrões rítmicos que aproximam a realidade às abstrações filmes do Cinema Absoluto praticado por Ruttmann, Richter e Egging. Por exemplo: em um plano (T01-P53) relativamente longo (5 segundos) vemos, como que de dentro do trem, a passagem por uma estrutura metálica de uma ponte, na qual os escuros apoios verticais e diagonais passam ritmicamente contrastando com o fundo claro do céu (Figura 77).

No percurso até o centro da cidade se percebe a extensão da massa urbana que é Berlim. Esta percepção é conduzida pela edição da sequência: é mostrada a transição entre o subúrbio de baixa densidade e o centro adensado através de vistas do trem que ocupam 1 minuto inteiro de filme, nos quais dois planos longos, de 18 e 10 segundos, nos mostram o avanço do trem em uma paisagem suburbana (T01-P61) e industrial (T01-67) ininterrupta, a longa duração dos planos enfatiza a ideia de que se prolonga o percurso por essa paisagem.

A primeira imagem da cidade são os *Schrebergärten*, os “jardins dos pobres”, diversas hortas particulares com pequenas edificações de apoio em madeira. Um canal a separa de uma zona industrial, com guindastes, gasômetros e outras estruturas metálicas;

passamos por um edifício residencial em construção, uma zona de entroncamentos ferroviários e finalmente chegamos ao centro, mais denso: uma massa de edifícios de cinco andares, com empenas cegas voltadas para a ferrovia expondo anúncios publicitários.

Figuras 76 – Articulação entre vagões do trem.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Figuras 77 – Ponte.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Na proposta da *Hochhausstadt*, a cidade do arranha-céu de Hilberseimer, estas “rotas prolongadas”, que, assim como representadas no filme, “tomam tanto tempo”, seriam eliminadas, “simplificando a vida e tráfego” (2012, p. 123). Para isto, ele propõe uma cidade com uma densidade alta e com limites bem definidos, na qual a transição entre urbano e natural seria brusca. Toda a mancha urbana que se estende campo adentro cria uma transição gradativa entre as paisagens da metrópole e da natureza que desapareceria. Desta forma, todos os habitantes da cidade teriam acesso às áreas verdes através de viagens curtas.

O destino final da viagem de trem é a estação de *Anhalter Bahnhof*, a maior e mais luxuosa de Berlim à época. Com a câmera posicionada na frente do trem, observamos o salão que abriga as plataformas (T01-P73). Ao analisar as estações de trem de sua época, Hilberseimer elogia a construção de seus grandes galpões, cuja forma, sempre racional, é ditada pelo próprio material (2012, p. 231), geralmente com estruturas metálicas expostas. O pecado dos arquitetos estaria na tentativa de mascarar esta grande construção. Ele cita o exemplo da *Anhalter*, que esconde o galpão funcional com um edifício revestido de pedra, e o espectador pode observar justamente esta manobra arquitetônica, quando, antes de penetrar no salão (Figura 78), vê a estrutura neoromânica que o envelope (Figura 79).

Neste primeiro trecho, podemos observar que Ruttmann apresenta com vigor seu alinhamento com a vanguarda artística, incluindo a linguagem do Cinema Absoluto na sequência de animação. Também demonstra partilhar do mesmo entusiasmo presente na teoria de Hilberseimer ao enfatizar na velocidade e estética da modernidade e seus componentes racionais. A cidade e a arquitetura que o espectador testemunha, no entanto, é a mesma que sofre duras críticas em *Großstadarchitektur*. O que é inevitável, dado o argumento central do filme de voltar-se para a cidade real como sujeito, pois a cidade real, em 1927, não era a proposta por Hilberseimer, mas sim a que ele se dedica a solucionar.

Figuras 78 – Anhalter Bahnhof (externa).



Fonte – Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927

Figuras 79 – Anhalter Bahnhof (interna).



Fonte – Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927

4.1.2 – ARQUITETURA ONTEM E HOJE

O segundo trecho analisado tem 2 minutos e 13 segundos de duração (de 03:40 a 5:53), é composto por 19 planos individuais (Ver Trecho 02, p. 179). É a sequência imediata do primeiro trecho apresentado, ainda no primeiro ato do filme, porém com um propósito diferente. São imagens de ambientação do espectador na metrópole. Assim como o primeiro trecho, não contém personagens humanos, apenas vistas da cidade e de alguns de seus edifícios.

A principal função deste segundo trecho dentro do filme é a de apresentar a área central de Berlim em seus aspectos físicos. É a primeira e única vez em que teremos vistas de alguns dos “cartões postais” da cidade. As primeiras imagens mostram vistas tomadas do topo da torre da *Rathaus*, a prefeitura. A primeira delas (T02-P01), direcionada ao oeste, traz a *Dom*, a Catedral Metropolitana neo-barroca, em destaque (Figura 80); a segunda (T02-P02), traz uma vista semelhante, mais direcionada ao noroeste, eliminando a *Dom* do enquadramento, agora com a *Spandauer Strasse* ao centro; o terceiro plano (T02-P03), mostra uma vista sudoeste, a edificação mais proeminente sendo o *Neuer Marstall*, os “novos estábulos” da antiga realeza alemã; o quarto plano (T02-P04), semelhante ao anterior, mas voltado ao sul, enquadra a Nikolaikirche (Figura 81), a medieval Igreja de São Nicolau; a quinta e última vista, voltada à sudeste, mostra os pátios da própria *Rathaus* e, ao centro, uma das usinas elétricas de Berlim da época (*Elektriz-werk*).

Assim, em pouco mais de 30 segundos, Walter Ruttmann encerra esta sequência de ambientação na cidade. A imagem transmitida é a com ruas delimitadas por edifícios com um gabarito médio de 5 pavimentos, de arquitetura predominantemente historicista, e organizada em torno de pátios nos miolos das quadras.

Feita a primeira rodada de apresentações, Ruttmann vai ditar o tempo de seu filme. Um plano da torre da *Rathaus* localiza o espectador (T02-P06), e o plano seguinte (T02-P07), fechado no relógio da torre, dá as horas: são 5 da manhã. É a partir deste momento que se percebe que o filme vai apresentar uma cronologia baseada no decorrer das horas do dia. E é o relógio, rei da metrópole (SIMMEL, 1967, p. 17), que demarca a passagem do tempo. No filme como um todo - dividido em atos, obedecendo o decorrer da jornada de trabalho e temporalizando as atividades de descanso e lazer - a marcação

padronizada do tempo é essencial. Assim como na cidade real, dependente dessa marcação para manter sua funcionalidade e produtividade.

Figuras 80 – Primeira imagem da cidade no filme, *Dom* em proeminência.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

Figuras 81 – Ambientação da cidade no filme, *Nikolaikirche* a esquerda.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

O que se segue é uma segunda ambientação do espectador no *Mitte*, o centro de Berlim; agora, a partir do nível do chão. Primeiro (T02-P08), um plano da *Leipziger Strasse*, desde a *Leipziger Platz*, com a esquina do mais luxuoso almanaque de Berlim, a *Wertheim* (Figura 82), projetada por Alfred Messel, em evidência. Mais dois planos (T02-P09-10) mostram ruas da região central da cidade sem nenhum transeunte ou veículo (Figura 83). Esta sequência finaliza com um plano (T02-P11) mostrando a *Schloss Platz*, a praça em frente ao antigo Palácio Real, também esvaziada, com o neo-barroco *Neuer Marstall* em evidência ao centro.

Hilberseimer, em sua crítica direcionada aos edifícios comerciais contida em *Großstadarchitektur*, cita o exemplo da *Wertheim*. Para ele, este importante almanaque demonstra uma “mistura única de construção ousada e convenções padronizadas”, pois emprega “novos princípios construtivos sutilmente emoldurados por reminiscências históricas” (2012, p. 194), fazendo o que ele considera um desfavor ao avanço da arquitetura.

Após as imagens das ruas, vemos dois planos que mostram, respectivamente, um bueiro e um duto subterrâneo de esgoto (Figuras 84 e 85). Para Siegfried Kracauer, esta sequência demonstra a “crueldade da vida mecanizada” (2004, p. 196). Tomada fora de seu contexto e adotada como representativa do filme por um crítico que se alinha, em sua obra, a uma visão extremamente negativa do trabalho repetitivo e burocrático do proletariado e burguesia, esta interpretação parece fazer sentido.

No contexto em que é apresentada dentro do filme, entretanto, a sequência de imagens do esgoto parece ter outro sentido. Um no qual ela arrasta para fora de foco, junto com os próprios dejetos, as imagens que a antecedem. Imagens de uma arquitetura neo-barroca, de ruas poluídas visualmente com placas e ornamentos, composta por uma arquitetura que o próprio filme não se preocupa em explorar. Deste momento até o final do filme, salvo as fachadas iluminadas à neon no quinto ato; esta arquitetura historicista não tem mais espaço senão como inevitável pano de fundo do desenrolar das atividades cotidianas.

Figuras 82 – *Leipziger Strasse.*



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Figuras 83 – Rua na área central de Berlim.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Logo em seguida a sequência do esgoto, são exibidas três fachadas “funcionalistas”. Este gesto de Ruttmann destaca a nova arquitetura da velha que foi deixada para trás. São fachadas dominadas por linhas horizontais ou verticais, sem adornos e sem revestimentos, a única decoração, na última das exibidas, é uma variação de tonalidade do próprio tijolo empregado na construção. Os três planos das fachadas (T02-P14-P15-P17) são os únicos em todo o filme cujo tema absoluto é a arquitetura. Mesmo nas imagens anteriores, os edifícios estão sempre contextualizados em suas respectivas ruas, praças ou quadras. Aqui, planos aproximados das fachadas mostram segmentos destes edifícios isolados, recortados dos contextos que os circundam. De certa forma, são apresentados “descontaminados” da cidade tradicional. São a contrapartida aos edifícios de referências históricas, representados pela *Wertheim*. E entre os três edifícios postos em evidência, o único identificado é a icônica *Mossehaus*.

O edifício, concluído em 1923, de autoria de Erich Mendelsohn, se trata de uma intervenção de modernização e expansão do antigo edifício da indústria da imprensa, que tinha sofrido danos na Revolução de Novembro de 1919. Com a reforma, o edifício ganha três novos pavimentos e uma nova “cara”, através da remodelação da esquina. O resultado é um novo volume sobreposto ao antigo edifício historicista, que permanece preservado, criando um contraste entre a nova forma aerodinâmica, com grandes janelas em fita que direcionam o olhar a esquina arredondada, e a rigidez do edifício revestido em pedra dos cinco primeiros pavimentos (Figura 86). No filme, Ruttmann apresenta ao espectador apenas uma parte da esquina reformulada (Figura 87), eliminando do quadro as referências neo-renascentistas e enfatizando nos grandes painéis de vidro. Hilberseimer cita os esforços de Mendelsohn em criar, com a *Mossehaus*, um edifício que se aproveite, formalmente, da possibilidade de uma fachada livre de elementos estruturais (2012, p.200).

Intercalados às imagens das fachadas estão planos que mostram máquinas industriais (T02-P16-P18). Ruttmann demonstra o domínio do Efeito Kuleschov, discutido no Capítulo III, ao associar duas imagens independentes atribuindo-lhes novos sentidos. Aqui, o paralelo é claro: a nova arquitetura exibida herda sua forma, em sua praticidade funcional e em sua sinceridade material, das máquinas que possibilitam a mais funcional das entidades da modernidade, a fábrica.

Figuras 84 – Bueiro.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Figuras 85 – Duto de esgoto.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Neste trecho do filme, observamos que Ruttmann não se propõe a evidenciar os monumentos de Berlim. Mesmo utilizando a *Schoss Platz*, a praça do Palácio, como um dos cenários de ambientação, se nega a apresentar ao espectador um dos mais importantes monumentos de Berlim, O *Stadtschloss*, o Palácio em si. Embora a importante Avenida *Kurfürstendamm* seja um dos cenários da modernidade nos demais atos do filme, a *Kaiser-Wilhelm Kirche*, símbolo do regime imperial do passado, sempre emoldurada pela avenida nos cartões postais, não aparece em nenhum momento do filme.

Figuras 86 – *Mossehaus* (1923), Erich Mendelsohn.



Fonte –

<http://s3.transloadit.com/4b30ae61b7c84e42b6be045272ec3211/52/02ff6b199164d9554adc5fe0c918d1/8e67c2b9747cecd746716a0fe8bea600.jpg>

Figuras 87 – Detalhe da fachada da *Moesshaus* no filme.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

Desta forma, Ruttmann evita associar a cidade representada em seu filme à sua arquitetura histórica. Esta postura adotada frente aos monumentos dialoga com a de Hilberseimer que adverte que o novo espírito da arquitetura não deve ser prejudicado por uma “consideração sentimental da história”, e que o papel do arquiteto não é o de “conservar o passado, mas preparar o caminho para o futuro” (2012, p. 100).

A própria noção de monumentalidade, segundo Hilberseimer, não tem espaço na nova arquitetura, que deve deixar de tentar “impor monumentalidade a estruturas da engenharia” (2012, p. 260), através do ornamento. Percebemos, então, que essa apreciação das formas funcionais da engenharia, tanto na arquitetura quanto nas máquinas é explorada na teoria de Hilberseimer e no filme de Ruttmann, através da estetização das máquinas modernas já presente desde o primeiro trecho do filme e reforçada no segundo, quando se faz o paralelo entre a nova arquitetura e estes objetos.

4.1.3 – CIRCULANDO E TRABALHANDO

O terceiro trecho analisado tem 2 minutos e oito segundos de duração (de 10:29 a 12:37) é composto por 35 planos individuais (Ver Trecho 03, p. 180). São imagens ainda do primeiro ato e ilustram o percurso diário dos trabalhadores ao trabalho.

Do fim do segundo trecho analisado anteriormente até este momento, o filme mostrou as ruas de Berlim ganharem vida gradativamente. O trecho em si inicia com imagens da abertura do portão de uma fábrica (T03-P01). De cara, o trecho já apresenta um diálogo com a teoria de Hilberseimer. A própria fábrica ilustra a discussão do arquiteto que vimos no Capítulo III, quando ele identifica na arquitetura industrial um modelo a ser seguido pelas demais tipologias de edifícios. O edifício exibe a mesma sinceridade material e formal que o maquinário que ele abriga. O tijolo exposto não é mascarado para alcançar monumentalidade e o vidro permite entrada abundante de luz nos espaços de trabalho (Figura 88). Outras estruturas industriais são exibidas pouco depois (T03-P26- P28), grandes chaminés e estruturas metálicas, todas refletindo princípios de uma arquitetura funcional.

Figuras 88 – Fábrica.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

Figuras 89 – Multidão.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Depois do primeiro plano, 24 planos se dedicam a movimentação do novo personagem urbano, introduzido neste trecho: a multidão (Figura 89). A presença humana no filme até então é pontual, os movimentos realizados ainda são lentos e apenas começam a se agrupar nas estações. Deste momento em diante, a multidão, essa massa anônima de humanos que se desloca na cidade vai inundar as ruas e trens. Eles circulam por estações de trem (T03-P02-P03), passagens subterrâneas entre plataformas (T03-P04-05), passarelas (T03-P06), ruas (T03-P19), sob e sobre pontes (T03-P23-P24)

Hilberseimer, em sua *Hochhausstadt*, a cidade do arranha-céu, crê que a solução ao problema de circulação na cidade consiste em eliminar a esta entidade, a multidão. Para isto, ele propõe a sobreposição da cidade residencial à cidade do trabalho. Em uma situação ideal, o homem mora em uma unidade habitacional acima do seu local de trabalho, reduzindo a circulação a um único elevador ou escada, no caso do burocrata. No caso do operário, mesmo com as zonas industriais estando localizadas fora da cidade adensada, esta segunda é tão compacta que as distâncias percorridas seriam muito menores. Além disso, cada bloco da cidade compacta de Hilberseimer seria servido de duas estações de metrô que conectariam eficientemente o centro e as zonas industriais.

Para Hilberseimer, Le Corbusier falha na sua proposta da *Ville Contemporaine*

juntamente por não calcular corretamente o espaço que uma massa de pessoas em movimento ocupa. Ao separar habitação e trabalho, Corbusier mantém a necessidade de grandes deslocamentos pela cidade. Hilberseimer refaz os cálculos da área necessária para circulação por ele e aponta que os 95% de área verde da proposta corbusiana teriam que ser reduzidos a 2 ou 3 metros quadrados por pessoa.

Depois de explorar a imagem da multidão, Ruttmann faz sua mais contundente utilização do Efeito Kuleschov no filme ao alternar imagens das massas em movimento com um rebanho de vacas e com soldados em uma parada militar, e de vacas entrando no matadouro com de operários entrando na fábrica (Figuras 90 e 91). Seigfried Kracauer (2004, p. 192), que condena o filme como um todo por sua alegada superficialidade, considera este fragmento como apenas mais uma das estetizações da vida real exercidas por Ruttmann, entretanto, o cineasta deixa sua crítica às condições de trabalho e à mecanização que extrapola dos artefatos para o trabalho em si e para a própria vida.

Figuras 90 – Efeito Kuleschov: pés humanos.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

Figuras 91 – Efeito Kuleschov: pés de vacas.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

4.1.4 – BATALHA PELA RUA

O quarto trecho analisado tem 2 minutos de duração (de 33:54 a 35:54), é composto por 38 planos individuais (Ver Trecho 04, p. 181). São os minutos finais do terceiro ato, parte de uma sequência maior que gira em torno da temática dos meios de transporte na metrópole.

A primeira imagem é a de um agente de trânsito gesticulando a liberação da passagem de automóveis (T04-P01), seguida pela imagem dos carros avançando sobre um cruzamento (T04-P02), logo depois, podemos ver cenas onde ônibus, carro, bicicleta e pedestre transitam pela rua (T04-P03-P04). A partir de então, já podemos perceber uma congestão no tráfego de transportes, pois vemos os automóveis se acumulando nos cruzamentos mais movimentados (T04-P05-P07). O motivo da parada é mostrado, o agente de trânsito ajuda uma criança a atravessar a rua (T04-P07). O plano seguinte: uma cama giratória em uma vitrine de loja (T04-P08) parece indicar a urgência que o fluxo volte a fluir. E ele volta. O guarda sinaliza a liberação tráfego (T04-P09), e uma sequência mais frenética de seis planos curtos (T04-P10-P15) com cortes bruscos demonstra a diversidade de meios de transportes que ocupam as ruas de Berlim: além dos ônibus, carros e bicicletas, existem os bondes e carroças a cavalo.

Neste trecho do filme, um plano longo (T04-P16), de 18 segundos, mostra com clareza o embate ocorrido cotidianamente na rua: o pedestre e os demais meios de transporte automotivos batalham por espaço e por sua vez. Homens e mulheres esperam apreensivos uma oportunidade para atravessar a rua, e entre algumas tentativas falhas, acabam correndo para não serem atropelados (Figura 92).

Figuras 92 – Pedestres correndo para atravessar a rua.



Fonte – Still frames de *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

O primeiro minuto do trecho mostra esta realidade da circulação nas ruas de Berlim. O segundo minuto se dedica a circulação ferroviária na área central da cidade. Novamente, Ruttmann se utiliza de planos curtos, desta vez mostrando trens que passam em diversas direções, cruzando pontes sobrepostas, atravessando quadras pelo meio, cortando os edifícios (Figura 93).

É contra toda essa forma de circulação que Hilberseimer declara guerra em sua proposta para a metrópole de 1 milhão de habitantes. Ele separa verticalmente os modos de transporte. Transportes sobre trilhos: trens, metrô e bondes, são subterrâneos; transportes motorizados: carros, ônibus e caminhões, circulam no nível do chão; pedestres e ciclistas trafegam sobre os edifícios, em passarelas e pontes exclusivas. Desta forma, cada modal com seu espaço, o fluxo de pessoas e mercadorias seria

seguro, funcional e ordenado.

A inexistência deste fluxo ordenado na metrópole é responsável pela vertigem da vida urbana ilustrada nos segundos finais deste trecho do filme, quando Ruttman cria uma montagem frenética de imagens sobrepostas de rodas, patas de cavalos, agentes de trânsito, capas de jornais, carros em movimento e buzinas (Figura 94), que encerra o terceiro ato.

Figuras 93 – Interação de trem com edifícios.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Figuras 94 – Montagem: vertigem.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

4.1.5 – A CIDADE ORGÂNICA

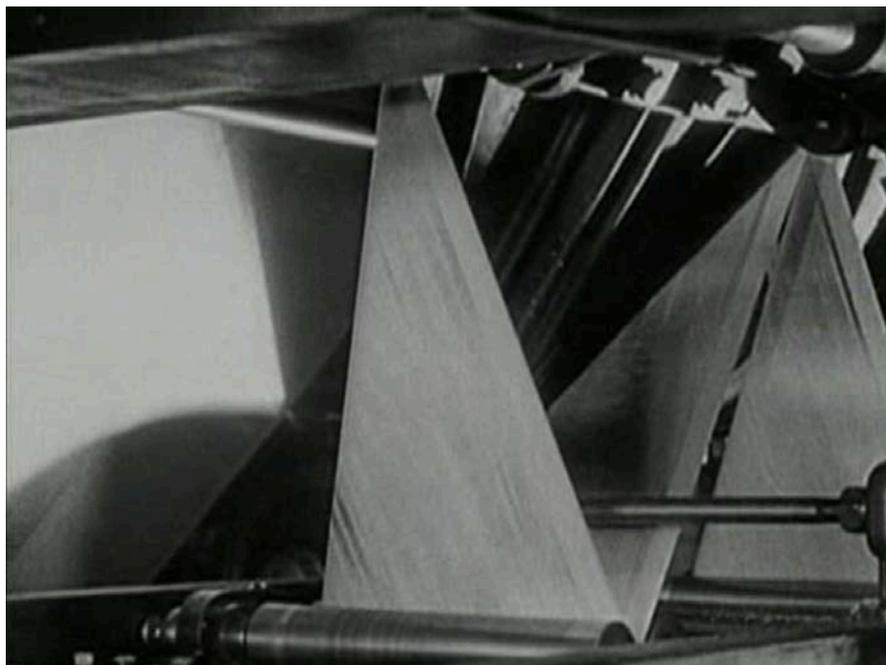
O quinto trecho analisado tem 2 minutos de 24 segundos de duração (de 43:37 a 45:13), é composto por 34 planos individuais (Ver Trecho 05, p. 183) e está localizado aproximadamente na metade do quarto ato, quando o filme representa o turno vespertino da jornada de trabalho. São imagens que ilustram o processo de impressão e distribuição de jornais em Berlim. Explora filmagens internas nas salas de imprensas e externas nas ruas onde são vendidos os jornais.

O trecho abre com uma imagem de um homem operando a máquina de imprensa (T05-P01), reiniciando a jornada de trabalho que estava interrompida. Os dez próximos planos são dedicados ao processo de impressão do jornal, totalmente automatizado (T05-P02-P11). A esta altura no filme, o espectador já está bem familiarizado com estas imagens da produção industrial, pois boa parte dos atos anteriores se dedica a este tipo de representação. A “dança” realizada pelas folhas de papel nos rolos de impressão cria padrões de movimento diagonais (Figura 95) sendo análoga as obras abstratas do Cinema Absoluto de Egging e Richter e exploram a já recorrente estetização dos artefatos da modernidade praticada desde o primeiro ato.

Entretanto, este trecho do filme se destaca entre os demais, pois é o único que acompanha um processo industrial de seu início até o fim, do acionamento das máquinas até a aquisição pelo consumidor do bem finalizado. Ruttmann, nesse trecho, aplica o conhecimento acumulado da montagem clássica do cinema. Os planos independentes são articulados de forma a sugerir uma continuidade entre as ações, assim como Edwin S. Porter desenvolve em “Vida de um Bombeiro Americano”, analisado no Capítulo III.

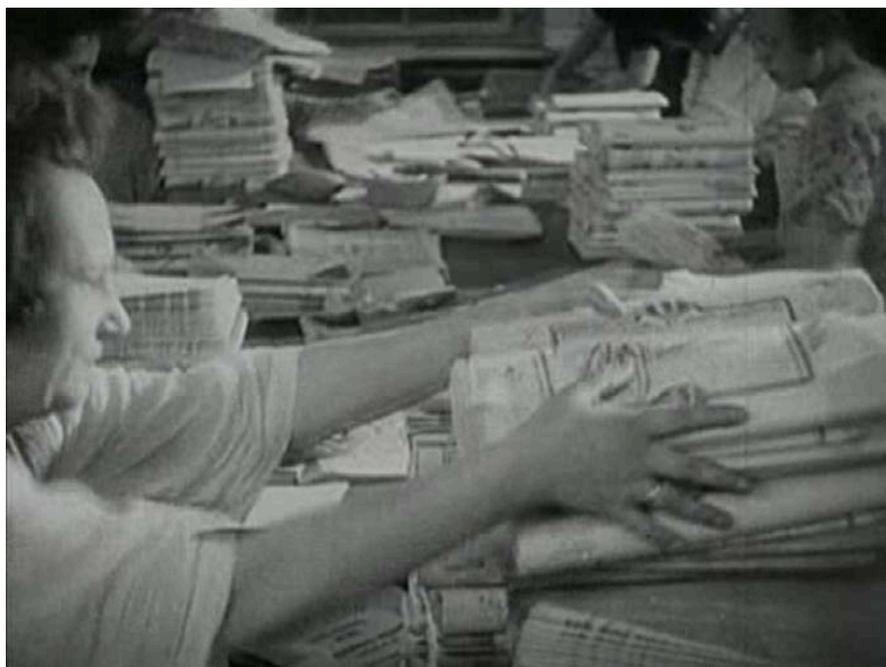
Depois das imagens da impressão automatizada, três planos mostram o processo de empacotamento manual dos jornais (Figura 96), onde cada trabalhadora tem uma função específica: embalar o jornal, colar a embalagem e empilhar (T05-P12-P14). O processo de linha de montagem como modelo de produção, reflete a admiração à produtividade industrial, generalizada na República de Weimar na Era de Ouro de estabilização econômica, onde a autobiografia de Ford “era Bíblia”.

Figuras 95 – Imprensa automatizada.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Figuras 96 – Linha de montagem.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

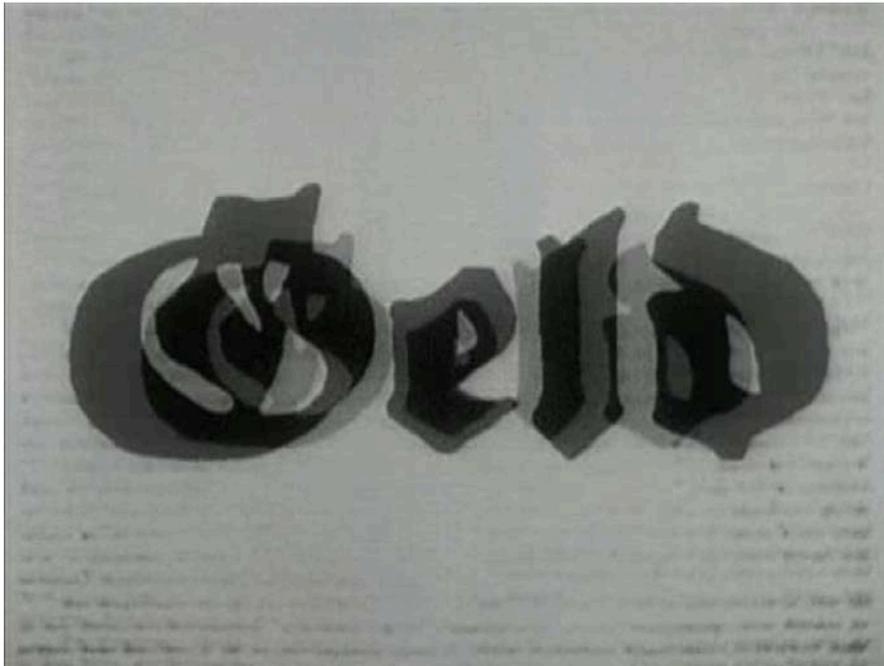
O processo continua no exterior. Os jornais são despachados via tubos de metal para a garagem, onde são carregados em caminhões, partilhados entre distribuidores que repartem em carros menores e saem as ruas, onde repassam os jornais aos jornaleiros que os vendem nas calçadas, nos bondes e entre os carros.

Não há nenhum empecilho ao pleno desenvolvimento da atividade, ao total acesso do berlinense a informação. Problemas de trânsito não afetam a distribuição dos jornais, a malha viária não se apresenta como barreira. Através da montagem de Ruttmann, as inadequações dos fluxos da metrópole desaparecem. O processo parece fluido, racional e ordenado. Aos olhos do espectador, o processo de distribuir informação em Berlim parece obedecer ao sentido unitário da organicidade prezada por Hilberseimer. As incongruências, que para ele tornam a cidade contra produtiva, parecem não existir. A montagem, portanto, cria no plano fictício uma cidade ordenada que não existia no plano da realidade.

O contraponto a racionalidade do processo de distribuição de informação está no sensacionalismo da informação em si. Os dois últimos planos do trecho mostram um senhor abrindo um jornal, em seguida, o espectador lê, através da visão do senhor, as manchetes do jornal. Ruttmann utiliza para isto a câmera subjetiva, introduzida, como visto no Capítulo III, por George Albert Smith em “A lupa da vovó”.

As manchetes passam pela tela: “Crise; Assassinato; Comércio; Casamento; Dinheiro; Dinheiro; Dinheiro; Dinheiro; Dinheiro”. (Figura 97) O teor das notícias ilustra a vida mental do cidadão metropolitano, como analisada por Georg Simmel. Além da gritante ênfase ao dinheiro, sinalizada por Simmel, ao afirmar que tudo na metrópole é medido em termos de valor monetário (1967, p. 17), percebe-se o excesso de estímulos que paralisam o homem, compactuado pela mídia, que enfatiza “não somente os perigos da vida na cidade grande, mas também seus choques nervosos sem trégua” (SINGER, 2001, p. 107). Neste aspecto, o cinema fornece uma prévia da vida real, ajudando o espectador a “lidar com os estímulos do mundo moderno” (SINGER, 2001, p. 118).

Figuras 97 – Manchete do jornal: Dinheiro.



Fonte – *Still frames de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

4.1.6 – A CIDADE POLIFÔNICA

O sexto e último trecho analisado tem 1 minuto e 52 segundos de duração (de 45:13 a 47:08), é composto por 56 planos individuais (Ver Trecho 06, p. 184) e está localizado imediatamente após o trecho 05, ainda no quarto ato. Tematicamente, vai se debruçar sobre a vertigem resultante da velocidade da metrópole.

O trecho começa onde o anterior termina. Portanto, após as manchetes sensacionalistas do jornal. A primeira imagem (T06-P01) mostra trilhos passando rapidamente na tela, em seguida, uma porta giratória (T06-P02) e depois, de volta aos trilhos, que agora percebemos ser, não de trem, mas de uma montanha russa (T06-P03), uma das atrações do *Luna Park*. No filme, entretanto, a evocação da imagem deste brinquedo de parque de diversões, não está relacionada ao lazer. O próprio contexto onde se insere, depois de um bombardeio de estímulos pela mídia já indica que o passeio na montanha-russa é entendido como uma resposta a estes estímulos. O homem da era da Nova Objetividade, que já teve a esperança otimista do Expressionismo e já foi acordado do torpor *blasé* pelo Dadaísmo, não paralisa frente aos estímulos imediatos, e portanto, se desestabiliza perante o ritmo frenético da vida. O símbolo maior da vertigem e falta de estabilidade é

o disco giratório (T06-P05) (Figura 98), análogo aos utilizados nas experimentações cinematográficas do dadaísta Marcel Duchamp em “Cinema Anêmico” (*Anémic Cinéma*, França, 1926) (Figura 99).

Além da velocidade, do hiper-estímulo e do sensacionalismo, as discrepâncias sociais também desestabilizam a vida metropolitana. Esta última é explorada em mais uma utilização do Efeito Kuleschov, quando as imagens de uma senhora, vendedora ambulante de fósforos (T06-P06) e de uma mendiga (T06-P08) são confrontadas com uma imagem de um mostruário de joias (T06-P07), evidenciando o conflito existente entre estas duas realidades. Uma ventania repentina cria um redemoinho de folhas caídas na rua (T06-P09), sopra os toldos das lojas (T06-P10) e carrega os chapéus das damas (T06-P14-P15), reforçam a vertigem e desestabilização.

A reação extrema a todo este contexto é o suicídio (T06-P17-P33). Esta sequência é uma das únicas cenas claramente planejadas e atuadas, dentro de um filme que se apresenta como documentário. Uma mulher se debruça sobre o parapeito de uma ponte e nós vemos, através da câmera subjetiva, a água abaixo. Um plano detalhe nos olhos da mulher revelam a expressão de desespero. Uma nova menção à montanha-russa, copas de árvores girando e mais uma vez o disco giratório, só ilustram o sentimento angustiante da personagem. Vemos o baque na água, e a reação de um grupo de pessoas que corre para ver o ocorrido (Figuras 100 e 101).

O restante do trecho continua reforçando a mesma ideia. Imagens da superficialidade, ilustrada por um desfile de moda (T06-P34), se alternam com animais enjaulados, uma briga de cachorros, setas apontando em direções opostas e a mesma ventania que persiste em soprar os toldos, assim como o nauseante passeio de montanha russa que se prolonga.

Figuras 98 – Disco giratório em *Berlin*.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Figuras 99 – “Cinema Anêmico” (1926), Marcel Duchap.



Fonte – <http://www.silentera.com/video/img/frames/anemicCinema-image.jpg>

Figuras 100 – Suicídio.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Figuras 101 – Suicídio.



Fonte – *Still frame de Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927*

Este trecho do filme oferece um contraponto ao anterior. Se, no processo de produção e distribuição de jornais, a cidade se apresenta ordenada e orgânica, aqui, as partes não se comunicam. A montagem de Ruttmann no primeiro destes trechos herda da tradição clássica da narrativa americana. No segundo, se aproxima da montagem ideológica russa. Salvo a sequência do suicídio, as imagens por si só não tem uma continuidade, e sim uma conexão conceitual, onde todas as partes contribuem para a formação de uma ideia, assim como no filme “Mãe”, de Vsevolod Pudovkin, descrito no Capítulo III.

Desta forma, Ruttmann, através da montagem cinematográfica, inventa, no plano fictício, uma cidade unitária que atende os padrões de organicidade que Hilberseimer deseja para a metrópole, como também, simultaneamente, demonstra a cidade fragmentada pela desconexão e excesso de estímulos que Hilberseimer combate.

. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para alcançar o objetivo do trabalho, isto é, verificar quanto do pensamento urbano vanguardista do século XX, representado pela teoria de Ludwig Hilberseimer, transparece no filme *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, buscou-se traçar paralelos entre trechos do filme e o discurso do arquiteto. Com isto intencionávamos verificar os possíveis diálogos entre pensamento urbano e prática cinematográfica em um recorte específico, observando o cinema como uma ferramenta de representação da cidade.

Através da análise do filme, e, especialmente, dos trechos selecionados, percebemos que Walter Ruttmann está completamente inserido em seu contexto cultural, se alinhando às vanguardas da época tanto em seu método de trabalho, a *Gestaltung*; como no seu recorte temático, a metrópole; como em sua estética, que herda das diversas correntes artísticas.

Vimos que Berlim, em 1927, vivia, sob o regime democrático da República de Weimar, uma dita ‘Era de Ouro’ comparável à de outras grandes metrópoles mundiais da época, como Nova York, e com forte influência do modo de produção e cultura do consumo americanos. Somados a uma vertente artística propriamente alemã, a chamada Nova Objetividade, que valorizava a realidade imediata, isso se traduziu num momento de uma “Cultura de Superfícies”, segundo Janet Ward (2001).

Por traduzir esta cultura vigente, *Berlin* foi duramente criticado por diversos teóricos do cinema da época, notadamente pelo mesmo Siegfried Kracauer e o próprio idealizador do filme, Carl Mayer. John Grierson, em 1932, condena a “fórmula” cinematográfica das sinfonias urbanas disseminada com o lançamento de *Berlin*, considerando-a vazia quanto ao seu conteúdo, e alegando que se estava fazendo arte pela arte ao dizer que Berlim, no “dia” retratado no filme, não produz nada (GRIERSON, 1976, p. 24-25). Para ele, o filme não carrega uma mensagem política forte, e “evidentemente a elite intelectual da época esperava um testemunho realista sobre as condições urbanas e sociais, sobre a estrutura econômica e política e as resultantes contradições refletidas no cotidiano de Berlim” (PROX, 2007).

Dada a proximidade temporal entre o lançamento de *Berlin* e os comentários feitos por Grierson, apenas 5 anos entre eles, ele não pôde prever em sua crítica a dimensão

histórica que o filme viria a assumir, sendo considerado como detentor de memória, um documento histórico. Após a Segunda Guerra Mundial, Berlim se encontrava amplamente desfigurada, com grande parte de seu centro devastado. Hoje, pouco da Berlim de 1927 sobrevive fisicamente, os costumes da sociedade do entre-guerras e suas relações com a cidade eram diferentes das atuais. Isto deixa extremamente clara, como afirmamos desde a introdução, a importância que *Berlin* tem como detentor de memória da cidade, e se caracteriza como um documento da história urbana da cidade, uma vez que, após tantas perdas materiais e imateriais, depende de seu acervo documental para salvaguardar sua dinâmica de outrora, papel eximamente bem executado pelo filme, que pode ser acessado sistematicamente e interpretado sob diversas óticas.

Uma destas novas visões para o filme é justamente o que se fez neste trabalho. Onde podemos perceber que *Berlin* não somente traz uma memória da cidade que pode ser re-produzida, como transparece diálogos diversos com o pensamento urbano de vanguarda de sua época.

A metrópole de Ruttmann se relaciona com a de Hilberseimer em dois aspectos principais. Ela é uma desconstrução da realidade metropolitana nos elementos básicos que a compõem, onde são evidenciados os embates urbanos resultantes da forma passada de produção do espaço. Este é o mesmo método de trabalho de Hilberseimer na sua teoria.

Porém, *Berlin* é, simultaneamente, uma montagem realizada com estes mesmos elementos da metrópole que demonstra sua vocação de ser um organismo unitário, dentro do pensamento da época. Hilberseimer caracteriza seus próprios esforços teóricos como “uma tentativa de possibilitar uma formação mais eficiente de um organismo urbano através da reorganização e reaplicação destes elementos” (2012, p. 131). Se, na teoria de Hilberseimer, isto é solucionado pela proposição de uma nova cidade, Ruttmann o faz pela manipulação das imagens da cidade real no cinema. A divisão do filme em atos, a constante marcação do tempo com o relógio, os paralelos entre atividades cotidianas e atividades industriais, o processo fluido da produção e distribuição dos jornais, e a finalização de tudo em fogos de artifício: tudo converge para uma ideia de uma cidade que, apesar de alguns percalços, funciona.

Figuras 102 e 103 – Imagens aéreas da área central de Berlim em 1943 (acima) e em 1953 (abaixo).



Fonte – Google Earth

A cidade representada é, portanto, expressão tanto das patologias a serem sanadas por uma nova ideia de cidade; como, em espírito, a própria nova cidade, com suas partes contribuindo para a criação de um todo harmônico.

O processo da montagem é a principal convergência entre o arquiteto e o cineasta. E até hoje em dia, como pudemos ver em trabalhos que analisam filmes mais recentes, o cinema continua trazendo a possibilidade de representar a cidade, podendo tanto apontar os seus problemas como demonstrar possibilidades.

Ruttmann não é alheio aos problemas urbanos, mas tem a possibilidade de utilizar os recursos da dramaticidade do cinema para articula-los de forma que se atinja o aspecto orgânico idealizado por Hilberseimer para a metrópole, dando um final à sua história de otimismo e luz. Assim a *Großstadt* representada por Ruttmann e a *Großstadt* proposta por Hilberseimer são ambas expressões de um desejo por uma cidade que seja um organismo funcional e pulsante, uma máquina, uma sinfonia.

. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALSAYYAD, Nezar. **Cinematic Urbanism: A history of film from reel to real**. New York: Routledge, 2006.

ANDERSON, Richard. Introduction. **In: Metropolisarchitecture and selected esseys**. New York: GSAAP, 2012.

ANDREW, Dudley. **Principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUFDERHEIDE, Patrícia. **Doumentary Film: A very short introduction**. New York: Oxford Press Inc., 2007.

BARBOSA, Jorge Luiz. A Arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. **In: Revista GEOgraphia – Ano. II – No. 3**. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em:
<<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/30>>.
Acesso em: 03 Jul 2012.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história – Considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas. **In: Revista Comunicação & Sociedade – Ano. 32 – No. 55**. São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/issue/view/191>>. Acesso em: 29 Abr 2014.

BENÉVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **In: Magia e técnica, arte e política (obras escolhidas, v.1)**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CALABI, Donatella. entrevista no vitruvius. **In: Portal Vitruvius**, São Paulo, set. 2003. Disponível em:
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/04.015/3335?page=6>>. Acesso em: 15 Fev 2015

- CALABI, Donatella. **História do Urbanismo Europeu. – Questões, instrumentos, casos exemplares.** São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CASTELLI, Lineu. Meu tio era um Blade Runner: Ascensão e queda da arquitetura moderna no cinema. **In: Portal Vitruvius**, São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/781>>. Acesso em 20 Nov 2010.
- CARROL, Noëll. Eisenstein's Philosophy of Film. **In: ALLEN, Richard; TURNEY, Michael (Org.). Camera obscura. Camera Lucida: Esseys in Honor of Annette Michelson.** Amsterdam: University Press, 2003.
- CARR, E H. What is history? **In: ARNOLD, Dana (Org.). Reading architectural history.** (p. 14-23). London and New York: Routledge, 2002.
- CHOAY, Françoise. **O urbanismo.** São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CURSINO, Adriana. A construção da narrativa clássica. **In: Cadernos de textos da escola de cinema Darcy Ribeiro.** Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.escoladarcyribeiro.org.br/media/ANarrativaClassica.pdf>>. Acesso em: 4 mar 2010.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido – Tradição e transformação do documentário.** Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DE FERRER, Andrei. **Arquitetura em Vídeo: Verticalização e Progresso.** Trabalho de Conclusão de Curso em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.
- DIMENBERG, Edward. Tranfiguring the urban grey. **In: ALLEN, Richard; TURNEY, Michael (Org.). Camera obscura. Camera Lucida: Esseys in Honor of Annette Michelson.** Amsterdam: University Press, 2003.
- DUARTE, Fábio. Cinemacidades. **In: Portal Vitruvius**, São Paulo, out, 2004. Disponível em:< <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/532>>. Acesso em 20 Nov 2013.
- DUDLEY, Andrew. **Principais Teorias do Cinema – Uma Teoria.** Jorge Zahar Editor Ltda.: Rio de Janeiro, 1989.

- EDSON, Lauren. **G: An avant-garde journal of art, architecture, design and film, 1923-1926**. Los Angeles: Getty, 2010.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FERNANDES, Ana; GOMES, Marco Aurélio de Filgueiras. **A pesquisa recente em história urbana no Brasil**. Seminário de história Urbana, Brasília, 1993.
- FUJIOKA, Paulo Yassuhide. Presença da arquitetura de Frank Lloyd Wright no cinema. **In: Portal Vitruvius**, São Paulo, jan. 2008. Disponível em:<
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.092/173>>. Acesso em 23 Set 2010.
- GRIERSON, John. First principles of documentary (p. 19-30). **In: BARSAM, Richard Meran (org.) Nonfiction film theory and criticism**. Nova York: Dutton, 1976.
- GROPIUS, Walter. **The new architecture and the Bauhaus**. Cambridge: The MIT Press, 1965.
- HAROUEL, Jean-Louis. **História do urbanismo**. Campinas: Papirus, 1990.
- HILBERSEIMER, Ludwig. **Metropolisarchitecture and selected essays**. New York: GSAAP, 2012.
- KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: A psychological History of the German Film**. Princeton: University Press, 2004.
- KOLB, Eberhard. **The Weimar Republic**. New York: Routledge, 2005.
- KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **In: Revista de Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992. Disponível em:<
<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940>>. Acesso em: 24 jun 2013.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1990.
- LEZO, Denise. **Arquitetura, Cidade e Cinema – Vanguardas e Imaginário**. São Carlos: Universidade de São Paulo, 2010.
- MACDONALD, Scott. The City as the Country – The New York city symphony from Rudy Burckhardt to Spike Lee. **Film Quarterly**, Vol. 51, No. 2, p. 2-20. Califórnia, 1998. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3697136>. Acesso em 16 Mar 2013.

- MACDONALD, Scott. **Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema**. New York: Oxford Prss Inc., 2015.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003
- MARTINS, Fernanda Aguiar; SANTOS, Emerson Roberto Dias. **As sinfonias urbanas - uma breve introdução sobre suas origens e seus inventores**. Salvador, EBE Cult, 2012. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/ebecult/artigos-completos/>>. Acesso em 17 Out 2013.
- MEIDNER, Ludwig. **An introduction to Painting the Metropolis**. Berlin: UCLA, 2006. Disponível em: <http://www.berlin.ucla.edu/hypermedia/1905_people/texts/Meidner.pdf>. Acesso em: 28 abril 2014.
- METZ, Christian. **A significação do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- METZGER, Rainer. **Berlin in the 20s**. London: Thames & Hudson, 2007.
- MCLENDON, Sandy. **Modernism at the movies**. Los Angeles: Jetset, 2001.
- NAME, Leonardo dos Passos Miranda. Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade. **In: Portal Vitruvius**, São Paulo, jun, 2003. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.037/676>>. Acesso em: 20 Nov 2010.
- NAME, Leonardo dos Passos Miranda. O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência. **In: Portal Vitruvius**, São Paulo, fev, 2003. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.037/676>>. Acesso em: 20 Nov 2010.
- OLIVIERI, Silvana. A cidade nos documentários. **In: Revista Rua**, vol. 7 no. 2. Salvador, 2006. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/viewArticle/3175>>. Acesso em: Jul 2012.
- OLIVIERI, Silvana. **Quando o cinema vira urbanismo: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade**. Salvador: EDUFBA, PPGAU, 2011.

- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PECHMAN, Robert Moses. Um olhar sobre a cidade. **In: Seminário da história da cidade e do urbanismo**, v.2, n.1, 1993. Disponível em: <<http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/318/294>>. Acesso em: 14 Nov 2014.
- PROX, Lothar. **Ruttman's and Meisel's Berlin-Symphony**. New York: Carnigie Hall, 2007. Disponível em <http://www.carnegiehall.org/berlininlights/today/film_soc.html> . Acesso em: 13 Fev 2015.
- RAMIRES, Julio Cesar de Lima. O cinema e a cidade: algumas reflexões. **In: GEOSUL** no. 18 – Ano IX – 2º semestre. Uberlândia, 1994. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/view/23642>>. Acesso em: 15 Jul 2012.
- REISZ, Karel. **The Technique of Film Editing**. Berkley: University of California Press, 1978.
- RICHTER, Hans. Avant-garde film in Germany. **In: Experiment in the Film, MANVELL, Roger**. London: Grey Wallls Press, 1949. Disponível em: <<http://www.archive.org/stream/experimentinfilm00unse#page/6/mode/2up>>. Acesso em: 28 Abr 2014.
- ROLNIK, Raquel. História urbana: história na cidade?. **In: Cidade e História: Modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX. PECHMAN, R. M. (Org.)**. Salvador: UFBA/Mestraado em Arquitetura e Urbanismo, 1992.
- SANTOS, Fábio Allon dos. A arquitetura como agente filmico. **In: Porta Vitruvius**, São Paulo, fev, 2004. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.045/616>>. Acesso em: 20 Nov 2010.
- SCHAFF, Adam. **História e Verdade**. São Paulo: Martins Fonte, 1987.
- SIMMEL, Georg. A Metrópole e a vida mental. **In: O Fenômeno Urbano**. Zahar editos, Rio de Janeiro. 1967

- SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”.
IN: CHERNEY, Leo; SCHWARTZ, Roberto (org.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica.** Campinas: Perspectiva, 1994.
- WARD, Janet. **Weimar Surfaces – Urban visual culture in 1920s Germany.** Berkley: University of California Press, 2001.
- WEITZ, Eric D. La Alemanha de Weimar- presagio y tragédia. Madrid: Turner Noema, 2009.
- ZEVI, Bruno. **Saber Ver Arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ZUCCONI, Guido. **A Cidade do Século XIX.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

. APÊNDICES

. TRECHO 01

Plano	Duração	Seg.	Descrição	Transição
T01-P01	00:22 – 00:28	6s	Plano fechado da corrente do rio (esquerda → direita)	Cross-fade
T01-P02	00:28 – 00:34	6s	Plano fechado da corrente do rio (direita → esquerda)	Cross-fade
T01-P03	00:34 – 00:58	24s	Sequência abstrata de ritmo ascendente	Corte
T01-P04	00:58 – 00:59	1s	Plano médio de cancelas ferroviárias em fechamento	Corte
T01-P05	00:59 – 01:01	2s	Plano aberto de área rural com poste elétrico ao centro e trem se aproximando	Corte
T01-P06	01:01 – 01:05	4s	Plano fechado do trem em movimento	Corte
T01-P07	01:05 – 01:06	1s	Travelling sobre os trilhos (frontal)	Corte
T01-P08	01:06 – 01:06	0,3s	Travelling fiação elétrica	Corte
T01-P09	01:06 – 01:06	0,3s	Plano fechado das engrenagens do trem	Corte
T01-P10	01:06 – 01:06	0,3s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P11	01:07 – 01:07	0,3s	Travelling sobre trilhos (Frontal)	Corte
T01-P12	01:07 – 01:07	0,3s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P13	01:07 – 01:07	0,3s	Plano fechado das engrenagens do trem	Corte
T01-P14	01:08 – 01:08	0,3s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P15	01:08 – 01:08	0,3s	Travelling sobre trilhos (Frontal)	Corte
T01-P16	01:08 – 01:08	0,3s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P17	01:09 – 01:09	0,3s	Plano fechado das engrenagens do trem	Corte
T01-P18	01:09 – 01:09	0,3s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P19	01:09 – 01:09	0,3s	Travelling sobre trilhos (Frontal)	Corte
T01-P20	01:10 – 01:10	0,3s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P21	01:10 –	0,3s	Plano fechado das engrenagens do	Corte

	01:10		trem	
T01-P22	01:10 – 01:10	0,3s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P23	01:11 – 01:11	0,3s	Travelling sobre trilhos (Frontal)	Corte
T01-P24	01:11 – 01:11	0,3s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P25	01:11 – 01:11	0,3s	Plano fechado das engrenagens do trem	Corte
T01-P26	01:12 – 01:12	0,3s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P27	01:12 – 01:12	0,3s	Travelling sobre trilhos (Frontal)	Corte
T01-P28	01:12 – 01:12	0,3s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P29	01:13 – 01:18	5s	Travelling fiação, postes elétricos e paisagem rural	Corte
T01-P30	01:18 – 01:21	3s	Travelling por zona arborizada	Corte
T01-P31	01:21 – 01:24	3s	Travelling fiação, postes elétricos e paisagem rural	Corte
T01-P32	01:24 – 01:27	3s	Plano fechado de articulação entre vagões do trem	Corte
T01-P33	01:27 – 01:29	2s	Travelling arborização (borrão)	Corte
T01-P34	01:29 – 01:31	2s	Travelling fiação	Cross-fade
T01-P35	01:31 – 01:32	1s	Travelling fiação e postes elétricos	Cross-fade
T01-P36	01:32 – 01:35	3s	Travelling fiação e postes elétricos e paisagem rural	Corte
T01-P37	01:35 – 01:36	0,4s	Travelling sobre trilhos (lateral)	Corte
T01-P38	01:36 – 01:36	0,4s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P39	01:36 – 01:36	0,4s	Travelling sobre trilhos (frontal)	Corte
T01-P40	01:37 – 01:37	0,4s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P41	01:37 – 01:37	0,4s	Plano fechado das engrenagens do trem	Corte
T01-P42	01:38 – 01:38	0,4s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P43	01:38 – 01:38	0,4s	Travelling sobre trilhos (frontal)	Corte
T01-P44	01:39 – 01:39	0,4s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte

T01-P45	01:39 – 01:39	0,4s	Plano fechado das engrenagens do trem	Corte
T01-P46	01:39 – 01:39	0,4s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P47	01:40 – 01:40	0,4s	Travelling sobre trilhos (frontal)	Corte
T01-P48	01:40 – 01:40	0,4s	Plano fechado das engrenagens do trem	Corte
T01-P49	01:41 – 01:41	0,4s	Travelling fiação elétrica	Corte
T01-P50	01:41 – 01:41	0,4s	Travelling sobre trilhos (frontal)	Corte
T01-P51	01:42 – 01:42	0,4s	Travelling fiação e postes elétricos	Corte
T01-P52	01:42 – 01:42	0,4s	Plano fechado das engrenagens do trem	Corte
T01-P53	01:43 – 01:48	5s	Travelling estrutura metálica de ponte	Corte
T01-P54	01:48 – 01:51	3s	Travelling fiação e postes elétricos e paisagem rural	Corte
T01-P55	01:51 – 01:53	2s	Travelling paisagem rural e placa indicativa de <i>Berlin</i>	Corte
T01-P56	01:53 – 01:56	3s	Travelling estrutura metálica de ponte	Corte
T01-P57	01:56 – 02:01	5s	Travelling fiação e postes elétricos e paisagem rural	Corte
T01-P58	02:01 – 02:04	3s	Travelling paisagem rural	Corte
T01-P59	02:04 – 02:06	2s	Travelling fiação e postes elétricos e paisagem rural	Corte
T01-P60	02:07 – 02:12	5s	Travelling zona suburbana	Corte
T01-P61	02:12 – 02:30	18s	Travelling zona suburbana e industrial	Corte
T01-P62	02:30 – 02:33	3s	Travelling zona urbana em construção	Corte
T01-P62	02:33 – 02:36	3s	Travelling parque ferroviário	Corte
T01-P63	02:36 – 02:39	3s	Travelling parque ferroviário	Corte
T01-P65	02:39 – 02:42	3s	Travelling parque ferroviário	Corte
T01-P66	02:43 – 02:48	5s	Travelling ao longo de trem parado	Corte
T01-P67	02:49 – 02:59	10s	Travelling zona industrial	Corte
T01-P68	02:59 –	8s	Travelling zona urbana com	Corte

	03:07		edificações residenciais (empenas publicitárias)	
T01-P69	03:07 – 03:14	7s	Travelling entroncamento de trilhos	Corte
T01-P70	03:14 – 03:15	1s	Plano fechado mudança de direção de trilho	Corte
T01-P71	03:15 – 03:16	1s	Plano detalhe sinalização ferroviária	Corte
T01-P72	03:16 – 03:18	2s	Travelling entroncamento de trilhos	Corte
T01-P73	03:18 – 03:26	8s	Travelling aproximação plataforma de trem	Cross-fade
T01-P74	03:26 – 03:31	5s	Travelling placa <i>Berlin</i>	Corte
T01-P75	03:32 – 03:35	3s	Plano fechado engrenagens do trem parando na plataforma	Corte
T01-P76	03:35 – 03:37	2s	Plano detalhe de engrenagem do trem parado	Corte
T01-P77	03:37 – 03:39	2s	Plano detalhe maquinário do trem	Corte

. TRECHO 02

Plano	Duração	Seg.	Descrição	Transição
T02-P01	03:40 – 03:47	7s	Plano geral de área central de Berlim (catedral em proeminência)	Cross-fade
T02-P02	03:47 – 03:54	7s	Plano geral da área central de Berlim	Cross-fade
T02-P03	03:54 – 04:01	7s	Plano geral da área central de Berlim	Cross-fade
T02-P04	04:01 – 04:04	3s	Plano geral da área central de Berlim	Cross-fade
T02-P05	04:04 – 04:11	7s	Plano geral da área central de Berlim	Fade
T02-P06	04:11 – 04:18	7s	Plano fechado relógio da torre da <i>Rathaus</i>	Cross-fade
T02-P07	04:18 – 04:23	5s	Plano detalhe relógio (05h00)	Fade
T02-P08	04:23 – 04:35	12s	Plano médio da <i>Leipziger Strasse</i> (<i>Wertheim</i> em proeminência)	Cross-fade
T02-P09	04:35 – 04:47	12s	Plano médio de rua central vazia	Cross-fade
T02-P10	04:47 – 04:54	7s	Plano médio de rua central vazia	Cross-fade
T02-P11	04:54 – 05:02	7s	Plano médio da <i>Schloss Platz</i> (<i>Neuer Marstall</i> em proeminência)	Fade
T02-P12	05:02 –	5s	Plano detalhe sarjeta com grelha	Cross-fade

	05:07		esgoto	
T02-P13	05:07 – 05:17	10s	Plano médio esgoto subterrâneo	Corte
T02-P14	05:17 – 05:22	5s	Plano fechado de fachada funcionalista (<i>Mossehaus</i>)	Cross-fade
T02-P15	05:22 – 05:26	4s	Plano fechado de fachada funcionalista	Corte/Fade
T02-P16	05:26 – 05:32	6s	Plano fechado maquinário industrial	Cross-fade
T02-P17	05:32 – 05:39	7s	Plano fechado maquinário industrial	Corte
T02-P18	05:39 – 05:46	7s	Plano fechado de fachada funcionalista	Cross-fade
T02-P19	05:46 – 05:53	7s	Plano fechado fiação elétrica	Fade

. TRECHO 03

Plano	Duração	Seg.	Descrição	Transição
T03-P01	10:29 – 10:41	12s	Plano médio abertura dos portões da fábrica	Corte
T03-P02	10:41 – 10:46	5s	Plano médio movimentação na estação ferroviária	Corte
T03-P03	10:47 – 10:52	5s	Plano médio aproximação de trem na plataforma e movimento de passageiros	Corte
T03-P04	10:52 – 10:53	1s	Plano médio movimento de passageiros (interno)	Corte
T03-P05	10:53 – 10:56	3s	Plano médio movimento passageiros na escadaria da estação (interno)	Corte
T03-P06	10:56 – 10:59	3s	Plano médio movimento passageiros na escadaria da estação	Corte
T03-P07	10:59 – 11:02	3s	Plano médio estação Fürstenbrunn e movimento de trem e passageiros	Corte
T03-P08	11:02 – 11:05	3s	Plano médio movimento de trem e passageiros na estação	Corte
T03-P09	11:05 – 11:08	3s	Plano médio movimento passageiros na escadaria da estação (interno)	Corte
T03-P10	11:08 – 11:10	2s	Plano médio movimento passageiros na escadaria da estação (interno)	Corte
T03-P11	11:10 – 11:13	3s	Plano médio movimento passageiros na escadaria da estação	Corte
T03-P12	11:13 – 11:15	2s	Plano médio contraplongé movimento passageiros na rua	Corte
T03-P13	11:15 – 11:18	3s	Plano detalhe pernas dos transeuntes	Corte
T03-P14	11:18 –	2s	Plano detalhe pernas de vacas na rua	Corte

	11:20			
T03-P15	11:20 – 11:22	2s	Plano detalhe vacas na rua	Corte
T03-P16	11:22 – 11:24	2s	Plano detalhe transeuntes na rua	Corte
T03-P17	11:24 – 11:26	2s	Plano fechado parada militar	Corte
T03-P18	11:26 – 11:30	4s	Plano fechado transeuntes	Corte
T03-P19	11:30 – 11:32	2s	Plano médio transeuntes em direção a ponte	Corte
T03-P20	11:32 – 11:37	5s	Plano médio plongé transeuntes em direção a ponte	Corte
T03-P21	11:37 – 11:42	5s	Plano médio transeuntes na rua (frontal)	Corte
T03-P22	11:42 – 11:45	3s	Plano detalhe caixa de música	Corte
T03-P23	11:45 – 11:48	3s	Plano médio transeuntes atravessando ponte (direita → esquerda)	Corte
T03-P24	11:48 – 11:51	3s	Plano médio transeuntes atravessando ponte esquerda → direita)	Corte
T03-P25	11:51 – 11:54	3s	Plano médio contraplongé ponte vista de baixo	Corte
T03-P26	11:54 – 11:59	5s	Plano médio edifício industrial	Corte
T03-P27	11:59 – 12:02	3s	Plano médio tilt estrutura industrial	Corte
T03-P28	12:02 – 12:07	5s	Plano médio edifício industrial, transeuntes em 1º plano	Corte
T03-P29	12:07 – 12:12	5s	Plano médio vacas entrando em matadouro	Corte
T03-P30	12:12 – 12:17	5s	Plano médio operários entrando em fábrica	Corte
T03-P31	12:18 – 12:21	3s	Plano médio operários entrando em fabrica	Corte
T03-P32	12:21 – 12:26	5s	Plano médio operários entrando em fábrica	Corte
T03-P33	12:26 – 12:29	3s	Plano médio operários entrando em fábrica	Corte
T03-P34	12:29 – 12:32	3s	Plano médio operários vestindo farda da fábrica (interno)	Corte
T03-P35	12:32 – 12:37	5s	Plano fechado maquinário industrial	Corte

. TRECHO 04

Plano	Duração	Seg.	Descrição	Transição
-------	---------	------	-----------	-----------

T04-P01	33:54 – 33:55	1s	Plano americano de guarda acenando liberação do trânsito	Corte
T04-P02	33:55 – 34:00	5s	Plano médio carros avançando pela rua	Corte
T04-P03	34:00 – 34:05	5s	Plano médio rua movimentada	Corte
T04-P04	34:05 – 34:07	2s	Plano médio carros de acumulando em cruzamento	Corte
T04-P05	34:07 – 34:10	3s	Travelling de carros acumulando em cruzamento	Corte
T04-P06	34:10 – 34:12	2s	Plongé de carros parados no cruzamento	Corte
T04-P07	34:12 – 34:18	6s	Panorâmica de guarda ajudando criança a atravessar a rua	Corte
T04-P08	34:18 – 34:22	4s	Plano médio de vitrine com cama giratória	Corte
T04-P09	34:22 – 34:22	1s	Plano americano de guarda acenando liberação do trânsito	Corte
T04-P10	34:22 – 34:30	8s	Plano médio de carroça passando na rua	Corte
T04-P11	34:30 – 34:32	2s	Plano médio de pessoas tentando atravessar a rua	Corte
T04-P12	34:32 – 34:33	1s	Plano detalhe de bonde passando sobre trilho	Corte
T04-P13	34:33 – 34:34	1s	Plano detalhe de ônibus passando na rua	Corte
T04-P14	34:34 – 34:34	0,5s	Plano médio de carro em alta velocidade	Corte
T04-P15	34:34 – 34:35	0,5s	Plano médio de carro em alta velocidade	Corte
T04-P16	34:35 – 34:53	18s	Plano médio de pessoas tentando atravessar a rua	Corte
T04-P17	34:53 – 34:54	0,5s	Plano médio de carro em alta velocidade	Corte
T04-P18	34:54 – 34:55	0,5s	Plano médio de carro em alta velocidade	Corte
T04-P19	34:55 – 34:55	0,5s	Plano médio de carro em alta velocidade	Corte
T04-P20	34:55 – 34:56	0,5s	Plano médio de carro em alta velocidade	Corte
T04-P21	34:56 – 34:58	2s	Plongé de trem passando sobre trilhos	Corte
T04-P22	34:58 – 35:00	2s	Plongé de trem passando sobre trilhos	Corte
T04-P23	35:00 – 35:02	2s	Plongé de trem passando sobre trilhos	Corte
T04-P24	35:02 –	2s	Plongé de trem passando sobre trilhos	Corte

	35:04			
T04-P25	35:04 – 35:06	2s	Plongé de trem passando sobre trilhos	Corte
T04-P26	35:06 – 35:08	2s	Plongé de trem passando sobre trilhos	Corte
T04-P27	35:08 – 35:09	1s	Plongé de trem passando sobre trilhos	Corte
T04-P28	35:09 – 35:15	6s	Plongé de trem passando sobre trilhos	Corte
T04-P29	35:15 – 35:19	4s	Plano médio de ponte sobrepostas com trens passando	Corte
T04-P30	35:19 – 35:21	3s	Plano médio de ponte sobrepostas com trens passando	Corte
T04-P31	35:21 – 35:23	2s	Plano médio de viaduto atravessando edifício	Corte
T04-P32	35:23 – 35:25	2s	Contraplongé de viaduto atravessando edifício	Corte
T04-P33	35:25 – 35:28	3s	Plano médio de viaduto atravessando edifício	Corte
T04-P34	35:28 – 35:30	2s	Plano médio de viaduto atravessando edifício	Corte
T04-P35	35:30 – 35:35	5s	Panorâmica de viaduto atravessando edifício	Corte
T04-P36	35:35 – 35:37	2s	Travelling sobre viaduto atravessando edifício	Corte
T04-P37	35:37 – 35:39	2s	Câmera em movimento mostrando rodas de carros	Corte
T04-P38	35:39 – 35:52	14s	Montagem	Corte

. TRECHO 05

Plano	Duração	Seg.	Descrição	Transição
T05-P01	43:37 – 43:39	2s	Plano americano homem operando máquina	Corte
T05-P02	43:39 – 43:40	1s	Plano detalhe maquinário industrial	Corte
T05-P03	43:40 – 43:41	1s	Plano detalhe máquina de imprensa (esquerda → direita)	Corte
T05-P04	43:41 – 43:42	1s	Plano detalhe máquina de imprensa (esquerda → direita)	Corte
T05-P05	43:42 – 43:45	3s	Plano detalhe rolo de papel de imprensa	Corte
T05-P06	43:45 – 43:48	3s	Plano detalhe máquina de imprensa	Corte
T05-P07	43:48 – 43:50	2s	Plano detalhe máquina de imprensa	Corte

T05-P08	43:50 – 43:52	2s	Plano detalhe máquina de imprensa	Corte
T05-P09	43:52 – 43:54	2s	Plano detalhe máquina de imprensa	Corte
T05-P10	43:54 – 43:56	2s	Plano detalhe máquina de imprensa	Corte
T05-P11	43:56 – 44:06	10s	Plano detalhe máquina de imprensa (finalização)	Corte
T05-P12	44:06 – 44:11	5s	Plano detalhe linha de produção empacotamento jornais	Corte
T05-P13	44:11 – 44:13	2s	Plano detalhe linha de produção empacotamento jornais	Corte
T05-P14	44:14 – 44:17	3s	Plano detalhe linha de produção organização final do jornal	Corte
T05-P15	44:17 – 44:22	5s	Plano detalhe encaminhamento de jornal para distribuição	Corte
T05-P16	44:22 – 44:23	1s	Plano detalhe em raccórd encaminhamento de jornal para distribuição	Corte
T05-P17	44:23 – 44:25	2s	Plano americano carregamento de jornal no caminhão de distribuição	Corte
T05-P18	44:25 – 44:26	1s	Plano detalhe carregamento de jornal no caminhão de distribuição	Corte
T05-P19	44:26 – 44:27	1s	Plano detalhe carregamento de jornal no caminhão de distribuição	Corte
T05-P20	44:27 – 44:32	5s	Plano médio plongé carga sendo dividida entre os distribuidores	Corte
T05-P21	44:32 – 44:39	7s	Plano médio caminhões de distribuição saindo da central de imprensa	Corte
T05-P22	44:39 – 44:40	1s	Plano americano jornal chegando aos vendedores	Corte
T05-P23	44:40 – 44:41	1s	Plano americano jornal chegando aos vendedores	Corte
T05-P24	44:41 – 44:44	3s	Plano americano vendedor na rua	Corte
T05-P25	44:44 – 44:45	1s	Plano médio vendedor na rua	Corte
T05-P26	44:45 – 44:46	1s	Plano americano vendedor na rua	Corte
T05-P27	44:46 – 44:47	1s	Plano médio venda de jornal na rua	Corte
T05-P28	44:47 – 44:48	1s	Plano médio venda de jornal na rua	Corte
T05-P29	44:48 – 44:51	3s	Plano americano vendedor na rua	Corte
T05-P30	44:51 –	3s	Plano médio venda de jornal no bonde	Corte

	44:54			
T05-P31	44:54 – 44:55	1s	Plano americano venda de jornal na rua	Corte
T05-P32	44:55 – 44:56	1s	Plano americano venda de jornal na rua	Corte
T05-P33	44:56 – 44:58	2s	Plano americano homem abrindo o jornal	Corte
T05-P34	44:58 – 45:13	15s	Plano detalhe jornal (crise, assassinato, comércio, casamento, dinheiro, dinheiro, dinheiro, dinheiro, dinheiro, dinheiro)	Corte

. TRECHO 06

Plano	Duração	Seg.	Descrição	Transição
T06-P01	45:13 – 45:16	3s	Travelling sobre montanha russa	Corte
T06-P02	45:16 – 45:17	1s	Plano detalhe porta giratória	Corte
T06-P03	45:17 – 45:27	10s	Travelling sobre montanha russa	Corte
T06-P04	45:27 – 45:32	5s	Travelling vista do parque a partir montanha russa	Corte
T06-P05	45:32 – 45:37	5s	Plano detalhe disco ótico	Corte
T06-P06	45:37 – 45:40	3s	Plano americano vendedora de fosforo em frente à loja de sapato	Corte
T06-P07	45:40 – 45:43	3s	Plano detalhe mostruário de joias	Corte
T06-P08	45:43 – 45:44	1s	Plano americano de mendiga recebendo esmola	Corte
T06-P09	45:44 – 45:49	5s	Plano detalhe panorâmico ventania carregando folhas	Corte
T06-P10	45:49 – 45:50	1s	Plano médio vento soprando toldo	Corte
T06-P11	45:50 – 45:52	2s	Plano médio pessoas atravessando a rua correndo	Corte
T06-P12	45:52 – 45:54	2s	Plano detalhe porta giratória	Corte
T06-P13	45:54 – 45:55	1s	Plano detalhe vento soprando folhetos publicitários	Corte
T06-P14	45:55 – 45:57	2s	Plano detalhe chapéu voando na rua	Corte
T06-P15	45:57 – 46:02	5s	Plano médio panorâmico mulher atravessando a rua	Corte
T06-P16	46:02 – 46:03	1s	Plano médio de trem passando sobre ferrovia elevada	Corte

T06-P17	46:03 – 46:04	1s	Plano médio mulher se debruçando sobre parapeito	Corte
T06-P18	46:04 – 46:05	1s	Plano detalhe água do rio	Corte
T06-P19	46:05 – 46:06	1s	Plano detalhe rosto expressivo	Corte
T06-P20	46:06 – 46:08	2s	Travelling sobre montanha russa	Corte
T06-P21	46:08 – 46:09	1s	Plano detalhe olhos expressivos	Corte
T06-P22	46:09 – 46:10	1s	Travelling montanha russa	Corte
T06-P23	46:10 – 46:11	1s	Plano detalhe mulher abrindo olhos	Corte
T06-P24	46:11 – 46:15	4s	Plngé movimento circular copa de árvores	Corte
T06-P25	46:15 – 46:17	2s	Plano detalhe de disco ótico	Corte
T06-P26	46:17 – 46:17	0,5s	Plano detalhe de mulher caindo na água	Corte
T06-P27	46:17 – 46:19	2s	Plano médio pessoas subindo ponte	Corte
T06-P28	46:20 – 46:21	1s	Plano médio pessoas se debruçando sobre parapeito e apontando	Corte
T06-P29	46:21 – 46:22	1s	Plano americano pessoas se debruçando sobre parapeito	Corte
T06-P30	46:22 – 46:24	2s	Plano americano pessoas se debruçando sobre parapeito	Corte
T06-P31	46:24 – 46:25	1s	Plano detalhe pés de pessoas na ponte	Corte
T06-P32	46:25 – 46:28	3s	Plano médio pessoas se debruçando sobre parapeito e apontando	Corte
T06-P33	46:28 – 46:32	4s	Plano detalhe água calma do rio	Corte
T06-P34	46:32 – 46:35	3s	Plano médio modelos na passarela	Corte
T06-P35	46:35 – 46:36	1s	Plano detalhe vento sobrando saia de mulher	Corte
T06-P36	46:36 – 46:37	1s	Plongé fiação de bonde	Corte
T06-P37	46:37 – 46:39	2s	Plano americano leão na jaula	Corte
T06-P38	46:39 – 46:41	2s	Plano americano briga de cachorros	Corte
T06-P39	46:41 – 46:42	1s	Plano americano macaco pulando	Corte
T06-P40	46:42 –	0,4s	Plano detalhe sinal de transito	Corte

	46:43		apontando para direita	
T06-P41	46:43 – 46:43	0,4s	Plano detalhe sinal de transito apontando para a esquerda	Corte
T06-P42	46:43 – 46:43	0,4s	Plano detalhe sinalização ferroviária abrindo	Corte
T06-P43	46:43 – 46:43	0,4s	Plano detalhe sinal de transito apontando para a direita	Corte
T06-P44	46:44 – 46:44	0,4s	Plano detalhe sinalização ferroviária fechando	Corte
T06-P45	46:44 – 46:44	0,4s	Plano detalhe sinal de transito apontando para direita	Corte
T06-P46	46:44 – 46:45	0,4s	Plano detalhe sinal de transito apontando para esquerda	Corte
T06-P47	46:45 – 46:48	3s	Plano médio trem se aproximando sob ponte	Corte
T06-P48	46:48 – 46:51	3s	Travelling montanha russa	Corte
T06-P49	46:51 – 46:54	3s	Plongé trem se aproximando	Corte
T06-P50	46:54 – 46:57	3s	Travelling vista do parque a partir montanha russa	Corte
T06-P51	46:57 – 47:00	1s	Travelling vista do parque a partir montanha russa	Corte
T06-P52	47:00 – 47:01	1s	Travelling vista do parque a partir montanha russa	Corte
T06-P53	47:01 – 47:02	1s	Travelling vista do parque a partir montanha russa	Corte
T06-P54	47:02 – 47:03	1s	Travelling vista do parque a partir montanha russa	Corte
T06-P55	47:03 – 47:04	1s	Plano detalhe vento soprando toldo	Corte
T06-P56	47:04 – 47:05	1s	Plano detalhe vento soprando toldo	Corte