



Recebido em 20/04/2020

Aceito em 29/06/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.31046

DOSSIÊ

Corpo-Cidade: uma análise do Filme “*Um Crime Na Rua*”, de Olney São Paulo

Body-City:
an analysis of the film “*Um Crime Na Rua*”
by Olney São Paulo

Alisson Oliveira Soares de Santana

Mestrando em História na UEFS

orcid.org/0000-0002-5851-3541

alissonsnt@yahoo.com

Luís Vitor Castro Júnior

Doutor em História pela PUC-SP

Professor na UEFS

orcid.org/0000-0001-8110-6728

axevisor@gmail.com

RESUMO: Este artigo se propõe analisar e discutir o curta-metragem “Um Crime na Rua” (1955), de Olney São Paulo. Para tanto, busca-se compreender a narrativa fílmica, a partir da interação Corpo-Cidade, tal desafio potencializa refletir sobre as experiências e as diversas manifestações dos corpos no espaço urbano. A produção de 1955, gravada nas imediações do centro da cidade de Feira de Santana, Bahia, configura-se como um dos registros históricos mais importantes da memória visual da cidade ao registrar a movimentação da vida urbana feirense. O filme possibilita tecer reflexões sobre as funções e particularidades que os corpos enunciam nas paisagens urbanas subjacentes no discurso fílmico, esses corpos preenchem e interagem no tecido urbano, fornecendo atuações de grupos sociais, de situações e convenções que são protagonizadas na cidade por meio de relações interpenetrantes.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Cidade. Olney São Paulo.

ABSTRACT: This article proposes to analyze and discuss the short film “Um Crime na Rua” (1955), by Olney São Paulo. To this end, it sought to comprehend the filmic narrative, through the Body-City interaction and think about the experiences as well as the body expressions presents in the urban space. The 1955 production, recorded in the surrounds of the city center of Feira de Santana, Bahia, is one of the most important historical records of the city's visual memory when registering the movement of its urban life. The film makes it possible to relate reflections on the functions and particularities that the bodies enunciate in the urban landscapes underlying the filmic discourse, these bodies fill and interact in the urban fabric, providing performances by social groups, situations and conventions that are protagonized in the city through relationships interpenetrating.

KEYWORDS: Body. City. Olney São Paulo.

“Um crime na Rua” e Olney São Paulo

O documento cinematográfico analisado aqui tem como data de produção e lançamento o ano de 1955. Focalizando aspectos regionais da cidade, o curta-metragem apresenta um enredo policial que vai mobilizar dois agentes investigativos na resolução de um crime cometido no centro de Feira de Santana. Como narrativa, o filme apresenta cenas reais da vida cotidiana da cidade, possibilitando ativar a memória de determinadas práticas culturais produzidas em meio a uma recente dinâmica urbana.

Na medida em que a história é tecida, um novo espaço da cidade é revelado. Assim, o filme é inteiramente marcado por sequências que se intercalam em momentos e espaços diferentes, imprimindo uma identidade visual, que dificilmente poderia ser capturada por outro tipo de documentação. Essa inteligibilidade fornecida pelo campo imagético pode desvelar determinados modos de vida e formas de experimentar o cotidiano. Cada sequência da trama é caracterizada pela circulação de pessoas e eventos que colocam em questão as relações interpessoais do mundo urbano.

Olney São Paulo e uma pequena equipe cinematográfica realizaram em Feira de Santana, Bahia, o primeiro material cinematográfico produzido exclusivamente na cidade. “Um crime na Rua” caracteriza-se como um curta-metragem de caráter “artesanal”, na qual Olney se iniciava modestamente como diretor, produtor e ator.

Olney Alberto São Paulo nasceu em Riachão do Jacuípe, Bahia, no dia 07 de agosto de 1936, local onde iniciou seus estudos e morou até os 12 anos de idade. Em 1948, mudou-se com sua família para Feira de Santana, onde alguns anos depois começaria a sua aventura pelo universo cinematográfico. Teve sua história marcada pela luta e anseios em tornar-se cineasta, mesmo em situações adversas. Seu entusiasmo pelo mundo cinematográfico enveredou-se a partir da modesta cultura local que se desenvolvia no interior da Bahia.

“Um crime na rua” é, antes de tudo, uma realização pessoal de Olney São Paulo que se desdobraria mediante a sua aproximação com a arte cinematográfica, em 1954. Uma ideia geral dessa aproximação é exposta pelo cineasta em um dos seus documentos pessoais:

Vi desembarcar em Feira de Santana, uma equipe cinematográfica comandada pelo crítico e cineasta Alex Viany a fim de realizar ali um filme de longa-metragem. Esse contato com pessoas distantes e, aquela necessidade, talvez de comunicação, me levaria pouco depois a realizar um curta-metragem. (Juventudo e Cinema, acervo documental Alex Viany, 196-.)

Filmado em 16 milímetros, em preto e branco, originalmente mudo e com duração aproximadamente de seis minutos, o curta-metragem demarcava não só a primeira produção do cineasta, mas também o início de um momento ligado a atividades cinematográficas na cidade. Em sua trajetória no cinema, Olney constantemente contava com dificuldades orçamentárias para realizar suas produções, e essas limitações foram ainda além em “Um Crime na Rua”, fazendo com que recorresse a materiais emprestados, angariasse dinheiro com amigos e até mesmo “tornasse pessoas comuns em artistas” (BASTOS, 2005, p. 40). Como relata o Elídio Silva Azevedo, fotógrafo amador que serviu como cinegrafista do filme:

Nós estávamos ensaiando a cena do crime. A arma era uma peixeira, grande, bonita, e o rapaz que faria o papel do criminoso perguntou assim pra gente: “É pra matar mesmo?” ... Foi aí, que brincando com Olney, eu falei: “É melhor a gente acabar com essa cena ou trocar o criminoso, se não vamos terminar todos presos” ... Nós trocamos o ator e colocamos outro que não fosse um criminoso em potencial. Deu certo, fizemos o filme. (JOSÉ, 1999, p. 34).

Além de Elídio, a equipe de produção era formada por Edson Campos, que tinha engajamento no cinema, Fernando Ramos como ator e assistente, Miriam Arruda e alguns figurantes.



Figura 1 – Cinegrafista Elídio Azevedo nas filmagens de “Um crime na rua”. (REVISTA CINELÂNDIA, 1956).

Ainda que se tratando de uma produção incipiente, “Um crime na Rua” revela muito do pensamento estético do autor e da época em que está inserido. Íntimo conhecedor dos pressupostos teóricos do cinema e da estética do neorrealismo italiano¹, Olney São Paulo já demonstra essas referências na produção inexperiente que inaugura sua filmografia.

Nos anos 1950, o neorrealismo italiano serviu como ponto de partida para muitos jovens cineastas brasileiros que enxergavam nele uma nova forma de fazer cinema. Como destaca Mendes e Gusmão (2018), o neorrealismo integra um amplo processo de renovação da linguagem cinematográfica, proporcionando um modo de fazer cinema a partir de um viés crítico e social, deslocando o olhar cinematográfico para “aspectos mais imediatos do cotidiano das classes populares em uma espécie de cotidianização da realidade” (MENDES; GUSMÃO, 2018, p. 02). Embora boa parte das produções brasileiras das décadas de 40 e 50 se estruturasse em estúdios, as produções de caráter neorrealista eram gravadas em espaços abertos. No mesmo período, os filmes

¹ Vanoye, ao apresentar as tendências ou concepções que marcaram o cinema ao longo do tempo, comenta que o neorrealismo italiano, surgido na Europa pós-guerra “trata-se de testemunhar, de mostrar o mundo contemporâneo em sua verdade. O neorrealismo vincula-se com o documentário (gênero que não cessou de evoluir, das primeiras tomadas com os irmãos Lumière aos documentários engajados de Lacumbe, Carné ou Vigo, nos anos de 1920, passando pelos os britânicos): filmagens externas com cenários naturais, recusa dos efeitos visuais ou de efeito de montagem, imagens pouco contratadas, recurso e atores não profissionais (operários, camponeses, pescadores, etc.), temas sociais, intrigas frouxas, sem ações espetaculares. (VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. 1994, p. 34-35).

neorrealistas italianos circulavam pelas salas de cinema brasileiras e, de certa maneira, influenciavam diretamente os jovens cineastas.

Diante dos objetos que caracterizam o filme “Um Crime na Rua” e das iniciativas que o Grupo de Pesquisa Artes do Corpo vem realizando, o propósito neste trabalho é compreender os enunciados do corpo no espaço urbano da cidade, considerando a complexidade social que o filme se insere. Sabe-se que a análise implica em certa redução do olhar, sendo assim, compartilhamos com Cristiane Nova (1996) ao indicar que todo “o processo de transformação (que se configura como uma abstração) das imagens em linguagem escrita ou verbalizada leva sempre ao empobrecimento relativo do seu significado.” (NOVA, 1996, p. 227). Com isso, o limite que se encontra ao encarar esta tarefa, é de revelar outras circunstâncias históricas que não ficam tão perceptíveis na imagem em movimento.

Partindo do pressuposto de que o filme abrange uma representação/enunciação autoral do “real”, fazendo-se necessário, através da técnica de montagem, selecionar cenas que devem ser apresentadas a partir da intencionalidade do diretor, Olney São Paulo invoca seu imaginário social, que é determinado, essencialmente, pelas suas referências subjetivas. Neste sentido, entendemos que o olhar do diretor se concentra em registrar as espacialidades e especificidades da cidade. O conjunto de elementos estéticos que o filme incorpora é subjetivamente marcado por essas escolhas, ou seja:

[...] em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar) a sociedade não é plenamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolha, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 56).

A experiência do cinema consegue confluir diferentes processos e significações sociais, sobretudo, na constituição de memórias, identificando hábitos, comportamentos e estilos de vida. Diante do imperativo de tomar o filme como fonte documental, esta análise dispõe-se a fotografar o filme através do software “Adobe Premiere Pro”. Foram realizadas 200 capturas de cenas da obra, utilizando-se a ferramenta de “screenshot”. Após este processo, as imagens passaram por duas filtragens, selecionamos as cenas que categorizam a experiência do corpo no espaço urbano, em sequência, dividimos as imagens em blocos de cenas e a partir dos agrupamentos foram tecidas as análises.

Algo bastante interessante neste procedimento foi de fazer as escolhas e “melhorar” a qualidade imagética da fotografia que nos permitiu tornar uma experiência significativa e em alguns momentos interativas com o passado-presente da cidade. Neste escopo metodológico, conseguimos perceber a eficácia do cinema no processo de construção de memória e de compreensão de determinadas atuações sociais no espaço urbano, possibilitando experimentar uma viagem imaginária que nos atravessa até os dias atuais.

Corpos urbanos na Feira moderna

Como mencionado, o espaço público da cidade e os corpos que nele circulam são um dos focos centrais da produção de Olney São Paulo. Em “Um crime na Rua”, as cenas

iniciais são demarcadas pela movimentação de um casal e uma criança percorrendo um espaço pavimentado da cidade. Logo em seguida, o casal e um aglomerado de pessoas são indagados por dois agentes investigativos que procuram desvendar um crime ocorrido naquele local. Os investigadores encontram um toco de cigarro descartado no chão próximo ao corpo estirado naquele espaço, essa pista torna-se o elemento chave para conduzir a busca pelo autor do crime. Como se observa no bloco de imagens abaixo, os corpos que se interpenetram na narrativa fílmica e que constitui o público que observa atentamente a cena, são corpos que assumem a função de suporte fílmico do cenário e enunciado.

Consideramos, aqui, a experiência urbana como um artifício interativo para significação de corpos. Ao explorarmos as representações das paisagens urbanas feitas no curta, notamos como o olhar do diretor se direcionou em trazer uma perspectiva da espacialidade da cidade e dos corpos transeuntes. Sem perder o foco da narrativa, a cidade é revelada pelo diretor através de uma condição “flâneur”, caracterizando seu olhar como o “detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado.” (ROUANET, 1992, p. 23). É, portanto por meio de estratégias como essa que a narrativa do filme adquire contornos tangíveis e intangíveis, ao mesmo tempo que produzem sentidos e sensações que operam nas subjetividades das memórias individuais e coletivas.



Figura 2 – Imagens iniciais do filme que deflagram a trama.

Como se trata de uma produção de caráter urbano realizada em espaços abertos da cidade, os trechos da trama conseguem relatar especificidades históricas dos elementos que fizeram parte da paisagem urbana de Feira de Santana na década de 1950. A paisagem aparente incorpora não apenas as configurações espaciais da cidade,

como também a relação entre as pessoas que atuam no território² urbano. Este olhar de profundidade sobre o lugar³ vivido, fornece a Olney São Paulo um conteúdo visual que desvenda a Feira de Santana que se moderniza dentro de um quadro de injunções socioeconômicas, formulando assim um campo imagético de representações sobre a urbe e seus habitantes.

Nesta perspectiva, percebemos aqui a força da paisagem⁴ urbana na narrativa. A cidade deixa de ser apenas um cenário e adquire, sobremaneira, uma materialidade no discurso fílmico, uma vez que o lugar é percorrido e experimentado pelos corpos que nele atuam. A cidade assume, então, a condição de território das multidões, onde os corpos passam por diversos lugares, refletindo as relações de negociações e trocas. E, neste processo, que o convívio com o outro traduz a diversidade de Feira de Santana, sendo as ruas, os locais de encontros e de criação coletivas. Isso exposto, é relevante trazermos algumas contextualizações que fomentem a discussão do espaço de que estamos tratando.

Desde a década de 1940, a cidade de Feira de Santana, Bahia, tem sua história marcada pelo pleno processo de modernização urbana, viabilizada por transformações que envolviam a construção de estradas e rodovias, como a Rodovia Rio-Bahia (BR-116), com construção iniciada em 1941 e abertura em 1950, e a Rodovia Feira-Salvador (BR-324), concluída em 1960. A década de 1950 é, pois, imprescindível para observar as transformações da cidade, como reitera Livia Azevedo (2015):

Esta década é especialmente importante, pois integra Feira a uma rede urbana de maior alcance. As já intensas redes de comunicação, as ferrovias e estradas entre Feira e recôncavo e entre Feira e o sertão da Bahia foram incrementadas pela abertura das rodovias que instituíram a cidade de Feira de Santana como um importante ponto nodal, ou seja, com a construção das atuais BR-116 e BR-324, Feira tornou-se rota de passagem obrigatória, interligando não apenas cidades baianas, mas regiões brasileiras, como as regiões sudeste, nordeste e norte. (AZEVEDO, 2015, p. 21).

Ana Maria Oliveira, explica que, durante os anos supracitados, Feira de Santana registrou um considerável crescimento populacional e constantemente era identificada como uma “cidade progresso” (OLIVEIRA, 2008, p. 20). A inserção da cidade no cenário nacional, também diante da sua propensa articulação comercial, fazia com que a modernidade se destacasse como uma realidade operante na vida da população feirense.

² Estamos considerando o território como sistema de regras precisas, mas também enquanto espaço invenção em conformidade com Muniz Sodré ao dizer que: “Território é, assim, o lugar marcado de um jogo, que se entende em sentido amplo como a protoforma de toda e qualquer cultura: sistema de regras de movimentação humana de um grupo, horizonte de relacionamento com o real”. Articulando mobilidade e regras na base de um —fazer de contal, de um artifício fundador que se repete, o jogo aparece como a perspectiva ordenada de ligação entre o homem e o mundo, capaz de combinar —as ideias de limites, de liberdade e de invenção. (SODRÉ, 1988, p.23).

³ Milton Santos revela a força do lugar enquanto local dinâmico de ações objetivas, mas também locus de criatividade, quando descreve que “o lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis de criatividade”. (SANTOS, 1997, p. 258).

⁴ Peixoto (1993) comenta que as imagens servem para introduzir espaços e tempos diferentes e com múltiplas possibilidades. Para ele, “a paisagem contemporânea é um vasto lugar de passagem”. (PARENTE, 1993. p. 237).

A introdução de novos espaços culturais, de reformas e modificações no tecido urbano e a incorporação de novos elementos na cidade serviam para redefinir novos hábitos e comportamentos citadinos.

Como já dito, em “Um crime na Rua” os corpos e as paisagens funcionam como elementos indissociáveis, cujas experimentações dos corpos nos lugares são efêmeras – e no filme duram apenas poucos minutos ou até mesmo segundos, e acabam gerando uma espécie de arquitetura de poder do corpo na cidade. Considerar as paisagens da cidade na trama cinematográfica, nos leva perceber lugares que ainda assumem uma função memorialista, enquanto outros que foram engolidos pelas transformações dos espaços urbanos. No entanto, é interessante percebermos nas imagens extraídas, a possibilidade de apreender parte das condições territoriais de Feira de Santana. Os arranjos urbanos percorridos pela lente da câmara de Elídio Silva se apresentam aqui através de um processo de reconhecimento simbólico da memória da cidade, oscilando entre o real e o imaginário.

Como podemos notar na primeira imagem da figura 3, o espaço onde os dois agentes investigativos se encontram possivelmente seria os Currais Modelo, que abrange o atual quarteirão onde se localiza o Museu de Arte Contemporânea, a Biblioteca Municipal e o Fórum Filinto Bastos. Era um espaço destinado a comercialização de gados, substituía o antigo campo do gado aberto. A área inteira do curral era protegida, de leste ao sul, por altos muros de pedra e nos lados por cercas de madeiras (POPPINO, 1968, p. 166).



Figura 3 – Fragmentos das espacialidades do centro da cidade. Cruzamento da Rua Carlos Gomes com a Avenida Senhor dos Passos.

Na segunda imagem do bloco temos o suposto Bar RN (Bar e Restaurante Nordeste), localizado nas imediações onde hoje se situa a Praça do Nordeste, o bar servia como apoio aos nordestinos que vinham de outros estados e passavam pela cidade.

Na terceira imagem, temos ao fundo o elemento central dessa paisagem urbana, o prédio do Feira Tênis Club, que iniciava a Rua Carlos Gomes. Fundado em 1944, essa construção funcionava como um dos espaços de entretenimentos das cidades, onde se realizavam reuniões, eventos e bailes frequentados principalmente pela elite socioeconômica da urbe. Além desse espaço, Feira de Santana ainda contava com o Clube Euterpe Feirense, localizado na Rua Conselheiro Franco. Os eventos que ocorriam na Euterpe eram constantemente divulgados nas ruas da cidade, como é possível perceber na última imagem do bloco, a placa identificando: “Sábado 29 na Euterpe. Grande festa dançante com Ademilde Fonseca”. A placa está situada nas construções do Hotel Universo, esquina da Rua Carlos Gomes com entrada para avenida Senhor dos Passos – podemos facilmente identificar a Igreja Senhor dos Passos ao fundo.

No fluxo de toda esta descrição estimula-nos a memória como algo possível a cada momento que se revitaliza pelo espectador afetado pela imagem em movimento. Vemos uma Feira de Santana presente-passado, do aqui e agora, com a passagem de um novo presente em relação ao qual ele é agora, ou seja, passado, assim:

[...] o passado é a síntese do tempo inteiro, de que o presente e o futuro são apenas dimensões. Não se pode dizer: ele era. Ele não existe mais, ele não existe, mas insiste, consiste, é. Ele insiste com o antigo presente, ele consiste com o atual ou o novo. Ele é o em-si do tempo como fundamento último da passagem. (DELEUZE, 1988, p. 86).

Corpo e Experiência Urbana

A experiência dos corpos na cidade enunciada no filme possibilita-nos perceber elementos que reafirmam processos sociais do período. Por meio de cenas do cotidiano feirense, podemos observar como as relações societárias eram estabelecidas no meio urbano. No bloco de cenas abaixo, observamos a preocupação em trazer esses aspectos característicos da vida urbana de Feira de Santana.

Na primeira cena do bloco aparecem alguns estudantes, muito provavelmente alunos do Ginásio Santonópolis, que como bem evidenciou Sandra de Oliveira, seus uniformes serviam como verdadeiros símbolos que os distinguiam na paisagem feirense, “as alunas do Santonópolis usavam o clássico azul-marinho e branco em um conjunto de saia e blusa, assim como também a gravata, muito comum nos uniformes escolares” (OLIVEIRA, 2014, p. 201). Na cena seguinte, podemos observar também que o modelo da saia com “pregas”, abaixo do joelho, confirmava a tendência não apenas dos uniformes, mas da moda feminina da época.



Figura 4 – A manifestação de corpos nas paisagens urbanas da cidade.

Os espaços e os sujeitos em circulação são enquadrados quase sempre de modo mais realista possível. Notamos, na terceira imagem do bloco, que a narrativa ganha continuidade com a presença do investigador centralizado na fotografia da cena, observando o cenário na busca pelo criminoso, ao mesmo tempo que há uma real intenção do diretor em capturar aspectos singulares da cultura local. A composição do espaço da feira, os sujeitos feirantes, os objetos, utensílios e alimentos comercializados são deliberadamente focalizados.

Para além de identificarmos os elementos culturais materiais e imateriais através das formas de expressões corporais que estão subjacentes nas imagens, é importante ressaltar a memória enquanto experiência. Benjamin (1987) em “Rua mão única”, potencializa o sentido da memória como uma intensidade na qual a memória pode ser pensada enquanto potência criadora, derivada das percepções e sensações diante da experiência que somos atingidos, a memória como captura de lembranças.

O filme de Olney São Paulo deixa rastros ou cacos da memória da cidade de Feira de Santana, concentrando elementos de uma cidade que se transforma, “a antiga cidade de vaqueiros e cavalos dava lugar a outra, de playboys e carros, em um barulhento contexto, no qual, chocalhos eram substituídos por buzinas” (OLIVEIRA, 2016, p. 390), esta percepção nos leva a virtualizar as experiências subterrâneas dos corpos que tecem fazeres no espaço urbano, e através das considerações de traçadas por Benjamin, a memória “é o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual, antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do passado soterrado deve agir como um homem que escava” (BENJAMIN, 1987, p. 239). Aqui, o filme passa ser um dispositivo de memória de passagem entre presente-passado que é reatualizado e, em cada cena, são revelados novos fragmentos.



Figura 5 – Os velhos e novos componentes urbanos. Fragmentos da cidade que se transforma.

Involuntariamente, o corpo e a cidade se relacionam através da vivência, o que podemos chamar aqui da experiência urbana. Esse processo de interação mútua exercido por estes dois vetores pode ser entendido a partir da definição de “corpografia urbana”, noção que vem sendo aprofundada por pesquisas que se debruçam em estudar as relações entre corpo e cidade desenvolvidas pela arquiteta Paola Berenstein Jacques em conjunto com a pesquisadora de dança Fabiana Dultra Britto. Segundo as autoras, as corpografias formulam-se como estados transitórios das corporalidades que o corpo processa relacionado com tudo que faz parte do seu ambiente de existência. Assim, permite-se compreender as configurações de corporalidade, como também as configurações de ambiências urbanas através das experiências dos corpos (BRITTO; JACQUES, 2012, p. 150). Pensar “Um crime na Rua” a partir da noção de corpografia oportuniza direcionar nossos olhares para as configurações das ambiências urbanas em Feira de Santana mediante a uma memória visual especializada e precisa dos corpos que as experimentam.

Neste processo estudado por Jacques e Britto, “[...] a cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade” (BRITTO; JACQUES, 2012, p. 149). Quando pensamos nas relações entre corpo e cidade presente no filme, inevitavelmente perpassamos pela história do corpo, entendendo o espaço enquanto lugar de experiência da vida urbana, o lugar onde as memórias inscritas nos corpos dos personagens da narrativa fílmica se configuram como parte dos processos sociais da cidade. Assim, a cidade-corpo é o lugar de efetivação da memória, no qual tangencia os lugares, fornecendo aos corpos transeuntes fissuras visíveis e invisíveis que reescrevem cotidianamente outras paisagens.

Como coloca De Certeau, o espaço é um lugar praticado, circunstanciado pelo “cruzamento de móveis” e, por isso, “[...] é de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam...” (CERTEAU: 2005, p. 202). Sendo assim, podemos dizer que as ruas da cidade adquirem sentido a partir da experiência dos corpos que imprimem sua marca nesses espaços. Olney, a propósito, é intenso ao mostrar a pluralidade de práticas corporais. O potencial que o lugar tem de influenciar as ações do sujeito e a forma que os corpos ficam inscritos nas ruas se configurando mutuamente podem ser bem visualizadas em “Um crime na Rua”, uma vez que as ruas, as praças, o caminhar dos estudantes, a labuta na feira livre, os bares e outros espaços destacados no filme são locais onde as trocas e relações culturais se tornam mais incisivas, constituindo-se como verdadeiros espaços interpenetrados. Então, a imagem em movimento revela a centralidade dos corpos, cuja potencialidade ecoa memórias do corpo-cidade.

Ao analisar narrativas cinematográficas que dialogam com os espaços urbanos e as relações sociais, Wendell Costa identifica que:

As imagens da cidade, salientamos, são construções subjetivas dos indivíduos presentes nos recortes culturais e políticos dos territórios urbanos. A importância de uma paisagem e ou de um trajeto por onde os sujeitos significam os espaços, em seus sentidos religiosos, políticos e históricos, entre outros, representa simbolicamente o desenvolvimento emocional das pessoas com esses locais. A cidade em si é um espaço criado por relações emocionais, onde estão presentes sensações, sabores, cheiros, sons e contatos regidos por uma lógica de interação social entre os pares. (COSTA, 2016, p. 370).

A medida em que investigadores percorrem o centro da cidade à procura do criminoso, a investigação do crime torna-se o elemento condutor da narrativa em “Um Crime na Rua”. No entanto, os espaços percorridos por eles, tornam-se não apenas parte integrante do filme, como também fornece uma visualização de narrativas de vidas reais.

Na articulação entre as noções de corpo e cidade, compreendemos a cidade como um conjunto de elementos interativos que apresentam condições interpenetrantes para os corpos atuarem. Britto e Jacques sinalizam que o ambiente urbano não é para o corpo meramente um espaço físico, disponível para ser ocupado, mas um campo de processos que, instaurado pela própria ação interativa dos seus integrantes, produz configurações de corporalidades (BRITTO; JACQUES, 2012, p. 150). A experiência dos corpos em movimento pelas ruas da cidade mescla-se com o lugar e com o cotidiano urbano da população de Feira de Santana, proporcionando um registro vívido da memória urbana da cidade.

Outro trabalho de peso que aborda a relação da vida urbana e o corpo é o de Richard Sennett em seu livro “Carne e Pedra”, que investiga o impacto dessas expressões corporais na cultura arquitetônica das cidades, debelando a crise da esfera pública, de uma cidade disciplinada, produtora de consumo, competitiva, higiênica e com diversos dispositivos de poder. No filme, a cidade de Feira de Santana, conhecida como a “Princesa do Sertão” denota sua vocação comercial, contemplando um leque diversificado de mercadorias comercializadas na feira e que reflete certa arquitetura de poder enquanto local de passagem entre os corpos. Em outras palavras, a feira funciona

como o lugar de trocas comerciais e culturais, onde os pequenos agricultores, empresários, ambulantes e consumidores que vêm de diversos lugares e regiões exercem uma função metafórica de um imaginário identitário de cidade-passagem.



Figura 6 – Antiga feira livre da cidade, localizada na Praça João Pedreira.

Considerada a cidade mais importante do período no que se refere aos núcleos urbanos do Recôncavo Baiano (OLIVEIRA, 2018, p. 71), Feira de Santana avançava significativamente o seu perfil comercial, com a feira livre somando-se a pecuária como uma das atividades mais rentáveis da região.

Entendendo a cidade como um campo de processos onde tudo acontece e se modifica constantemente, a feira livre sofreu inúmeras modificações durante o século XX, principalmente no que tange ao dia e local em que se realizava. Contudo, esse espaço sempre se caracterizou como um território de função social, que transforma a organização do espaço urbano em um campo centralizador de relações interpenetrantes, o lugar onde os processos identitários se emergem.

Este aspecto pode ser evidenciado nas cenas que exibem a antiga feira livre da cidade, localizada na Praça João Pedreira. A feira apresenta-se como uma nítida “convenção” natural da cidade e é utilizada na narrativa como um dispositivo de manifestação de corpos, visto que, na provável leitura dos detetives, a feira livre seria o local ideal para encontrar o suspeito do crime. Simbolizada pela grande circulação de pessoas, a feira livre pode ser pensada potencialmente como um espaço híbrido, o lugar de encontro com outros corpos em movimento, com outros corpos praticantes e com as dinâmicas constituidora de uma determinada complexidade urbana.



Figura 7 – Cenas finais dos investigadores capturando o suspeito do crime.

Esse lugar era o local onde reunia grande parte da população, onde o urbano e o rural se encontravam diretamente, o lócus enunciativo de sujeitos plurais. Constitui-se como um dos marcadores da narrativa: é neste espaço onde a trama adquire os contornos finais, é na feira que os detetives conseguem capturar o criminoso e logo em seguida dirigem-se a “cadeia”, prédio que atualmente se concentra a Câmara Municipal de Feira de Santana.

Com “Um Crime na Rua”, Olney São Paulo conseguiu não somente capturar uma rica representação dos processos urbanos de Feira de Santana em meados da década de 1950, mas enunciar uma memória que desenha os caminhos da identidade cultural da cidade. O curta-metragem revela a cidade a partir de diferentes eixos, congregando diferentes padrões culturais que coexistem e se confrontam no espaço público. No cerne desta ação, o corpo praticante não apenas lida com as narrativas cotidianas, mas recria e inventa novas condições de viver a cidade que se transforma, a Feira que se moderniza.

Referências

AZEVEDO, Lívia Dias. *Feira de Santana: entre culturas, paisagens, imagens e memórias visuais urbanas (1950-2009)*, 1ª ed. Feira de Santana: UEFS Editora, 2015.

BASTOS, H. C. B. *A Feira de Olney São Paulo: imagens de 'Como Nasce uma Cidade'*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Feira de Santana, 2005.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRITTO, Fabiana e JACQUES, Paola. *Corpo e cidade –Complicações em processo*. In: *Revista UFMG*. Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, pp.142-155, jan./dez. 2012. Disponível em https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_142-155.pdf. Acesso em: março/2020.

CERTEAU, Michel De. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2005.

COSTA, W. M. A. *Documentário pernambucano de curta-metragem: espacialidades e narrativas nos filmes Câmara Escura e A Clave dos Pregões*. In: RENÓ, D., AMÉRICO, M., MAGNONI, A. F., IRIGARAY, F. (Orgs.). *Ficção e Documentário: memória e transformação social*. Rosário: UNR Editora, 2016, pp. 367-378.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

Juventude e cinema: respostas de Olney São Paulo. Disponível em: <http://www.alexviany.com.br/busca/visualiza_item.php>. Acesso em: outubro/2019.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história In: *O Olho da História – Revista de História Contemporânea*. Salvador, n.3, 1996. Disponível em: <http://www.oolhodahistoria.ufba.br/o3cris.html>. Acesso em: março/2020.

MENDES, Euclides S; GUSMÃO, Milene de Cássia S. *O Neorrealismo e o Ciclo Baiano de Cinema: a configuração de um ideário ético-estético na Bahia nos anos 1950 e 1960*. In: *IV Congresso Internacional sobre Culturas, Memória e Sensibilidade*. Cachoeira, Bahia, nov. 2018. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/eventos/4congressoculturas/wp-content/uploads/sites/19/2019/03/MENDES-Euclides-Santos-GUSM%C3%83O-Milene-de-C%C3%A1ssia-Silveira.pdf>. Acesso em fevereiro/2020.

OLIVEIRA, Ana Maria Carvalho dos Santos. *Feira de Santana em tempos de modernidade: olhares, imagens e práticas do cotidiano (1950-1960)*. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

OLIVEIRA, Clovis Ramaiana Moraes. *Canções da Cidade Amanhecendo: Urbanização, memórias e silenciamentos em Feira de Santana (1920-1960)*. Salvador: EDUFBA, 2016.

OLIVEIRA, Sandra Nívia Soares de. *Um modelar estabelecimento de ensino: o Colégio Santanópolis na cidade de Feira de Santana (1934-1959)*. Tese (Doutorado em Educação) FAGED/UFBA. Salvador, 2014.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Passagem da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura*. In: *PARENTE, André (Org.). Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

Poppino, Rollie E. *Feira de Santana*. Salvador: Itapoã, 1968.

REVISTA CINELÂNDIA. *Atualidades brasileiras*, 1956, Rio de Janeiro, edição 91.

ROUANET, S. P. *A cidade que habitam os homens ou são eles que moram nela*. História material em Walter Benjamin “trabalho das passagens”. *Revista da USP*. São Paulo, n. 15, pp. 48-75, set-nov, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25668/27405>. Acesso em março/2020.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo: razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

UM CRIME NA RUA. Olney São Paulo. Feira de Santana. 1955. 1 DVD (06 min.)

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus. 1994.

.