

Radiografia da metrópole carioca:
registros da cidade no cinema e os paradoxos da
sua imagemRadiografia da metrópole carioca:
registros da cidade no cinema e os paradoxos da
sua imagem¹

Michelle Salles²
Universidade de Marília - UNIMAR

¹Dissertação (mestrado) ũ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação.

²Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Radiografia da metrópole carioca : registros da cidade no cinema e os paradoxos da sua imagem / Michelle Cunha Sales; orientador: Renato Cordeiro Gomes. ũ Rio de Janeiro : PUC, Departamento de Comunicação, 2005.

Índice

1	Introdução	4
2	O Rio em Fragmentos – quando o <i>cinematographo</i> narra a cidade	12
2.1	Em busca de uma premissa teórica	12
2.2	O Rio de Janeiro na <i>Belle Époque</i> – tudo novo, tudo civilização?	19
2.3	Trechos de um Brasil maravilhoso – as décadas 10 e 20 no cinema brasileiro	31
3	Violência em cena	48
3.1	Um olhar para o século XIX <i>versus</i> o olhar do século XIX . . .	48
3.2	A imagem do choque contra um <i>Ônibus 174</i>	55
3.3	O Augusto de Rubem Fonseca e o anônimo de Chico Buarque – deambulando na cidade	64
3.4	O personagem de Rubem Fonseca, Augusto, mora num antigo sobrado do centro da cidade onde, antes, funcionava uma chapelaria. Largou o emprego na Companhia de Águas e Esgoto para escrever um livro. O primeiro capítulo será sobre o centro da cidade.	67
3.5	Na terceira margem: o cinema periférico de Ruy Guerra	71
3.6	O legado de <i>Estorvo</i>	79
3.7	Um <i>Edifício Master</i> para um Rio de Janeiro ausente	85
3.8	As cidades invisíveis de Eduardo Coutinho	92

Agradecimentos

Renato Cordeiro Gomes Ronaldo de Oliveira Sales & Armênia Maria Sales
Fernando Cespe Barbosa Filho Thais Sales Cespe CAPES & PUC Ő Rio, apoio
fundamental para a conclusão deste trabalho.

Para o Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Sales: meu pai, meu mestre, e o
princípio de tudo.

Capítulo 1

Introdução

O propósito deste trabalho consiste na análise da imagem cinematográfica da cidade do Rio de Janeiro em dois momentos: o início do século XX, por sua relevância política a partir da consolidação do projeto republicano para a cidade, e hoje, pinçando imagens do cinema contemporâneo, como contraponto e avaliação dos ‘sonhos’ contidos no desejo republicano. Para o início do século XX, foram selecionados filmes realizados nas décadas 10 e 20, pesquisados nas cinematecas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do CTAV – Centro Técnico de Audiovisual/Funarte e também na Cinemateca brasileira de São Paulo. A imagem cinematográfica da cidade do final do século XX é analisada nos filmes: *Ônibus 174* (2002), de José Padilha; *Estorvo* (2000), de Ruy Guerra e *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho.

Escolhi o cinema por ser um veículo de comunicação presente na historiografia brasileira por mais de 100 anos e, portanto, relevante; pela ênfase atual com a fase denominada pela imprensa de ‘Retomada do cinema brasileiro’, pela relação que o cinema tem com o Rio de Janeiro, fazendo deste a ‘capital do cinema’ no Brasil, lugar de maior produção cinematográfica atualmente. E, além disso, pretendo sublinhar neste trabalho a própria relação inerente do cinema com a cidade, como esclarece Win Wenders no artigo ‘A paisagem urbana’:

O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos. (...) O cinema é o espelho adequado das cidades do século XX e dos homens que aí vivem. Mais que outras artes, o cinema é um documento histórico do nosso tempo. Esta que chamam de sétima arte é capaz, como nenhuma outra arte, de apreender a essência

das coisas, de captar o clima e os fatos do seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos numa linguagem universalmente compreensível (...) a cidade teve que inventar o cinema para não morrer de tédio. O cinema se funda na cidade e reflete a cidade. (WENDERS: 1994, 181)

Por outro lado, o recorte de tempo abrupto, fisgando o passado e saltando para o presente, tem como premissa o conceito de história construído por Walter Benjamin cuja visão aponta para a maneira como a História oficial é narrada, segundo o autor, sempre conivente com a voz dos vencedores. A história verdadeiramente humana é dialética, rompe com a narrativa linear e progressiva da História oficial para afirmar, pinçando imagens do passado como ‘imagens dialéticas’, o que estava oprimido; para revelar o que estava oculto na História oficial. É desta maneira que olho para o passado e resgato-o, trazendo-o para o presente, no ‘agora da sua conhecibilidade’, onde é possível compreendê-lo.

É a partir, portanto, desse lugar teórico que busco as imagens remanescentes do cinema captadas no início do século XX, no momento em que o projeto de um ‘novo’ Brasil se consolidava com a Proclamação da República.

Num rápido olhar para o passado, o advento do Brasil República, confirmando o Rio como sua capital, instaurou um novo ritmo para a cidade. O passado atrasado ligado à escravidão e à cidade colonial desejou-se esquecido, apagado, a fim de implantar de vez a modernidade e o progresso. Segundo Nicolau Sevcenko:

A situação era realmente excepcional. A cidade do Rio de Janeiro abre o século XX defrontando-se com perspectivas extremamente promissoras (...) Sede do Banco do Brasil, da maior Bolsa de Valores e da maior parte das grandes casas bancárias nacionais e estrangeiras, o Rio polarizava também as finanças nacionais. Acrescente-se ainda a esse quadro o fato de essa cidade constituir o maior centro populacional do país. (SEVCENKO: 1983, 27)

Entretanto, apesar de ser o centro econômico e financeiro do país, o Rio de Janeiro ainda não tinha eliminado a imagem de pestilenta, pois grandes epidemias já haviam matado inúmeros habitantes da cidade. Para conquistar a confiança do mundo europeu, para fazer acreditar que aqui se construía uma ‘nova’ cidade (e, por metonímia, um país) moderna, civilizada, calcada nos valores da modernidade que regia a Europa, foi preciso erguer uma ‘outra’

cidade, demolindo a velha, pois: ‘Somente oferecendo ao mundo uma imagem de plena credibilidade era possível drenar para o Brasil uma parcela proporcional da fartura, conforto e prosperidade em que já chafurdava o mundo civilizado’. (SEVCENKO: 1983, 29)

Tal imagem que a República construiu para o Rio de Janeiro com as reformas urbanas de Pereira Passos, e dos outros prefeitos que o sucederam, foi a de uma *cidade maravilhosa*, que, num primeiro momento, orgulhosa de parecer, então, com Paris, solidifica essa imagem ‘glamourosa’ nos aspectos pitorescos do encontro entre a natureza e a cidade, como afirma Carlos Lessa:

O mito do Rio de Janeiro como Cidade Maravilhosa foi adotada pelos brasileiros após o *nihil obstat* dos franceses. A neta de Victor Hugo, Jeanne Catulle Mendès, em 1912 publicou Rio: *la Ville Marveilleuse*. Coelho Neto em 1908 já havia utilizado o qualificativo e reivindicou a primazia do codinome. porém, não podia competir com a força homologatória francesa (...) O Rio é, a partir do início do século, a capital federal, assumida com muito orgulho. O Rio de Janeiro passa a ser para o Brasil um início de absolvição. O passado brasileiro nos condena, porém o futuro nos pertence. (LESSA: 2001, 211)

Dessa forma, a proposta do primeiro capítulo é: diante de tal constatação histórica, do reconhecimento de um projeto (re)construtor da cidade, condizente com os preceitos da modernidade, busco, através da imagem cinematográfica, a maneira como a cidade é representada na fase inicial da República, os anos 10 e 20 do século passado.

O objetivo desse momento inicial do trabalho é captar e descrever a imagem cinematográfica da cidade haja vista o discurso implementador do Brasil República: o Rio de Janeiro, como capital, deveria ser o reflexo do espelho da modernização. Por outro lado, procuro ter em vista que o projeto da modernização da Capital Federal foi um projeto excludente, hierárquico, que deixou de fora grande parte da população, como comenta Margarida de SOUZA Neves:

A República recém-estreada dará lugar a uma reordenação dos antigos e dos novos grupos dominantes regionais, consubstanciados com o pacto oligárquico que sustentará a Primeira República. A nova institucionalidade recobre com novas formas a velha sociedade excludente e hierarquizadora. (NEVES: 1986, 2-3)

Portanto, a velha sociedade escravocrata que dominava o Império apenas se reveste de uma nova couraça com o advento da República. A opção por

um Brasil republicano não foi iniciativa do povo, que, em sua maioria, foi banido do projeto modernizador e excluído do centro da cidade, povoando o subúrbio e as primeiras favelas. O discurso hegemônico tratava de um Brasil Maravilhoso, fruto dos novos tempos trazidos pela República. Logo, é a partir dessas premissas que busco interrogar: há também no cinema a construção de um Rio de Janeiro representado como o palco do moderno? Há motivações políticas que requerem o espaço do cinema como espaço de narrativa do poder?

Para tanto, analisarei os seguintes filmes, referentes às décadas de 1910 e 1920: *Despedida do 19^o Batalhão – Tiro Rio Branco* (1910), *O que foi o carnaval de 1920!* (1920), *Exposição Nacional do Centenário da Independência* (1922), *Viagem do EXMO. Dr. Arthur Bernardes a capital da República* (1921), *Fluminense Football Club: Reveillon de 1925* (1925), *Florões de uma raça – A eleição de Miss Brazil* (1929), *Excursões dos Bandeirantes* (1928-31), *Fragmentos da Terra Encantada* (1923), *La città di Rio de Janeiro – Seconda Parte* (1924), *Trechos de Brasil Maravilhoso* (1928), *Chegada ao Rio de Janeiro do Rei da Bélgica (ou o Brasil já tem azas)* (1920), *Barão do Rio Branco – A nação em luto – Os funerais* (1912), *Funeral Del Prete* (1928) e *Funerais de Ruy Barbosa* (1923).

Por conta do pequeno número de filmes existentes dessa fase dos primórdios do Cinema Brasileiro, procuramos trazer para a pesquisa o maior número possível. Evidentemente, o critério de seleção foi a relevância das imagens ao representar a cidade do Rio de Janeiro.

De um olhar para o passado, transporto-me para o presente a fim de perceber de que forma se negocia, hoje, uma imagem cinematográfica para o Rio de Janeiro, já que a *imagerie* da *cidade maravilhosa* deixou-se borrar de sangue, revelou-se cheia de contradições, no momento em que ‘finalmente a cidade se viu obrigada a tornar pública sua esquizofrenia’. (ARGULLOL: 1994, 67-68)

O segundo capítulo aborda o *Ônibus 174*. Escolhi o filme de Padilha pela sua ênfase ao abordar as contradições da *cidade maravilhosa*: a violência, o caos urbano, os dramas e tragédias sociais da metrópole carioca. O diretor apropria-se das imagens banais da televisão que foram transmitidas durante aquela tarde de julho do ano 2000 – dia do assalto ao ônibus 174 – para pensar questões referentes à segurança pública, à exclusão social e à imagem do Rio de Janeiro.

O olhar de Padilha para as imagens fugazes da televisão nos impõe um significado e um sentido mais profundo para aquele assalto que nos chegava como ‘um marginal seqüestra reféns na linha do 174’. Através da imagem do

personagem de Sandro, a que chegou o diretor com suas ‘escavações’ em busca de uma alma e de um rosto para aquele ‘criminoso’ que se exibia à nossa frente, aponto para as relações miméticas com a imagem da própria cidade do Rio de Janeiro no momento em que o rosto é *mimesis* da paisagem; no momento em que o rosto de Sandro se converte no reflexo do espelho da cidade do Rio de Janeiro.

E o reflexo desse espelho revela-se uma imagem contraditória e indigesta. Assim, parto do início do século XX com os filmes das fitas remanescentes captadas nas primeiras décadas do cinema brasileiro, momento em que se pretende reafirmar um ‘plano governamental’ de coerção e censura na criação da imagem cinematográfica da cidade do Rio até chegar à crise contemporânea da imagem que, por exemplo, o filme de Padilha traz da cidade.

Por outro lado, *Ônibus 174* tem início como qualquer outro filme entusiasta realizado nas primeiras décadas: ressaltando belas paisagens tais como a Avenida Niemeyer, a Gávea, o Jockey Club, o trecho do Jardim Botânico em que se deu o assalto ao ônibus – palco onde assistimos a *performance* de Sandro, o protagonista.

Entretanto, as imagens aéreas da cidade do filme de Padilha, diferentemente das outras realizadas no início do século XX, como *O Brasil já tem azas* (1920) ou *Trechos de Brasil Maravilhoso* (1928), não têm como premissa maior mostrar as belezas da cidade do Rio de Janeiro, mas, sim, seus contrastes agravantes que se tornaram impossíveis de esconder. Dessa forma, o objetivo maior do segundo capítulo parte exatamente dos paradoxos que surgem desse encontro entre o *Ônibus 174* e as imagens entusiasmadas do início do século passado.

Para além de uma imagem, por se tratar de um filme patrocinado pela Prefeitura do Rio de Janeiro, pretendo discutir a quem interessa produzir *Ônibus 174*, já que o filme contribui para a difusão de idéias ligadas ao caos urbano, à desigualdade social, ao desemprego; contribui, em suma, para divulgar uma imagem negativa da cidade. Portanto, questiono: quais são os interesses políticos em divulgar o estado caótico em que se encontra o Rio de Janeiro? Será o fato de ser o Governo do Estado, e não os órgãos da Prefeitura, responsável pela segurança? E, a partir daí: a permissividade ao divulgar uma imagem cinematográfica negativa da cidade é fruto também das disputas políticas entre o Estado e a Prefeitura?

O terceiro capítulo tem como objetivo analisar o filme *Estorvo*, de Ruy Guerra. Narrado em primeira pessoa, assim como o livro homônimo de Chico Buarque que deu origem ao filme, *Estorvo* traça uma teia de histórias que se entrecruzam num tempo circular e repetitivo; entrecruzam-se numa grande

cidade povoada por anônimos. O personagem principal – o ‘Eu’ – dá início à ação esquivando-se de alguém que lhe toca a campainha de casa. A partir daí, o personagem foge e, cruzando a cidade, tropeça sempre com o degradante: o bêbado, o marginal, plantadores de maconha, contrabandistas, policiais corruptos, assassinos. Além disso, a cidade por onde ele passa, fragmentada e veloz, é povoada por sotaques provenientes de diversos lugares, impossibilitando o seu reconhecimento.

A imagem cinematográfica da cidade trazida por Ruy é abstrata, fragmentada, impossível de identificar. Assim como no romance de Chico Buarque, a cidade torna-se um elemento imprescindível, mas não identificável. A cidade em *Estorvo* não possui um nome, é uma cidade-padrão que pode ser qualquer uma: Lisboa, Havana ou Rio de Janeiro. Não se sabe, na verdade, se a narrativa desenrola-se no Rio de Janeiro, mas pequenos detalhes do filme (e do romance) nos remetem a essa cidade. Se no filme de Eduardo Coutinho – que abordo no capítulo seguinte – sabemos que se trata do Rio de Janeiro através da fala e dos rostos dos personagens que se confundem com a paisagem (como no *Ônibus 174*), os personagens de *Estorvo* inviabilizam qualquer identificação.

Assim, aos poucos, a imagem cinematográfica da cidade vai distanciando-se de questões referentes ao território, à identidade e ao lugar, para fixar-se em espaços desterritorializados, cidades mundializadas sem nome. Este é o lugar de onde parto para analisar *Estorvo*.

Dessa forma, a proposta do trabalho, ao tratar do filme de Ruy Guerra, é chegar ao estágio de crise contemporânea da imagem, onde a cidade se vê obrigada a tratar dos temas referentes a sua própria crise, qual seja: o descenramento, a crise de identidade do indivíduo e da própria cidade cosmopolita padronizada.

E, a partir daí: a falta de compreensão do personagem, a impossibilidade de apreender o significado de sua própria fuga pode ser equivalente à característica inerente às grandes metrópoles que não se deixam narrar, que não se deixam compreender? São tais questionamentos que pretendo discutir com *Estorvo*.

O quarto capítulo aborda o filme *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho. Tal filme consiste num documentário cujo tema central é a vida em Copacabana, zona sul do Rio. Ao entrevistar os moradores de um prédio populoso do bairro, Coutinho aponta questões ligadas à solidão na vida contemporânea, à pluralidade e diversidade cultural, social e econômica da grande cidade, à privatização extrema, à impossibilidade do encontro numa grande metrópole.

A cidade do Rio de Janeiro não é sequer vista durante todo o filme, mas, a toda hora, mencionada. O antigo bairro de Copacabana, conhecido pelo *glam-*

our de outrora é visto, agora, como lugar do medo, da prostituição, da claustrofobia causada pelo excesso populacional e como um bairro decadente, de uma forma geral. Segundo Carlos Lessa, em *O Rio de todos os Brasis*, a decadência de Copacabana foi resultado de todo um processo de ‘neo-encortiçamento’ com as construções do mini-conjugado hiper-habitado e a locação de vagas nos apartamentos:

Neste século, Copacabana percorreu um ciclo quase completo: foi balneário, lugar de segunda residência, bairro com residências unifamiliares, foi verticalizada e lugar de máximo prestígio; passou a ser um bairro com imóveis em desvalorização, com usos degradados colando-se à área. A beleza da área é a última defesa para que Copacabana não se reduza a um bairro linear de passagem, com insípidos e recorrentes congestionamentos de trânsito. (LESSA: 2001, 367)

Diante de tal constatação, olho para a imagem do Rio que nos chega através do filme de Coutinho: a cidade está ausente. A paisagem de Copacabana é impossível de ser captada, senão pelos rostos e pelos relatos daqueles que a habitam. Entretanto, quando antes havia um diálogo constante entre o rosto que habita e a imagem da cidade em *Ônibus 174*, agora, no filme de Coutinho, a cidade desaparece completamente na sua própria imagem, é construída somente pela fala de seus habitantes que moldam sua forma a partir de lembranças vacilantes da memória e de observações subjetivas.

A trajetória do pensamento que precisa ser destacado é, portanto, partir de resquícios do passado em que é presente na imagem um forte interesse em afirmar o Rio de Janeiro como capital da República, ‘berço’ da nossa civilização ‘moderna’, ‘capital da maravilha tropical’ até chegar à imagem atual da cidade onde o Rio de Janeiro transita entre uma *imagerie* negativa, violenta e trágica com *Ônibus 174*, uma imagem desterritorializada, des-identificada e fragmentada em *Estorvo*, até a ausência da imagem da cidade na sua própria representação, em *Edifício Master*.

De alguma forma, a escolha dos filmes referentes à contemporaneidade passa também por um critério subjetivo, mas a ênfase está em buscar imagens cinematográficas relevantes ao representar a cidade do Rio de Janeiro com as quais possamos traçar paralelos com as imagens captadas no início do século XX.

Para concluir, a justificativa maior deste trabalho parte de uma motivação e interesse pessoais com os quais desejo poder contribuir para a compreensão da sociedade em que estamos inseridos. A ênfase nos temas sociais trazidos

pelas imagens da cidade parte da premissa de que a imagem da cidade construída pelo cinema também serve para pensar o estado atual de uma grande metrópole brasileira no tocante a questões de cunho social como: violência, solidão, desemprego, exclusão.

Distante de um tratado semiológico, de um estudo sobre linguagem cinematográfica, aproprio-me do cinema como veículo de comunicação social, e é partindo da imagem cinematográfica que penso a cidade.

De certa forma, o trabalho também tem como objetivo imprimir um relato quase autobiográfico que partiu do meu próprio caminhar na cidade, apesar da proposta maior consistir na análise da imagem cinematográfica da cidade, haja vista a *imagerie* de uma *cidade maravilhosa* que se consolidou no projeto da República, mas que, hoje, dança cambaleante na ‘corda bamba’ do mesmo projeto que a tornou viável. Renato Cordeiro Gomes comenta a invenção do epíteto e afirma que:

A nomeação veio emblematicamente fixar a imagem da cidade inventada pelo projeto oficial da República recém-inaugurada, abrindo os tempos eufóricos de uma *Belle Époque* em edição brasileira. O emblema de conotações positivas indica beleza paradisíaca e revisita simbolicamente o mito da terra exaltada desde os primeiros textos do século XVI que a ela se referem. Esse epíteto não remete apenas à criação divina da natureza. A mão do homem a completa e a urbaniza. (GOMES: 1994, 103)

É, portanto, através do questionamento da imagem da *cidade maravilhosa* no cinema que todo o caminhar desse trabalho é traçado. O Rio de Janeiro transformou-se numa ‘imagem de despertar’ no momento em que a crise da cidade passa a ser visível através das suas próprias representações.

Capítulo 2

O Rio em Fragmentos – quando o *cinematographo* narra a cidade

2.1 Em busca de uma premissa teórica

*A história é objeto de uma construção
cujo lugar não é o tempo homogêneo
e vazio, mas um tempo saturado de agoras.
Walter Benjamin, 'Sobre o conceito de história'*

Buscar compreender o presente em sua complexidade nos leva a revisar o passado. Foi tal premissa benjaminiana que me instigou a pesquisa pelas imagens da cidade captadas pelo cinema, no início do século XX, ponto de partida do trabalho.

A fim de vislumbrar, a partir da imagem cinematográfica, a maneira como o Rio de Janeiro é representado no furor do seu processo de modernização, traço, inicialmente, o contexto histórico em que um projeto modernizador foi pensado para o Brasil e para sua então capital.

Como é percebido no decorrer da análise, foi-me inevitável descrever os filmes a que assisti. Parti do pressuposto que interpretar algo desconhecido, as fitas remanescentes das primeiras décadas do cinema, – e de difícil acesso – não acrescentaria conhecimento, mas, talvez, um desconhecido ainda maior.

Ao olhar para a História e para a história que me chega através dessas imagens fui buscar em Walter Benjamin a base teórica que me permitisse traçar uma leitura a partir do ponto de vista atual a fim de não contar a história ‘como

ela de fato ocorreu’, mas, sim, construir uma história dialética¹, verdadeiramente humana ao pensar a imagem cinematográfica do Rio de Janeiro.

De acordo com a idéia de Walter Benjamin, a História clássica apresenta o mundo passado como ‘coisas petrificadas’, apontando sempre uma evolução no curso do tempo, pautado pelo progresso, natural e conseqüente do homem.

O urbanismo, a arquitetura, as habitações burguesas e o mercado encarregavam-se de criar ‘fantasmagorias’ do passado como conseqüência de uma concepção da História linear, progressiva e evolutiva a que Benjamin chama de historicismo. Tal maneira de narrar corresponde à visão dos vencedores, segundo o autor. A História, pois, à que estamos habituados, representa a história dos que vencem, suprimindo, assim, a narrativa originária dos vencidos:

Como se sabe, Benjamin critica nas *Teses* o historicismo, que se limita a pesquisar no passado os fatos, desfiando-os como ‘as contas de um rosário’, para preencher um tempo visto como ‘vazio e homogêneo’, assim como a concepção do progresso, que está na raiz do historicismo, e a concepção da cultura, que é vista como um acúmulo de bens espirituais, sem levar em conta os sofrimentos necessários à acumulação desses bens. A essa concepção contínua e linear da história, que para ele é sempre a história dos vencedores, ele opõe uma história concebida na perspectiva dos vencidos, baseada na ruptura, e não na continuidade. (ROUANET: 1987, 42-43)

A história, portanto, construída a partir do choque e da ruptura na qual o tempo não é vazio e homogêneo, mas, sim, o tempo da não-continuidade, de tempos desconexos, representa a história de um passado suprimido pelas vozes dos vencedores, já que:

A história, assim concebida, não é uma sucessão de fatos mudos, mas uma seqüência de passados oprimidos, que têm consigo

¹ Segundo Michael Löwy, no livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio* (2005), Benjamin estava preocupado com o uso que os porta-vozes do marxismo – ou seja, ‘os ideólogos da II e III Internacional’ – vinham fazendo do *materialismo histórico*. A proposta da história dialética é romper com tal marxismo ‘mecânico’, propagado por ‘autômatos’: ‘Aos olhos de Benjamin, o materialismo histórico torna-se efetivamente, nas mãos desses porta-vozes, um método que percebe a história como um tipo de máquina que conduz ‘automaticamente’ ao triunfo do socialismo. Para esse materialismo mecânico, o desenvolvimento das forças produtivas, o progresso econômico e as ‘leis da indústria’ levam necessariamente à crise final do capitalismo e à vitória do proletariado (versão comunista) ou às reformas que transformarão gradualmente a sociedade (versão socialdemocrata). Ora, esse autômato, esse manequim, esse boneco mecânico, não é capaz de ganhar a partida’. (LÖWY: 2005, 41)

um ‘índice misterioso’, que os impele para a redenção. Essa redenção só é possível se cada presente se reconhece como visado por esse passado que lhe é sincrônico. (ROUANET: 1987, 43)

O olhar do presente para esse ‘passado que lhe é sincrônico’ deve fisgá-lo como uma ‘imagem relampejante’²; deve retirá-lo do seu contexto; deve apropriar-se dele como uma reminiscência e, como imagem que relampeja, recordar-se dele, mas apontá-lo para o agora: reconhecer no passado, nas imagens remanescentes, as sincronias com o presente capaz de desvendá-lo.

Ao traçar essa ruptura, ao trazer o passado para o presente, libertamos aquele também de seu *continuum* histórico, da concepção linear e evolutiva do historicismo. Dessa forma, é tal ‘deslocamento temporal’ a que aspiramos com as imagens cinematográficas remanescentes, capazes de representar a cidade do Rio de Janeiro, pois a possibilidade de lê-las no presente, retirando-as do seu curso histórico evolutivo, permite uma leitura dialética e ‘antiaurática’ cuja função do materialismo histórico, segundo Benjamin, é fixar e re-interpretar essa imagem do passado que vislumbramos tão fugaz:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja, no momento em que é reconhecido. ‘A verdade nunca nos escapará’ – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (BENJAMIN: 1985, 224)

No artigo ‘Sobre o conceito da história’, Walter Benjamin esclarece que narrar o passado a partir do presente não quer dizer ‘contá-lo como de fato ocorreu’, mas sim livrá-lo da força dos inimigos da história, os vencedores, a ‘classe dominante’:

² ‘A imagem relampejante’ é descrita por Benjamin como uma *imagem dialética*, verdadeiro objeto da história a ser considerado, pois: ‘contra a atitude contemplativa do historiador tradicional, Benjamin enfatiza o engajamento ativo do adepto do materialismo histórico. Seu objetivo é descobrir a constelação crítica que um fragmento do passado forma precisamente com um momento presente. A dimensão política e ativa dessa relação com o passado é explicitada em uma das nossas notas preparatórias da tese: ‘Esse conceito (do presente) cria entre a escrita da história e a política uma conexão, idêntica àquela, teológica, entre a rememoração e a redenção. Esse presente se traduz em imagens que podem ser chamadas de dialéticas. Elas representam uma intervenção salvadora (*rettenden Einfall*) da humanidade.’ (LÖWY: 2005, 62)

Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como as que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classe dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN: 1985, 224)

A luta, dessa forma, contra o *continuum* evolutivo da história é uma luta política contra o modelo narrativo dos vencedores – aqueles que detêm o poder de narrar – que suprime sempre a voz do oprimido.

A proposta do pensador alemão é, portanto, escrever ‘outra história’, condzente com o sofrimento e a opressão social, como afirma Michael Löwy:

O que lhe interessa, no passado, não é o desenvolvimento das forças produtivas, a contradição entre forças e relações produtivas, as formas de propriedade ou do Estado, a evolução dos modos de produção – temas essenciais da obra de Marx – mas a luta até a morte entre opressores e oprimidos, exploradores e explorados, dominantes e dominados. (LÖWY: 2005, 59)

Para tanto, é preciso articular o discurso acerca do passado no presente através do uso de uma ‘escrita alegórica’, capaz de negar a ‘aura’ da narrativa da História hegemônica e trazer à tona o ‘outro da história’: ‘Para Benjamin, a alegoria é também o outro da história, isto é, a História que poderia ter sido e não foi. Daí o fato dele apresentar a Melancolia como principal figura alegórica’. (KOTHE: 1976, 36)

Na leitura de Benjamin, a arte barroca – citada na figura da Melancolia – conferiu um lugar para a alegoria onde antes estava representado somente o símbolo cujo caráter é homogêneo, totalizante e não apresenta contradições. Em sua vez, a alegoria é o ‘outro da história’; é aquele não-dito; é o reprimido da História dos vencedores. E assim: ‘Com efeito, lemos a reabilitação da

alegoria, tal como Benjamin a empreende como uma reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna'. (GAGNEBIN: 1994, 37)

O pensamento de Ismail Xavier, no artigo 'A alegoria histórica' pode ser articulado com o pensamento de Jeanne Marie Gagnebin já que parte também das mesmas assertivas benjaminianas. Ismail nos define, mais claramente, a noção de alegoria:

Da tradição clássica herdamos a noção de alegoria – etimologicamente *allos* (outro) + *agoreuein* (falar em lugar público) – como um tipo de enunciação na qual alguém diz algo, mas quer dizer algo diferente, ou manifesta algo para aludir a uma outra coisa. Tal definição, entretanto, é bastante genérica. Ela identifica, de forma preliminar, a alegoria entre outras figuras de linguagem sistematizadas pelos retóricos antigos, e sua utilidade na discussão contemporânea vem de um elemento essencial implícito nessa acepção genérica, ou seja, a idéia de uma lacuna entre o espírito (significado) e a letra (palavra). Vale já, nessa definição ampla, a concepção de que um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto ou disfarçado, além do conteúdo aparente. Encontramos aqui a idéia de que as linguagens mobilizadas na vida social são sistemas transparentes, implicando convenções e processos contextualizados que efetuam a mediação entre palavras (ou imagens) e a experiência vivida. (XAVIER: 2005, 345)

Será tal conceito de alegoria que norteará a análise das imagens remanescentes do cinema, pois a alegoria torna-se também signo de uma nova consciência histórica, segundo Ismail Xavier, que é equivalente à concepção de história benjaminiana.

Por outro lado, foi no palco de uma Paris moderna do século XX que, ao observar a tradição que se diluía em meio a uma profusão do 'novo'; a perda da aura da obra de arte num mundo povoado de cópias e reproduções, Benjamin reclama a arte alegórica como *promesse de bonheur*:

Voltar-se para o estudo do passado é, então, essencial não só pelo fato dele constituir o presente, pois a Benjamin importa basicamente como o presente reconstrói o passado, mas porque o presente, não concretizando o futuro, é capaz, contudo de lamentar a felicidade perdida no passado. Sua realização poderia não

trazer a felicidade almejada, mas sua frustração dá a dimensão da felicidade possível. E a obra literária seria o registro disso correspondendo, portanto, às 'ruínas' das potencialidades não construídas na História. (KOTHE: 1976, 42)

É dessa forma também que vislumbramos as imagens remanescentes do cinema: como 'ruínas' de uma potencialidade não-expressa na História; como a 'ruína' de um mundo que já foi e que prometia a emancipação do homem, a nossa felicidade³.

Para completar esse conceito da história, Benjamin propõe a teoria das imagens dialéticas⁴. O verdadeiro objeto da história, segundo o autor, são exatamente essas imagens dialéticas que surgem como 'imagens relampejantes', ou seja, 'as imagens dialéticas são aquelas em que o passado aparece no 'agora da concebibilidade'(...) redimindo o passado oprimido'. (ROUANET: 1987, 83)

Foi durante o projeto das Passagens de Paris (1927-1929) que Benjamin, ao analisar aquelas construções arquitetônicas como 'universos em miniatura' e 'lugares de sonhar', percebe que são espaços tais como aqueles que dão origem às mitologias da modernidade:

O sonho da modernidade – ancorado nas passagens, cujos últimos vestígios Benjamin, em meados de 1920, ainda pôde testemunhar – leva o sujeito de volta à época dos pais e avós, transpondo o limiar do século XX para o século XIX, e dela, através da imagem do 'embrião', até os tempos arcaicos de uma mítica proto-história. O sonho se torna modelo da mitologia moderna, na medida em que Benjamin analisa 'sonhos da coletividade'. (BOLLE: 1994, 62)

O papel da história seria, assim, interpretar esses sonhos levando-os ao seu 'momento de despertar'. A imagem dialética desafia a história tradicional linear porque impõe um rompimento com esse padrão, trazendo imagens recor-

³ O projeto Republicano e seus traçados progressistas e modernos fizeram do Rio de Janeiro não só a capital, mas uma cidade consagrada como *cidade maravilhosa*. A promessa da felicidade para nós brasileiros viria a cargo principalmente na imagem dessa cidade prometida.

⁴ Michael Löwy esclarece (2005,63): 'O conceito de 'dialética' é, aqui, extraído por Benjamin da linguagem hegeliana-marxista: ele tenta dar conta da natureza de uma imagem 'salvadora' que se propõe à superação – *Aufhebung* – das contradições entre o passado e o presente, a teoria e a prática'.

tadas bruscamente do passado que servem como análise do presente⁵. Ao surgir como uma imagem que relampeja numa fração de segundo, o historiador precisa estar atento para pôr em prática seu ‘dom mimético’, a sua capacidade de produzir e observar semelhanças. E, é por isso que as imagens dialéticas se reconhecem no seu agora, já que é o presente que nutre o passado de significações elaboradas a partir de relações construídas através dos resquícios, das ruínas, dos resíduos do passado.

Em sua vez, a imagem dialética, além de próxima a uma imagem onírica, como nos explica melhor Willi BOLLE na passagem seguinte, ela também é próxima a uma figura alegórica cuja ambigüidade é a sua característica principal – entre uma imagem de desejo e utopia, fantasmagoria e fetichismo de mercadoria - e guarda a influência principal de Benjamin: o conceito surrealista de sonho:

Resumindo a primeira etapa de elaboração do conceito de imagem dialética, vimos que prevaleceu a vinculação de Benjamin ao Surrealismo e ao conceito central de sonho. Nos ‘sonhos coletivos do século XIX – que se materializam em construções como as passagens, nas modas e na produção de imagens – expressa-se a mitologia da Modernidade. A esse depósito de saber inconsciente, fundador de identidade do século XX, o historiador tem acesso, na medida em que sabe decifrar não aqueles sonhos em si, mas o seu próprio presente. As imagens oníricas só se tornam legíveis na medida em que o presente é percebido como um ‘despertar’ num ‘agora da conhecibilidade’, ao qual os sonhos se referem. (...) Há um notável acréscimo teórico, na medida em que a imagem dialética, além de ser trabalhada com base em materiais históricos mais ricos, é definida em relação a outras imagens imagéticas: imagem de desejo e utopia, fantasmagoria e fetichismo da mercadoria, imagem onírica e alegoria. (BOLLE: 1994, 64 – 65)

Assim, diante das imagens remanescentes captadas pelo cinema no início do século XX quero olhá-las como tal ‘ruína alegórica’ afirmada por Benjamin

⁵ Segundo Willi BOLLE, no livro *Fisiognomia da metrópole moderna*, o método historiográfico de Benjamin se baseia num modelo onírico-mnemônico de inspiração freudiana (BOLLE: 1994, 65): ‘Para Freud, o período entre 0 a 5 anos vivemos uma fase onde não organizamos a memória de modo contínuo e acessamos o passado de modo fragmentado, ou através de sonhos ou de um ‘repentino despertar’. São as imagens características a esse período de ‘proto-história’, por exemplo, que Benjamin nomeia de imagens dialéticas surgindo-nos como revelação no momento de um despertar’.

como uma possibilidade de dizer o ‘outro’, aquilo que não foi dito pela História oficial⁶; ver como ‘imagens relampejantes’ que, como um raio, traduz o corte e a ruptura numa proposta de leitura para a história; entre uma imagem de desejo e utopia, fantasmagoria e fetiche de mercadoria, buscando as ambigüidades e contradições.

Parto do contexto histórico, da história evolutiva e linear, mas é através da imagem cinematográfica que vou buscar o choque, a ruptura como uma imagem de sonho para construir o ‘outro da história’.

2.2 O Rio de Janeiro na *Belle Époque* **Ú tudo novo, tudo civilização?**

*A lagarta feia colonial após o estágio de crisálida imperial
rompeu
e virou a borboleta republicana ultravisível.
Carlos Lessa, ‘O Rio de Todos os Brasis’*

Durante o século XIX, o Império de D. Pedro II estava enfraquecendo-se. A campanha política que tinha por objetivo implantar a República, seguindo os moldes das revoluções burguesas que aconteceram na Europa do século XVIII e XIX, foi ficando cada vez mais forte. Com a solidificação de uma imprensa de cunho político republicano, a idéia de uma República – cidadãos livres, desenvolvimento do comércio, etc. – foi disseminada na sociedade carioca. Segundo Carla Vieira da Siqueira em sua dissertação de mestrado: ‘O *Paiz*, a *Gazeta de Notícias*, o *Diário de Notícias* e a *Revista Illustrada* são parte desta imprensa republicana carioca que, após anos ocupada em atear fogo ao trono, torna-se situação’. (SIQUEIRA: 1995, 21)

Torna-se situação, evidentemente, com a proclamação da República. Além dos citados, a criação do jornal *A República* em 1870, que trazia em suas páginas o *Manifesto Republicano*, também representa um forte indício do movimento que estava sendo pautado pelos intelectuais. Estes foram influenciados pelas correntes filosóficas européias que pensaram a modernidade: Ilu-

⁶ No livro de Löwy, Jeanne Marie Gagnebin comenta a ‘história aberta’ do crítico da Escola de Frankfurt (LÖWY: 2005, 63): ‘Benjamin compartilhava com Proust a ‘preocupação de salvar o passado no presente, graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois. Transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este revela como a realização possível da promessa anterior - uma promessa que poderia se perder para sempre, que ainda pode ser perdida se não for descoberta inscrita nas linhas atuais’.

mimismo, Liberalismo, Positivismo, Cientificismo e Materialismo, que modificaram a sociedade na Europa durante os séculos XVIII e XIX, e que também serviram aqui para transformar a antiga sociedade colonial e escravocrata brasileira, dando lugar à valorização da ciência, do progresso, da profusão da técnica e da cidade moderna.

A crença na ciência e na técnica fez dos intelectuais e da imprensa o lugar onde se construiria o saber coletivo da nação. Já que ‘*a imprensa é a vista da nação*’, como disse Ruy Barbosa e ‘*a verdadeira forma de República do pensamento*’, conforme Machado de Assis, (ambos citados por Carla Vieira da Siqueira), o espaço eleito e legítimo para a ‘construção’ da República eram os jornais. Dessa forma, em paralelo à ‘cidade real’, o teórico Angel Rama afirma existir a ‘cidade letrada’, onde os organizadores e construtores dessa cidade serão os escritores, os cronistas dos jornais:

Pensar os cronistas como construtores da cidade, num sentido metafórico, significa pensar que a cidade produz significados que estão além da sua dimensão física, como propõe Angel Rama. A cidade está imersa numa rede de significados físicos e simbólicos. O urbano remete para um universo representacional que deve ser decifrado. É possível então estabelecer uma relação entre a cidade do cronista e cidade do arquiteto na medida em que a cidade simbólica se relaciona muitas vezes de forma complementar e outras vezes de forma tensa, com a cidade funcional planejada pelo arquiteto. (DIOGO: 1999, 46)

Entretanto, apesar de uma imprensa em expansão com alguns jornais capazes de tratar dessa ‘cidade simbólica’, da *cidade letrada* como o jornal *A República*, de tiragem de 10 mil exemplares, a sociedade era predominantemente composta de analfabetos, haja vista o número de escravos no Brasil durante esse período. Assim, tanto a Abolição da Escravatura, em 1888, e a Proclamação da República em 1889, foram acompanhados por um *povo bestializado*⁷, alheio às transformações sociais e políticas que aconteciam na ‘cidade real’ – (e mais ainda na ‘cidade simbólica’). Carla Vieira da Siqueira esclarece com dados o perfil da população:

⁷ José Murilo de Carvalho retoma a frase de Aristides Lobo, entusiasta da República, no livro *Os Bestializados* e, segundo aquele autor: ‘Aristides Lobo, o propagandista da República, manifestou seu desapontamento com a maneira pela qual foi proclamado o novo regime. Segundo ele, o povo, que pelo ideário republicano deveria ter sido protagonista dos acontecimentos, assistira a tudo bestializado, sem compreender o que se passava, julgando ser uma parada militar’. (CARVALHO: 1987, 9)

Esta circulação mais abrangente, apresentada pelos jornais, reforça sua importância como formadores de opinião. Um obstáculo evidente a esta potencialidade pedagógica da imprensa é o alto nível de analfabetismo no país. Segundo o censo de 1890, só 18,5% da população brasileira, que então totalizava 11.444.891 habitantes, sabiam ler. (SIQUEIRA: 1995, 43)

A implantação da República serviu aos interesses de poucos. Evidentemente que a conquista da liberdade obtida através da Abolição da Escravatura, conquistada um ano antes do golpe de Estado, foi um dado positivo. Entretanto, os escravos não receberam nenhuma ajuda governamental, nem foi planejada a inserção social dos mesmos, restando-lhes povoar os cortiços e ocupar *sub-empregos*, tentando a sorte de sobreviver.

Assim, a República era apenas o início do projeto modernizador do Brasil. O desejo de tomar para si como referência maior a França do século XIX, sobretudo Paris, como modelo de desenvolvimento, faz do Rio de Janeiro, além de capital da República, a *Paris dos Trópicos*.

A Paris do início do século XIX era primitiva, insalubre, de ruas estreitas e tortas. Até 1828, não dispunha sequer de qualquer transporte público, como nos explica Renato Ortiz no livro *Cultura e Modernidade – A França no século XIX*. A partir da metade daquele século, o XIX, é que cada vez mais a prefeitura começa a incorporar elementos de racionalização do espaço urbano e de planejamento da cidade em suas obras, interligando os espaços, construindo esgotos e levando água encanada. Essas mudanças na velha Paris, executadas pelo Barão Haussmann, em pouco tempo, a transformaram de vez numa cidade urbanizada e imponente, como esclarece Ortiz:

A execução das diversas operações não exigiu mais do que cinco anos. Era o estripamento da velha Paris, dos bairros dos motins, das barricadas, como uma longa via central furando de um lado a outro este labirinto impraticável, ladeado por comunicações transversais. (ORTIZ: 1991, 201)

Segundo o autor, um dos ‘múltiplos interesses’ em urbanizar a cidade está na higienização urbana, ligada também a um cunho estratégico, já que ‘as ruas devem dar passagens às tropas’. (ORTIZ: 1991, 202). A antiga Paris de ruas estreitas possibilitava as barricadas e manifestações populares, dificultando a ação do exército. Por isso Hausmann inventa o *boulevard* (ruas largas), atribuindo um novo sentido para a rua, que passa a ser não mais o domínio da habitação, mas sim o espaço da mobilidade dos passantes e dos veículos. Dessa

forma, as noções de circulação e do planejamento urbano adaptam a cidade ao espírito de uma época em que o controle se incorpora cada vez mais ao traçado geométrico da cidade. Renato Ortiz resume o projeto de urbanização: ‘Mobilidade, sistema, funcionalidade. A rua é um ponto de circulação: é uma região, um traço integrado no interior de um todo; uma moradia, a representação social de uma função particular’. (ORTIZ: 1991, 21)

O *boulevard*, portanto, serve para narrar, para o Poder narrar-se. Com o fim do poder centralizado na figura onipresente do Rei a partir implantação da República, é necessário criar ícones e signos que narrem este novo poder e o tornem tão grande e onipotente quanto foi o primeiro.

O Rio, ao importar o pensamento europeu e o molde de sua sociedade, adaptou para cá as profundas transformações urbanas que construíram as grandes metrópoles modernas, como Paris e Buenos Aires. A reforma Pereira Passos exemplifica essa mudança radical que a capital presenciou com a construção da Avenida Central (hoje, Avenida Rio Branco), rasgando de uma ponta a outra o antigo centro da cidade colonial.

Portanto, a Proclamação da República, o desejo de modernizar o país, instaura um espírito novo no Brasil. O Rio de Janeiro, por ser sua capital, representa com excelência tal espírito. A antiga economia ‘emperrada’ e lenta do Império cede lugar à instabilidade, ao espírito do arrivismo e da grande penetração do capital estrangeiro no Brasil. Segundo Nicolau Sevcenko, as mudanças velozes na economia do Brasil também tiveram reflexos equivalentes no campo social, pois:

Era a consagração olímpica do arrivismo agressivo sob o pretexto da democracia e o triunfo da corrupção destemperada em nome da igualdade de oportunidades. O próprio compasso frenético com que se definiram as mudanças sociais, políticas e econômicas nesse período concorreu para a aceleração em escala sem precedentes do ritmo de vida da sociedade carioca. A penetração intensiva de capital estrangeiro, ativando energicamente a cadência dos negócios e a oscilação das fortunas, vem corroborar e precipitar esse ritmo, alastrando-o numa amplitude que arrebatava a todos os setores da sociedade. (SEVCENKO: 1983, 27)

Dessa forma, a capital do Brasil chega, pois, ao século XX impondo aos habitantes da cidade uma *vida vertiginosa*. Como lugar da sede do Banco do Brasil, da Bolsa de Valores e de grande parte dos bancos nacionais e estrangeiros, o Rio de Janeiro atrai boa parte dos estrangeiros e consagra-se como o maior centro populacional do país.

Entretanto, a imagem do Rio ainda era condizente com sua ‘realidade’: uma cidade pestilenta, de grandes epidemias, insalubre, de ruas tortas. Assim como Paris, o Rio deseja construir para si uma nova identidade, já que: ‘Somente oferecendo ao mundo uma imagem de plena credibilidade era possível drenar para o Brasil uma parcela proporcional da fartura, conforto e prosperidade em que já chafurdava o mundo civilizado’. (SEVCENKO: 1983, 29)

Essa imagem é construída principalmente através da Reforma Pereira Passos. A construção da Avenida Central compõe todo um imaginário e, conseqüentemente, representa a demolição de outro. O passado colonial e atrasado que se queria esquecer é, em parte, apagado da cidade. A população pobre que envergonha é despejada dos cortiços que por ali existiam, e vai se acumular no subúrbio, longe do centro, e nas primeiras favelas, distantes das luzes da cidade.

Portanto, segundo Carlos Lessa, a consolidação da República via pela frente um grande trabalho, já que tinha como objetivo desfazer-se de anos de escravidão e regime monárquico:

Para os republicanos, o Brasil teria que superar um imenso atraso histórico. A longevidade do instituto do escravagismo, apenas abolido quase ao findar do século XIX; a insólita opção monárquica, num processo de independência não republicano, único nas Américas; a ausência do democrático pela centralização imperial, disfarçada em Poder Moderador implicaram num retardo histórico. A certeza do atraso brasileiro alimentaria, pelo olhar republicano, um certo complexo de inferioridade e a suspeita de fundamento na ‘maldição’. (LESSA: 2001, 185)

Tal complexo de inferioridade era necessário chegar ao fim. Era preciso afirmar o Rio como lugar do moderno e do progresso a fim de consolidar a República como instituição política. Na crônica ‘Quando o brasileiro descobrirá o Brasil?’, de João do Rio, publicado no livro *Cinematographo*, o sentimento de inferioridade também é posto em pauta:

Esta interessante palestra, que pode ser considerada um exemplo de progresso e a demonstração de um mau, era na sua essência, o estado exato do brasileiro, desde que o brasileiro é brasileiro. O nosso patriotismo limita-se ao estridente espalhato, sempre que nos julgamos ofendidos por qualquer país, seja a Inglaterra, seja a Itália, seja a Argentina. No fundo, porém, temos a idéia de que somos fenomenalmente inferiores, porque não somos tal qual os outros, e ignoramo-nos por completo. (RIO: 1909, 277)

A medida tomada para minimizar essa baixa auto-estima do brasileiro está representada no remanejamento da cidade, na urbanização e no seu saneamento e limpeza. Somente limpa e urbanizada é que o Rio ingressaria na civilização e conquistaria elevada auto-estima:

Para ser cosmopolita é preciso sanear, é preciso acabar com a fama de pestilenta. Por isso é preciso sanear. A razão central não é a melhoria da vida do povo, mas a mudança da imagem. O presidente deseja um fluxo imigratório, apesar da existência, no país e na cidade, de um abundante povo livre e pobre. (LESSA: 2001, 192)

O fluxo imigratório, segundo Carlos Lessa, serviria para ‘branquear’ a população. Não bastava somente inspirar-se em Paris, era necessário tornar-nos iguais a eles, os europeus. O escravo, negro e pobre, assim como o índio, eram vistos como sintomas dessa inferioridade. O ideal era tornar-se civilizado de acordo com o molde europeu representado por Paris. E, enfatizando o caráter das reformas, para atrair esse estrangeiro, era preciso sanear a cidade, tendo em vista que:

O Rio apresentava focos permanentes de difteria, malária, tuberculose, lepra, tifo, mas suas ameaças mais aflitivas eram a varíola e a febre amarela, que todo verão se espalhava pela cidade como uma maldição. Por isso a cidade tinha, desde o século XIX, a indesejável reputação de ‘túmulo do estrangeiro’. (SEVCENKO: 1998, 22)

Por isso, para livrar-se do estigma de ‘túmulo do estrangeiro’ o então Presidente, Rodrigues Alves, nomeou para as reformas na cidade: o engenheiro Lauro Muller, encarregado da reforma no porto, o médico sanitariano Oswaldo Cruz para eliminar as doenças e promover o saneamento e o engenheiro urbanista Pereira Passos, cuja função era modernizar a capital.

Na região central do Rio, estava acumulada a grande parte da população pobre e foi a essa região que os três inicialmente se dedicaram. Logo de início, foi necessário demolir os casarões, remover aquelas pessoas. A imprensa chamou esse período de ‘Regeneração’, mas também ficou conhecido como o ‘bota-abaixo’⁸.

⁸ Em *A vida literária no Brasil – 1900*, Brito Broca comenta a expressão ‘bota-abaixo’ (2004:35): ‘Pereira Passos vai tornar-se barão Haussmann do Rio de Janeiro, modernizando a velha cidade colonial de ruas estreitas e tortuosas. Com uma diferença: Haussmann remodelou

Para a erradicação das doenças, Oswaldo Cruz determinou que todo cidadão deveria ser obrigatoriamente vacinado e, para tanto, as casas eram invadidas e, sob a suspeita de qualquer contaminação, demolidas. A população revoltou-se contra a medida e o episódio que resultou daí ficou conhecido com a Revolta da Vacina, quando tropas da guarda Nacional e até de Estados vizinhos lutaram para reprimir a população e acabar com o motim.

O símbolo da ‘Regeneração’ foi a Avenida Central. Nela estava então reunido o mais fino comércio do Rio de Janeiro: os cafés, os bares, as lojas de roupas, as chapelarias, etc. Na Avenida, estava proibido, inclusive, transitar em mangas de camisa por ordens do prefeito, assim como realizar toda e qualquer manifestação popular que contrariasse os ideais da modernidade e do progresso da ‘nova’ cidade. Aquilo que não se encaixasse no projeto da modernização era reprimido severamente, devendo permanecer, portanto, ‘fora de cena’, fora do espetáculo da cidade que a burguesia acabava de aplaudir com a chegada da recém-inaugurada avenida. Carlos Lessa comenta as implicações das reformas na auto-estima da cidade em *O Rio de todos os Brasís*:

A cirurgia urbana básica de Pereira Passos, que marca o Rio e apaga a velha cidade colonial, consistiu na implantação dos 1.800 metros da Avenida Central, com 33 metros de calha viária. A avenida articula-se, pela Praça Mauá, com a Avenida Rodrigues Alves, traçada sobre o mar aterrado e paralelo ao novo porto. Na outra extremidade, dá início à Avenida Beira-Mar, com 5.200 metros, que se estende pela Praia do Flamengo e se liga à Praia de Botafogo, com o término no Pavilhão do Mourisco, hoje demolido. Este foi o percurso do Rio para a modernidade e sua principal carteira de identidade. Este trajeto cancelou no carioca a sensação de inferioridade que tinha ao percorrer a Avenida Trece de Mayo, em Buenos Aires. (LESSA: 2001, 201)

Portanto, com as reformas, o ‘Rio civiliza-se’⁹. Agora é possível nos afirmar como civilização e até nos encantarmos com a *cidade maravilhosa*

Paris tendo em vista objetivos político-militares, dando aos bulevares um traçado estratégico, a fim de evitar as barricadas das revoluções liberais de 1830 e 1848; enquanto o plano de Pereira Passos se orientava pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade européia. Foi o período do ‘bota-abaixo’.

⁹ A expressão ‘O Rio civiliza-se’ é de Figueiredo Pimentel publicado na coluna ‘Binóculo’ do jornal Gazeta de Notícias, segundo Brito Broca em *A vida literária no Brasil – 1900* (2004:37). Já em *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*, de José Inácio de Melo SOUZA, Mário Pederneiras aplaude a civilização advinda com a inauguração da Avenida Central ainda em 1906: ‘Tudo moderno: tudo civilização. São os

capaz de afirmar que: ‘somos uma cidade europeia com os benefícios da modernidade. O Rio é a Paris dos Trópicos. O Rio é até superior a Buenos Aires, que está numa faixa temperada’. (LESSA: 2001, 208)

Entretanto, isso não significa que houve melhoria nas condições de vida para boa parte da população que foi alijada das benfeitorias trazidas pelo progresso. Da cidade colonial, e suas ruínas, surgiu a *cidade maravilhosa*, que, entretanto, era de bem poucos eleitos. E, ao reconhecer o Rio de Janeiro como uma cidade excludente, hierarquizante, podemos questionar: como prever que ‘os mutilados da *Belle époque*’ pudessem ‘vir à cena’, mostrar seu rosto, surgindo nas imagens? Como prever que os excluídos escondidos atrás das belas fachadas da Avenida Central poderiam romper com as normas da modernização e apontar para as suas próprias contradições, surgindo em quadro na imagem da cidade do Rio de Janeiro? E também, como pensar a representação dessa cidade através da imagem, num momento em que se queria afirmá-la como moderna e, ao mesmo tempo, tentar buscar o *elemento excluído* que ‘borra’ a cena e constrói a verdadeira história humana, *antiaurática* e dialética? É tal reflexão o objetivo que cerca a análise das imagens captadas pelo *cinematographo*.

A invenção do *cinematographo*, segundo Vicente de Paula Araújo, em *A Bela Época do Cinema Brasileiro* (1976)¹⁰, apesar de ter sido realizada em diversos países simultaneamente, foi patenteada pelos irmãos Lumière, na França. Antes do *cinematographo*, porém, vários equipamentos similares foram responsáveis pelos experimentos que estavam sendo realizados, como por exemplo: *kinetographo*, *omniographo*, *animatographo*, entre outros.

O *cinematographo*, como parte dos avanços tecnológicos e das pesquisas que vinham sendo desenvolvidas a partir da câmera fotográfica, tendo em vista captar o movimento, foi trazido para o Brasil no final do século XIX, pouco depois das primeiras exposições em Paris. Usado para ‘flagrar’ aspectos da cidade, assim como era função da fotografia e das crônicas dos jornais, o cinema, em seus primórdios, no Brasil, tratou de delimitar para si também um espaço e função social ao narrar, ao representar a cidade que nascia com as reformas urbanas. Portanto, é observando de que forma também uma ‘cidade

autos que passam na inconstância vertiginosa do seu mecanismo, no seu desgraçoso feito de fogões... a gasolina. É o engenho humano vencendo a elegância animal (...) Tudo novo, tudo Civilização’.

¹⁰ Segundo José Inácio de Melo e SOUZA (2004:233): ‘A razão para a eleição dos quatro anos de glória devia-se ao fim do período de ‘estagnação’ ocorrido entre 1896 e 1907, suplantado finalmente pelo harmonioso desenvolvimento do mercado cinematográfico com os importadores/ exibidores atuando também na forma de produtores dos mais variados gêneros de ficção e não-ficção’.

cinematográfica’ (e por que não?) estava sendo ‘construída’, em paralelo à *cidade letrada*, que se orienta a interpretação das imagens captadas no início do século XX. Já que a *cidade letrada* impunha muitas vezes contradições que os representantes do poder político republicano não queriam ver, o lugar de partida do presente trabalho é perceber a *cidade cinematográfica* que está sendo pautada e questionar a negociação dessas forças políticas no cinema a fim de construir uma imagem para o Rio. Tal cidade, ‘cinematográfica’, no início do século XX, no Brasil, ainda estava bastante ligada ao papel que a fotografia exercia ao documentar a cidade.

Em sua vez, a fotografia, com a função de representar a ‘realidade’, dominou grande parte do século XIX. O início do uso da fotografia no Brasil, segundo Flora Sussekind, no livro *Cinematógrafo de letras*, foi em 1833, mas só a partir da década de 60 do século XIX é que a fotografia vai se popularizar por aqui. Com o avanço da técnica fotográfica e o desejo de impressão de realidade cada vez mais fiel ao movimento, a ‘vida real’ foi sendo capaz de ser representada pelo advento do *cinematographo* já que ‘por fim, o cinematógrafo irá conquistar definitivamente a sensação de mobilidade’. (ORTIZ: 1991, 223)

A primeira sessão de cinema foi realizada em 1886, na Rua do Ouvidor, centro comercial do Rio antes da inauguração da Avenida Central. Flora Sussekind comenta a recepção: ‘É, pois, com um misto de cautela e deslumbramento diante da técnica da ‘magnífica impressão da vida real’ que se reage inicialmente ao cinematógrafo por aqui’. (SUSSEKIND: 1987, 41) Por outro lado, José Inácio de Melo SOUZA, em *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*, descreve a chegada do cinema no Brasil desconstruindo a tese da platéia ingênua: ‘O contato com a imagem em movimento e o processo de aprendizado acontecido nos dez anos seguintes à chegada do cinema prepararam o terreno para a explosiva expansão de 1907.’ (SOUZA: 2004, 239)

Nesse período de ‘explosiva expansão’, o grande entusiasmo estava em apresentar aqui, no Brasil, as ‘vistas’ das cidades européias através dessa maravilhosa técnica que se havia ‘descoberto’, o *cinematographo*. Das salas inauguradas, destaco o *Salão de Novidades*, de propriedade de Paschoal Segreto e do Dr. José Roberto Cunha Sales. Vicente de Paula Araújo cita em seu livro:

SALÃO DE NOVIDADES – Rua do Ouvidor nº 141. ANIMATOGRAPHO LUMIÉRE, a última palavra do engenho humano! A mais sublime maravilha de todos os séculos! Pinturas moverem-se, andarem, trabalharem, sorriem, chorarem, morrerem, com tanta perfeição e nitidez, como se homens, animais e cousas naturais fossem; é o assombro dos assombros! Salve Lumière! O

ANIMATOGRAPHO LUMIÉRE é invento tão majestoso, soberbo e imponente, que a própria natureza, que privilegiou o seu autor, conserva-se estática diante da sua pasmosa contemplação! (ARAÚJO: 1976, 93)

O *Salão de Novidades* também é conhecido como *Salão de novidades Paris no Rio*. Era comum nessa fase inicial do cinema, em que se tratava realmente de uma novidade, os donos da casa inaugurarem sessões do *cinematographo* exclusivamente para a imprensa, o que garantiria a visibilidade. Mas, segundo Vicente de Paula Araújo o cinema adquiria cada vez mais um caráter popular que interessava não somente o público especializado dos jornais:

Este novo tipo de diversão tornava-se tão popular a ponto de seu proprietário, Paschoal Segreto, enviar um emissário ao Velho Mundo para trazer novas fitas ou quadros, como se dizia na época: ‘Partiu ontem para a Europa o sr. Esperidião Paulo, que ali vai fazer aquisição de importante material para o Animatographo do sr. Paschoal Segreto’. (ARAÚJO: 1976, 5)

Com a popularidade da sua sala de exibição, Paschoal Segreto se tornara o único dono do Animatographo Lumière do Salão Paris no Rio. A relevância e a popularidade de Paschoal Segreto eram tamanhas que recebera da imprensa até mesmo o título de ‘Ministro das Diversões’. (ARAÚJO: 1976, 123)

O responsável, porém, por realizar a primeira filmagem em solo brasileiro foi Afonso Segreto, irmão de Paschoal, que filmou a Baía de Guanabara no dia 19 de junho de 1898. Entretanto, há controvérsias em relação à origem do cinema brasileiro conforme é explícito em *Cem anos de cinema brasileiro* de Guido Bilharinho:

Ademar Gonzaga, citado por Alex Viani (*Introdução ao Cinema Brasileiro*, p. 25), afirma ‘que em 1898 já se realizavam filmagens no Brasil’, constituídas de filmes de um rolo, fixando paisagens e acontecimentos sociais. Não se sabe ao certo quem lhes dá início. Primeiramente, julga-se que é o português Aurélio da Paz dos Reis, hipótese que, segundo Viani, Ademar Gonzaga destrói, trazendo à baila o nome do italiano Vittorio de Maio, que teria realizado *Bailado de crianças no colégio, no Andaraí* (1897) e *Chegada do trem* em Petrópolis, mas, que Gonzaga julga serem filmes estrangeiros com títulos mudados para português. Contudo, até há pouco, prevalece a hipótese de que a primazia pertence ao

também italiano Afonso Segreto, que a efetua em 19 de junho de 1898, tendo com objeto, ao chegar de navio da Europa, a baía de Guanabara e a cidade do Rio. (BILHARINHO: 1997, 16)

De qualquer forma, distante das discussões acerca da origem do cinema brasileiro, um desastre acometeu os irmãos Segreto inesperadamente: um incêndio destruiu por completo as fitas, instalações, materiais e equipamentos do *Salão de Novidades*:

Mas, diz o ditado popular: o que é bom dura pouco... E foi o que aconteceu no dia 8 de agosto de 1898, uma data aziaga para os irmãos Segreto. Um terrível incêndio destruiu por completo o salão Paris no Rio e a capital ficou algum tempo sem sua diversão preferida. (ARAÚJO: 1976, 109)

Mas, mesmo com o salão destruído, os irmãos Segreto trataram de logo reabrir uma nova sala. Eles se firmaram como os pioneiros do cinema mais estáveis na projeção de filmes em salas próprias, realizando até mesmo diversas filmagens, segundo Vicente de Paula Araújo em *A bela época do cinema brasileiro*:

O cinematógrafo Paris no Rio já entrava em seu segundo ano de existência. Inaugurado em 31 de julho de 1897, era o cinema mais antigo do Rio de Janeiro e provavelmente do Brasil, isto porque os cinemas anteriores foram ambulantes e instáveis. (ARAÚJO: 1976, 117)

Até 1907, inauguraram-se inúmeras salas de cinema no Rio de Janeiro. É dessa época: *O Parisiense*, *Pathé*, *Odeon*, *Avenida*, *Ideal* entre muitas outras. Algumas revistas para interessados em cinema também são criadas, como: *A Fita*, *Palcos e Telas*, *Paratodos*, *Scena Muda*, *A Tela*. Como símbolo da modernidade, o cinema ilustra e representa um novo estágio da representação da realidade que é vista em movimento e expande-se no compasso frenético da modernização.

Por outro lado, as conquistas técnicas modificaram também profundamente a experiência do tempo. O passeio de carro, por exemplo, em que tudo é visto de forma fugaz e fragmentada, serve como metáfora para pensar exatamente a nova experiência do tempo na modernidade. Segundo filósofos como Walter Benjamin e Martin Heidegger (citados no livro *Cinema e a invenção da vida moderna*), a velocidade e a fragmentação das imagens experimentadas intensamente num presente momentâneo são vividos necessariamente na categoria do

instante, já que o presente é esvaziado pela fugacidade. Flora Sussekind completa o raciocínio dos autores e afirma que o próprio deslocar-se pela cidade de automóvel conferiu uma nova percepção da realidade, já que: ‘Ver o mundo passar de dentro de um carro confirma, pois, no dia-a-dia, as mudanças nas formas de percepção incentivadas pela difusão da fotografia e do cinematógrafo’. (SUSSEKIND: 1987, 51)

Dessa forma, o cinema é uma arte que nasceu no bojo da experiência moderna do tempo, pois ‘a essência do cinema residia não em suas capacidades narrativas, mas nos momentos evanescentes de sensações fortes que certas imagens forneciam.’ (CHARNEY: 2001, 395). E, assim, se deu no início do cinema, primeiramente não preocupado em contar histórias, mas interessado em seduzir o espectador com imagens estimulantes e que suscitassem a curiosidade. Mais até do que contemplar as imagens, ia-se para ‘ver’ a técnica, para admirar-se com os avanços do progresso, com a possibilidade de representar o movimento, impossível para a fotografia. O escritor João do Rio resume a experiência do cinema no prefácio do livro intitulado *Cinematographo* (1909, 5):

(...) Com pouco tens a agregação de vários factos, a história do anno, a vida da cidade numa sessão de cinematographo, documento excellente com a excellent qualidade a mais de não obrigar a pensar, senão quando o cavalheiro teima mesmo em querer ter idéias.

João do Rio, ao afirmar que o cinema não obriga a pensar, refere-se a essa fugacidade e rapidez dos fatos que nos são apresentados pela técnica cinematográfica, ‘uma fita, outra fita, mais outra’ (RIO: 1909, 5) sem permitir que haja tempo para uma reflexão mais apurada das imagens. A velocidade é tema constante de suas crônicas em que fala dessa nova *vida vertiginosa*, em que se afirmava um novo tempo para o país sincronizado com o ‘relógio’ das capitais modernas da Europa. No Brasil, o cinema estava, dessa forma, associado ao projeto de modernização, ao avanço tecnológico e ao progresso. Com tal quantidade de salas de exibição na cidade, assim como as revistas de interesse cinematográfico e um breve surto de produção, o cinema teve, entre os anos de 1907 e 1911, a fase que ficou conhecida como a *Belle Époque* do cinema brasileiro, segundo Vicente de Paula Araújo. Momento este, equivalente ao intenso período de interesse político pelas conquistas da modernidade que vieram a reboque da República.

Diante de tal reflexão inicial com vistas a traçar, da perspectiva atual, o perfil da sociedade brasileira do início do século XX, os interesses políticos,

o desejo de modernizar-se tendo como início a Proclamação da República, os avanços, o molde europeu, etc., pretendo investigar de que forma o cinema, arte-técnica fruto do projeto da modernidade, tratou de representar a cidade do Rio de Janeiro nos anos 10 e 20 do século XX.

O objetivo de tal análise é perceber o que é privilegiado, que cidade nos é apresentada, enfim, de que forma essa técnica é usada como artifício para construção dessa nova ‘identidade’, que se queria agora moderna e vinculada ao progresso. Para tanto, me foi necessário assistir aos filmes, por isso descartei diversos títulos que aparecem citados na história do cinema brasileiro, mas que não se encontram disponíveis. Limitei-me, então, ao acervo disponível na Cinemateca brasileira de São Paulo, na cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no acervo do CTAV-Centro Técnico do Audiovisual/Funarte.

2.3 Trechos de um Brasil maravilhoso – as décadas 10 e 20 no cinema brasileiro

O mais antigo filme a que tive acesso, *Despedida do 19^o Batalhão – Tiro Rio Branco*, foi filmado na cidade do Rio de Janeiro em 1910¹¹. Na recém inaugurada e grandiosa Avenida Central (1906), o filme tem início com o desfile de tropas do exército. Bondes e carros atravessam a paisagem, demarcando o cenário moderno da cidade.

Três elementos desta imagem são ressaltados: a avenida, o bonde e o carro. O cinema inaugura com esses elementos uma imagem cinematográfica que o discurso da República já propagava. Longe de um Rio antigo, colonial, a imagem agora cedia lugar à velocidade, à imponência da avenida, à modernização. Na imagem mais antiga¹² da cidade, prevalece a ordem e o progresso.

Os anos 10 do século XX contem alguns títulos mencionados pela historiografia do cinema brasileiro, todavia tivemos acesso a dois filmes apenas:

¹¹ Segundo José Inácio de Melo SOUZA, no livro *Imagens do passado* (2004:54): ‘fatos urbanos de qualidade diversa – o corso, as partidas de futebol, desastre com vítimas, autoridades em visita, inaugurações – embora rendessem mais tarde o desprezo de uma elite bem pensante instalada na revista Cinearte na década de 1920, eram respaldados pela população e pela imprensa, fato salientado por Leal, seguindo-se um modelo cujas origens pertenciam ao começo do cinema, aos primeiros experimentos de Lumière’. O filme *Despedida do 19^o Batalhão – Tiro Rio Branco*, assim como outros que o sucederam, pode ser considerado como um filme que segue esse modelo ditado pelos Lumière, captando fragmentos da vida urbana, de interesse pontual e, às vezes, jornalístico.

¹² Considero a imagem mais antiga a partir dos acervos das cinematecas mencionadas nessa pesquisa.

Despedida do 19.º Batalhão – Tiro Rio Branco e Barão do Rio Branco – A nação em luto – Os Funerais (1912). O último será analisado com outros dois títulos também sobre pompas fúnebres realizados nos anos 20.

Durante a década de vinte, há uma quantidade maior de títulos disponíveis. Já no primeiro ano da década foi realizado *O que foi o carnaval de 1920!*, que, segundo os créditos, foi feito através da produtora Carioca Film. O primeiro letreiro do filme afirma: ‘O Rio de Janeiro, nos dias de carnaval, é o verdadeiro reinado de Momo’ e, logo em seguida, apresenta o curso na Avenida Rio Branco que consistia num desfile de carros pelas ruas da cidade com foliões fantasiados atirando confetes e serpentinas uns nos outros.

O carnaval, por conter fortes traços populares, foi ‘adaptado’ ao clima de modernização da nova cidade que se queria construir no Rio de Janeiro. Segundo Giovanna Ferreira Dealtry, no artigo ‘Crônicas de uma cidade em mutação’ (2004), o então prefeito, Pereira Passos, proibiu diversas manifestações no centro da cidade, incluindo aí o entrudo: festa portuguesa que consistia em arremessar barro, água, etc. uns nos outros e que seria a origem do carnaval, segundo a autora. O curso mostrado na Avenida Rio Branco em *O que foi o carnaval de 1920!* apresentou um carnaval organizado com o desfile de carros, dos foliões, passando sempre por pontos nobres da cidade, como a Avenida Central e a Avenida Beira-Mar.

A proibição do entrudo pelo prefeito reflete bem o tom arbitrário e autoritário em que se deu a modernização no Brasil. Não bastava demolir a cidade colonial para construir a *Paris dos Trópicos*, era preciso também criar novos valores. O carnaval devia seguir do mesmo modo um parâmetro europeu a fim de se tornar condizente com o projeto da modernidade.

No filme, os foliões, os carros e o bonde dividem o mesmo espaço na cidade. E, da rua, adentramos o ‘Baile à fantasia no Hotel Santa Rita Mendes’ onde casais dançam e divertem-se. Em seguida, o letreiro nos apresenta o ‘Baile infantil do Theatro da República’¹³, que se tratava de um pequeno concurso infantil de fantasias.

Após os bailes, o filme volta para a rua dando continuidade ao desfile de carros alegóricos pela Avenida Rio Branco. Os blocos consistiam em: Tenentes! Fenianos! e Democráticos! O carro dos Democráticos! foi o mais celebrado, como sugere letreiros do filme tais como: ‘Os invencíveis Democráticos a caminho da avenida’. No carro abre-alas do desfile dos Democráticos!, bonecos de madeira vestiam faixas com o preceito republicano: ‘Ordem e Pro-

¹³ Como se observa ao longo do texto, optei por preservar a grafia da época, mantendo-me fiel ao conteúdo contido nos letreiros dos filmes aqui analisados.

gresso'. Observa-se aí um forte interesse político em representar o 'carnaval ideal', distante do tom bárbaro e grotesco que caracterizava o entrudo e os cordões para as elites aburguesadas do Rio, além de conter forte propaganda ideológica a favor da República. Nicolau Sevcenko observa que:

...as tradicionais festas e hábitos populares, congregando gentes dos arrabaldes, foram reprimidos e mesmo o Carnaval tolerado não seria mais o entrudo, dos blocos, das máscaras e dos sambas populares, mas os dos corsos de carros abertos, das batalhas de flores e dos pierrôs e columbinas bem-comportados, típicos do Carnaval de Veneza, tal como era imitado em Paris. (SEVCENKO: 1998, 26-27)

No ano do centenário da Independência (1922), o governo republicano investiu bastante nas comemorações e atrações. No ano anterior, a nomeação para o futuro Presidente da República envolveu as atenções do mundo político. A crise que atravessava a oligarquia do 'café-com-leite' era impossível de ser disfarçada. A República brasileira era contaminada de contradições, reunindo elementos de uma sociedade aristocrática, patriarcal e escravocrata no contexto da 'democracia' e de uma sociedade que se queria moderna a partir da República. A indicação dos republicanos naquele ano de 1921 foi para o então Presidente do Estado de Minas Gerais: Dr. Arthur Bernardes. Entretanto, os monarquistas opositores do regime republicano não aceitaram essa vitória, que culminou com a revolta do Forte de Copacabana em 1922, acontecendo em paralelo às 'comemorações' do centenário da independência, como comenta Carla Vieira da Siqueira:

A comemoração do Centenário da Independência e, em especial, a inauguração da Exposição, acontecem em meio a uma grave crise política, detonada a partir da não aceitação da vitória do candidato oficial Arthur Bernardes, nas eleições de março de 1922, contra o candidato da Reação Republicana, Nilo Peçanha. O clima de agitação que marcou todo o primeiro semestre de 1922 culminou com a revolta do Forte de Copacabana, em 5 de julho. Imediatamente o estado de sítio foi decretado, jornais de oposição foram fechados, jornalistas presos e deputados ameaçados de processo. (SIQUEIRA: 1995, 131)

Com a crise da velha oligarquia aristocrática no poder era preciso conquistar a simpatia da população de alguma forma. A Exposição Nacional do

Centenário da Independência que foi montada no Rio de Janeiro a fim de apresentar as conquistas da modernização no Brasil – e foi filmada com o título *Exposição Nacional do Centenário da Independência* – tinha exatamente tal intento: desviar a atenção da população para com as crises políticas realçando o brilho da técnica conquistado pela República. Segundo os créditos, o filme foi realizado pela produtora Brasília Film de Macedo & Oliveira. Margarida de SOUZA Neves discorre a cerca das Exposições realizadas no Brasil e afirma que:

...a cidade do Rio de Janeiro abriga e promove, a partir de 1861, as *Exposições Nacionais*, entendidas como verdadeiras sínteses do progresso do país, ao mesmo tempo em que se constituíram em certames de cujo resultado dependerá do Brasil nas grandiosas *Exposições Universais*. (NEVES: 1986, 17-18)

A Exposição do Centenário da Independência que deu origem ao filme aqui comentado é uma das *Exposições Universais*, comentadas por Margarida de SOUZA Neves, o que justifica a grandiosidade do evento e o interesse em divulgá-lo.

O primeiro letreiro do filme apresenta: ‘Pavilhão das Indústrias Norte – Americanas – Praça Mauá’. E, em seguida, revela uma grande quantidade de visitantes curiosos nas salas da Exposição, que consistia basicamente em apresentar as engrenagens das mais variadas máquinas em funcionamento para ‘desnudar’ a técnica, enfatizar suas benfeitorias e melhorias na vida da cidade. No filme, é possível ver os *stands* das indústrias Koehring, Gold Medal, entre outras. O trem ocupa também uma posição de grande destaque na Exposição.

Em outra cena, diz o letreiro ‘no bar do Pavilhão’ homens bebem e se divertem. O bar é elegante e muitos tomam *chopp*, apontado por João do Rio, no livro *Cinematographo*, como característica ímpar da *vida vertiginosa* da cidade moderna, proliferando-se por toda parte no Rio de Janeiro: ‘Onde não havia um *chopp*? Na Rua da Carioca contei uma vez dez. Na Rua do Lavradio era de um lado e de outro, às vezes, a seguir um estabelecimento atrás do outro, e a praça invadira pela rua do Riachuelo a Cidade Nova’. (RIO: 1909, 132)

Dessa forma o *chopp* – tal epidemia que proliferava na boêmia carioca – explicita a proposta da Exposição cujo intuito era não só ludibriar a população e afastá-los dos acontecimentos políticos, mas também atrair o maior número de visitantes exibindo os programas de entretenimento. Na exposição, havia bares, restaurantes, cafés, cinemas, entre outras atividades.

O filme também mostra o brinde que foi promovido para o Sr. J.W.Finch, que era o diretor do Pavilhão e, como veremos em outro filme da década de 20,

dono de grande parte das terras do que hoje é conhecido como o bairro Recreio dos Bandeirantes.

Na cena seguinte, ‘O Concerto no Pavilhão e a selecta assistência’, costureiras são apresentadas trabalhando e executando bordados na máquina SINGER e também utilizando as ‘máquinas BANNER’ para fabricação de meias. As próximas cenas revelam máquinas fabricantes de gelo, locomotivas, motocicletas Harley-Davidson, máquinas de escrever, carros. Em suma, a Exposição desejava revelar as ‘vísceras’ da máquina, mostrando ao mundo as técnicas que o Brasil já tinha conquistado. Ao comparar com outras exposições realizadas no Brasil, a Exposição do Centenário continha um caráter de novidade:

A novidade da Exposição do Centenário, para além do fato de ser a primeira mostra internacional realizada no Brasil é de superar a tudo o que fora realizado anteriormente em grandiosidade e luxo, consiste em que o conteúdo específico da modernidade brasileira aparecia claramente expresso: as tônicas da Exposição são também as notas essenciais deste projeto de modernidade que o Estado, expressão de um novo pacto entre as elites, orchestra magistralmente por ocasião da celebração do centenário. (NEVES: 1986, 64)

Portanto, a celebração do centenário da Independência e as atrações que compuseram a Exposição Nacional são transformadas através da imagem cinematográfica num culto à técnica cujo maestro é o Estado republicano que exhibia, orgulhoso, as conquistas trazidas pelo projeto de modernização do Brasil.

À vida racionalizada, instrumentalizada, moderna, trazida pela técnica, somam-se o prazer e a fruição (simbolizados pelo *chopp*), momento de consumir tudo aquilo que a técnica é capaz de produzir. A Exposição nos mostra, nas sugestões do filme, a organização social do trabalho e do lazer, do negócio e do ócio, núcleo do cotidiano do homem moderno que deve trabalhar para consumir, consumir para trabalhar.

Em outra película, a vinda do Dr. Arthur Bernar-des ao Rio de Janeiro para anunciar sua candidatura e para ler sua plataforma de governo foi o tema do filme *Viagem do EXMO. Dr. Arthur Bernar-des à capital da República*, realizada pela produtora América Cine Film. O cartaz inicial do filme nos indica que ‘na Avenida Rio Branco multidão espera impaciente a passagem de S.Exc.’ e, de fato, havia mesmo uma grande quantidade de transeuntes. O filme acompanha também a viagem de trem de Arthur Bernar-des pelo Brasil a

fora em campanha política, trazendo-o de volta ao Rio de Janeiro momento em que o povo o aguarda na Praça da República com cartazes afirmativos: ‘Salve o Dr. Arthur Bernar-des, o futuro Presidente da República’. Num outro letreiro do filme lê-se também: ‘O povo carioca presta ao candidato da Convenção Nacional, o benemérito brasileiro Dr. Arthur Bernar-des, a mais entusiástica homenagem de que há notícia em nossa capital’. Na próxima cena, na Praça da República, chegam os Srs. Vice-Presidente, ministros, chefes de Associações Comerciais, Republicanos, entre outras autoridades.

O filme indica que, realmente, o Presidente Arthur Bernar-des foi uma opção do povo, já que sua recepção foi calorosa e afirmativa, sendo acolhido de uma forma empolgante pela multidão, segundo os letreiros do filme, como por exemplo, o que dizia que: ‘O cortejo entra na Avenida Rio Branco por entre aclamações populares’. Note-se o fato de que mais uma vez a Avenida é usada para o poder desfilar e para servir à manutenção da República. *Viagem do EXMO. Dr. Arthur Bernar-des à capital da República* trata-se quase de uma campanha política, a meu ver. Realizado com um forte discurso em benefício do ‘candidato’, o filme poderia até mesmo ter sido intitulado também como a ‘Posse do EXMO.’, imposição dos republicanos que, na época, balançavam no poder.

Numa proto-sociedade do espetáculo em que a televisão ainda não existia, o cinema assume, portanto, o papel de ‘espaço’ político e, no início da República, foi instrumento de difusão de imagens em consonância com os objetivos republicanos. O filme representa a comemoração e a afirmação do regime republicano distante das contradições e das forças que queriam derrubá-la.

Mas, nem só de conspirações políticas vivia a República. A capital era feita de grandiosas festas também. O conhecido clube de *football* Fluminense, localizado em área nobre da cidade, ao lado do Palácio Guanabara, antiga residência da Princesa Isabel, realizou no ano de 1925 uma grande festa de Réveillon que foi registrada no filme: *Fluminense Football Club: Réveillon de 1925*. Evidentemente, era uma festa suntuosa onde se reunia a ‘mais fina flor da sociedade carioca’. O letreiro inicial do filme indicava: ‘O Fluminense além de proporcionar aos seus associados os elementos necessários à cultura *physica*, oferece-lhes também reuniões sociaes, cujo encanto e requintado bom gosto fiquem para sempre gravado’. O filme marca a chegada dos convidados filmados em destaque (primeiro plano) e depois, durante o baile, casais que dançam e se divertem. Para a festa, ‘A diretoria promoveu um ‘réveillon’ com farta distribuição de artístico e luxuoso COTILLON’, segundo outro letreiro do filme. Destaque para o luxo das vestimentas e a maneira de dançar ‘elegante’ (distante do samba popular, por exemplo).

Também realizada no Fluminense Football Club, a eleição para Miss Brasil no ano de 1929 rendeu um interessante filme e relato da sociedade carioca da época. Com o título *Florões de Uma Raça – A Eleição de Miss Brazil*, realizada pelos irmãos Botelho, o filme tem início com a quarta colocada, a senhorita Laura Soarez (Miss Ipanema) em trajes de banho. Em seguida, o filme nos apresenta outras quatro belas senhoritas à beira da praia Vermelha, na Urca, também em trajes de banhos. As misses tomam banho de mar e sorriem. Cada uma é apresentada individualmente: a Senhorita Ruth Gama e Silva, 2^o lugar de Botafogo e 3^o lugar do concurso de Miss Brazil, a senhorita Consuelo Galvão (Miss Tijuca), 2^o lugar do concurso, a senhorita Alandina Nunes, 2^o lugar da Glória, e a senhorita Ady Rocha, Miss Flamengo.

O concurso propriamente se deu no estádio de futebol do Fluminense, onde a platéia vestida de maneira refinada revelava tratar-se de um público da alta sociedade. Alguns exibem seus binóculos e aguardam, ansiosos, a entrada das misses. porém, o mais surpreendente é que o filme nos aponta para o fato de que do lado de fora do estádio uma multidão também desejava presenciar o evento. Tal multidão, inesperadamente, acaba por romper os portões do Fluminense, invadindo o campo, no decorrer do evento. A polícia os repreende severamente. Há um corte brusco, e o filme termina com a entrada das misses no campo de futebol e seus sorrisos em primeiro plano.

A fundação de clubes esportivos, tendo em vista facilitar a prática dos mais variados esportes, indica esse novo papel que era atribuído ao corpo, que deveria ser ‘modelado’ pelo homem moderno. O concurso de Miss também pode ser lido nesse sentido. Dessa forma, a construção de uma cidade moderna com a abertura das avenidas largas, como a Avenida Central, representou não só uma mudança visual na cidade, mas também a mudança nos padrões e costumes privados, como afirma Nicolau Sevcenko em *História da vida privada no Brasil* (1998). A modernidade, de agora em diante, pressupunha além do saneamento urbano, de uma cidade planejada, organizada e limpa, um corpo também sadio, vigoroso e atlético, capaz de adaptar-se ao novo ritmo da vida que agora se impunha frenética com os bondes movidos a energia elétrica e depois com a euforia da velocidade dos automóveis, e assim:

A educação física se torna obrigatória nas escolas, mas as pessoas se exercitam voluntariamente em academias, associações atléticas e na sua própria casa. Vicejam os filmes de ação e aventura, os thrillers, os westerns, as histórias em quadrinhos, os desenhos animados, os livros de bolso com histórias de detetive, de espionagem e de guerra. Os clubes pululam, com o destaque para o futebol, mas envolvendo todos os esportes. As modas mudam

para se tornar esportivas, leves, curtas, coladas ao corpo, expondo amplas áreas para a respiração e a insolação, exibindo os músculos e formas torneadas do físico. A modelação e o condicionamento do corpo e da mente se tornam uma obsessão, um culto. (SEVCENKO: 1998, 569)

Nesse diapasão, o concurso de Miss Brazil (com z) sugere essa apreciação dos padrões de beleza de um corpo moderno, bonito e sadio. Representa o ideal de beleza republicano que se deve buscar e revela também a competitividade presente não só no mundo dos negócios, mas também, até mesmo entre as mulheres que concorrem ao título de Miss Brasil. Da mesma forma, no filme *Fluminense Football Club: Reveillon de 1925*, o esporte aparece vinculado (como indica o letreiro citado na página 29), não só como lazer, como também espaço de representação do corpo da alta sociedade.

A elite do Rio de Janeiro do início do século (assim como a de hoje) preocupava-se intensamente com padrões de beleza e regras da moda. O lugar do lazer é também o lugar do culto ao corpo, de ver e de ser visto, de representar, como se estivesse num palco. Richard Sennett, ao observar os trajes de palco e de passeio que eram usados nas ruas de Paris em 1750 constatou que as roupas eram bastante similares, e díspares das vestimentas apropriadas para a vida privada, o que o levou a essa conclusão sobre o corpo em público:

Numa sociedade com uma vida pública forte, deveria haver afinidades entre os domínios do palco e da rua; deveria haver algo comparável em experiência expressiva que as multidões vêm tendo em ambos os domínios (...) O cenário lógico para estudarmos a relação palco-rua é a grande cidade. É nesse meio que a vida entre estranhos está em evidência e que as transações entre estranhos adquirem uma importância especial. Em suma, o assunto da mudança de valorização atribuída à vida pública e à vida íntima deve ser esclarecido por um estudo histórico comparativo das mudanças de papéis no palco e na rua, em um cenário no qual a vida pública moderna, baseada em uma sociedade secular, burguesa, impessoal, se afirmou em primeiro lugar: a cosmópolis. (SENNETT: 1998, 56)

O Rio de Janeiro no início do século XX transformava-se exatamente em uma ‘cosmópolis’ a partir das reformas, do saneamento urbano, da iluminação das ruas, e a vida pública carioca ganhava, a partir daí, seus primeiros traços cujos os filmes que vem sendo relatos nesse trabalho visam contar.

Assim, também referente à vida pública da cidade foi realizado o filme *Excursões dos Bandeirantes*, de 1928, produzido pela Victor Film, que consistiu em filmar os associados do clube bandeirantes em uma excursão até a Praia do Pontal, onde, segundo o letreiro do filme, ‘deverá ser construída a futura sede campestre da brilhante sociedade’. Partindo do edifício ODEON, no quarteirão Serrador, onde também se localizava, nas proximidades, a sede social do clube, seguem os carros, que passam pela Avenida Rio Branco, onde ‘tomaram parte mais de 200 automóveis, dos quaes cerca de 140 foram postos à disposição dos bandeirantes pelo Snr. Finch, o proprietário de vasta extensão de terras na ‘Praia do Pontal’ denominada ‘Jardim Recreio dos Bandeirantes’, segundo letreiro. O Sr. Finch citado é o mesmo que foi agraciado com brinde durante a *Exposição Nacional do Centenário da Exposição da Independência*, conforme já mencionado.

Daí em diante, o filme mostra a chegada dos bandeirantes à Praia do Pontal, lugar onde, supostamente, irá ser construída uma cidade balneária. Na Praia, o Sr. Finch oferece uma feijoada e enquanto uns comem, outros dançam ‘ao som estridente do JAZZ’, como indica o letreiro: ‘Este recanto pitoresco e lindo das nossas praias, desperta para os surtos do progresso ao som estridente do ‘JAZZ’ e ao rythmo dolente das danças’, o que nos sugere a peculiaridade da nossa modernização que reúne a beleza selvagem à beira-mar com o compasso das máquinas.

Segundo Carlos Lessa, após o intenso período de demolições e construções de um ‘novo’ Rio de Janeiro, condizente com o projeto modernista da República, a cidade do Rio de Janeiro passou a orgulhar-se de si mesma e querer mostrar-se ao mundo. Tem início a fase da dita ‘Cidade maravilhosa’ de beleza natural, belas praias e grandes parques verdes, mas organizados num cenário projetado nos moldes da civilização burguesa européia:

A cidade, faceira, procurou se embelezar. Após o agigantamento urbanístico, nas grandes cidades passou-se a valorizar a idéia de parques e grandes áreas verdes (...) É eletrificada a estrada de ferro para o Corcovado em 1920. O interesse dos brasileiros em olhar o Rio de Janeiro leva à instalação do bondinho do Pão de Açúcar, em 1913 (...) O bulevar da Avenida Beira-Mar, no início do século, principia o movimento de ocupação da orla marítima (...) É a cidade organizando o espetáculo de sua orla marítima. (LESSA: 2001, 209)

Tal desejo de ver as vistas belas do Rio e suas áreas naturais é notável em *Excursões dos Bandeirantes*. O Sr. Finch revela-se um visionário, prevendo construir ali um balneário para a elite carioca. Para tanto, seduziu os

associados do clube numa viagem ao ‘paraíso’, longe da agitação urbana da metrópole a fim de promover ali o espaço para uma segunda residência nos fins-de-semana, voltado para a fruição e para o lazer ao ar livre e em contato com a natureza.

Dessa forma, a civilização e o progresso foram promessas da República. Para isso, foi buscar-se na Europa inspiração para construir aqui a *Paris dos Trópicos*. porém, o Rio passou a orgulhar-se não só de suas avenidas largas, mas também de suas paisagens pitorescas, de suas praias, de suas florestas, de suas ‘vistas’, como é claro em *Excursões dos Bandeirantes*. Metonímia do Brasil, capital da República, sede da economia, da cultura e da indústria, o Rio foi solidificando cada vez mais a imagem da *cidade-maravilhosa*. E, os filmes, aqui citados, estavam em consonância com esse projeto.

O símbolo da *cidade maravilhosa* é vista em *Fragmentos da Terra Encantada*, do ano de 1923, realizado pelo cineasta Silvino Santos. O filme mostra a beleza e a sofisticação do Rio, cidade encantada e ‘éden do mundo’ com formosas praias. A ‘digna capital’ apresenta a Avenida do Manguê, a ‘linda Avenida Central’, bem como Copacabana, lugar onde se realiza o *foot-ing* elegante da alta sociedade entre a paisagem selvagem da beira-mar e as primeiras edificações do outro lado da avenida. Apresenta-nos também: a Avenida Payssandu, que termina no suntuoso Palácio Guanabara, a Rua do Ouvidor, rua ‘chique e elegante’, bem como a pitoresca Ilha Fiscal, lugar do último baile da monarquia e o Fluminense Football Club, onde se realizam inúmeros esportes, tais como: ‘basquete, tênis, futebol, este último atrai nos jogos de lindas tardes a mais fina flor da sociedade’, afirma um dos letreiros. A síntese é a de que o Rio traduz os encantos do Brasil tropical.

Também em *La Città di Rio de Janeiro – Seconda Parte*, dos irmãos Botelho, a cidade do Rio de Janeiro nos é representada como personagem principal. Partindo da Avenida Beira Mar, chega-se à Avenida Paysandu, onde carros atravessam a imagem, chegando, então, ao Palácio Guanabara. O filme apresenta os diversos cômodos do Palácio Guanabara, seus jardins, salas de estar e jantar, sala de bilhar, etc. com toda a sofisticação da decoração burguesa. Nos arredores do Palácio, o filme nos mostra o hasteamento da bandeira da República e o desfile das tropas do exército.

Ao lado do Palácio Guanabara está localizado o Fluminense Football Club, como afirma a cena seguinte do filme, apresentando os lugares da cidade sempre de forma pitoresca. No campo de futebol, realiza-se uma espécie também de desfile, de manifestação esportiva, desta vez dos *sportsmen*, segundo o filme.

Além do Fluminense, apresenta-nos o Palácio do Catete, residência e sede

do Presidente da República e suas autoridades, como o Presidente Arthur Bernardes, membros do ministério e um desfile das tropas do exército em frente ao Palácio filmados com ênfase. Num dos planos, uma das autoridades da Embaixada, acende um cigarro, prática de consumo que também foi importada da civilização europeia como observa Nicolau Sevcenko:

Nesse início de século, o cigarro tinha, portanto, ainda uma conotação europeizada. Afinal ele havia sido celebrizado, juntamente com o café, pela juventude revolucionária nas agitações que assinalaram a passagem do século XVIII para o XIX, sendo ambos disseminados pelos exércitos de Napoleão, depois consagrados pela boêmia intelectual e artística da Paris do Segundo Império. Somente após a Primeira Guerra, sobretudo pela via do cinema, eles se tornariam os símbolos clássicos do modo de vida americano. (SEVCENKO: 1998, 529)

Dessa forma, o cigarro é também, símbolo de distinção social trazida pela modernidade e pelos hábitos individuais que foram se constituindo com o novo ritmo de vida da cidade. Em seguida, o filme aponta imagens do interior do ‘magnífico palácio do Itamaraty’ e, do lado de fora, a cena é sempre atravessada por um bonde e por diversos carros velozes, assim como na cena do Jardim da Glória que apresenta seus monumentos, praças e aspectos urbanos, de uma forma geral. O monumento a Pedro Álvares Cabral, o ‘descobridor do Brasil’, é filmado com ênfase.

Em seguida, mais um jardim: o Passeio Público com seus passantes, carros, bondes cruzando a rua, descortinando uma cidade limpa, de áreas verdes, porém urbanizada. E, logo em frente, dois importantes prédios: o Instituto Nacional de Música e o Automóvel Club do Brasil. Os irmãos Botelho aproveitam o ensejo e apontam para o Theatro Municipal ‘que é um dos mais belos do mundo’, segundo o filme, e para imagens da Avenida Rio Branco com fluxo de carros constante. O Theatro, conforme é sublinhado, está localizado em frente à Praça Marechal Floriano, ‘o grande consolidador da República’, e nos revela o monumento à República.

Na Avenida Rio Branco, estão localizados os prédios dos influentes: *Jornal do Commercio*, *O Paiz* e *Jornal do Brasil*. Na Avenida Rio Branco, há um grande fluxo de pedestres e um trânsito confuso entre carros e bondes. O andar é apressado, há um imenso cuidado na avenida com as vestimentas, sobretudo com os chapéus femininos e, num plano mais próximo, observa-se o uso de maquiagem intensa por uma passante.

O filme nos mostra bairro por bairro (Laranjeiras, Botafogo, Catete, Santa

Teresa, Lapa), através de imagens obtidas à distância, privilegiando a paisagem urbana. A Baía de Guanabara, quase sempre, é o pano de fundo.

Em *La Città di Rio de Janeiro – Seconda Parte*, o objetivo, claramente, é apresentar as belezas da cidade do Rio de Janeiro, capital da República e também suas atrações naturais. A cidade exhibe, com orgulho, depois das transformações ocorridas durante as reformas urbanas, seus recantos pitorescos que contam a história ainda recente da República e sua natureza selvagem, domesticada pela urbanização. O conteúdo é de um ufanismo exibicionista que, mais uma vez, remete ao teor propagandístico.

Assim como nos dois filmes antecedentes citados, no título *Trechos de Brasil Maravilhoso*, de 1928, realizado também pelos irmãos Botelho, a ênfase está em mostrar as belezas do Rio de Janeiro, metonímia do Brasil. A partir de imagens obtidas em vôos aéreos num zepellin, vê-se o Corcovado, a baía de Guanabara, o Pão de Açúcar e tomadas de paisagens da zona sul, em geral. O título do filme *Trechos* revela posteriormente que apenas parte das imagens captadas foi possível de ser restaurada pela Cinemateca brasileira de São Paulo. Assim ocorreu também com *Fragmentos*, restaurado pela Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro.

O filme *Chegada ao Rio de Janeiro do Rei da Bélgica* nos mostra belas paisagens do morro do Pão de Açúcar, a Enseada de Botafogo, o Jockey Club, a Lagoa Rodrigo de Freitas, provavelmente captadas de cima de um avião, como sugere o subtítulo (*ou o Brasil já tem azas*). O filme, possivelmente, faz parte dos preparativos da chegada do Rei Alberto ao Brasil, onde se pretendia mostrar as riquezas, o progresso e a beleza da nossa terra. Lima Barreto, na crônica *Estupendo Melhoramento*, publicado no jornal *Careta*, no dia 13 de outubro de 1921, nos lembra, entretanto, que:

As crianças do Rio de Janeiro, num instante, aprenderam-no e logo cantaram magnificamente o hino belga, em cântico, caindo de inanição, de sede e insolação, na Quinta da Boa Vista. Contam que o Rei Alberto, que recebia a estranha homenagem, dissera, ao ouvi-las:

- Quando cantado, o português se parece muito com o francês.
(BARRETO: 1956, 265-266)

Outra seqüência curiosa de filmes são aqueles obtidos a partir de funerais de mortos ilustres. Pertencem a essa 'safra' os títulos: *Barão do Rio Branco – A nação em luto – Os Funerais*, *Funeral Del Prete*, *Funerais de Ruy Barbosa*. O *Funeral Del Prete* consistiu na filmagem do cortejo fúnebre que atravessou a Avenida Rio Branco, onde também o exército prestou a 'última homenagem',

segundo letreiro do filme, ao Major Del Prete. *Barão do Rio Branco – A nação em luto – Os Funerais e Funerais de Ruy Barbosa* são mais ‘instigantes’. O primeiro consiste na filmagem do Pallacio Itamaraty onde uma multidão de curiosos espera ver o corpo do Barão, figura ímpar no Império e na constituição da República. O filme mostra o desfile na Avenida Rio Branco até chegar ao cemitério São Francisco Xavier, como indica outro letreiro. O Sr. Hermes da Fonseca e outros representantes do poder têm presença sublinhada no filme, velando o corpo do Barão.

Funerais de Ruy Barbosa apresenta a chegada do trem conduzindo o esquife do Conselheiro Ruy Barbosa ao Rio de Janeiro. Segundo o filme, há um ‘grandioso acompanhamento’ pela Avenida do Mangue. O cortejo segue pela cidade em direção a Avenida Rio Branco, na altura do Theatro Municipal, e, em seguida, percorre a Avenida Beira-Mar, revelando belas vistas da cidade, como *background*.

Dessa forma, com base nos filmes relacionados, aponto para o fato de que o cinema em seu momento inicial presta-se a narrar o Poder, presta-se a um depoimento oficial, apresentando a cidade (quase) sem contradições, sem contrastes, privilegiando realmente o discurso que interessava aos donos da República. Discurso, este, com ênfase no progresso e na modernização da cidade. A ‘escrita’ dos filmes apresenta-nos as imagens do Rio de Janeiro como símbolos (em contraposição à alegoria de Benjamin), como algo harmônico, totalizante e homogêneo. O cinema presta, assim, no início do século XX, serviço à escritura de uma História oficial, a história dos vencedores – para retomar a formulação de Benjamin.

Somado a isso, o cinema, por sua especificidade técnica pouco disponível a um número maior da população, foi posse de poucos. E a esses poucos foi entregue a missão de contar a História que interessava à República. A *cidade cinematográfica*, dos anos 10 e 20, é convergente com a ‘cidade oficial’ ao narrar o Poder.

A sugestão é a de que os técnicos do cinema daquela época eram contratados para executar a tarefa de filmar eventos da República, ofício que a História do cinema brasileiro denomina como ‘cinema de cavação’¹⁴, que consiste no gênero dos documentários feitos sob encomenda. Isso fica mais evidente nos títulos: *Despedida do 19^o Batalhão – Tiro Rio Branco, O que foi o carnaval de 1920!, Exposição Nacional do Centenário da Independência e Viagem do EXMO. Dr. Arthur Bernar-des à capital da República*, todos ligados em essência a eventos oficiais do Brasil República.

¹⁴ Ver www.abcine.org.br e www.meumundo.americaonline.com.br

O papel de intelectual, capaz de interferir na sociedade, estava reservado ao homem de letras, que tinha uma atuação mais constante nos jornais. O lugar de pensar a sociedade, no Brasil, e observar suas contradições não era o cinema. A euforia da técnica cinematográfica é celebrada juntamente com a República e com a sua capital, o Rio de Janeiro, transformada em *cidade maravilhosa*. O cinema, nesse recorte proposto, tratou de representar a cidade-fachada que a elite da República tentava impor à população.

Em pouco tempo, conforme a própria História nos conta, o Rio de Janeiro, assim como Paris, ganha uma nova forma, demolindo os traços do passado, transformando-se exatamente nessa cidade-fachada que os republicanos desejavam. Pereira Passos, que havia observado de perto a construção da capital parisiense, representou para nós uma espécie de Haussmann-brasileiro. Dessa forma, ao perceber as homologias históricas entre as figuras do Barão Haussmann e Pereira Passos, é possível descrever o caráter de personagem alegórico do ex-prefeito carioca. Assim como Benjamin trata Haussmann como uma ‘alegoria das ruínas’, Pereira Passos pode ser visto da mesma forma. Paris e Rio de Janeiro são modificadas ‘através de um choque dialético, brusco e imotivado.’ (ROUANET: 1987, 90)

Assim, Pereira Passos é a ‘alegoria das ruínas’, que representa as demolições na capital da República brasileira; o ‘bota-abaixo’; a expulsão dos pobres do centro da cidade; mas também, a metrópole que surge a partir dos escombros: a *cidade maravilhosa*, das grandes avenidas, urbanizada e iluminada.

Todavia, as imagens remanescentes do cinema nos causam não somente o choque trazido pela alegoria de Pereira Passos, presente em cada traçado geométrico das avenidas filmadas exaustivamente, mas também outras duas imagens que considero ‘imagens relampejantes’ do passado que nos chegam através desses filmes. São essas imagens relampejantes: 1) a cena em que um vendedor de batatas entra em quadro no momento em que o cortejo fúnebre do Barão do Rio Branco passa pela Avenida Central e 2) A cena da multidão que entra forçosamente pelos portões do Fluminense Football Club a fim de ver o concurso de Miss Brazil.

Para analisar tais imagens-relâmpago retomo as afirmações de Benjamin acerca do fazer histórico. Segundo esse autor, há um quadro de Klee chamado *Angelus Novus*, que representa o anjo da história. Para o crítico alemão, Amgelus Novus:

Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse as-

pecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN: 1985, 226)

O progresso que nos impede de ‘acordar os mortos e juntar os fragmentos’ é responsável pela construção de uma história linear e evolutiva que é preciso ser superada. A verdadeira história humana, a história dialética, na perspectiva de Benjamin, é aquela em que os sofrimentos do homem são redimidos e trazidos para a narrativa, principalmente pelo choque, pela ruptura e não pelo *continuum*. A ruptura viria como imagens de um relâmpago; como ‘imagens relampejantes’, capazes de provocar o choque.

Portanto, na primeira imagem, a do vendedor de batatas que cruza a Avenida Central durante o cortejo fúnebre do Barão do Rio Branco, do filme *Barão do Rio Branco – A nação em luto – Os funerais*, quero apontar para as seguintes contradições. A própria figura do Barão representa o passado do Brasil ligado ao Império, a uma economia lenta e ‘emperrada’ e, principalmente, a uma sociedade aristocrática e escravocrata. O desejo do Brasil República era apagar esses vestígios, alcançar o progresso das civilizações avançadas, tornando-se igual a elas. A imagem da morte do Barão, seu cortejo fúnebre, apinhado de autoridades, do Império e da República, revela que, na realidade, as contradições do Brasil não se findaram com o 15 de novembro e que há uma história que nos torna, de fato, diferente dos europeus.

Por outro lado, com a República, o ritmo da economia, das relações sociais e da vida, de uma forma geral, foi acelerado. É proclamado o tempo do progresso, da razão e da velocidade. O automóvel ilustra bem essa aceleração da vida. O cortejo do Barão, não por acaso se passa na Avenida Central (que, em sua homenagem, torna-se Avenida Rio Branco), usada em diversos momentos, como aqui foi pontuado através dos filmes, para narrar a história do Brasil República. O vendedor de batatas que a câmera capta representa o lado arcaico, ‘primitivo’, ligado a uma outra temporalidade, numa época em que o centro do Rio era repleto de vassouzeiros, carroças, animais, vendedores ambulantes. O vendedor de batatas representa, enfim, o passado que o projeto da Repúbli-

ca desejava apagar, mas que, antes do inocente vendedor de batatas surgir, a imponente figura do Barão já não nos deixava esquecer.

A segunda imagem, a cena em que uma multidão entra forçosamente no campo do Fluminense Football Club, no filme *Florões de uma Raça – A eleição de Miss Brazil*, nos mostra também contradições.

A hierarquia social que predominava na sociedade aristocrática do Império modificou-se apenas superficialmente, proporcionando a uns poucos ‘emergentes’ sociais, impulsionados pela euforia econômica da República, desfrutar dos mesmos bens culturais e sociais que pertenciam à elite tradicional. Assim, a sociedade carioca do Império para a República resguardou traços elitistas, excludentes, preconceituosos para com os menos abastados. Grande parte do ‘circuito cultural’ da cidade, os salões da Laurinda Santos Lobo, em Santa Teresa, os salões de Coelho Neto, as óperas no Municipal, enfim, todos estes eram bens culturais que estavam destinados a poucos eleitos.

A eleição de Miss Brazil, com Z, em 1929, reunia no Fluminense Football Club a ‘mais fina flor da sociedade carioca’. No momento em que o Brasil atravessava uma crise especial na República, período que antecede o Golpe de Estado de 1930, o concurso de Miss representa a própria busca do país pela sua afirmação e pelo reconhecimento de que o projeto da modernidade deu certo. Deu tão certo que gerou bonitos frutos...

Entretanto, aqueles que foram alijados do projeto, excluídos social e culturalmente, banidos do Brasil oficial como se fossem estes, sim, os estrangeiros, rompem os portões que os impedem de entrar na ‘cena’¹⁵, afirmando também que há uma réplica, que há resistência, que o povo está insatisfeito com o lugar que lhe foi ‘predestinado’ pela elite.

Apesar dessas manifestações não estarem presentes com a relevância que deveriam na história oficial do Brasil (relembrando os exemplos mais clássicos de Canudos e da Revolta da Vacina, muitas vezes, ainda hoje, incompreendidos), o povo ‘observou *bestializado*’, mas não por ser incapaz de reagir.

Sob a forma do choque, essas ‘imagens que relampejam’ apontam para o passado e para o presente, para o ‘agora da conhecibilidade’, para o hoje que lhe possibilita a legibilidade e, assim, a redenção de um passado oprimido.

Assim, a curiosidade a cerca das imagens pitorescas captadas pelo cinema no início do século XX nos trazem as ‘imagens relampejantes’ que vieram sem aviso no momento em que não se esperava encontrar elementos paradoxais que nos revelassem faces obscuras do processo de modernização no Rio de Janeiro.

¹⁵ Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, trabalhou os conceitos de *cena* e *obscena*, para representar, respectivamente, aquilo que o espaço oficial mostrava e os excluídos da *Belle Époque*, escondidos por trás das belas fachadas ou descolados para longe da cidade, povoando o subúrbio carioca.

Foi dessa forma, portanto, que se despediu o cenário trazido pelas imagens cinematográficas das décadas 10 e 20: com sorrisos glamourosos, mas com dentes já cobertos de contradições.

Capítulo 3

Violência em cena

*E o cano das pistolas que as crianças mordem
Reflete todas as cores da paisagem da cidade que é
muito mais bonita e muito mais intensa
do que no cartão postal.
Caetano Veloso (Fora da ordem)*

3.1 Um olhar para o século XIX *versus* o olhar do século XIX

Num ‘salto de tigre’ para o final do século XX, surge uma imagem contraponto: o *Ônibus 174*, de José Padilha. Em vez de um Rio de Janeiro maravilhoso, a imagem cinematográfica da cidade traça contornos cada vez mais contraditórios.

Ônibus 174 é um filme cujo tema é o assalto (ou seqüestro) ocorrido no dia 12 de julho de 2000 – data sugestiva para o paralelo que quero propor como *fin-de-siècle* – na Rua Jardim Botânico, zona sul do Rio, onde, Sandro, o ‘marginal’, passageiro do 174, decide assaltar o ônibus e fazer 12 reféns durante 4 horas de negociação com a polícia. O assalto foi transmitido por toda a equipe de imprensa disponível e para todo o Brasil com *flashes* ao vivo. A proposta do diretor é, exatamente através dessas imagens difundidas pela televisão, compreender o caos urbano da cidade do Rio de Janeiro a partir do ‘incidente’ do caso Ônibus 174.

A idéia central deste capítulo é analisar o *Ônibus 174* refletindo e pensando sobre a questão da imagem e da representação da cidade. Para tanto, desenvolvo a minha leitura da proposta de Padilha ao caso do ônibus, que consiste numa análise advinda de uma herança já pensada por teóricos como

Walter Benjamin, Nelson Brissac, Jacques Aumont, entre outros. Decido, portanto, partir da teoria – em que, principalmente, a figura de Benjamin aponta para questões ligadas à metrópole e à maneira de lê-la – para então propor a mediação de um olhar (o meu) que media um outro olhar (Padilha), que media um outro olhar (o das imagens da televisão) para impor exatamente aquilo que é visto: uma imagem da cidade.

Dessa forma, transporto-me para o século XIX, onde transformações bastante significantes ocorreram, para apontar que a minha maneira de ler o *Ônibus 174* será profundamente influenciada pelos novos paradigmas da imagem e da visão que se solidificaram naquele século.

Assim, segundo Nelson Brissac, no livro *Paisagens urbanas* (1996), uma mudança extremamente importante na maneira de ver, na visualidade, ocorria no início do século XIX¹. Tal mudança se deve ao fato, inicialmente, do surgimento de uma nova modalidade de espectador, pois é:

Quando se passa da *câmera obscura* – paradigma da visão nos séculos XVII e XVIII – para os aparelhos óticos, em particular o estereoscópio. Os aparelhos de produção de efeitos ‘realistas’ na cultura visual de massa eram na verdade baseados numa radical abstração e reconstrução da experiência ótica. O olhar ganha uma mobilidade e uma intercambialidade sem precedentes, abstraído de qualquer referente ou lugar. (PEIXOTO: 1996, 82)

Ou seja, surge, a partir daí, um espectador ambulante, criado pela soma dos novos espaços urbanos a partir do crescimento da metrópole e das novas tecnologias e imagens trazidas pelas exposições universais, pelas passagens², pelos novos equipamentos óticos como o diorama, o cosmorama, a radiografia, os cenários pintados em barracas de tiro ao alvo, os panoramas³, etc.

¹ Segundo Jacques Aumont no livro *O Olhar interminável*, houve uma extrema mudança na sociedade capaz de requerer novas imagens que culminaram na invenção da fotografia e do cinema (AUMONT: 2004, 48): ‘É preciso assim colocar de saída que a condição de possibilidade (não digo, portanto, é claro, a causa) da invenção da fotografia é, a princípio, que outro tipo de imagens (...) fosse desejável em uma sociedade, e, mais precisamente, lá onde se produzem as imagens, ou seja: no início do século XIX, na pintura. (...) O núcleo dessas mudanças é a verdadeira revolução que acontece entre 1780 e 1820 no *status* do esboço a partir da natureza, com a passagem do *esboço* – registro de uma realidade já modelada pelo projeto de um futuro quadro – ao *estudo* – registro da realidade ‘tal como ela é’, por ela mesma.’

² Refiro-me ao estilo arquitetônico que deu origem às passagens de Paris, construção que sugere um mundo exterior a partir de um interior.

³ Sobre os panoramas: ‘Só há vestígios do que foi um dos espetáculos mais apreciados no século XIX: Em Paris, em Berlim, Londres, ou Viena, e até bem tarde no século – de fato, até a Grande Guerra -, multidões consideráveis visitaram os panoramas. Prédios gigantescos, con-

O olhar contemplativo da pintura⁴, da obra de arte única, foi substituído pelo olhar móvel e plural das imagens que ali surgiam no século XIX. Plural, já que a nova visualidade, a nova maneira de ver era construída com base em imagens advindas de várias perspectivas e linguagens.

O retrato da cidade estaria, a partir daí, presente na literatura de folhetim, nas imagens dos dioramas, nos cartões-postais de celofone, nas fotografias, etc. Ao analisar a Paris do século XIX, Benjamin vai buscar exatamente na literatura ‘menor’, folhetinesca, o imaginário urbano, a ‘sensação’ da metrópole. Influenciado pela premissa surrealista, que tem como idéia o fato de que é nos objetos banais e profanos do cotidiano que se encontra o sublime e a revolução, o crítico da Escola de Frankfurt deseja perceber o cenário de Paris através dessas imagens tidas como banais: as imagens do cotidiano.

Este novo observador que ali se formava no cenário recém-construído das grandes cidades é resumido na figura do *flâneur*: este personagem móvel, andarilho da cidade a quem Benjamin considerou como ‘uma abreviatura da atitude política das classes médias sob o Segundo Império’. (BOLLE: 1994, 372)

De passo lento e sem objetivo, o *flâneur* cruza a cidade, sai de um beco, entra em outro, apóia o caderno de anotações num muro qualquer, faz da rua a sua morada. Vê tudo. Observa o crescimento da cidade, seu modo de produção industrial, a mecanização da vida, a multidão. O novo modo de ver está associado a esse ‘personagem ótico’ que é o *flâneur*, onde tudo é percebido através do olhar. A nova maneira de andar na cidade, a arquitetura das passagens, os novos dispositivos ótico-mecânicos – citados por Brissac e Benjamin – formam novas maneiras de ver a cidade.

Segundo Benjamin, não por acaso, é nessa época que surge a ‘literatura panorâmica’ cuja idéia básica é montar um *tableau* urbano:

O gênero do *tableau* é a forma preferida dos folhetinistas e historiógrafos nos séculos XVIII e XIX. O quadro permite, em

struídos com custo elevado, abrigaram essas pinturas imensas, cuja produção demandava meses, às vezes anos, e cujo lançamento publicitário não deixava nada a desejar ao das superproduções da indústria cinematográfica’. (AUMONT: 2004, 54)

⁴ Entretanto, foi a mudança paradigmática ocorrida na pintura, impregnada de ‘exercícios do olhar’ - como foi o impressionismo - que favoreceu o surgimento das novas imagens trazidas pela fotografia e pelo cinema, como comenta Jacques Aumont: ‘Nesse esforço para apreender, a um só tempo, o momento fugidivo e qualquer – para se livrar do ‘instante pregnante’-, o que se constitui é o *ver*: uma confiança nova dada à visão como instrumento de conhecimento, e por que não de ciência. Aprender olhando, aprender a olhar: é o tema, também gombrichiano, da ‘descoberta visual por meio da arte’, da similitude entre ver e compreender. O tema do conhecimento pelas aparências, que é o tema do século XIX, e do cinema.’ (AUMONT: 2004, 51)

pouco espaço, pôr em cena usos e costumes, caracteres sociais e conflitos. Mostrar a fisionomia da grande cidade, condensando num instantâneo sua complexa simultaneidade. Daí prestar-se à mistura de gêneros. O *tableau* urbano, esse gênero conciso, é apropriado para satisfazer simultaneamente os diversos tipos de abordagem. Ele configura pontos topográficos do mapa de uma cidade com toda a sua carga arquitetônica, histórica, simbólica ou resultante da experiência e da memória pessoais. (PEIXOTO: 1996, 84)

A *flânerie*, ou seja, o exercício de flunar na cidade a fim de apreender tudo através do ofício de ver – no desejo de compor um *tableau* urbano, instaura um novo olhar, um modo complexo de visão que, segundo Brissac, ‘é construído através de sobreposições ou seqüências de diferentes formas de espaço, de descrições, de imagens’. (PEIXOTO: 1996, 84)

O efeito dessa sobreposição permite ver ao mesmo tempo tudo o que acontece num mesmo espaço e tem como conseqüência a reunião de distintos acontecimentos num único lugar ou numa única narrativa. Como atesta Brissac:

Desde o Renascimento, com a perspectiva, as coisas eram percebidas como distribuídas no espaço. O olhar percorria a extensão vendo antes o que está em primeiro plano, depois o que vem mais atrás e só por fim o que está no fundo. O olhar avançava em profundidade, se fazia no tempo e no espaço. Aqui, ao contrário, tudo o que está num determinado lugar é percebido simultaneamente. O espaço perde suas coordenadas, o fundo se confundindo com o primeiro plano. Como faziam as histórias de folhetim da época – chamadas *colportage* – que mostravam terras exóticas como se fossem familiares, misturando o próximo e o longínquo, o passado e o presente. Tudo – tanto o que está na frente quanto ao fundo – é visto ao mesmo tempo. (PEIXOTO: 1996, 85)

Brissac nos fala de um olhar que se consolidava no início do século XIX. Mas, o fenômeno converte-se em contemporâneo: a tela de vídeo é uma superfície sem profundidade; a ausência da relação figura-fundo faz do vídeo uma imagem superficial onde todos os planos da imagem se superpõem. A velocidade, a nova maneira de experimentar o tempo aniquila e reduz o espaço.

O desejo de compor um *tableau* urbano estabelece não só uma nova visualidade – de acordo com o novo paradigma de imagens, distantes de um

padrão clássico renascentista – mas também a ideia de partir dos personagens urbanos para apreender a cidade. Naquele século, Benjamin percebe o esforço de uma parte da literatura em descrever os tipos que cruzavam a cidade. Era o surgimento das ‘fisiologias’:

Em 1841, contavam-se 76 novas fisiologias. A partir desse ano, o gênero decaiu; com a monarquia burguesa, também ele desapareceu. Era um gênero radicalmente pequeno-burguês (...) Depois de se terem dedicado aos tipos humanos, chega a vez de se consagrarem à cidade. Aparecem *Paris à Noite*, *Paris à Mesa*, *Paris na Água*, *Paris a Cavallo*, *Paris Pitoresca*, *Paris Casada*. (BENJAMIN: 1989, 34)

A crença era a de que compreender o homem que habita a cidade significaria compreender a própria cidade em si. A figura do *flâneur* resume tal propósito – o que levou Benjamin a afirmar que aquele personagem constituía uma alegoria da modernidade; que através do *flâneur*, surgido no crepúsculo da modernidade, era possível compreender a ‘sensação’ e as fantasmagorias da metrópole.

Para Brissac, no mesmo *Paisagens urbanas* (1996), durante o século XIX, o desejo de classificar os tipos humanos deu origem à doutrina dos temperamentos e à doutrina do retrato compósito que consistem em sistemas de classificação, portanto códigos, que buscam apreender e administrar o comportamento humano, haja vista a possibilidade do anonimato, do crime desconhecido e da violência nas grandes cidades.

A perseguição que ocorre no conto de Edgar Allan Poe – ‘O homem da multidão’ – atrás daquele homem ‘que passa’, mas não se deixa ler, não se deixa identificar, exemplifica tal busca em compreender e, principalmente, classificar o comportamento individual como mecanismo de controle da metrópole moderna.

A doutrina do retrato compósito foi utilizada durante o século XIX, sobretudo na França, com o intuito de formar um grande catálogo de imagens capazes de representar o que seria o rosto de um criminoso. Então, era a partir de retratos isolados do rosto: testa, queixo, olhos, etc. que um grande arquivo era montado a fim de reunir todo o conhecimento fisionômico dos rostos criminais.

Até os dias de hoje, são esses mesmos princípios que baseiam o nosso Código Penal. A fotografia que se realiza de cada preso: frente, perfil, costas, etc. tem o objetivo ainda de prever, descrever o que seria o rosto de um criminoso, de um marginal. No século XIX, serviu para a criminologia como o estabelecimento de uma verdadeira ‘fisiologia do delinqüente’:

A fisionomia aparece como uma representação de como reconhecer a partir do rosto e gestos de alguém suas tendências, boas e ruins. Dentre os que se dedicaram a esta ciência, Cesare Lombroso estabelecerá uma verdadeira fisiologia do delinqüente. Consistia em buscar em criminosos, anomalias como queixo proeminente, falta de barba, estrabismo, maçãs do rosto proeminentes, cabelos espessos. O tipo resultante seria o *Homo deliquens*. Os *stigmata degenerationis*, as marcas da natureza que o *homo deliquens* traz no corpo, constituem os signos mais visíveis de uma escritura gravada no corpo de todo criminoso. A essência demoníaca da natureza. A antropologia criminal nasce, portanto, junto com a descoberta do selvagem, com a identificação do absolutamente estrangeiro. O reconhecimento fisionômico transforma o criminoso na personificação do outro. (PEIXOTO: 1996, 106)

E o mais assustador é o caráter natural que a criminologia vai imprimir para os marginais. Algo como uma determinação da natureza localizável a partir de traços genéticos: aspecto físico, formato do rosto, etc.

O perigo que se esconde no anonimato das grandes metrópoles deu respaldo para todos esses tipos de estudo que se ligavam, de alguma forma, à psicologia comportamental⁵ que estava em voga naquela época.

O rosto de um criminoso, de um marginal do século XIX, era um rosto identificado através de características inerentes à natureza do indivíduo (queixo proeminente, testa larga, etc.), desvinculado de qualquer relação social.

A imagem contemporânea, por sua vez, vem questionando exatamente essa possibilidade de a fotografia conferir uma identidade para o indivíduo, uma vez que a imagem da televisão e das câmeras digitais pelo seu caráter superficial, sem profundidade, não guarda nada ‘debaixo de si’; não há nada o que revelar. O cineasta Win Wenders discute os limites dessa imagem atual no artigo ‘A paisagem urbana’:

O cinema criou rapidamente uma nova linguagem da imagem, valorizando-a com a passagem do cinema mudo ao falado. porém, desde os anos 50 e 60 a nova linguagem eletrônica da televisão re- virou e esvaziou a estética e a gramática cinematográfica (...) o espírito publicitário se introduziu em quase todos os domínios da comunicação visual. De modo geral, as imagens se tornaram ‘mais

⁵ O que quero dizer com psicologia comportamental é o mesmo que, na tradução para a língua portuguesa, ficou conhecido também como psicologia behaviorista, ou seja, que estuda o *behavior*, o comportamento humano.

comerciais'; elas disputam o favor da nossa atenção, estão constantemente em concorrência umas com as outras. (WENDERS: 1995, 183)

O caráter comercial, segundo Win Wenders, seria o responsável pelo esvaziamento de significado das imagens, bem como a exposição imagética excessiva à que somos submetidos nas grandes cidades⁶.

Outro exemplo: a artista plástica Rosangela Rennó em *Imemorial* (1994) – citada no livro *Paisagens urbanas* – discute a possibilidade da fotografia ser capaz de imprimir uma identidade. A partir de uma coletânea de fotografias 3x4 de trabalhadores mortos durante a construção de Brasília, Rennó monta uma seqüência de imagens onde a identificação não se faz necessária. São rostos de pessoas mortas e, principalmente, desconhecidas, que caíram no esquecimento. A fotografia, veículo que seria capaz de garantir a permanência e a posteridade daquelas pessoas, ilustra como ali foi inevitável seu apagamento e a ausência de nomes e identidades.

Para além de uma identidade, Ismail Xavier discute em *O olhar*, organizado por Aduino Novaes, a 'fé nas imagens', ou seja, a certeza incontestável (a princípio) de que ali contém uma verdade, já que a fotografia e o cinema pressupõem uma relação direta com o objeto: 'a imagem fotográfica (e cinematográfica) ganha autenticidade porque corresponde a um registro automático: ela se imprime na emulsão sensível por um processo objetivo sustentado na causalidade'. (XAVIER: 1988, 368)

Tal confiança na clareza da imagem e na possibilidade da mesma em conferir uma identidade é abordado de forma sutil no *Ônibus 174*. De acordo com Brissac, ainda hoje, nosso Código Penal é estruturado a partir de certezas biológicas que são traçadas pela medicina a fim de identificar o rosto de um criminoso; a função da fotografia para a criminologia ainda é imprimir e catalogar identidades transgressoras. O filme de Padilha, entretanto, nega a herança biológica do crime e olha de forma duvidosa para a identidade criminosa de Sandro que nos chega através de imagens. Portanto, o primeiro esforço de *Ônibus 174* é fugir das 'certezas', do 'lugar-comum' trazido pelas imagens

⁶ Wenders chega a apontar no artigo 'A paisagem urbana' uma relação intrínseca entre a mudança ocorrida no campo da imagem e aquela no espaço da cidade: 'Eu creio que as imagens seguiram uma evolução comparável e paralela àquela das nossas cidades. Assim como elas, nossas cidades se tornaram cada vez mais frias, cada vez mais distanciadas. Como elas, nossas cidades são cada vez mais alienadas e alienantes; como as imagens, as cidades nos constroem a viver com frequência cada vez maior 'experiências de segunda mão', e tem uma orientação cada vez mais comercial. As pessoas são obrigadas a partir para os bairros periféricos: os centros estão muito caros. Os centros estão ocupados pelos bancos e hotéis, pela indústria do consumo e do espetáculo'. (WENDERS: 1994, 185)

da televisão – qual seja: ‘um marginal assalta ônibus na zona sul’ – que nos chegam em frações de segundo para impor uma outra identidade social para Sandro.

3.2 A imagem do choque contra um *Ônibus 174*

Tal identidade social de que falávamos, vai sendo construída pelo diretor do filme através da busca e da pesquisa que Padilha realiza ao longo do documentário. Dessa forma, o *Ônibus 174* é uma tentativa de revelação, de arrancar o véu e atingir a alma, de compreender de uma forma mais profunda a mente e o corpo do Rio de Janeiro – assim como fez Benjamin ao analisar a Paris do século XIX – a partir de imagens fugazes e profanas transmitidas pela televisão naquela tarde de 12 de julho.

É também como *tableau* urbano que vejo o filme de José Padilha. Numa tentativa de ler a cidade, o diretor faz uso de vários depoimentos, imagens da televisão, recortes de jornal, fotografias antigas com o objetivo final de um grande *assemblage* cujo tema é a cidade do Rio de Janeiro. Padilha congrega várias vozes, vários personagens urbanos – o policial, o ladrão, o sociólogo, o menino-de-rua – numa espécie de *tableau* urbano carioca cujo intuito é ler a cidade. José Padilha parte de uma imagem aérea⁷, móvel, da cidade, que, segundo o filme, é palco de chacinas, assaltos, violência, exclusão social, preconceito e miséria. Num amplo raio-x de longe, Padilha quer ver bem de perto.

O *Ônibus 174* tenta, principalmente, explicar o Rio de Janeiro. Tenta compreender como a *cidade-maravilhosa* se converte, na imagem contemporânea, em cenário decadente, corrupto, violento. Tenta apreender o significado social das chacinas de Vigário Geral e Candelária – ambos ocorridos no início dos anos 90 – para relacioná-los com o caso *Ônibus 174*. Tenta impor uma temporalidade e uma memória para aquela imagem que nos passa em *flashes* instantâneos e ao vivo pela televisão. E é através da imagem do rosto de Sandro enquanto algoz, nas antigas fotografias quando menino e nos registros do passado daquele ‘personagem’ que o filme traduz uma leitura da cidade.

As imagens televisivas que dão origem ao filme são apontadas como imagens ‘objetivas’, como imagens da imprensa que nos trazem uma informação, qual seja: está acontecendo um assalto na linha do ônibus 174, na Rua Jardim Botânico, onde o ‘marginal’ tem vários passageiros como reféns.

Essa informação inicial fugaz, efêmera da televisão, consumida como

⁷ Diferentemente das imagens aéreas usadas no início do século para apreciar a beleza das ‘curvas das montanhas cariocas’ e para apreciar a Baía de Guanabara, o plano geral da cidade vem acompanhado de músicas fúnebres e depoimentos depreciativos.

‘produtos de uma gôndola no supermercado’ são aprofundadas, re-trabalhadas, re-significadas pelo filme a fim de ‘reverter o processo e chamar a atenção para a moldura, para a relação entre a foto e seu entorno, para o fato de que o sentido se tece a partir das relações entre o visível e o invisível de cada situação.’ (XAVIER: 1988, 368)

E o filme parte exatamente do invisível. Através daquelas imagens da televisão que chegavam cada vez mais perto do assalto para obter outras que vêm cada vez mais e melhor, que invadem o espaço e se tornam cada vez mais íntimas do espectador, o olhar do filme vai se distanciando, se afastando do ônibus 174, se afastando daquele acontecimento que não se deixava ler a não ser como uma imagem onde um ‘marginal – seqüestrador rouba um ônibus’.

Assim, Padilha nos mostra que o personagem principal é invisível. E nesse caminhar para trás, o diretor nos aponta o passado de Sandro, algo do 174. A primeira informação que nos é dada pelo filme é a de que aquele ‘marginal’ foi menino-de-rua na sua infância e adolescência inteira como consequência de ter perdido a mãe aos quatro anos, vendo-a cair morta, assassinada, dentro da própria casa.

O fato de ser menino-de-rua implica, segunda a leitura de Padilha, imprevisibilidade, rompimento com o passado e ausência de futuro, invisibilidade social e uma vivência voltada para um presente exacerbado. O filme constrói a idéia de que Sandro teria sustentado aquela situação do assalto durante toda uma tarde inteira simplesmente pela presença das câmeras, pois estas representavam tanto a sua afirmação social como a própria transfiguração em personagem principal, em alguém importante e ‘famoso’ – que conquista o ‘passaporte VIP’ através do crime que passa na televisão.

O presente fogaz daquela imagem de televisão que nos escapa em segundos é lançado no tempo, num movimento para trás. Sandro tem passado. Fazia parte do grupo dos meninos que dormiam próximo à Igreja da Candelária, no centro do Rio. Presenciou a chacina, foi levado para Febem diversas vezes, roubou, ‘cheirou’, abandonou o crime e voltou diversas vezes.

O diretor parte das imagens televisivas instantâneas até que chega a uma imagem reveladora. E é a partir daí, de uma fotografia antiga de Sandro junto a amigos e de reminiscências do passado que o filme constrói um significado para aquela imagem imposta pela televisão e para a cidade do Rio de Janeiro.

No mesmo movimento dos fisiologistas do século XIX que descreviam os tipos urbanos que cruzavam a cidade, Padilha congela a imagem televisiva que nos desliza entre os dedos como grãos de areia para traçar um tempo, um espaço, um significado para Sandro. Lê a cidade através de um personagem urbano, o menino-de-rua, que, ao lado de outros, compõe o lumpemproletari-

ado, ou seja, a ‘vala comum dos desclassificados’. Segundo Willi BOLLE a partir desse proletário paupérrimo:

Reencontramos aí todos os personagens que o nosso percurso pela Metrópole montada de passagens benjaminianas nos fez conhecer: o aristocrata arruinado, o trapeiro *alter ego* do colecionador burguês, os operários pauperizados com suas famílias, os desempregados pequeno-burgueses e o poeta cuja auréola caiu na lama. É a sucata de um sistema que incessantemente desvaloriza o ser humano. (BOLLE: 1994, 395)

E o personagem principal trazido pelo Ônibus 174 localiza-se exatamente no espaço da sucata desse sistema. Os desclassificados da metrópole são involuções de um projeto que nos trouxe a modernidade, a vida urbana, a industrialização, mas também, o lixo, o inútil, o resto desse mundo capitalista que não tem nenhum proveito. E Sandro, nosso personagem principal, faz parte exatamente desse pedaço onde não há nenhuma serventia.

Benjamin quer traçar uma leitura da metrópole parisiense a partir de uma ‘perspectiva rasteira’, com espelhos rentes ao chão capazes de refletir a imagem daqueles que vivem imersos no submundo de uma grande cidade. No caminhar da pauperização que traçou o *flâneur*, Benjamin reflete sobre a construção de uma imagem para esse que se torna o excluído da metrópole, lixo da sociedade burguesa, constrói uma história a partir:

(...) do ângulo dos de baixo: marginalizados, desprezados, desclassificados, excluídos, descartados. Sem se eximir a si próprio, o crítico convida os membros ilustres e bem colocados da sociedade, os que ‘dão o tom’, a se olharem nesses espelhos. Ao cinema vigente de sua época, ele responde com uma radiografia da sociedade pelo prisma do *flâneur* e da bohéme, dentro da tradição da sátira romana, do humor cáustico de Rabelais, dos caricaturistas do século XIX e da paródia brechtiana que mostra a sociedade burguesa como criminosa. (BOLLE: 1996, 396)

A minha análise do filme consiste em sugerir a clara intenção de ler a cidade do Rio através da imagem do rosto de Sandro ao propor um paralelo entre o desejo de Benjamin em compreender a Paris do século XIX e a ‘visão perspicaz’ de Padilha ao analisar o Rio de Janeiro através da máscara social do menino-de-rua. Em contraposição àquelas imagens da televisão que querem ver tudo, ver de perto, ver cada vez mais, a ‘visão perspicaz’ de Padilha busca

a precisão do seu olhar⁸, a medida com que se deve olhar para as imagens, buscando ‘converter o rosto em paisagem’. (PEIXOTO: 1996, 58)

E, para perceber a necessidade de articular significados entre o indivíduo e o seu entorno, é importante perceber as imbricações entre rosto e paisagem ao longo da história: a pintura estava acostumada a criar imagens sagradas, objetos de culto, religiosos, transcendentais; o valor de culto vai sendo perdido ao longo da história até ser totalmente substituído por um valor de exposição, como nos explica Benjamin no ensaio ‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’. Ao ficar livre dos temas religiosos, a pintura estrutura-se a partir de dois gêneros: o retrato e a pintura de paisagens, segundo Brissac em *Paisagens urbanas*.

A Igreja deixa de ser o ‘patrocinador oficial’ da pintura. O burguês, o mecenas ocupa esse papel. É o momento em que a pintura deixa de pintar rostos de santos para levar à tela rostos anônimos; deixa de representar cenas bíblicas para tratar do cotidiano burguês. Entretanto, essa passagem para temas profanos não se dá facilmente:

O sagrado não se entrega sem resistência. Sua última trincheira, diz Benjamin, é justamente o rosto humano. Não por acaso era o principal tema das primeiras fotografias. Estas foram capazes de captar tecnicamente, por meio do claro-escuro, da transição contínua da sombra à luz mais clara, a aura que havia então em torno do olhar dos indivíduos. Tudo aquilo que transmitia uma sensação de plenitude. (PEIXOTO: 1996, 48)

A certeza da plenitude funcionaria como um ‘resgate’ da aura da obra de arte perdida na profanação dos temas, na possibilidade da reprodução técnica a partir da fotografia.

⁸ Em seu livro *O olho interminável*, Jacques Aumont fala das características desse olhar móvel do cinema, inicialmente citando o cinema mudo: ‘Entre os tipos de planos que são experimentados nos anos do cinema mudo, dois são marcantes: o primeiro plano ou o primeiríssimo plano utilizado para filmar um pouco tudo, na maioria das vezes rostos, e o plano bem aberto de conjunto, usado para filmar paisagens. O que é uma paisagem? Evidentemente, para os cineastas do fim do cinema mudo, antes de tudo ‘um estado da alma’’. (AUMONT: 2004, 70). O autor, assim como Brissac, aponta para uma aproximação do cinema com a pintura e o desejo de rearticular o rosto e a paisagem com a precisão do olhar ditado pela câmera e o enquadramento. Mais adiante: ‘(...) foi em 1924, em *L’Homme visible*, um texto onde se encontram e se equivalem a paisagem e o rosto, o plano de conjunto e o primeiro plano, as distâncias extremas’. (AUMONT: 2004, 71). O filme de Padilha, em diversos momentos, opta por olhar à distância – como nos inúmeros planos aéreos da cidade – para enxergar melhor de perto, tentando apreender o rosto através da paisagem.

Por outro lado, não somente rostos de mecenas foram pintados, mas também rostos anônimos que cruzavam a cidade. Rostos do acaso, rostos daquela paisagem que se transformava com a modernidade. Rostos apreendidos na paisagem e paisagens compreendidas através de um rosto:

Benjamin colocou-se este paralelo entre a fisionomia e a cidade, tão caro aos retratistas do século XIX. De Baudelaire, ele aprendeu a ver a cidade como um corpo humano e a usar a técnica de sobreposição, que faz com que a percepção da cidade e do próprio corpo se confundam. Tentativa de flagrar esse momento em que o sujeito se inteira da fisionomia da cidade e ao mesmo tempo de si mesmo. Seu rosto então assemelha-se mimeticamente à cidade que ele habita. Essas fisionomias urbanas revelam tanto a silhueta das cidades quanto o perfil de seus moradores. (PEIXOTO: 1996, 50)

O esforço da fotografia estaria, portanto, em revelar o invisível, arrancar o véu, não tratar o rosto como superfície, mas tratá-lo como algo onde alguma coisa se oculta, onde o invisível permanece sem ser visto, ‘trazer a presença na imagem daquilo que não se pode ver’. (PEIXOTO: 1996, 51)

O caráter industrial inerente ao cinema vai questionar a possibilidade exatamente desse olhar aprofundado, já que a imagem vai se tornando superficial, sem transcendência, como comentou Win Wenders. Mas, o cinema também vai buscar sua medida para tentar ‘pintar a alma’. A linguagem cinematográfica foi sendo construída ao longo do século e o *close* foi um dos primeiros recursos de expressão para o cineasta. Ao chegar próximo ao rosto, tenta revelar o que ali não está contido. Como contraponto, o plano geral é usado para representar as paisagens e assim, ‘o olho cinematográfico se distancia, mas para filmar melhor de perto’. (PEIXOTO: 1996, 57)

Em oposição a um olhar *voyer* onipresente nas imagens do cotidiano⁹, o cinema busca a distância e a medida para representar o rosto e a paisagem. Como contraponto ao rosto banalizado pela mídia, o cinema busca formas de

⁹ Segundo Aumont, mais uma vez em *O olho interminável*, o cinema tem característica fundamental a produção de um ponto de vista. As imagens de hoje, entretanto, teriam perdido essa capacidade: ‘O olhar, no presente momento, se imobilizou, ou desmobilizou. Adote a televisão os pontos de vista que quiser, só suscitará a ausência de olhar. O olho, aliás, só é um instrumento atual por sua capacidade de ler imagens esquemáticas, sintetizadas, hipersignificantes, de lê-las rápido, sob risco de ‘morte’ - como nos jogos de vídeo e outras simulações’. (AUMONT: 2004, 77). Característica que, para mim, foi surpreendente no *Ônibus 174* é exatamente a adoção de um ponto de vista em relação a uma imagem que, a priori, não teria ponto de vista algum – por ser uma imagem televisiva banal e instantânea.

representação capazes de construir uma fisionomia; capazes de captar a paisagem no rosto:

Múltiplas são a complementariedades entre rosto e cidade. A arquitetura localiza suas casas, cidades, monumentos e fábricas, que funcionam como rostos numa paisagem que ela transforma. A pintura retoma o mesmo movimento, mas invertido, colocando uma paisagem em função do rosto, tratando um como o outro: tratado do rosto e da paisagem. O close no cinema trata o rosto antes de tudo como uma paisagem, definindo-se como tela e câmera. Todas as artes – a arquitetura, a pintura, o cinema e até a literatura – têm retratos que produzem essas correlações. Rostos e paisagens formam uma mesma geografia. (PEIXOTO: 1996, 61)

Entretanto, depois da pintura, as artes visuais tiveram o compromisso de ‘desfazer e rearticular’ os rostos e as paisagens. Como pensar, portanto, a maneira como o cinema rearticula (se considerarmos que é possível) o rosto e a paisagem? E a partir daí como ler a cidade através de um rosto que a habita? O desenvolvimento dessa questão é exatamente a análise que faço do *Ônibus 174*.

Assim, já no início do filme, Padilha acrescenta vozes àquela imagem vazia e fugaz que nos chegava através das câmeras de televisão. Foram convidados a falar: um sociólogo, o chefe da operação, integrante da polícia (BOPE), meninos-de-rua e reféns do assalto.

O *Ônibus 174* insinua que o grande esforço de Sandro é pela visibilidade. Por ser excluído socialmente, a necessidade de afirmação social teria levado o rapaz a sustentar por tanto tempo aquela situação de assalto onde tudo lhe era desfavorável. A presença das câmeras afirmaria e garantiria sua existência. Era a certeza de não ser morto ali, naquele momento em que os *flashes* eram transmitidos ao vivo para todo o Brasil.

porém, uma das reféns mantidas dentro do ônibus passou a questionar a veracidade e o ‘real’ contido naquela situação. Chegou a mencionar, inclusive, o fato de Sandro ter representado durante o assalto. Certeza que ela atribuiu à presença das câmeras e a sua própria atuação.

A polifonia trazida por Padilha habilitada a falar do assalto vai, cada vez mais, nos distanciando do acontecimento em si. No caminhar para trás do diretor, em busca do olhar preciso para compreender o caso ônibus 174, chegamos ao passado de Sandro.

E tal passado, além de estar marcado por agonias e infelicidades pessoais, como a perda da mãe, é recheado de tragédias e dramas sociais. Sandro presenciou dois ‘eventos’ determinantes para a desestruturação da imagem da cidade

do Rio de Janeiro: a Chacina de Vigário Geral¹⁰ e a Chacina da Candelária. A Chacina da Candelária, entretanto, teria repercutido um pouco mais para Sandro. Como integrante do grupo que dormia próximo à Igreja da Candelária, no centro do Rio, nosso personagem presenciou o massacre¹¹ e lembrou-o a todos diante das câmeras no 174 – Não mataram os irmãozinhos lá na Candelária? Agora eu vou botar a ‘chapa para esquentar’, disse Sandro.

Padilha tenta (re)construir a personalidade de Sandro, saber seus interesses, suas motivações, seu contexto social e econômico. Entender aquele personagem de atitude neurótica diante das câmeras é entender a própria cidade onde ele vive.

E, exatamente, nessa ‘escavação arqueológica’ em busca de uma alma para Sandro, capaz de desvendá-lo-lo, lê-lo, é que Padilha chega a uma antiga fotografia do rapaz com seu grupo de capoeira. Essa imagem ambígua que nos mostra o menino indefeso, tímido, aponta também para sua questão social, para a capoeira que revela sua negritude, sua exclusão, seu passado ancestral de opressão e luta. Assim, todos esses elementos daquela velha fotografia explodem naquela imagem vazia trazida pela televisão, mas que resgatados pelo cinema através de um olhar que enxerga de longe para ver mais de perto revela ‘aquilo que não pode ser visto’, ‘rearticula o rosto e a paisagem’.

Portanto, o menino-de-rua é a máscara social que Padilha utiliza para ler a cidade do Rio de Janeiro – assim como Benjamin ocupou-se do *flâneur* do século XIX para ler Paris. A trajetória daquele menino de 6 anos que sai do subúrbio para ‘tentar a vida’ em Copacabana, levar a vida de biscates, que agora nos surge poderoso diante de nossos olhos através da imagem televisiva, é explorado exaustivamente em comparações constantes com a trajetória da própria cidade.

A maravilha, sinônimo maior do Rio de Janeiro, das belas praias dos turistas estrangeiros é um negro, sujo, iletrado, vagabundo, viciado, esquecido e humilhado. A *cidade maravilhosa* que se orgulha das belas vistas começa a questionar as implicações sociais do mesmo projeto que a tornou viável.

E como a consequência desse projeto sempre foi a exclusão, Sandro desaparece da cena do 174 para sempre, tendo sua morte justificada, sua pre-

¹⁰ A chacina de Vigário Geral aconteceu na noite de 30 de agosto de 1993. Um grupo de extermínio de cerca de 40 homens invadiu a comunidade deixando 30 mortos e mais três feridos. Foi a maior chacina já ocorrida no Estado do Rio.

¹¹ Na Candelária, cerca de oito meninos foram assassinados a tiro por policiais militares. Dos seis acusados, apenas três foram condenados. Na ocasião, o então Presidente, Itamar Franco, afirmou que a chacina serviu como ‘uma bofetada humilhante’. In: Revista Isto É, nº 1578, dezembro de 1999.

sença pacificada. Sua existência social continuou, entretanto, sendo negada. No laudo médico constava apenas ‘um homem’. Sérgio – nome que lhe foi atribuído pelo policial que chefiava a operação – foi enterrado como indigente; morto por ‘sufocamento’.

É assim que, a partir da imagem do rosto de Sandro, Padilha lê a cidade (numa tentativa de articular o rosto e a cidade). Sandro é *mimesis* de um Rio de Janeiro que não é mais maravilhoso, que é violento, que não tem futuro, que não tem destino, que se veste com a máscara de um menino-de-rua de Copacabana para tentar ganhar ‘algum’ de turistas estrangeiros.

Dessa forma, cinema de Padilha tenta recuperar a possibilidade do rosto e da paisagem no mundo de imagens fugazes e superficiais da sociedade do espetáculo de que nos falou Win Wenders. Tenta impor um olhar que contextualiza, que se distancia para ver melhor de perto no momento em que o voyeurismo é cada vez mais uma tendência maior nas imagens; no momento em que a imagem é banal, fútil, descontextualizada, imediata e ausente de um significado.

O diretor tenta transformar aquela imagem banal da mídia, que nos apresenta o ‘marginal’ como o outro da sociedade – assim como é o esforço da criminologia no século XIX em apreender e identificar o comportamento criminoso através de aspectos ligados à natureza – para inseri-lo no seu contexto social, para apresentá-lo exatamente em sua relação de simbiose com a paisagem, no momento em que Sandro se confunde com o seu entorno: violento, sanguinário, opressor.

O rosto de Sandro é a metáfora da cidade. É a alegoria de um Rio de Janeiro. É a imagem da cidade que está encoberta pelo véu dos cartões-postais, é a cidade que se esconde nos escombros do projeto que construiu a *cidade maravilhosa*.

Ao saltar os olhos para o presente, desviando-nos daquelas imagens captadas no início do século XX, vivemos a fase denominada ‘Retomada do Cinema Brasileiro’, caracterizado assim por uma continuidade maior na produção cinematográfica do país, novos sistemas de financiamento e parcerias com grupos privados, empresariais. É desse contexto que surge *Ônibus 174*. Pretendo discutir, diante disso, as implicações sociais e políticas do filme a fim de refletir sobre a interpretação feita por Padilha do assalto ao ônibus e suas relações com a imagem da cidade do Rio de Janeiro.

Dessa forma, o diretor aponta ao longo do filme – mas não como tema central – a questão política com a qual o *Ônibus 174* estava envolvido: a polícia despreparada que comandava de forma precária as negociações durante o

seqüestro foi sendo revelada, cada vez mais, uma faceta de um Estado problemático e mal administrado.

A decisão de manter aquela situação perante as câmeras, deixando os reféns, muitas vezes, à mercê de Sandro, foi ganhando contornos cada vez mais ligados ao universo político e aos governantes do Estado.

O nome do governador da época não é sequer mencionado durante o filme. A identidade de Antony Garotinho é preservada em nome de uma discreta censura. Mas, o fato é que, durante seu depoimento, um dos policiais reconhece que a decisão de realizar aquele disparo final – que fez Sandro também atirar, matando assim Geísa – foi uma medida errada. E a responsabilidade do caso é atribuída, quase que exclusivamente, aos dirigentes do Estado – ao Secretário de Segurança e ao Governador.

Diante disso, o que quero refletir é o embate político que o filme nos traz. A afirmação que Padilha nos aponta é: o Rio de Janeiro é um lugar violento capaz de produzir dramas sociais como o menino Sandro, a polícia é despreparada e o responsável é o Estado inoperante. Daí, a questão que proponho é: será fruto também de uma disputa política a exacerbação de uma imagem como o caso do ônibus 174? Será parte das divergências históricas entre Prefeitura e Governo do Estado, uma vez que é o Estado e não os órgãos da Prefeitura, responsáveis pela segurança?

Como argumentação, sugiro o fato de ser um instrumento da Prefeitura – a RioFilmes – responsável pela produção, divulgação e distribuição do filme. E daí: Por que divulgar através do campo de produção cinematográfico um Rio de Janeiro caótico, violento, inviável?

A intenção ao trazer esses questionamentos não é, necessariamente, chegar a conclusões nem respostas fechadas, mas, sim, sugerir debates e reflexões sobre a questão da violência na cidade do Rio de Janeiro, sobre a manipulação imagética da violência pelos meios de comunicação e sobre a interferência (ou a ausência de uma interferência) do Estado na construção discursiva dessa violência.

Um outro dado importante que quero ressaltar é o prêmio recebido pelo filme no Festival do Rio BR em 2002. *Ônibus 174* foi eleito o melhor filme. Entre outros filmes bem aceitos pela crítica como *Edifício Máster*, Padilha leva a melhor. E aí diante disso: qual o significado social desse prêmio? Qual o significado de elegermos como ‘melhor filme’ uma imagem como o caso do ônibus 174? Distante de questões estéticas, por que escolher um *Ônibus 174* num ano de bastantes decisões políticas, como 2002, ano de eleição para o Estado?

O *Ônibus 174*, diferente dos filmes do início do século, aponta para as

ruínas, para o lixo trazido também pelo projeto do Brasil República. Mas, mesmo distante das imagens de um cartão-postal e do ideário de uma *cidade maravilhosa*, a imagem violenta da cidade responde a interesses e preserva sua censura. Como afirma Foucault¹², ‘nem tudo pode ser dito’: Sandro foi silenciado para sempre para que pudéssemos continuar a dormir em paz.

Para seduzir turistas ou investidores estrangeiros, para camuflar conflitos políticos, a imagem da cidade do Rio de Janeiro vai sendo construída dia-a-dia contraditória e ambígua. Em meio aos cartões-postais, surgem muitos ‘ônibus 174’ todos os dias na imprensa, seja impressa ou televisiva. O filme de Padilha se apropria exatamente dessas contradições e traz o Rio de Janeiro atual – belo e feio, sujo e limpo, bom e ruim – para a tela do cinema. E nos faz pensar a cidade. A cidade real e a *cidade cinematográfica*.

Com isso, o fato de trazer para discussão questões de cunho social confere meu interesse em assegurar que a obra de arte é analisada não somente em seu valor semiológico enquanto imagem (já que trato de cinema), mas também perante as artimanhas políticas que possibilitam seu aparecimento – ou desaparecimento – e sua consagração no interior do campo de produção cinematográfica¹³.

¹² Segundo Foucault, em *Arqueologia do saber*, um discurso - e aí considero o cinema como uma construção discursiva - tem regras de aparecimento, condições de apropriação e de utilização que o revelam como objeto de uma luta política. Para o autor, é preciso analisar o discurso levando em conta a sua raridade, ou seja, levando em consideração que nem tudo pode ser dito e o que é dito oculta exatamente aquilo que não é dito, aquilo que ainda não foi dito e também o que o contradiz.

¹³ A inspiração para citar o ‘campo de produção cinematográfica’ vem do crítico francês Pierre Bourdieu que chega a afirmar que: ‘Para ler adequadamente uma obra na singularidade de sua textualidade, é preciso lê-la consciente ou inconscientemente na sua intertextualidade, isto é, através do sistema de desvios pelo qual ela se situa no espaço das obras contemporâneas’. (BOURDIEU: 1990, 177). O conceito de campo de produção cinematográfico foi exaustivamente discutido por mim na monografia ‘O circuito do *O Invasor*: do roteiro à construção de um sentido’.

Capítulo 4

A cidade e sua *mise en scène* – o espaço urbano em *Estorvo*

4.1 O Augusto de Rubem Fonseca e o anônimo de Chico Buarque – deambulando na cidade

*Eu estava na praia olhando o mar,
o mar vomitando o mar, e agora já
não é fácil atravessa de volta a avenida.
Chico Buarque, 'Estorvo'*

Como nos sugere Chico Buarque no início do romance que deu origem ao filme de Ruy Guerra, estorvo implica ‘distúrbio, perturbação,...turbulência, trovão, *trouble*’. E é exatamente como *trouble*, como um imenso problema que trata *Estorvo* – o filme – e a imagem que este carrega da cidade do Rio de Janeiro.

O romance é enigmático. O personagem principal de Chico Buarque acorda dia claro, (ou seria tudo um sonho?) assustado com a campainha que toca inúmeras vezes. Fugir daquele por detrás da porta – fugir, talvez, de alguém do seu passado que, agora, se mostrava impossível de reconhecer através do olho mágico – é a ação que move toda a narrativa. A fuga degringola uma seqüência desconfortável de atropelos, desafetos, desencontros e lembranças do passado. Mas também revela (ou oculta?) o personagem principal.

Impulsionado pelo assombroso reencontro que a possibilidade por trás da porta lhe revela, o homem resolve fugir do apartamento quarto-sala no sexto andar de um prédio qualquer da cidade. E aí, não somente a irmã é coagida a ajudá-lo com cheques assinados de maneira displicente e rotineira, mas tam-

bém a ex-mulher, a mãe e um antigo amigo que ele não via faz muito tempo (seria a visita inesperada atrás da porta?).

E todo o seu andar através da cidade significa *trouble*. Ele é um problema, ‘um bosta’, como o seu único amigo o define. É um incômodo para a irmã, impelida a emprestar-lhe dinheiro, é um desafeto para a ex-mulher que o evita, é uma surpresa desagradável para a mãe, que finge não reconhecê-lo ao telefone.

Não só aquele homem que foge (estaria ele mesmo fugindo?) não tem identidade, pois pouco se mostra dele e o que se sabe são resquícios de um passado disperso por lembranças confusas de alguém com um comportamento duvidoso, esquizofrênico, como também a cidade por onde ele passa, mencionada a toda hora não possui um nome, nem evidências realmente pertinentes que pudessem, indubitavelmente, defini-la.

Aquele homem transita da cidade para o sítio dos pais e, ambos, o lugar onde mora – um quarto-sala qualquer –, como o lugar da sua infância, – o sítio – não dizem nada a seu respeito, não traduzem sua identidade, não favorecem seu reconhecimento, pois o próprio personagem afirma chegando no sítio: ‘não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros’. (BUARQUE: 2004, 23)

Saindo, ou fugindo dos problemas da cidade, do homem através do olho mágico, mas entrando em outros problemas que agora se materializam nas figuras bizarras que habitam o sítio que fora de seus pais. O lugar de sua origem, da sua infância além de não explicar nada a seu respeito, subverte ainda mais o personagem que, de fugitivo (ou louco?) passa a ser bandido, maconheiro, ladrão.

A ligação com sua família é superficial. A irmã não chega a trocar mais que algumas palavras vazias sobre a saúde da mãe, o cunhado é indiferente, a ex-mulher mostra desgosto com sua presença, e o único amigo – aquele com quem ele havia passado inúmeras noites em diversos bares da cidade ouvindo poesias em francês e lições de esperanto – desapareceu (ou falta, agora, coragem para encontrá-lo?).

Tudo em seu comportamento é duvidoso. As ações não se completam e se cruzam ao mesmo tempo num entrecruzamento de tempos desconexos, marcando a narrativa de Chico Buarque com um tempo circular, um tempo imaginário, subjetivo. Muitas vezes, o próprio autor do romance nos confunde e nos faz indagar se, na verdade, tudo não passa de uma ilusão, como na passagem em que o personagem principal se encontra no sítio:

Passo o resto da noite rolando na cama, com a impressão de ouvir tocar um telefone ao longe. É impossível dormir com um

telefone que não pára de tocar ao longe. Clareia, e acho que o telefone segue tocando. Será quase meio-dia quando imagino que minha mãe tenha afinal atendido (...) Já estou quase dormindo quando ouço o telefone novamente, e desta vez imagino que o ruivo diga ao copeiro que é uma questão de vida ou morte. Ou dirá que é a cabeça do irmão da patroa que está em jogo. O copeiro voltará a bater no quarto, mas meu cunhado já terá saído e minha irmã não vai escutar. (BUARQUE: 2004, 88-89)

A cidade, em sua vez, nos é mostrada apenas por indícios: o táxi que passa pelo túnel, a calçada da praia, as vidraças dos prédios fechadas em frente ao mar por conta da maresia, a zona sul, o subúrbio, pedras portuguesas na calçada, a favela encravada no horto florestal, mas, em momento algum, a cidade do Rio de Janeiro é mencionada ou definitivamente reconhecida. A cidade pode ser outra qualquer.

Portanto, antes de debruçar-me sobre a imagem da cidade do Rio de Janeiro que o filme revela, objetivo maior dessa narrativa, reflito sobre o romance que deu origem ao roteiro cinematográfico ao traçar analogias com um conto bastante conhecido de Rubem Fonseca que também nos traz um personagem que perambula pela cidade: 'A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro'.¹

4.2 O personagem de Rubem Fonseca, Augusto, mora num antigo sobrado do centro da cidade onde, antes, funcionava uma chapelaria. Largou o emprego na Companhia de Águas e Esgoto para escrever um livro. O primeiro capítulo será sobre o centro da cidade.

Augusto, ao andar pelo centro, é invadido sempre por lembranças saudosas do

¹ Inspirei-me no artigo de Vera Follain de Figueiredo. A autora compara o conto de Rubem acima mencionado com os personagens do livro *O Monstro* de Sérgio Sant'Anna: 'Enquanto Augusto, do conto 'A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro', de Rubem Fonseca, caminha a pé com o objetivo de estabelecer uma comunhão maior com a cidade, personagens do livro *O Monstro*, de Sérgio Sant'Anna, têm, como preferência, hospedarem-se nos andares mais altos dos hotéis, de onde só saem para o aeroporto(...) A única viagem que, de fato, lhes interessa é a viagem no imaginário individual, com o intuito de reunir vivências fragmentadas num discurso articulado que lhes confira algum sentido, buscando construir um real particular, a partir do próprio verbo'. (FIGUEIREDO: 1999, 1). Ao ler *Estorvo*, de Chico, tive a mesma impressão de embarcar numa viagem surpreendentemente particular, numa realidade construída de forma totalmente subjetiva.

passado. Ele espera que, ao caminhar, vai entrar numa comunhão maior com a cidade e pensar melhor. *Solvitur ambulando*. Mas, também espera conhecê-la melhor, reconhecê-la nos novos habitantes que se apropriaram do centro da cidade que, agora, é decadente²: as prostitutas, os mendigos, os travestis, os ladrões, os bicheiros, os cafetões, os camelôs, os policiais, os traficantes, os bêbados, enfim.

Interessa ao personagem de Rubem ensinar as prostitutas do centro a ler. Talvez para fazê-las compreender a riqueza cultural que passa por elas despercebida, escondida por debaixo das pichações no muro de um prédio antigo qualquer como o Teatro Municipal. ‘Vou te mostrar os três prédios que não foram demolidos. Eu te mostrei a foto da avenida antigamente?’ (FONSECA: 1992,31), fala Augusto para a prostituta.

Pelo conto de Rubem, nos passa sempre um Rio de Janeiro que foi...Uma cidade glamourosa cujo centro da cidade era pomposo e que, nos dias de hoje, é sujo, poluído e inóspito para qualquer um: ‘Antigamente havia botequins espalhados pela cidade, onde você sentava e pedia: Seu garçom faça o favor de me trazer depressa uma boa média que não seja requentada, um pão quente com manteiga à beça – Você não conhece a música do Noel?’ (FONSECA: 1992, 31)

Entretanto, a cidade maravilhosa que Rubem menciona de fato só existe nas lembranças pessoais de Augusto e do velho da chapelaria. O personagem do conto nos fala sempre de um Rio de Janeiro que se tornou decadente pela miséria, ao passo que a epígrafe para o conto de Rubem nos revela que tal decadência é anterior até mesmo ao próprio personagem: ‘Em uma palavra, a desmoralização era geral: clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos’. (Joaquim Manuel de Macedo, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, 1862-3)

Segundo Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades, a cidade*, a epígrafe que Rubem escolheu para o conto confirma, já de início, a perversão – moral, social e política – que o caminhar de Augusto pelas ruas do centro iria mostrar. O centro do Rio no início do século XX, conforme foi comentado no primeiro capítulo, continha os pontos mais nobres da cidade, as ruas

² Segundo Renato Cordeiro Gomes no artigo ‘Fotogramas, vozes e grafias: Lisboa e Rio de Janeiro’ publicado na Revista *Semear*, nº 3: ‘Este conto pode ser situado numa tendência da narrativa urbana brasileira contemporânea, que, frente aos impasses que a cidade enfrenta, alimenta-se da nostalgia, a dor da perda, romanticamente projetada num passado idealizado, quando as imagens congeladas dos cartões-postais e as frágeis mitologias urbanas se desgastam, no momento em que as certezas da modernidade são postas em xeque. Num tempo pós-utópico, a cidade, aqui, em destaque, o Rio de Janeiro, torna-se uma questão, e volta-se a pensá-la enquanto condensação simbólica’. (GOMES: 1999, 4)

mais elegantes. Conforme afirma o autor, no conto de Rubem, entretanto, é ressaltado a degradação que o bairro sofreu representado através da presença das prostitutas, dos mendigos, dos ladrões, etc:

No texto de R. Fonseca, o registro das deambulações do personagem constata, sem populismos e maniqueísmo, esses aspectos. Enfatiza a segregação social e espacial, que Lima Barreto já denunciara, quando criticava a modernização excludente do Rio, nas primeiras décadas deste século. Agora, as fronteiras imaginárias tornam-se reais com mais visibilidade e contundência. Assiste-se às manifestações explosivas, ao vazio de autoridade e ao aumento de crimes, expressão clara da cidade dividida. (GOMES: 1994, 149)

Por conta disso, Augusto sabe que, um dia, terá que sair do centro. Sabe que, um dia, o centro do Rio se tornará tão inabitável que até mesmo os ratos fugirão – pois os ratos são muito seletivos. Por outro lado, não é um personagem que nutre ilusões sobre a cidade: Augusto sabe que, mesmo bela a paisagem, de perto, as águas da Baía de Guanabara fedem muito. E termina o conto assim...

Espera o dia raiar, em pé na beira do cais. As águas do mar fedem. A maré sobe e baixa de encontro ao paredão do cais, causando um som que parece um suspiro, um gemido. É domingo, o dia surge cinzento; aos domingos a maioria dos restaurantes do centro não abre; como todo domingo, será um dia ruim para os miseráveis que vivem dos restos de comida jogados fora. (FONSECA: 1992, 50)

Augusto anda pelo centro para tentar compreender e encontrar a cidade. Em sua vez, o personagem anônimo de *Estorvo* anda pela cidade, tentando fugir dela mesma, das lembranças que ela lhe traz: o amigo com brilho nos olhos do passado, o amante argentino de sua ex-mulher, o cobrador de aluguel enviado pela irmã. Seu andar na cidade, diferente de Augusto, é hesitante: ‘Eu estava na praia olhando o mar, o mar vomitando o mar, e agora já não é fácil atravessar de volta a avenida’. (BUARQUE: 2004, 105). E também na passagem: ‘Vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que sou eu o incômodo no caminho da multidão. Ando prensado contra os muros, até ser expelido pela porta frouxa de um tapume’. (BUARQUE: 2004, 115)

O andar determinado de Augusto, capaz de reconhecer as ruas, desviar-se dos lugares que não deve cruzar, é completamente distinto de *Estorvo*, onde o personagem principal tropeça, apanha, erra, rouba e é roubado. ‘É um bosta’:

Paro no meio-fio e faço de conta que espero um táxi. Um táxi freia e eu saio andando com a mala, fingindo conferir a numeração dos edifícios. Dobro a esquina e tomo uma rua sem movimento; talvez um assaltante me livre da mala. Com o sono em dia e de banho tomado, poderia andar por aí até amanhã, sem compromisso. Mas um homem sem compromisso, com uma mala na mão, está comprometido com o destino da mala. Ela me obriga a andar torto e depressa. Quando dou por mim, estou ao pé das ladeiras que levam à casa da minha irmã. Parece que era esse o caminho arrevesado que eu faria se fosse cego. E estas são as ladeiras íngremes que subo como água ladeira abaixo. (BUARQUE: 2004, 56)

O primeiro, Augusto, tem passado e tem um projeto, um objetivo: escrever um livro, comungar com a cidade que se transformou tanto ao longo do tempo. O segundo foge, não se sabe bem nem mesmo de quem ou de quê. Foge pela cidade e da cidade³. O sítio, seu refúgio, lugar de origem, lugar da sua infância e das lembranças dos pais foi invadido, destruído, é irreconhecível.

A cidade, nos dois textos, é que parece similar. A cidade em Rubem é tão decadente e inóspita quanto a cidade de *Estorvo*. As águas que fedem de Rubem se parecem com as que vomitam em Chico Buarque. E os personagens com que Augusto cruza no caminhar pelo centro são os mesmos que desviariam daquele anônimo cambaleando de mala na mão: traficantes, ladrões, bêbados e afins.

³ Segundo Vera Follain, no artigo ‘O homem-cápsula e os espaços mundializados: cidades ausentes na ficção de Sérgio Sant’Anna’, (1999,2): ‘A desrealização do espaço urbano, com a diluição dos referenciais sensíveis para o indivíduo, leva-o a sentir-se, mais e mais, como parte de uma realidade abstrata. A hiper-racionalização do discurso é uma forma de tentar escapar à desrealização do próprio indivíduo (...) Cidadão do mundo, tem diante de si um espaço aberto que, ao mesmo tempo e paradoxalmente, lhe inspira a sensação de liberdade e enclausuramento. Enclausuramento dentro de si mesmo, como forma de defesa contra a fragmentação do mundo moderno’. Assim, da mesma que Flores, da ficção de Sérgio, tenta encontrar um sentido narrando o seu passado em razão da perda de sentido no mundo real, o ‘Eu’ de *Estorvo* também tenta ‘organizar’ a sua realidade narrando-a, só que agora para si mesmo, imerso apenas nos próprios pensamentos e dessa vez, incrédulo. Talvez, para o personagem de *Estorvo* esse significado - esse sentido que Flores busca reconstruir como fuga de uma sociedade abstrata - não exista mais. Por isso, o personagem foge na cidade - lugar que antes lhe conferia um sentido, pois estava ligado a um território precisamente delimitado, a costumes, a tradições - e da cidade - essa que agora se converte numa ‘mancha’ urbana indefinida, imprecisa, abstrata.

Entretanto, o que quero enfatizar, ao traçar tais analogias, é que a cidade em Rubem, mesmo quando se reconhece decadente e inóspita, é uma cidade que está vinculada a um passado nostálgico, ligada à tradição. A cidade em Rubem é o Rio de Janeiro: da Avenida Central que se converteu em Rio Branco, da Rua do Ouvidor, das chapelarias famosas do centro, dos botequins onde se sentava e pedia uma ‘boa média’ para o garçom, das músicas de Noel. O que perturba em *Estorvo* é exatamente essa ausência de um passado e a impossibilidade de um futuro. A cidade é um beco sem saída, igual à outra qualquer e o lugar para onde se podia fugir – o sítio – já nos foi tomado.

Enquanto no conto de Rubem observamos o esfacelamento de uma imagem maravilhosa da cidade do Rio de Janeiro, no romance de Chico, a cidade é despedaçada e sem sentido. O Rio de Janeiro em *Estorvo* – o Rio que conhecemos através das músicas de Noel – não existe mais.

O conto de Rubem é o perfeito contraponto literário para aquelas imagens do início do século XX que apresentei em filmes como *Trechos de Brasil Maravilhoso*, *Fragmentos da Terra Encantada* e outros, onde a imagem construída é a grande entusiasta da nação republicana que ali se afirmava. A bela paisagem sinuosa das montanhas que rodeiam a Baía de Guanabara vista nos filmes mencionados quando vista de perto, hoje, é impregnada pelo mau cheiro do esgoto predominante sob a beleza das curvas. Por isso, o que se perde em *Estorvo* são exatamente essas ‘lembranças’, as ‘vistas’ de uma cidade que não se sabe direito qual é, onde falar do passado, dos prédios demolidos e da corrosão do tempo não faz mais sentido algum.

Como Augusto, o anônimo de Chico Buarque, é um errante, marginalizado pela própria incapacidade de adaptar-se ao mercado de trabalho. O primeiro desistiu do emprego e o segundo tentou em vão trabalhar durante os anos que passou casado com a antropóloga, caindo sempre doente na segunda semana. O que os torna diferentes é o desejo que move Augusto – que o faz abraçar as árvores do campo do Santana, que o faz insistir na alfabetização das prostitutas – e que é inexistente no personagem de Chico.

A cidade, muito embora, pode até ser a mesma. As evidências do livro apontam que o túnel que o táxi atravessa no romance de Chico em direção à zona sul poderia ser o Rebouças, a avenida em frente ao prédio da mãe, talvez a Vieira Souto, mas o romance prefere ocultar tais informações, pois a cidade já não confere um significado, uma identidade.

Da literatura para o cinema: das sólidas imagens que abordo no primeiro capítulo, com toda a ênfase persuasiva em apresentar as belezas de um Rio de Janeiro maravilhoso, metonímia do Brasil, no momento em que, politicamente, de fato o Brasil se estruturava como nação, principalmente, após a

Proclamação da República, salto os olhos à minha frente para as imagens que cruzam a minha tela, posta entre mim e a realidade. E pinço fragmentos tais qual *Estorvo*. O filme de Ruy aponta uma leitura para a imagem do Rio de Janeiro, qual seja: O Rio é uma cidade impossível de descrever e de definir.

4.3 Na terceira margem: o cinema periférico de Ruy Guerra

As digressões que faço no primeiro capítulo com vistas a enfatizar o processo modernizador em que se encontrava o Brasil no momento da chegada do cinema por aqui encontram, agora, sua justificativa maior. O país buscava afirmar-se como nação e, para tanto, foi necessário não só a Proclamação da Independência, para deixar de ser uma colônia da coroa portuguesa, mas também a Proclamação da República, no final do século XIX. Esses foram dois processos-chave para a solidificação da imagem do Brasil como um país-nação.

O Rio de Janeiro foi o palco escolhido para protagonizar essas mudanças. Foi eleita a capital da República e para tanto foram realizadas várias reformas urbanas a fim de adequar a cidade aos novos tempos: do progresso, da modernidade.

O discurso que venho tentando alinhar percorrendo o século XX através dos filmes que aqui analiso, bem como a hipótese inicial que me move é: o Rio de Janeiro, como capital do Brasil República, tem como função projetar uma imagem do país condizente com os ideais de modernização. ‘O Rio é a metonímia do Brasil’ e, por conta disso, a imagem do país, nesse momento inicial de consolidação estará fortemente vinculada à imagem da cidade. A conquista do progresso em solo carioca será a conquista do progresso para o Brasil⁴, de uma forma geral.

Por conta disso é que afirmo que, de uma forma quase embrionária, o cinema, no início do século, estava comprometido com a afirmação da cidade

⁴Segundo Canclini em *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*: ‘Estabeleceu-se que os habitantes de um certo espaço deviam pertencer a uma só cultura homogênea, e ter, portanto, uma única identidade distintiva e coerente. A cultura própria se formaria em relação a um território e se organizaria conceitual e praticamente graças à formação de coleções de objetos, textos e rituais, com os quais se afirmariam e reproduziriam os signos que distinguem cada grupo. Estabeleceu-se que ter uma identidade equivalia a ser parte de uma nação, uma entidade espacialmente delimitada, onde tudo aquilo compartilhado pelos que a habitam - língua, objetos, costumes – os diferenciaria dos demais de forma nítida’. (CANCLINI: 1995, 121) Esse é o processo que venho tentando ressaltar no Brasil no momento de sua Proclamação da Independência e de sua República.

do Rio de Janeiro, com a exaltação da sua beleza, com a exuberância da sua imagem capaz de defini-la como uma *cidade maravilhosa*.

Filmes como *Trechos de Brasil Maravilhoso* e *Fragmentos da Terra Encantada* representam bem o que quero afirmar: o ‘Brasil maravilhoso’ e a ‘Terra encantada’ eram um só: convertiam-se na cidade do Rio de Janeiro. A *imagerie* da cidade difundida pelo cinema no início do século XX resumia os interesses do país: era a imagem da civilização e do progresso conquistado através das reformas urbanas e dos aparatos tecnológicos – como o cinema –, mas também a imagem deslumbrante das belezas tropicais.

Para situar, nesse contexto, a imagem da cidade trazida por *Estorvo*, fiz-me valer de alguns conceitos criados pelo teórico indo-britânico Homi K. Bhabha. Para tanto, contrapondo o filme de Ruy a essas imagens do início do século, parto do pressuposto desenvolvido no primeiro capítulo do presente trabalho, qual seja: o cinema, em seus primórdios, era conivente com o poder republicano vigente; ‘patrocinado’ por mecanismos oficiais; celebrava não só a República, como conquista maior, mas a *cidade maravilhosa*, sua capital.

Segundo Bhabha, o conceito de nação envolve totalidade, homogeneidade; é um conceito essencialista que ignora as diferenças, traça um conceito horizontal da sociedade onde as diferenças culturais são homogeneizadas e é regido por um tempo também homogêneo, vazio e linear – como nos explica Benjamin, explorado aqui no primeiro capítulo –, tempo este impulsionado sempre pelo progresso. Para o crítico, a nação deve ser vista como narração e, é por conta disso que ele aponta o tempo linear, evolutivo e homogêneo da História tradicional como uma faceta da narrativa *pedagógica* criadora da nação, como comenta o autor:

O pedagógico funda sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, descrita por Poulantzas como um momento de vir a ser designado por si próprio, encapsulado numa sucessão de momentos históricos que representa uma eternidade produzida por auto-geração. (BHABHA: 1998, 209)

Bhabha considera a nação uma forma ‘obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura’ (BHABHA: 1998, 199) por estar presa à narrativas que tratam de conceitos convencionais e arbitrários capazes de defini-la, como afirma Gellner (BHABHA: 1998, 202): ‘...os fragmentos e retalhos culturais usados pelo nacionalismo são freqüentemente invenções históricas arbitrárias’. Em sua vez, Canclini ressalta a importância da atuação de novos artistas no cenário da arte contemporânea, apontando para a produção que é feita dentro dos padrões da ‘tradição nacional’, e uma segunda produção que nos mostra um porém:

Mas um setor cada vez mais extenso da criação, difusão e recepção da arte se realiza, hoje, de modo desterritorializado. Muitos escritores que a diplomacia cultural e o mercado promovem como ‘os grandes artistas nacionais’ – os do *boom*, por exemplo – manifestam em suas obras um senso cosmopolita, que contribui para sua ressonância internacional. (CANCLINI: 1995, 123)

Por isso, meu interesse, ao trazer as definições de Bhabha, é afirmar que o lugar do cinema do início do século XX, analisado nos filmes selecionados nesse trabalho, está localizado na esfera que o escritor indo-britânico caracteriza como o *pedagógico*, como o discurso ‘institucional’ da nação⁵. O cinema trazido pelos filmes ‘vistos’ no primeiro capítulo é narrado no tempo linear, no tempo do progresso da História tradicional. É a voz oficial que ecoa nas telas. Por isso, concluí, no início desse trabalho, que tais imagens corroboram com a consolidação de uma *cidade maravilhosa*, reflexo do espelho da nação que se queria projetar ‘para inglês ver’.

Dessa forma, contrapor *Estorvo* a essas imagens significa exatamente colocá-lo em outra esfera, que, segundo Bhabha, é o lugar de onde saem as contra-narrativas, as vozes dissidentes, lugar de tensão dialética entre o discurso oficial da cultura da nação e as manifestações artísticas marginais. Em uma passagem de *O local da cultura*, o crítico define como se articulam essas forças opostas no espaço cultural:

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativo do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente do performativo. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação. (BHABHA: 1998, 207)

Assim, a cultura nacional estrutura-se de forma paralela em dois tempos: o tempo linear, progressivo da História tradicional, que determina a narrativa

⁵Canclini classifica o discurso institucional da nação como ‘fixações fundamentalistas da identidade’ (CANCLINI: 1995,123) que se opõem ‘às leituras construtivistas do multiculturalismo’ – as quais Bhabha classifica de *performático* – fixações, estas, que ignora ‘seu caráter polifônico, imaginário e híbrido’. (CANCLINI: 1995,123). Esse conflito é descrito por Bhabha como o confronto existente no encontro entre o pedagógico e o performático.

do *pedagógico* e o tempo contido nas margens, na fronteira dessa cultura; a ‘temporalidade do entre-lugar’, do *performático*.

Considerar *Estorvo*, portanto, como uma manifestação cultural que surge na esfera do *performático* implica o desenvolvimento de alguns argumentos que guiam a minha leitura nessa direção: ao encontro conceitual com Bhabha.

Em primeiro lugar, ressalto a importância do diretor de *Estorvo*, Ruy Guerra, ser um cineasta estrangeiro – Ruy nasceu em Moçambique em 1931 – radicado no Brasil, mas tendo realizado inúmeros trabalhos mundo a fora; trabalhou na França vários anos, lugar onde também estudou cinema. Sua filmografia é reconhecida, principalmente, pelos filmes brasileiros que realizou, especialmente *Os cafajestes* (1963) e *Os fuzis* (1964), ambos reconhecidos como marcos do Cinema Novo⁶.

Bhabha escreve sobre o processo de transformação pela qual passa o conceito de nação e cultura nacional no momento em que inúmeras vozes dissidentes lutam por afirmação cultural. O crítico enfatiza, especialmente, os artistas estrangeiros que habitam outro país e, por isso, estão permanentemente na fronteira, ininterruptamente em diáspora. São essas vozes que ‘borram’ as margens da nação, que interferem na identidade de um povo, já que este: ‘Não estará mais contido naquele discurso nacional da teleologia do progresso, do anonimato de indivíduos, da horizontalidade espacial da comunidade, do tempo homogêneo das narrativas sociais, da visibilidade historicista da modernidade’. (BHABHA: 1998, 213)

O que ocorre, segundo o crítico, é que esse tempo linear, evolutivo das narrativas oficiais da cultura, foi ‘manchado’, foi atravessado por uma outra temporalidade, a temporalidade do *in-between*, do entre-lugar, do espaço localizado na fronteira, na margem da cultura oficial. E essa ação é realizada por tais artistas fronteiriços, vozes dissidentes e marginais, artistas que vivem em tensão dialética com a narrativa oficial porque buscam legitimar as diferenças que a cultura hegemônica ‘atropelou’ em nome da nação. E é: ‘A partir dessa instabilidade de significação cultural que a cultura nacional vem a ser

⁶ O ciclo de produção cinematográfica que ficou conhecido como Cinema Novo corresponde ao período que vai do final dos anos 50 até o começo da década de 70 de onde podemos destacar a atuação dos cineastas: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, entre outros. O Cinema Novo reclamava a independência do cinema brasileiro em face às pressões que o cinema estrangeiro exercia (e exerce) no mercado nacional; marcado também pelas produções de baixo orçamento e pela inovação lingüística. Glauber representa, sem dúvida, o cineasta mais polêmico da época. Realizou filmes marcantes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). O financiamento era obtido quase que exclusivamente via Embrafilme, órgão criado durante o governo militar que proporcionou, mesmo com as restrições da censura, a realização de um número significativo de filmes.

articulada como uma dialética de temporalidades diversas'. (BHABHA: 1998, 215)

Obviamente, não é apenas pelo fato de Ruy ser um artista estrangeiro que vejo sua atuação artística em *Estorvo* no campo do *performático*. Mas sua condição de estrangeiro dota-o de um olhar capaz de estranhar-se com aquilo que qualquer brasileiro poderia considerar banal. Em *O local da cultura* de Homi K. Bhabha, Julie Kristeva chega a interrogar-se: 'Como se pode evitar o afundar-se no lodaçal do senso comum, a não ser tornando-se um estranho para seu próprio país, língua, sexo e identidade?' (BHABHA: 1998, 200)

Voltando ao filme, a crítica recebeu mal *Estorvo*. O diretor reconhece sua obra como uma 'estética diferenciada', como uma película que foge dos padrões hegemônicos e comerciais. A circularidade do tempo que existe no livro de Chico Buarque – que faz também com que, muitas vezes, nós duvidemos sobre a ação do personagem principal que transita entre o real e a ilusão – foi mantido por Ruy e essa é uma característica fundamental para classificar o filme no campo do *performático*. Bhabha chega a afirmar que são essas temporalidades disjuntivas – a do *pedagógico* e a do *performático* – que formam a cultura nacional. Não estaria o tempo subjetivo, o tempo da circularidade das ações, o tempo repetitivo no espaço do *performático*? De acordo com Mariângela Paraizo:

Segundo o próprio Ruy Guerra, a principal idéia da narrativa que ele busca reproduzir é sua estrutura, que coloca em xeque as noções de tempo, já que, no relato do personagem, entrelaçam-se o tempo passado, o presente e o tempo imaginado, de maneira que um é tomado pelo outro até o limite do absurdo. Para explorar esse esvaziamento do tempo que atravessa a personagem, Ruy Guerra encena uma desterritorialização, filmando em três países diferentes. Assim, o filme tem locações no Rio, em Havana e em Lisboa, de sorte a fazer com que mesmo quem conheça as três cidades não as possa identificar. (PARAIZO: 2005, 163)

O próprio tema central do livro: um sujeito desenquadrado na sociedade, um sujeito que vive à margem, mantido e trabalhado de forma ainda mais intensa por Ruy no filme, revela sua faceta *performática*.

E essa faceta interfere, a meu ver, um pouco mais na cultura nacional. Interfere além de apenas um filme marginal, de uma estética dissidente, de uma obra cinematográfica adaptada de um romance incompreendido. Interfere na imagem da cidade do Rio de Janeiro; na *imagerie* da *cidade maravilhosa*⁷.

⁷Parece-me que a mesma interrogação que move Chico Buarque e Ruy Guerra nas suas

Cidade-maravilhosa que se reduziu a *flashes*. O diretor evita mostrar e identificar a cidade – assim também como o romance – fazendo prevalecer aquilo que também é preponderante no livro: as impressões do personagem principal, sua confusão mental, como indica também o pensamento de Mariângela Paraizo:

As imagens, apesar de estarem lá, recortadas em prédios antigos, com traços peculiares, como o dos pisos que formam mosaicos de ladrilhos, tornam-se irreconhecíveis pela costura que promove o trânsito da personagem e já não contam a história da cidade. E não apenas nos territórios arquitetônicos e urbanísticos as cidades filmadas se tornam irreconhecíveis: também no sotaque das personagens transitamos por um emaranhado em que o português do Brasil, o de Portugal e o de Moçambique se entrelaçam ao acento espanholado de uma pronúncia cubana, de maneira que a língua materna apresenta-se maquiada por diferentes dicções, dependendo do ator que está em cena, mesmo que as personagens representadas sejam da mesma família. (PARAIZO: 2005, 163)

Numa seqüência, porém, ‘reconhecemos’ o Rio de Janeiro. O ‘Eu’ sai do shopping onde sua ex-mulher trabalha e avista a rua movimentada. A locação usada para filmar tal cena foi o Rio Sul, shopping da zona sul do Rio. A ‘rua movimentada’ que vemos é a avenida onde se localiza o próprio shopping carioca de que falava, ligando Botafogo à Copacabana. Em outras cenas, quando o personagem principal vagueia pela cidade, Ruy opta por uma imagem difusa, embaçada e imprecisa da cidade – reconhecida apenas pelo ‘barulho’ visual de suas luzes, segundo Mariângela Paraizo como se assistíssemos ao filme ‘através de um olho mágico’:

construções particulares – livro e filme, respectivamente – é a mesma que Win Wenders se interroga, citado por Canclini em *Consumidores e cidadãos*: ‘Como abarcar os sentidos dispersos de uma metrópole nos estudos culturais? Essa é, em parte, uma dificuldade narrativa. Win Wenders quando diz que os mapas são inquietantes, sobretudo se se trata de um país ou de uma cidade onde nunca esteve: considera todos os nomes e gostaria de saber o que cada um indica. ‘A observação de um mapa só se torna suportável se procuro encontrar um caminho, traçar um itinerário e desse modo viajar pelo país ou cidade’. O urbanismo nos coloca problemas semelhantes, anota Wenders, aos dos construtores de relatos: trata-se de descrever caminhos e orientações num universo onde, caso contrário, se alcançariam milhares de lugares diferentes sem se chegar a parte alguma’. (CANCLINI: 1995,125) E é exatamente essa ‘alteração’ no mapa da cidade – já que o personagem de *Estorvo* é um desorientado na cidade - que tento ressaltar no filme e apontar para o estágio de indefinição e imprecisão de uma grande cidade como o Rio de Janeiro onde não sabemos mais até onde vão suas bordas.

Emprestado som e imagem à narrativa de Chico Buarque, o filme a traduz para um contexto em que os fragmentos são identificáveis, mas o todo se deforma. Aliás, é no contexto da deformação que a câmera trabalha. Filmadas em contraluz, as imagens, que não nos deixam identificar dia ou noite, tempo da realidade ou da imaginação, são constantemente distorcidas por lentes que reproduzem a visão através do olho mágico, onde a história tem início. Através desse buraco pelo qual o morador poderia ver sem ser visto, mas que seu entressonho inverte em lente de não ver e de ser inexoravelmente visto, passa-se toda a história filmada. (PARAIZO: 2005, 163-4)

A cidade não é reconhecida pelo personagem principal que por ela vagueia nem por aquelas que a habitam, todos também anônimos, com sotaques provenientes dos mais variados lugares.

Sabe-se que Ruy se valeu de várias cidades para filmar *Estorvo*, como exposto acima, não se restringindo nem mesmo ao Brasil. Havia locações em diferentes países e cidades. Entretanto, o objetivo do filme não é representar um personagem viajando turisticamente. Mas, sim, um sujeito em trânsito numa cidade que perde sua identidade - ou pelo menos, numa cidade onde sua identidade não tem mais nenhuma relevância, pois a própria identidade do sujeito - o 'Eu' - já havia sido completamente esfacelada. Ruy nos mostra um personagem desenraizado, 'do lado de fora do mundo' - assim como Chico - sem passado (suas lembranças são incertas e duvidosas), sem futuro (o personagem não tem nenhum projeto de vida pessoal) e vivendo um presente absurdamente caótico que nem mesmo temos a certeza de ser real:

Em *Estorvo*, verificamos que, para o narrador-personagem, o habitat era praticamente o último vínculo que ele estabelecia com o habitar. No desenrolar do enredo, vamos perceber que há muito se estavam esgarçando seus laços sociais. O narrador-personagem é assim desenraizado e passa a fazer da enunciação o último cordão que o mantém ligado ao mundo que o circunda e que o faz oscilar da angústia ao alívio como um títere, movido ao sabor da ficção que ele constrói e que, por sua vez, faz com que ele exista enquanto personagem do seu discurso. (PARAIZO: 2005, 169)

O que quero afirmar através desse personagem 'sem habitat', 'desenquadrado', que circula por uma cidade sem nome e impossível de identificar

é que estando *Estorvo* situado na zona do *performático*, este constrói uma imagem para a cidade do Rio de Janeiro contrária à imagem oficial, inverso do cartão-postal, oposto às narrativas *pedagógicas* oficiais.

O fato de Ruy ser, ele mesmo, um estrangeiro, ‘empresta-lhe’ uma visão marginal em relação às narrativas oficiais do Brasil. Por isso, o diretor realiza *Estorvo* na única zona de produção artística possível: o *performático* – lugar das vozes dissidentes e da tensão dialética com o poder narrativo oficial. O filme foge da imagem de *cidade maravilhosa* – assim como Chico Buarque no romance – foge até mesmo de qualquer tentativa de definição da cidade⁸. Foge, mas não porque essa imagem oficial da cidade não existe mais. Mas, por que falar da cidade do Rio de Janeiro – ‘aquele das músicas de Noel’ –, não mais nos aponta o sentido anterior.

4.4 O legado de *Estorvo*

*Para mim as cidades não tem nome:
são lugares sem folhas que separam um pasto do outro e
onde as cabras se assustam nas encruzilhadas e debandam.
Ítalo Calvino, ‘As cidades invisíveis’*

A inquietação teórica primeira que me moveu e orientou-me no recorte do meu objeto foram as imagens em crise, as imagens ambivalentes da cidade Rio de Janeiro que o cinema trouxera não apenas, obviamente, com os filmes aqui analisados. Olhar para o passado, resgatar (ou tentar, ao menos) as ruínas daquele Rio de Janeiro que foi, trazer para o presente fragmentos de imagens perdidas não representa aqui um simples exercício teórico factual, mas sim a tentativa de reapropriação de um frágil discurso propenso a ser esquecido – pelo seu suporte, pelas dificuldades de conservação e pela precariedade que envolve o mundo cinematográfico não só no Brasil, mas na América Latina, de uma forma geral.

⁸ Para Canclini: ‘As grandes cidades, dilaceradas pelo crescimento errático’ - como o Rio de Janeiro – ‘e por um multiculturalismo conflitante’ – o qual Bhabha nomeia de performático – ‘são o cenário em que melhor se manifesta o declínio das metanarrativas históricas, das utopias que imaginaram um desenvolvimento humano ascendente e coeso através do tempo (...) Descrever e narrar esta megacidade polifônica, demasiado eloqüente, nos põe diante de uma ansiedade ainda maior que a de Wenders: já não se trata de encontrar no mapa um caminho que supere esta sensação de que poderíamos alcançar mil lugares sem chegar a ponto algum. O que nos perturba é que os mapas que ordenavam os espaços e davam um sentido global aos comportamentos, às travessias, estão se desvanecendo’. (CANCLINI: 1995, 130-1) A diluição desse mapa da cidade, da cidade do Rio de Janeiro, é exatamente a perturbação que *Estorvo* soma à imagem da cidade.

Olhar para tais imagens na sua relação entre memória e esquecimento, no seu destino fatalista amnésico fez-me questionar a relação dessas antigas imagens cinematográficas com as narrativas atuais, ou seja, o que resta desse passado no presente?

Segundo a escritora argentina Beatriz Sarlo, em *Paisagens imaginárias*, a arte consiste num espaço sagrado onde se pode reconhecer fragmentos do presente e do passado e que, por isso, seria capaz de predizer o futuro:

A memória, que por definição remete ao passado, opera com seu saber construindo hipóteses projetadas sobre o futuro. Os filmes aqui citados narram uma construção hipotética que tem o passado e o presente como referência. A pergunta ‘o que será isso, o mundo, se hoje é assim?’ (SARLO: 1997, 71)

Sarlo, ao analisar alguns filmes, aborda a arte, muitas vezes, como uma premonição, como ‘uma memória ficcional de algo que ainda não aconteceu’, pois, perguntar como será o mundo já que hoje ele é assim (e a realidade atual é construída sempre em referência ao passado), significa apontar exatamente uma hipótese de como ele virá a ser, seguindo as evidências atuais.

O ponto de onde pretendo partir, depois dessa breve digressão pela autora argentina, é relacionar as imagens da cidade de ontem com a imagem da cidade de *Estorvo*. O que resta daquelas imagens citadas no primeiro capítulo – o discurso entusiasmado, a euforia nacionalista, a afirmação do progresso da cidade – no filme de Ruy? Pode Estorvo ser considerado como uma imagem premonitória do futuro, como uma hipótese de uma cidade em devir, uma ‘narrativa ficcional de algo que não aconteceu?’ O quê da pergunta ‘como será o mundo, se hoje ele é assim’ está guardado em *Estorvo*?

Antes de desenvolver, opto pela certeza de buscar menos respostas conclusivas do que reflexões que considero pertinentes, menos afirmações categóricas do que o testamento deixado por Estorvo. O que, particularmente, acredito ser o seu legado.

É certo, portanto, que *Estorvo* não realiza nenhum esforço para se enquadrar esteticamente nem ao representar o homem – vítima das lembranças imprecisas da sua própria memória, completamente imerso no seu próprio subjetivismo o que inviabilizou, no livro e no filme, qualquer tentativa de construirmos para aquele personagem anônimo uma identidade – nem ao representar a cidade, que só temos a certeza de nos encontrar nela mesma por uma oposição ao campo – o lugar onde o sítio dos pais está localizado.

Dessa forma, acredito que o objetivo de *Estorvo* é menos afirmar que a imagem da *cidade maravilhosa* não existe mais do que apontar o Rio de

Janeiro (ou qualquer metrópole que seja) como uma cidade em crise. Sabe-se da crise da cidade – a fragmentação do seu centro histórico e geográfico, o seu crescimento exorbitante e suas implicações inerentes, etc. – como se sabe da crise do sujeito⁹: anônimo, desenquadrado. O interesse maior é, sim, afirmar a ‘invenção’ de uma zona de atuação onde tais questões não têm mais sentido algum.

O que *Estorvo* tenta ressaltar é a cidade e sua *mise en scène*. A cidade que se realiza em ato. A cidade que se constrói mais na *performance*, na improvisação confusa de um anônimo qualquer, do que no processo institucional *pedagógico*. É a cidade ambivalente, contraditória, capaz de abrigar inúmeras vozes díspares e contra-narrativas.

Portanto, o que resta das imagens iniciais do cinema do início do século XX – a exaltação do progresso e da cidade, etc. – é, em *Estorvo*, aquilo que se reduz ao efeito do brilho inebriante das luzes da cidade: fumaça.

Certamente, o testamento maior de *Estorvo* – o legado social de sua imagem da cidade – é a sua capacidade premonitória de narrar algo para o futuro; de construir uma cidade em crise, onde nem mesmo o ‘mar vomitando o mar’ do romance de Chico – considerando aquilo que o mar representa para uma cidade litorânea como o Rio de Janeiro – não implica mais nenhum sentido.

O Rio de Janeiro que virá a ser de *Estorvo* é um Rio ‘desconfigurado’, ‘des-significado’, não por conta da violência urbana que o desestrutura – como em *Ônibus 174* – nem pelo seu crescimento assombroso que o fragmenta – como em *Edifício Master* – mas pela soma de inúmeras narrativas que se

⁹ Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* comenta a crise que a identidade vem passando ao longo do tempo, quando ela foi desestruturada por uma série de mudanças conceituais e sociais que acabaram por fragmentar o sujeito contemporâneo, não mais dotado de uma sólida identidade, arraigada numa forte tradição: ‘As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada ‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.’ (HALL: 2003, 7)

Nestor Garcia Canclini também comenta a crise da identidade em *Consumidores e cidadão: conflitos multiculturais da globalização* e chega a afirmar que: ‘A identidade surge, na atual concepção das ciências sociais, não como uma essência intemporal que se manifesta, mas como uma construção imaginária que se narra. A globalização diminui a importância dos acontecimentos fundadores e dos territórios que sustentavam a ilusão de identidades a-históricas e ensimesmadas. Os referentes de identidade se formam, agora, mais do que nas artes, na literatura, no folclore – que durante séculos produziram os signos de distinção das nações –, em relação com os repertórios textuais e iconográficos gerados pelos meios eletrônicos de comunicação e com a globalização da vida urbana’. (CANCLINI: 1995, 124)

encontravam ocultas e que agora vêm à tona, revelando as facetas culturais de uma grande cidade, revelando a miscelânea de uma grande metrópole capaz de pôr em cena o mundo extremamente particular, extremamente subjetivo de um anônimo qualquer, de um ‘bosta’ qualquer, onde o mapa da cidade que a identifica tem contornos especialmente difusos, incertos, obscuros.

Por outro lado, gostaria de destacar um aspecto peculiar do filme de Ruy Guerra que foi fundamental no processo de escolha e seleção do *corpus* deste trabalho: Renato Ortiz, em *Mundialização e Cultura*, argumenta que, no estágio atual do capitalismo, onde vivemos uma realidade, cada vez mais, ‘globalizada’, a cultura desloca-se junto com o capital num novo espaço desterritorializado e sem memória. Segundo o autor, um dos sinais mais visíveis da desterritorialização da cultura é o que ele chama de ‘*deslocalização* da produção’:

Diante da concorrência global, as grandes firmas fragmentam o processo de produção, fabricando, em lugares distantes, as peças que serão montadas posteriormente. Do ponto de vista da Sociologia do Trabalho, isto implica um conjunto de transformações – sub-contratação, enfraquecimento dos sindicatos, integração do trabalho num modelo flexível, fim da linha de montagem tal como era definida pelo fordismo, exploração do trabalhador em escala mundial, etc. Para a discussão que nos interessa sublinho um aspecto. Os objetos transformam-se em compostos resultantes da combinação de pedaços dispersos aleatoriamente pelo planeta. Não há como definir sua origem. Como as unidades produtivas encontram-se interligadas, a ação final não possui nenhuma autonomia, ela só ganha sentido como acoplagem de parcelas distintas. (ORTIZ: 2003, 109)

Ortiz cita vários exemplos de ‘produtos desterritorializados’, componentes de uma ‘cultura mundial’. Um ‘filme-global’ é aquele em que, por exemplo, a produção é francesa, o diretor é americano, os atores, brasileiros e portugueses e a língua falada é o inglês. É, exatamente, neste ponto, no momento em que o pensamento de Ortiz reflete sobre um ‘filme-globalizado’, que o autor mais me desperta: ao pensar sobre o caráter identitário desses novos bens culturais que ‘flutuam’ no espaço desterritorializado do capital estrangeiro internacional:

Refletir sobre a mundialização da cultura é de alguma forma se contrapor, mesmo que não seja de forma absoluta, à idéia de

cultura nacional. Diante deste desafio, temos às vezes a tendência em negar o processo que estamos vivendo, nos refugiando nas certezas e convicções contidas nas análises clássicas das Ciências Sociais. Curioso, alguns autores acreditam que uma cultura mundializada seria algo impossível, pois nos encontraríamos diante de uma cultura sem memória, incapaz de produzir nexos, vínculos entre as pessoas (...) Se a autonomia do Estado-nação encontra-se comprometida com o processo de globalização das sociedades, por que a cultura permaneceria intacta, imune aos humores do sistema mundial?

(ORTIZ: 2003, 117)

Por que continuar a insistir que a nação é a primordial instância de articulação das identidades dos homens? É de uma interrogação como essa que acredito mover a feitura inicial de *Estorvo*. Primeiro: como classificar um filme co-produzido pelo Brasil, por Cuba e Portugal, dirigido por um diretor moçambicano, falado em ‘carioquês’ e ‘portunhol’, com atores cubanos e brasileiros?

E, além disso, questiono também aquilo que, em particular, mais interessa: como denominar e distinguir a cidade, que se constrói, no filme, com pedaços de Havana, Lisboa e Rio de Janeiro, indiscriminadamente?

Ópto, portanto, em encaixar o filme também nessa zona fronteira distinguida por Ortiz como uma ‘cultura internacional-popular’ onde as próprias contradições inerentes ao processo de globalização e internacionalização do capital impuseram paradoxos tais qual o movimento dialético entre o local e o global. Como localizar, dessa forma a ‘nacionalidade’ do filme? Como pensar, assim, a maneira como *Estorvo* dialoga com a cultura brasileira, e, em particular, com a imagem da cidade do Rio de Janeiro? O pensamento de Ismail Xavier dialoga com Renato Ortiz ao discorrer sobre a mesma problemática que é apresentada para cineastas do mundo inteiro que abordam a crise da nação, das identidades nacionais em face da emergência de espaços ‘desterritorializados’, mercados globalizados e mundiais:

Cineastas de diferentes países dividem agora um contexto histórico comum que, a despeito das dificuldades, os desafia a expressar visões abrangentes de uma cena contemporânea que engendra alegorias. Estas revelam sua atualidade como linguagem da crise, procurando satisfazer as exigências apresentadas pelos dramas que são típicos de períodos de transição e mudanças técnico-econômicas aceleradas que nos forçam a interrogar nossas visões sobre identi-

dade e valores comuns. Filmes recentes realizados na Europa Oriental expressam o labirinto das ideologias políticas e identidades nacionais que permeiam a história contemporânea em áreas que, estando na encruzilhada entre migrações coletivas e estagnação econômica, sofrem de instabilidade crônica, como nos filmes de Emir Kusturika e Theo Angelopoulos. Desde os anos 1980, novos debates vinculados ao crescimento visível das trocas no mercado mundial, o deslocamento contínuo de pessoas em busca de empregos a despeito do rígido controle das fronteiras dos grandes poderes, e a compressão espaço-temporal criada pela tecnologia avançada engendram novos desafios para práticas narrativas e representações visuais da experiência humana (...) Uma nova tendência de enredos envolvendo encontros multinacionais de protagonistas que pertencem a culturas diferentes, mas que são levados a uma interação inesperada, na maior parte dos casos de natureza privada, constitui uma das principais razões pelo impacto criado por co-produções internacionais contemporâneas envolvendo países europeus, assim como pelo alto valor de mercado de filmes recentes realizados por Win Wenders, que veio a se especializar em ‘alegorias planetárias’. (XAVIER: 2005, 377-378)

De alguma forma, penso que *Estorvo* nos traz também muito mais uma ‘alegoria planetária’, pois dialoga com esse cinema que transcende o espaço da nação do qual Xavier nos fala, do que uma visão nacional do Brasil. O filme de Ruy questiona mais do que esclarece. Aquilo, entretanto, que parecia óbvio nos filmes do início do século XX, nos quais é nítido um esforço meticuloso e articulado em assegurar o cinema como um espaço também de ‘divulgação’ da cultura nacional, apresentando o Rio de Janeiro como síntese do Brasil, desaparece em *Estorvo*.

É, por isso, que asseguro, como desenvolvido acima, o lugar de atuação de Ruy Guerra nesse entre-lugar que Bhabha classifica como o *performático*, onde a cultura nacional é constantemente re-trabalhada, re-significada e re-semantizada por diversas vozes que se mantêm fora do esquema oficial de ‘construção e divulgação’ da cultura.

O próprio personagem principal de *Estorvo* é a imagem perfeita de uma réplica autobiográfica do diretor do filme, cujo lema é ‘não-pertencer’. Ruy Guerra passeia com sua câmera pelas ruas de Havana, Lisboa e Rio de Janeiro como um estrangeiro, como um passageiro em trânsito, assim como o anônimo de Chico. Não em busca de resgatar sua própria identidade – esfacelada e fragmentada, imersa na ‘cultura mundial’ –, nem em busca de um lugar de

origem ou de uma cidade – que se desterritorializa – que o representasse, mas em busca, sim, de algo bem maior e profundo: a razão da própria existência.

A imagem da cidade convive bem sem qualquer estranhamento. Sua imagem no espelho é um mosaico bem composto por partes que se encaixam como peças de um quebra-cabeça. Como pensar a imagem da cidade do Rio de Janeiro no filme de Ruy Guerra a partir das informações relatadas e da máxima: ‘A dimensão global supera o aspecto nacional’? (ORTIZ: 2003, 140)

Faz-se hoje um esforço frustrado por tentarmos ainda avaliar nossos feitos dentro de uma perspectiva nacional? O quê de nacional está contido em *Estorvo* de Ruy e de Chico? A violência – marca maior do nosso ‘subdesenvolvimento’?: As alusões à praia, ao túnel e ao pé do morro que, praticamente, desaparecem no filme? Por que classificar *Estorvo* como um filme brasileiro? Que argumentos são articulados para enquadrá-lo na ‘cultura nacional’?

Ao invés de esforçar-me nas estratégias das respostas, quero destacar aquilo que *Estorvo* traz e é imprescindível para o trabalho: a imagem cinematográfica da cidade do Rio de Janeiro, qual seja: uma imagem em fragmentação, um *assemblage* absoluto onde todas as cidades – Havana, Lisboa e Rio de Janeiro – convertem-se em uma outra metrópole qualquer.

É por esse motivo que Ruy transita entre uma cidade e outra com intimidade e confiança, cruzando o Oceano Atlântico entre Brasil e Portugal, tentando, enfim, imprimir aquilo que cada lugar interfere na sua própria identidade pessoal. Distinto do movimento inicial, percebido nos filmes do início do século XX, onde forças centralizadoras e nacionalistas operavam a fim de afirmar o nosso ‘cinema brasileiro’ – ainda incipiente – na zona de atuação denominado por Bhabha como o *pedagógico* e que fortaleciam também a imagem que a literatura e a imprensa queriam consolidar no solo carioca com a implantação da República – a *cidade-maravilhosa* –, Ruy Guerra busca atuar noutro espaço, na zona fronteira entre uma cultura e outra, na *performance* de significados entre uma cidade e outra. Entre Lisboa, Havana e Rio de Janeiro.

Ruy Guerra narra com *Estorvo* um Rio de Janeiro do ‘futuro’: uma *cidade-trans*, uma *cidade-além*¹⁰. Uma cidade mundializada impossível de distinguir e representar:

Concluo perguntando se poderemos narrar de novo a cidade. Em nossas metrópoles dominadas pela desconexão, atomização e falta de sentido podem

¹⁰ O quero dizer com *cidade-trans*, com *cidade-além* é exatamente tentar nomear a cidade que se desenha em *Estorvo* que é uma cidade onde os contornos e as margens são invisíveis e, por isso é impossível defini-la, apontar sua identidade, porque os limites dessa cidade transcendem, expandem-se de tal forma que já não enxergamos mais até vai sua paisagem no horizonte. As fronteiras dessa cidade se diluíram.

existir histórias? Já não cabe imaginar um relato organizado a partir de um centro, nem histórico nem moderno, desde onde se traçaria um único mapa de uma cidade compacta que deixou de existir. A esta altura, só vislumbramos reinvenções fragmentárias de bairros ou zonas, superações pontuais do anonimato e da desordem mediante a valorização de signos de pertencimento e de espaços múltiplos de participação. (CANCLINI: 1995, 133)

Capítulo 5

A diluição da cidade

5.1 Um *Edifício Master* para um Rio de Janeiro ausente

Segundo Carlos Lessa, em *O Rio de todos os Brasis*, as décadas que se sucederam a 1920 até 1960 marcaram um período de riqueza e prosperidade para a cidade do Rio de Janeiro. Seguindo a proposta ditada pela Reforma Passos, as reformulações urbanas continuavam transformando a cidade dirigindo o olhar, dessa vez, cada vez mais em direção ao Oceano Atlântico. Foi nesse período também que o Rio de Janeiro expandiu-se pelos subúrbios, povoando bairros como Campo Grande, Guaratiba, Jacarepaguá, Santa Cruz, Inhaúma, Irajá e Vargem Grande.

Durante tal período, inúmeros complexos industriais foram inaugurados na cidade. Grande parte da promessa modernizadora trazida pela Proclamação da República ganha corpo naqueles anos. Apesar de industrializar-se de forma promissora, vale ressaltar, entretanto, que:

Desde a primeira guerra mundial, São Paulo lidera a produção industrial e, apesar de crescer, o Rio vê a distância relativa das respectivas bases industriais ser ampliada, para não lembrar a espantosa diferença no campo agrícola. porém, o Rio – concentrando serviços sofisticados, com o núcleo de comando do sistema bancário, sediando os escritórios centrais da maioria das grandes empresas, sendo o portal dos visitantes nacionais e estrangeiros, e alimentado por contínuas e crescentes injeções de gasto público – pareceria ter assinado um pacto com a eterna prosperidade. (LESSA: 2001, 237-8)

A prosperidade era sentida com mais vigor ainda após a Segunda Guerra Mundial. Sentindo-se parte do Eixo vencedor da guerra, o Rio, na década de 1950, viveu o momento de maior consolidação do seu prestígio urbano com o bairro Copacabana, ‘glamourosa manifestação da cidade’:

Na memória dos mais idosos cariocas, nos anos 50 ainda estava viva a demolição da cidade pestilenta e a implantação do Centro Parisiense. Lembavam-se de Copacabana como um areal, com pitangueiras e cajueiros. Haviam visto a praia, delineada pela elipse da Avenida Atlântica, converter-se em outro pródigo urbanístico e arquitetônico: a Copacabana Princesinha do Mar. (LESSA: 2001,238)

Nesse compasso ‘desbravador’, a população metropolitana saltava a olhos nus. Na década de 1930, o Rio tem por volta de 1.380,000 mil pessoas; em 1940, 1.747,000 mil pessoas; na década de 1950, 2.336,000 mil. Até atingir a marca de 3.140,000 mil pessoas na década de 1960. É importante ressaltar que esse ‘salto populacional’, dessa vez, não tem o imigrante estrangeiro como o maior componente. A partir dessa fase, há uma acelerada migração inter-regional cujo destino é o eixo Rio - São Paulo.

Copacabana é o símbolo principal da continuação da reforma urbana iniciada no início do século XX com a inauguração da Avenida Central. A continuidade das reformas tinha como fim alcançar dois objetivos: riscar, de uma vez por todas, a velha cidade colonial do mapa do Rio de Janeiro e exibir, o máximo possível, a paisagem natural conquistada e urbanizada da nova cidade.

A extinção da ‘velha’ cidade colonial traçou um longo ciclo de demolições, remanejamentos, desmontes. O Morro do Castelo, lugar de ‘fundação’ e consolidação da cidade foi mantido durante a Reforma Passos, mas continuava sendo visto pelos urbanistas como uma marca do atraso e do nosso passado arcaico e rural, até que:

Para palco inequívoco da modernidade da cidade foi realizado o desmonte do Morro do Castelo, a ruptura simbólica e radical da cidade com seu passado. O simbolismo é integral quando se tem presente que com o material do desmonte foi feito o aterro onde está instalado o Aeroporto Santos Dumont. O desmonte iniciado por Carlos Sampaio em 1920 somente veio a ser concluído por Dordsworth Martins, entre 1937 e 1945. Com esta remoção o mais importante registro colonial do Rio havia sido dissolvido.

Com ele desapareceu a antiga igreja do Colégio dos Jesuítas. Foi também abaixo a Igreja dos Capuchinhos, freqüentada pela elite social e pelo povo, lindeira ao trabalho das lavadeiras e vizinha ao cotidiano dos candomblés. (LESSA: 2001, 240)

Seguindo-se ao desmonte do Morro do Castelo, deu-se a demolição do Morro de Santo Antônio, durante a década de 1950, cujo material retirado viabilizou boa parte do aterro do Flamengo, demarcando uma série de novidades urbanísticas que, com o *glamour* de Copacabana, tinham a praia como a paisagem principal:

Tal movimento da cidade, apropriando-se da paisagem e exibindo-a para a sua glória, prosseguiu e intensificou-se durante as décadas douradas. Pela Avenida Beira-Mar a cidade domesticou suas praias. As elites, tranqüilizadas quanto às doenças epidêmicas, desceram dos altos para residir na orla marítima. Caminharam em direção às praias oceânicas. Neste movimento constituiu-se Copacabana novo foco de atenções sobre o Rio. (LESSA: 2001, 243)

A inauguração do Copacabana Palace, em 1923, agregou um novo valor simbólico ao bairro, que logo associou a sofisticação urbana à disponibilidade e acessibilidade imediata da praia e das belezas tropicais.

Daí em diante, a partir dos anos 20, Copacabana dá início a sua verticalização com a construção de inúmeros prédios familiares e diversos estabelecimentos comerciais entre as ruas Nossa Senhora de Copacabana e Barata Ribeiro. O charme de Copacabana residia no fato de reunir as atividades lúdicas à beira-mar com a sofisticação da vida urbana que se passava ao redor. É nesse momento que a cidade deixou de ser a cópia tropicalizada de Paris, segundo Carlos Lessa, onde o conforto e as facilidades da vida urbana combinam-se a domesticação e à apropriação das belezas tropicais.

Entretanto, os ‘anos dourados’ foram chegando ao fim para Copacabana. Sua trajetória aponta para a decadência e para a degradação do bairro. O desejo de morar perto do mar, o ‘mito’ construído em torno da idéia de Copacabana, impulsionou a especulação imobiliária levando Copacabana a um dos bairros mais populosos da cidade. O bairro está localizado na zona sul do Rio cuja densidade é de 143,7 habitantes por hectare, segunda maior densidade da cidade, segundo o Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro – As cidades da cidade – feito pela Prefeitura do Rio em 2005. Por outro lado, Wilson Coutinho comenta o ‘excesso populacional’ do bairro em *Copacabana, cidade eterna*:

Subitamente, a aldeia emigra, expande-se. Já é uma cidade. Os ônibus correm lotados, as lojas abrem as suas portas, a multidão estreita as calçadas, ombros desconhecidos chocam-se com outros ombros. Não se pede desculpas. Como nas grandes cidades, o olhar de um desconhecido peregrina para o olhar do outro. Então, cerra-se os cílios, transfere-se o rosto para qualquer ponto vago. Finge-se que não se vêem. São cada um os Outros. O que é aquela vida? É solteira, casada? Tem família? Algum amor ou doença? Rápidas iluminações do Outro que não tocam a luz essencial. Depois, um deles salta do ônibus. Não deixará marca. Era apenas uma sombra, um fantasma na vasta moradia do bairro. Agora são os demônios de Baudelaire em todas as esquinas. A vida moderna com os seus choques. Copacabana não precisou de Houssmann. A sua heroicidade moderna é uma espécie de ‘demonização’, não de urbanismo. (COUTINHO: 1992, 10)

Wilson Coutinho nos fala da miscelânea cultural em que se transformou Copacabana. Com imigrantes de diversos lugares da cidade, do país e do mundo, o bairro traçou seu caminho em direção à pauperização e à decadência como consequência do desejo insaciável de desfrutar as belezas tropicais à beira-mar.

O momento inglório para Copacabana, portanto, é quando esta se torna vítima do próprio mito que a concebeu. Quando todos decidem migrar para lá, morar à beira da praia, na Princesinha do Mar, o bairro passa a abrigar não mais apenas as parcelas privilegiadas da sociedade burguesa, mas também gente de toda sorte que reuniu traficantes, prostitutas, camelôs, estudantes, artistas, errantes e afins.

Em 1958, Rubem Braga escreve *Ai de ti, Copacabana* em tom premonitório:

1. Ai de ti, Copacabana, porque eu já fiz o sinal bem claro de que é chegada a véspera de teu dia, e tu não viste; porém minha voz te abalará até as entranhas.
2. Ai de ti, Copacabana, porque a ti chamaram Princesa do Mar, e cingiram tua fonte com uma coroa de mentiras; e deste risadas ébrias e vãs no seio da noite(...)
3. Pois grande foi a tua vaidade, Copacabana, e fundo foram as tuas mazelas; já se incendiou o Vogue, e não viste o sinal, e já mandei tragar as

areias do Leme e ainda não vês o sinal. Pois o fogo e a água te consumirão (...)

22. Pinta-te qual mulher pública e coloca todas as tuas jóias, e aviva o verniz de tuas unhas e canta a tua última canção pecaminosa, pois em verdade é tarde para a prece; e que estremeça o teu corpo fino e cheio de máculas, desde o Edifício Olinda até a sede dos Marimbás, porque eis que sobre ele vai a minha fúria, e o destruirá. Canta a tua última canção, Copacabana! ¹

A ‘miscelânea cultural’, trazida pelo excesso populacional como consequência da especulação imobiliária em torno de Copacabana, habitou os quarto-e-sala, os miniconjugados e as vagas nos apartamentos. Em todo o bairro, foram construídos edifícios capazes de abrigar inúmeros micro-apartamentos cujo preço viabilizaria a chegada da ‘gente de toda sorte’, como já mencionei. É nesse instante que Copacabana canta a sua última canção e nasce o objeto de interesse de Eduardo Coutinho: o Edifício Master.

Localizado a uma quadra da praia, em parte nobre do bairro, o Master abriga por volta de 500 moradores em 276 mini-conjugados, divididos em 23 apartamentos por andar. Durante um mês, a equipe de Coutinho habitou o Master, entrevistando, observando e pesquisando a vida no prédio. A movimentação dos habitantes no Edifício Master foi filmada em uma semana, o que originou uma série de entrevistas.

A cena que dá início ao filme é peculiar: vemos a equipe de filmagem de Eduardo Coutinho chegar ao Edifício Master acompanhada dos mais diversos equipamentos cinematográficos através da imagem das câmeras de vigilância contidas no Master. Não só, a partir daí, afirmam para nós que se trata de um filme, como também o lugar onde a câmera de Coutinho adentra é um lugar já monitorado e vigiado pelos modernos mecanismos de controle audiovisuais.

Consuelo Lins, que trabalhou na produção de *Edifício Master*, comenta o excesso de controle no Master em *O documentário de Coutinho: televisão, cinema e vídeo*: ‘A vigilância concreta que atinge a equipe é vivida de forma bem mais aguda pelos moradores. Foi gerada tanto pela insegurança e a violência comum a qualquer cidade brasileira’. (LINS: 2004,153). A violência, assim como a solidão e o ‘enclausuramento urbano’ em Copacabana, são temas recorrentes na fala de quase todos os ‘personagens’ do Edifício entrevistados. Assaltos, assassinatos, suicídios, prostituição e a condição de ‘estar sozinho no mundo’ são relatados frequentemente no filme.

Sotaques provenientes dos mais variados estados do Brasil expressam-se na obra de Coutinho. Os moradores do Master são, resumidamente, ecléti-

¹ A citação ‘*Ai de ti, Copacabana*’ foi transcrita de acordo com a forma poética de Rubem Braga.

cos também na profissão declarada: camelô, garota de programa, estudante, músico, aposentado, doméstica, treinador de futebol, animador de festa infantil e esotérico. Com isso, sabe-se que:

Havia no prédio uma diversidade muito grande de moradores e também a perspectiva de mudar de horizonte social, deixar a favela por uns tempos e voltar-se para um universo até então distante do cinema de Coutinho e também da produção de documentários no Brasil – que pouco se interessou pelas camadas médias da população. (LINS: 2004, 140)

Muitos dos moradores do Master chegaram a Copacabana esperando encontrar lá as promessas só antes recebidas através da imagem do cartão-postal. Portanto, grande parte, pelo menos do universo entrevistado, são pessoas que emigraram de outros estados (principalmente Minas Gerais e os estados do Nordeste) e vindos também da zona norte do Rio de Janeiro, com a certeza de que habitar a zona sul do Rio seria o início de uma vida melhor. porém enganaram-se.

Na fala dos moradores, apesar da melhoria recente realizada pelo novo administrador do Master², o que se percebe é um misto de solidão, claustrofobia, reclusão, anonimato e o paradoxo que se estabelecia entre a invisibilidade (por não ser conhecido) e a visibilidade (por ser vigiado).

Entretanto, depois de contextualizar o universo do Edifício Master na cidade e apontar alguns dados interessantes do filme de Eduardo Coutinho, é importante demarcar o lugar de onde parto e que justifica o documentário *Edifício Master* no corpus deste trabalho: Coutinho resolve fazer um filme sobre a vida na cidade do Rio de Janeiro – com suas intempéries, frustrações, neuroses e diversidades – num lugar como Copacabana, que já foi (e ainda é) um dos principais cartões postais da cidade. Muito embora, a cidade no filme de Coutinho, apesar de mencionada constantemente pelos moradores do Master, desaparece completamente de cena: ‘Em Edifício Master não há mais qualquer visão do exterior – das janelas dos conjugados vêem-se apenas outras janelas; no Master, o mundo desapareceu’. (LINS: 2004, 153)

Daquele universo cultural de que se falava nos primeiros capítulos deste trabalho no qual o Rio de Janeiro era exibido excessivamente, seja com orgulho ou desconfiança, como nos filmes do começo do século XX e em *Ônibus*

² Sérgio, o administrador do Edifício Master, quis transformar o Master num ‘prédio familiar’, como ele mesmo afirma em seu depoimento. E segundo ele e alguns moradores, conseguiu. Onde antes havia mulheres caídas no chão e filas nos apartamentos para garotas de programas, agora existe um lugar limpo, vigiado e ‘bonito’.

174, respectivamente, deparamo-nos agora com *Edifício Master*: a cidade está ausente.

Para refletir sobre o desaparecimento da imagem da cidade, no momento em que ela mesma está sendo representada, tenho como objetivo desenvolver três linhas de hipóteses: 1) a cidade tornou-se impossível de representar. 2) a cidade só é representável através dos rostos que a habitam. 3) a cidade se converteu em apenas uma idéia, um conceito, em *idades invisíveis*.

A primeira hipótese, desenvolvida no tópico do capítulo anterior, 3.2.3 O legado de *Estorvo*, aponte para a impossibilidade de identificá-la, de defini-la pelo estado de imprecisão da imagem das cidades contemporâneas que são, em essência, todas muito similares. A cidade cosmopolita mundializada é tanto Havana, Lisboa, Rio de Janeiro ou outra qualquer, assertiva presente inclusive já no título *Todas as cidades*, a cidade de Renato Cordeiro Gomes.

A segunda hipótese é desenvolvida quando abordo *Ônibus 174*. De certa forma, da mesma maneira que Padilha foi buscar no rosto de Sandro uma explicação para o caos urbano da cidade do Rio de Janeiro, Coutinho tenta expressar a diversidade social, cultural e econômica do bairro de Copacabana através dos microcosmos, dos ‘mundinhos’, de seus personagens. Entretanto, quando em *Ônibus 174* havia um diálogo constante entre o rosto e a cidade, pois, ao mesmo tempo em que a imagem de Sandro era reexaminada constantemente, a *imagerie* da cidade do Rio de Janeiro também o era, em *Edifício Master*, a imagem da cidade é ‘esquecida’ ou não se consegue mais ser captada a não ser pela mediação das histórias de vida relatadas nos depoimentos dos entrevistados.

A imagem da cidade torna-se uma idéia, um conceito falho e subjetivo que muda de acordo com o personagem. O Rio de Janeiro torna-se uma *cidade invisível*, uma cidade imaginária que desaparece de cena e só se consegue captar através da imaginação, através da fala daqueles que a habitam e a habitaram.

5.2 As cidades invisíveis de Eduardo Coutinho

O diretor de *Edifício Master* parece ter partido dos mesmos questionamentos que motivaram Nelson Brissac no artigo ‘É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas?’, publicada na *Revista USP*, em 1992.

A própria pergunta que deu origem ao título incita uma série de argumentos que pensam o estágio atual da cidade, levando-nos à seguinte conclusão: ‘Hoje nem a cidade – sem rastros e sem história – nos habita, nem os homens – que não sabem mais ver – habitam a cidade. A alma dos lugares parece ter-se perdido para sempre’ (PEIXOTO: 1992,72) Para Brissac, a paisagem das

idades se transformou numa mancha urbana indefinida e imensurável, impossível de representar. O autor vai buscar em Walter Benjamin uma tentativa de redescobrir a paisagem, uma maneira de ‘ler’ a cidade. O autor de *Paisagens urbanas* chega, portanto, a três personagens da cidade, capazes de um olhar mais atento, ‘paisagístico’, apurado:

Não por acaso o primeiro destes paisagistas é aquele que caminha pelas ruas, o *flanêur*. À deriva pela cidade, ele tem de achar suas pistas como quem marcha através da selva. ‘Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas: a cada passo, menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de uma nome de rua’. (...) Mas também o viajante possui este olhar capaz de metamorfosear cidades estrangeiras em paisagem. (...) Para o recém-chegado, cada calçada se transforma num rio caudaloso, cada prédio num sinal trigonométrico, cada praça num lago. (...) A criança é o terceiro alegorista da cidade. Seu olhar também a converte em paisagem. Desta vez incrustada na memória (...) Mas esta capacidade de apreender aquilo que desponta no longínquo, esta exigência de distância que é própria do paisagista, é um olhar hoje em extinção. A tendência no mundo moderno, da reprodução técnica, da cópia, é se apropriar das coisas. (PEIXOTO: 1992, 72-3)

Em sua vez, *Edifício Master* é um filme que ‘se apropria das coisas’, que enxerga demasiadamente de perto, que exemplifica exatamente esse olhar que se perdeu do qual Brissac nos fala. O filme de Coutinho, se lhe fosse interpelado a mesma pergunta que motivou Brissac no artigo mencionado, responderia, entretanto, que a alma dos lugares **não** se perdeu. O sopro de vida, impossível de ser captado na paisagem urbana indefinida e imprecisa, só é perceptível no rosto dos seus habitantes, na fala daqueles que constroem a cidade subjetivamente.

Assim como Win Wenders em ‘A paisagem urbana’, Brissac quer refletir sobre as imagens contemporâneas que perderam a profundidade, que não exigem mais o nosso olhar, pois não há mais nada para ser revelado. Na ânsia de ver tudo, o olhar se perde e não enxerga além:

As coisas não revidam mais ao nosso olhar (...) Enquanto o sonhador romântico petrifica a paisagem na moldura de imagens esvanecidas, o poeta tem o dom de conjurá-la sob uma nova

chamada, de reinvesti-la de poder de revidar o olhar. É o manancial da poesia. É a missão do poeta moderno: em vez de tentar humanizar estas coisas sem marcas, trazer à luz a aura que é própria da mercadoria. Não fugir à fantasmagoria, mas viver no coração da irrealidade, da ilusão. Daí a cidade aparecer, em Benjamin, através de aparelhos de visão. Como imagem. (PEIXOTO: 1992, 74)

Foi exatamente essa cidade que nos aparece como imagem, principalmente, hoje, no mundo contemporâneo em que tudo é mediado por uma representação, por um simulacro do real, que o trabalho visou relatar, discorrer e questionar. De certa forma, essa pesquisa parte do ‘coração da irrealidade e da ilusão’ porque quer falar dessas imagens da cidade que jamais chegaremos a tocar. O filme de Coutinho sublinha, portanto, também esse caráter irreal da imagem: a chegada da equipe de filmagem que vemos através dos equipamentos audiovisuais de controle representa, sem dúvida, a afirmação de que se trata de um filme, de uma representação do real. Dessa forma, *Edifício Master* é um documentário que não foge à sua ‘fantasmagoria’, vive de uma ilusão – essa imagem cinematográfica fantasma que jamais teremos em nossas mãos – e quer representar também uma ilusão: a cidade subjetiva que só existe na fala de cada um dos personagens da obra de Coutinho.

Com o documentário de Eduardo Coutinho pretendo voltar a tratar de questões mencionadas ainda na ‘Introdução’ desta dissertação, quando se refletiu sobre a própria relação inerente do cinema com a cidade. A sétima arte é, sim, uma manifestação cultural que nasceu junto com a metrópole, com o espaço urbano e guardou para si o dever de representar, prever e anunciar as cidades, como acrescenta Rafael Argullol no artigo ‘A cidade-turbilhão’:

O cinema nos fez ver, com frequência, hipóteses muito mais contundentes de cidades do que aquelas que nos permitiria imaginar um olho real. Desde a clássica *Metrópole* de Lang até as recentes *Blade Runner* de Scott ou *Céu sobre Berlim* de Wenders, a indiscutível vantagem dos filmes de proposta urbana sobre qualquer outro processo visual se apóia em suas possibilidades totalizadoras. A pintura fez tentativas, mas seus resultados são sempre fragmentários. O mesmo ocorre com a fotografia, inclusive com aquela que faz uso de maiores recursos técnicos. Por outro lado, os projetos urbanísticos, ainda que globais e minuciosos, são por demais esqueléticos, estão desprovidos de carne. Só o cinema alcança, e por vezes antecipa, a história da cidade moderna,

chegando ao ponto de a metrópole que se perfilha para este final de século consistir na superposição das diversas possibilidades oferecidas pela cinematografia. (ARGULLOL: 1994, 59)

Portanto, como falar do Rio de Janeiro senão através da imagem que o cinema nos traz dessa cidade? Dessa forma, a premissa que move o caminhar desse trabalho é não só a de que os filmes aqui mencionados representam a cidade, mas também a de que essas imagens são capazes de apontar para qual direção se dirige a imagem da metrópole carioca. E o filme de Coutinho chega exatamente em uma forma imaginária, subjetiva e abstrata em que se transformou o Rio de Janeiro. Das imagens eufóricas do início do século XX, nas quais as formas urbanas geométricas e as conquistas racionais da civilização são ressaltadas, chegamos ao *Edifício Master* no qual esses traços geometrizantes e racionalizadores da cidade são esquecidos para fazer prevalecer o traçado que surgirá das linhas que os passantes irão escrever no chão da metrópole³.

Dessa forma, daquela cidade de que falamos no primeiro capítulo, construída pelas Reformas urbanas de Pereira Passos, onde a ênfase estava em fazer ressaltar as conquistas do progresso e da civilização que nos aproximavam dos padrões da racionalidade européia, chegamos à cidade-invisível de Eduardo Coutinho, onde os elementos excluídos do projeto urbanístico é que roubam a cena, pois são, segundo Michel de Certeau, impossíveis de controlar e, por isso, voltam à tona:

Finalmente, a organização funcionalista, ao privilegiar o progresso (isto é, o tempo), provoca a condição do esquecimento de sua possibilidade – o próprio espaço; o espaço torna-se assim o ponto cego numa tecnologia científica e política. É dessa maneira que a cidade-Conceito funciona; um lugar de transformações e apropriações, o objeto de várias espécies de interferência, mas

³ Antônio A. Arantes no artigo ‘A guerra dos lugares – sobre fronteiras simbólicas e liminaridades no espaço urbano’ discorre um pouco mais sobre esse ‘caráter enunciativo’ – usando conceitos de Michel de Certeau – que o caminhar na cidade de um pedestre qualquer possui: ‘O deslocamento excita a imaginação. Indaga, perscruta, libera lembranças e emoções. Faz reviver narrativas e flagrantes de experiências passadas. Leva ao encontro de referências pessoais e dos lugares de memória social (...) O caminhar permite a recolha de fragmentos de histórias pessoais e do lugar. (...) Neste sentido, caminhar pela cidade é decifrar aos poucos, e pelo movimento, um palimpsesto. Reconhecendo e colocando em relação textos anteriormente escritos a muitas mãos, o transeunte vivifica o resultado de um trabalho social graças ao qual se mantêm, pontilhando o tecido urbano, alguns fragmentos que perduram. Outros traços, por processo análogo, são apagados’.

também um sujeito constantemente enriquecido de novos atributos, e que é simultaneamente a maquinaria e o herói da modernidade. Hoje, quaisquer que possam ser os avatares desse conceito, temos de reconhecer que se no discurso a cidade serve como marco totalizante e quase mítico para as estratégias socioeconômicas e políticas, a vida urbana permite cada vez mais a re-emergência do elemento que o projeto urbanístico excluía. A linguagem do poder é em si mesma ‘urbanizante’, mas a cidade torna-se presa dos movimentos contraditórios que contrabalançam e se combinam fora do alcance do poder panóptico. A cidade passa a ser o tema dominante das legendas políticas, mas não é mais um campo de operações programadas e reguladas. Sob os discursos que ideologizam a cidade, os ardis e combinações de poderes que não têm identidade legível proliferam; sem pontos de apoio, sem transparência racional, eles são impossíveis de administrar. (CERTEAU: 1994, 26-7)

A cidade de *Edifício Master* é, então, esse espaço urbano ‘impossível de administrar’, o Rio de Janeiro que se desejou excluir no projeto da urbanização da capital da República porque quer representar exatamente os ‘movimentos contraditórios que se combinam fora do poder panóptico’ – os mundinhos privados (microcosmos da cidade) onde os sonhos, as loucuras, os desejos e as alucinações são guardados – e que, agora, se tornam uma das forças determinantes das formas e traçados da metrópole carioca. Os ‘poderes sem identidade’, como foi nomeado por Certeau, aqueles cujo poder público pensava poder controlar, ‘transbordam’ os limites impostos pela racionalidade das ‘legendas socioeconômicas e políticas’ e afirmam-se personagens principais na cartografia da cidade, como já havia feito Sandro, em *Ônibus 174*.

O objeto de interesse fundamental do documentário funda-se, entretanto, numa forma disciplinadora, geométrica e racionalizante de viver na cidade moderna: o Edifício⁴. O diretor vai buscar nesse formato habitacional urbano elementos que o possibilitem ‘ler’ a cidade, ler o bairro de Copacabana: lugar da perdição, das drogas, da prostituição, mas também do *glamour* noturno, dos agitos da metrópole, dos lugares turísticos. *Edifício Master* encerra-se no

⁴ Alguns filmes brasileiros recentes também abordam o edifício: essa forma racional e geométrica de habitar a cidade, por exemplo: *O outro lado da rua* (2004), de Marcos Bernstein – inspirado no romance *Uma Janela em Copacabana* de Luiz Alfredo Garcia-Roza –, *O primeiro dia* (1999), de Walter Salles e o próprio *Central do Brasil* (1998), do mesmo diretor. Nos três filmes mencionados, o edifício, longe de um espaço de convivência coletiva, revela-se como *habitat* privado que esconde tudo aquilo que não pode ser revelado na cena pública da cidade.

micro-universo dos apartamentos conjugados, sintomas da privatização da vida na megalópole, da retração do espaço público e aborda os temas mais comuns à vida nas metrópoles: o isolamento, a solidão, o confinamento. Como afirma Rafael Argullol:

Um dos eixos principais em torno do qual se estruturam certas arquiteturas atuais, é o da configuração de um tipo de subcidade regida pelo isolamentismo, a verticalidade e a claustrofobia. O surgimento de micrópoles, seja no interior de velhas metrópoles, seja como catapulta de metrópoles em crescimento, é um dos fenômenos mais preocupantes no que diz respeito à compreensão da dinâmica entre arquitetura e cidade – e, paralelamente, entre arte e tecnologia – face ao iminente fim de século. Tais micrópoles implicam não mais na criação de uma segunda natureza, como era próprio da cidade tradicional (isto é, do ‘lugar do representar’ que relembra o perdido ‘lugar do habitar’), mas na formulação de uma autêntica cidade ficcional em que a interiorização simulada da natureza acompanha a interiorização, não menos simulada, das funções antigas da cidade. (ARGULLOL: 1994, 61)

E a obra de Coutinho funda-se exatamente nessas micrópoles, em várias cidades ficcionais e tenta captar através da *performance* dos personagens a representação da cidade que sobrepujou suas formas geométricas à medida que ‘o emaranhado de existências humanas’ – para usar a expressão de Italo Calvino – impôs novos limites e fronteiras para o Rio de Janeiro.

Dessa perspectiva, a leitura do filme de Coutinho pode ser enriquecida pelas assertivas de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino que funcionam aqui como lugares teóricos, que se juntam as outras formulações apresentadas ao longo deste trabalho.

Portanto, assim como Kublai Khan, o imperador dos tártaros, esperava o jovem veneziano Marco Polo voltar de suas missões diplomáticas a fim de ouvir os relatos e saber sobre cidades longínquas do império, somos impelidos a permanecer diante de uma tela em movimento enquanto Eduardo Coutinho passeia por territórios de uma micrópole inacessível, continentes privados, cidades invisíveis, construídas pelo imaginário de um qualquer. Como afirma Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades, a cidade*:

A cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza. Além de continente das experiências humanas,

com as quais está em permanente tensão, ‘a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história’. O seu livro de registro preenche-se do que ela produz e contém: documentos, ordens, inventários, mapas, diagramas, plantas baixas, fotos, caricaturas, crônicas, literatura...que fixam a memória. Cidade e escrita, indissoluvelmente ligadas, impulsionam-se pela necessidade de memorização, medida e gestão do trabalho coletivo. (GOMES: 1994, 23)

É exatamente como esforço de um trabalho coletivo que se constrói *Edifício Master*, enquanto filme e registro da cidade, pois o fazer cinematográfico se realiza através do esforço de muitos e o próprio formato que o Rio de Janeiro adquire no filme é construído pelos relatos de inúmeros entrevistados.

A primeira cena mostra-nos a equipe de Coutinho chegando ao Master através da imagem fantasmagórica das telas de vídeo usadas para vigilância e controle. Esse é o único momento em que vemos a cidade através de imagens já comuns na representação objetiva da vida urbana: a rua, transeuntes, carros.

No seu esforço em representar a cidade, Coutinho congrega inúmeras vozes, imigrantes nordestinos, estrangeiros e outros que vieram da zona norte do Rio. Tenta ordenar os recortes dessa cidade em palimpsesto: ‘Ler/ escrever a cidade é tentar captá-la nessas dobras; é inventar a metáfora que a inscreve, é construir a sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação’. (GOMES: 1994, 29)

E nesse esforço de ordenação, de ler a cidade nas dobras (não diretamente através das imagens clichês) dos relatos, o filme escava as camadas de um palimpsesto (o próprio edifício) para encontrar cidades que se misturam entre: a memória e o desejo, ocultando cidades e construindo outras, imaginárias, difusas pelo pensamento esfumado de um idoso aposentado, de um imigrante recém-chegado, de uma prostituta apaixonada. Coutinho quer contar a história da cidade que não está contida na ‘imagem oficial’, quer revelar os limites da cidade, embaralhados pelas lembranças de um qualquer. Ao invés de preocupar-se com as formas geométricas da cidade, Coutinho opta por discorrer à cerca de cidades que foram ocultadas a partir do advento da civilização e modernização da sociedade carioca, cidades submersas, jogadas para ‘fora da cena’ pelos estratagemas do poder panóptico.

Assim, o primeiro depoimento do documentário é o de Vera, que mora no Master há quarenta e nove anos. Fala-nos de um ‘antro de perdição’ onde mulheres caídas, cafetinas e filas de fregueses se revezavam nas portas das ‘casas de massagem’ que existiam no edifício. Houve suicídios, porteiros as-

sassinados, mortes naturais. O Master, na fala da entrevistada, revela-se uma cidade-submundo preenchida pelo crime, pelas drogas e pela prostituição até a chegada do administrador Sérgio.

Em sua vez, Sérgio nos embala através do seu sorriso doce e do seu olhar austero na 'realidade da vida' que, para ele, é sempre 'o funeral das ilusões'. O Master, cidade-perdição, se converte num ambiente familiar, num prédio limpo, bonito com o esforço realizado na sua gestão como administrador do edifício. Note-se o componente moral que é um dos fios que costuram os relatos.

Maria do Céu, com seu forte sotaque nordestino, reitera a fala confirmando o Master como cidade-dionisiaca, lugar da bagunça, da desordem, da roda de mulheres bêbadas que se formava todas as noites e da prostituição. Apontando, porém, para a profunda reforma implantada por Sérgio. E aqui também se instaura, no Edifício Master (alegoria do Rio de Janeiro), mais uma vez, a tensão entre a ordem e a desordem, que marcou a vida e a história da metrópole carioca moderna.

O discurso dos três, de certa forma, se organiza, se repete, confirmando os mesmos símbolos que caracterizam o Master através de lembranças distintas que se revelam, redundantemente, semelhantes, assim como os relatos dos viajantes, descritos por Marco Polo, que tentam descrever Zirma de *As cidades invisíveis*:

Da cidade de Zirma, os viajantes retornam com memórias bastante diferentes: um negro cego que grita na multidão, um louco debruçado na cornija de um arranha-céu, uma moça que passeia com um puma na coleira. Na realidade, muitos dos cegos que batem as bengalas nas calçadas de Zirma são negros, em cada arranha-céu há alguém que enlouquece, todos os loucos passam horas nas cornijas, não há puma que não seja criada pelo capricho de uma moça. A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente. Também retorno de Zirma: minha memória contém dirigíveis que voam em todas as direções à altura das janelas, ruas de lojas em que se desenham tatuagens na pele dos marinheiros, trens subterrâneos apinhados de mulheres obesas entregues ao mormaço. Meus companheiros de viagem, por sua vez, juram ter visto somente um dirigível flutuar entre os pináculos da cidade, somente um tatuador dispor agulhas e tintas e desenhos perfurados sobre a sua mesa, somente uma mulher-canhão ventilar-se sobre a plataforma de um vagão. A memória é

redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir.
(CALVINO: 1990, 23)

Assim, da mesma forma que Marco Polo percebia, ao narrar as cidades, que a sua memória desempenhava uma função fundamental na imagem das cidades, pois ela é redundante para fixar as lembranças de um lugar, Coutinho reitera através da fala dos três primeiros personagens símbolos semelhantes, que redundam uma imagem similar do Edifício Master: lugar de tensão entre a civilização e a barbárie.

Entretanto, logo em seguida, Coutinho apresenta-nos Esther que nos leva a uma incursão na cidade-violenta que se transformou Copacabana. Indefesa, pois, idosa e mulher, Esther, ao andar pelo bairro numa certa hora do dia, foi abordada por homens, segundo ela, bem vestidos, e levada até o banco onde teve todo o seu dinheiro retirado: R\$ 8.000,00. Sua fala é marcada pela violência, pela solidão, pela nostalgia, mas também pela esperança: Esther encontrou no novo companheiro um sentido para continuar a viver.

Renata é jovem, negra, apaixonada. Descobriu no atual namorado a auto-estima que buscou desde que saiu da casa da mãe, quando ainda adolescente, por conta de uma gravidez inesperada que se converteu num aborto traumático. Sonha em ir morar em *Greenville*, cidade-utopia onde o namorado trabalha numa ‘das mais famosas empresas de associação dos Estados Unidos’.

Já da cidade-saudade de Nadir, imigrante nordestina, só se ouve nostalgia, representada na canção de Lupicínio Rodrigues:

Nunca nem que o mundo caia sobre mim
Nem se Deus mandar, nem mesmo assim
as pazes contigo eu farei
Nunca quando a gente perde a ilusão
deve sepultar o coração como eu sepultei.
Saudade vai dizer a ele, por favor
Como foi feliz o meu amor
Como eu adorei tempos atrás
Saudade não esqueça também de dizer
que você é que me faz adormecer
para que eu viva em paz.

Coutinho tenta extrair de cada ‘personagem’ o máximo possível; o interesse pela vida privada de cada um se confunde com a trajetória da vida no bairro de Copacabana e com a experiência de viver num micro-apartamento: como chegou ao Master, como é a vida no Edifício, quais as impressões do

bairro. Essas são perguntas constantes que se repetem nas respostas dos entrevistados e se revelam também na *performance* de cada um. O diretor parece nos dizer que usando somente a força das palavras seria improvável uma representação ‘fiel’ do Master e de Copacabana, e é por isso que apela para poesias, cantoria, discurso, declamações, assim como Marco Polo, que tentava descrever para Kublai Khan os lugares por onde passara, não a partir de suas formas urbanas racionais, mas a partir de impressões que o remetesse a cidades longínquas do império que o imperador desconhecia e passaria a ter acesso somente pelas descrições do veneziano. A dificuldade de comunicação redundava no oferecimento de imagens, de emblemas, que, em sua síntese, poderiam significar a cidade:

Recém-chegado e ignorando completamente as línguas do Levante, Marco Polo não podia se exprimir de outra maneira senão com gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais, ou com objetos que ia extraindo dos alforjes: plumas de avestruz, zarabatanas e quartzos, que dispunha diante de si como peças de xadrez. Ao retornar das missões designadas por Kublai, o engenhoso estrangeiro improvisava pantominas que o soberano precisava interpretar: uma cidade era assinalada pelo salto de um peixe que escapava do bico de um cormorão para cair numa rede, outra cidade por um homem nu que atravessava o fogo sem se queimar, uma terceira por um crânio que mordida entre os dentes verdes de mofo uma pérola alva e redonda. (CALVINO: 1990, 25)

O conflito que Italo Calvino quer descrever em *As cidades invisíveis*, através das viagens de Marco Polo – que, na verdade, viajava no império da linguagem, dos repertórios que ele revisitava a fim de descrever para o imperador as cidades do império – é a tensão entre um pensamento que estuda e prevê a geografia da cidade, a racionalidade geométrica e um outro, que dá ênfase ao ‘emaranhado de existências humanas’, como revelado na citação acima em que Marco Polo chega a discorrer a cerca das cidades através de ‘saltos, gestos... objetos que ia extraindo dos alforjes’. Segundo o autor, as formas da cidade contemporânea surgem dos traços impostos tanto pela racionalidade geométrica como pelas experiências humanas ao viver a cidade.

Coutinho, por sua vez, faz prevalecer em *Edifício Master* as vivências do habitante anônimo, as lembranças, os desejos daqueles que experimentam e modificam o Rio de Janeiro. Copacabana, símbolo consagrado das conquistas da civilização e do progresso, ícone da domesticação da natureza pela urbanização é, hoje, um espaço transformado por aqueles que habitam o bairro:

prostitutas, camelôs, traficantes, profissionais liberais, domésticas, dançarinas, técnicos de futebol e aposentados ao lado dos privilegiados que habitam os edifícios de luxo que ainda há. Estes – e não os desejos impostos pelo poder público – é que definem a imagem, os limites e as fronteiras atuais do bairro.

Dessa forma, Coutinho tenta extrair de cada um a descrição da cidade a partir de Copacabana. A forma com que cada personagem experimenta a cidade – registrada nos relatos em primeira pessoa, num testemunho, que também produz subjetividade – é transformada na própria imagem do Rio de Janeiro. O diretor viaja, assim como Marco Polo, e descreve inúmeras cidades, partindo dos gestos, da fala, dos objetos da decoração interior burguesa e nos apresenta as cidades ocultas que compõem a metrópole carioca alegorizada naquele Edifício chamado Master.

Assim, depois de um casal de idosos, Carlos e Maria Regina, juntos há um ano, uma banda de rock recém-chegada de Curitiba e Osvaldo e Geicy, casal que se conheceram através de um anúncio no *Balcão*, o diretor nos apresenta Daniela, jovem professora de inglês que sofre de neurose, sociofobia, claustrofobia e paranóia, como conseqüência da imersão diária que precisa enfrentar ao cruzar o bairro, segundo o seu próprio depoimento esclarece. *Opian dreams* é o texto escolhido por Daniela a fim de expressar sua ligação com a cidade:

Campos verdes
Mente brilhante
Futuro brilhante,
se conseguirem alcançá-la
deixem com que ela se torne uma escultura
e a libertem da cultura
de terceiro-mundo.

Daniela nos fala também de um quadro que pintou, *Floresta do meu desespero*, onde fala de paranóia e desamor; discorre sobre os olhares da selva de pedra que sempre a vigiam e da floresta, lugar dúbio que representa não só o oxigênio, como também o mistério, o enigma. Na cidade-paranóia de Daniela, as calçadas são muito estreitas e existem pessoas demais.

A câmera de Coutinho invade territórios privados, especula sobre a vida de Roberto, camelô em Copacabana, Alessandra, mãe solteira e garota de programa, Antônio Carlos, que trabalha desde os oito anos, o casal Rita e Lúcia, para nos apresentar então Jasson, imigrante nordestino, compositor de *Favela* que nos leva a visitar uma outra cidade, iluminada pela luz da lua, mas onde se sofre de dia e de noite é feliz:

Só mesmo quem vive lá na favela
Reconhece os encantos dela
Só vendo a lua perto da janela
A gente vê como a lua é bela
A gente gosta mais da favela
Samba só é verdadeiro
Quando é feito num terreiro
Terreiro de chão batido
O pandeiro faz cadência
As morenas, continência
Está tudo resolvido
Todo mundo então se cansa
Da luta do dia inteiro
Quem carregou lata d'água
Fez comida em fogareiro
Quando a roda está formada
Ninguém pensa mais em nada
E a própria lua no céu
Não anda, fica parada
Desconfio que essa lua
Pensa como ele diz:
É um povo que sofre de dia,
Mas samba de noite é feliz.

Da cidade-favela de Jasson, recorto a fala de Eugênia, eclética como a cidade: poeta, animadora cultural, esotérica. Ela abrevia e nos resume suas impressões do Master e de Copacabana e nos leva a visitar a metrópole onde é a disciplina racionalizante, a praticidade das habitações modernas que determinam a vida dos habitantes:

Terceiro, segundo, primeiro
quarto, cama, colchão
gente, térreo, chão
rua, asfalto, carro.

A câmera de Coutinho continua encerrada no Edifício Master. A paisagem da janela nos leva a outra janela, a outro 'Edifício Master', a outra cidade reclusa no universo privado, no 'mundinho' pequeno de um anônimo qualquer. O Rio de Janeiro desaparece, está completamente ausente enquanto paisagem urbana objetiva e visível e é trazido à cena apenas pela fala dos entrevistados e

pelas perguntas do diretor. Invisível, o Rio de Janeiro transforma-se em muitas cidades, subjetivas, narradas pela confusão da memória, representada pela poesia de um autor desconhecido, pela música de um compositor sem prestígio, pela fala de uma estudante sem esperança. São muitas cidades...:

Capítulo 6

Referências Bibliográficas

ARANTES, Antonio A. 'A guerra dos lugares – sobre fronteiras simbólicas e liminaridades no espaço urbano'. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.º 23: Cidade, IPHAN, 1994.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARGULLOL, Rafael. 'A cidade-turbilhão'. In: *Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.º 23: Cidade, IPHAN, 1994.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável* (cinema e pintura). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARRETO, Lima. *O Subterrâneo do morro do Castelo: um folhetim de Lima Barreto*/ organização de Beatriz Resende. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Dantes, 1997.

_____. *Vida urbana*. Artigos e crônicas. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

- BILHARINHO, Guido. *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.
- BOLLE, Wille. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.
- BRETAS, Marcos Luiz. *A guerra das ruas. Povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAETANO, Daniel (org.). *Cinema Brasileiro 1995 – 2005*. Revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- _____. *Imaginários urbanos*. Buenos Aires: Ed. Universitária de Buenos Aires, 1997.
- CARRIÈRE, Jean Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CERTEAU, Michel de. 'Andando na cidade'. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 23: Cidade, IPHAN, 1994.
- CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2001.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DEALTRY, Giovanna Ferreira. 'Crônicas de uma cidade em mutação'. In: *Revista Nossa História*, Rio de Janeiro, nº 12, outubro, 2004.

- DIOGO, MARCIA CEZAR. *O Rio em Revista. A reforma Pereira Passos nas crônicas da Revista da Semana, dt'O Malho e da Kosmos*. Dissertação de Mestrado em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1999.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- FERREZ, Marc. *O álbum da Avenida Central*. Um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco. Rio de Janeiro, 1903-1906. São Paulo: Ex Libris, 1982.
- FIGUEIREDO, Vera Follain. 'O homem-cápsula e os espaços mundializados: cidades ausentes na ficção de Sérgio Sant'Anna'. *Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*, nº 3, 1999. Rio de Janeiro: Instituto Camões: PUC-Rio.
- FONSECA, Rubem. 'Romance negro e outras histórias'. In: *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Uma janela em Copacabana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOMES, Renato Cordeiro. 'Modernização e controle social – planejamento, muro e controle social'. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- _____. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. 'Fotogramas, grafias e vozes. Lisboa e Rio de Janeiro'. In: *Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*, nº 3, 1999. Rio de Janeiro: Instituto Camões: PUC-Rio.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- KOTHE, Flávio. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

- LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis*. Uma reflexão em busca da autoestima. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LIMA, Evelyn Furkin Werneck. *Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia*. Rio de Janeiro: (Coleção Biblioteca Carioca) Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1990.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUDEMIR, Júlio. *Sorria, você está na Rocinha*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MARRA, Heloísa et alli. *O verão é carioca*. Revista/ Jornal O Globo, ano 2, nº 76, 8 de jan. 2006.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Ofício do cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.
- NEEDEL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro: Civilização brasileira*, 1978.
- NEVES, Margarida de SOUZA. *As vitrines do progresso. O conceito de trabalho na sociedade brasileira na passagem do século XIX ao século XX: a formação do mercado de trabalho na cidade do Rio de Janeiro*. Relatório de Pesquisa. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1986.
- NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade. A França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PARAIZO, Mariângela. 'Nossa selva de pedra'. In: NAZARIO, Luiz (org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PATTON, Paul. 'Imaginary cities: images of postmodernity'. In: WATSON, Sophie & GIBSON, Katherine ed. *Postmodern cities and spaces*. Oxford: Cambridge: Blackwell, 1995, p.112.

- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 1996.
- _____. 'É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas?' *Revista USP*, nº15, set- out- nov, 1992.
- RIO, João do. *A profissão de Jacques Pedreira*. São Paulo: Scipione, 1992.
- _____. *Cinematographo*. Porto: Chardron, 1909.
- ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SALES, Michelle Cunha. *O circuito do O Invasor: do roteiro à construção de um sentido*. Fortaleza, UFC, 2003. Monografia de conclusão do Curso de Comunicação Social. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.
- SALLES, Eliane. 'Por onde anda o flâneur?' In: *Veredas*, ano 4, Nº 37, janeiro, 1999.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau (org.) *História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SILVA, Fernando Nascimento (org.). *Rio de Janeiro em seus quatrocentos anos. Formação e desenvolvimento da cidade*. Rio de Janeiro: Record, 1965.
- SIMMEL, Georg. 'A metrópole e a vida mental'. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- SIQUEIRA, Carla Vieira de. *A imprensa comemora a República: o 15 de novembro nos jornais cariocas – 1890 /1922*. Dissertação de Mestrado em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1995.

- SOARES, Luiz Eduardo. *Violência e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.
- SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- XAVIER, Ismail. 'A alegoria histórica'. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema*, volume I. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- _____, 'Cinema: revelação e engano'. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- WENDERS, Win. 'A paisagem urbana'. In: *Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. nº 23: Cidade, IPHAN, 1994.

CINEMATOGRAFIA:

- Despedida do 19º Batalhão - Tiro Rio Branco* (1910)
- O que foi o carnaval de 1920!* (1920)
- Exposição Nacional do Centenário da Independência* (1922)
- Viagem do EXMO. Dr. Arthur Bernar-des a capital da República* (1921)
- Fluminense Football Club: Reveillon de 1925* (1925)
- Florões de uma raça – A eleição de Miss Brazil* (1929)
- Excursões dos Bandeirantes* (1928-31)
- Fragmentos da Terra Encantada* (1923)
- La città di Rio de Janeiro – Seconda Parte* (1924)
- Trechos de Brasil Maravilhoso* (1928)
- Chegada ao Rio de Janeiro do Rei da Bélgica (ou o Brasil já tem azas)* (1920)

Barão do Rio Branco – A nação em luto – Os funerais (1912)

Funeral Del Prete (1928)

Funerais de Ruy Barbosa (1923).

Estorvo (2000)

Ônibus 174 (2002)

Edifício Master (2002)