Introdução

*Cidade maravilhosa, (quase guerra civil).
Cidade maravilhosa, coração do meu Brasil.
Autor anônimo.*

Foi através do cinema que cheguei ao Rio de Janeiro. A pedido de uma grande amiga, vim ajudá-la a finalizar seu filme, *O Céu de Iracema*. Ao pisar em terra firme, desejava ver tudo aquilo que sempre me tinha chegado através dos velhos cartões-postais guardados por minha mãe. A inebriante paisagem da Baía de Guanabara confirmava o que já conhecia: uma *cidade maravilhosa*.

Entretanto, a experiência de viver a cidade, no seu trânsito, nos seus assaltos, nos seus atropelos e desvarios foi-me distanciando cada vez mais da imagem ideal – transformada, logo, em apenas uma herança materna. A cidade foi pervertendo-me, modificando-me, revelando-me nas esquinas a corrupção que ela abriga, as prostitutas, o jogo de bicho, mas também as belas paisagens, a alegria da vida noturna, o verão tórrido.

Dessa forma, a imagem do Rio de Janeiro foi-me sendo apresentada cada vez mais complexa e contraditória. E a idéia inicial que estruturou esse projeto de pesquisa partiu exatamente dessas contradições, das imagens paradoxais e díspares da *cidade maravilhosa*.

O propósito 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 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 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 asas* (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 descentramento, 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 *glamour* 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-encortijamento” 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.