

Conclusão

*Viajando percebe-se que as diferenças desaparecem:
uma cidade vai se tornando parecida com todas as cidades,
os lugares alternam formas ordens distâncias,
uma poeira informe invade os continentes.
Ítalo Calvino, “As cidades invisíveis”*

Intrigante falar do Rio de Janeiro. Surpreendente a ênfase que os cariocas dão para a “imagem” da cidade. Ao mesmo tempo, amada e temida, cuidada e odiada, a cidade mantém-se como uma “atração principal” no fluxo paradoxal das informações.

Foi com tal surpresa que abri a *Revista*, publicada sempre aos domingos, do jornal *O Globo* do dia 8 de janeiro de 2006. O título que preenche a capa é, em si, revelador: “O melhor verão do mundo – da Bossa Nova a new bossa, da Velha Guarda ao AfroReggae, do Cinema Novo à geração Odeon, **O Brasil tem a cara do Rio**”(grifo meu). Logo em seguida, o editorial surpreende com a pergunta: “será que a cidade deixou de ser maravilhosa como a daqueles tempos?” E a partir desse mote inúmeras páginas são ocupadas com argumentos que levam o leitor a crer que nostalgia não tem sentido algum, pois se fomos “felizes” com o passado glamoroso da cidade que reunia a Bossa Nova, o Cinema Novo e os mais importantes movimentos culturais do Brasil, hoje, podemos nos orgulhar do *remake* que os artistas atuais conseguiram fazer dos resquícios e das ruínas da cidade maravilhosa.

Não por acaso, as jornalistas Heloísa Marra, Márcia Cezimbra e Tatiana Clébicar iniciam a reportagem comentando o filme *Vinícius*, de Miguel Faria Jr., que tem como personagem principal, obviamente, Vinícius de Moraes – poeta, diplomata, compositor – personagem ímpar na história da cidade, precursor do movimento musical denominado Bossa Nova. O filme narra não só as aventuras amorosas do poeta, mas também a vida cultural da cidade que explodia com a Bossa Nova e ecoava no mundo inteiro. O tom do filme tem um quê de saudade: na fala de Chico Buarque há um Rio de Janeiro com festas musicais improvisadas, de portas abertas, que, hoje, não existem mais. Entretanto, é dessa “desconfiança”, da saudade de Chico, que as jornalistas partem para argumentar a partir da

pergunta: “Mas será que a Cidade Maravilhosa hoje é só nostalgia, sombra do que já foi?”. A resposta que se desenvolve daí é categórica:

O verão 2006, o mais quente das últimas décadas, tem tudo para provar a força de um Rio que ainda é de janeiro, fevereiro e março (...) A cidade é passarela da new bossa: de férias em Ipanema, Bebel Gilberto é a nova cara do Rio no exterior, ao lado de Celso Fonseca, autor de ‘Bossa Nova slow motion’. O maior movimento cultural brasileiro está nas favelas cariocas, tendo à frente a galera do AfroReggae e do Nós do Morro, do Vidigal, revelando talentos como MV Bill e Tati Quebra-Barraco. A geração Odeon inventa o cinema novíssimo, marca ponto na Cinelândia, agita quase 50 cineclubes e já transformou o Festival do Rio no maior da América Latina...(MARRA, Heloísa et alli. O verão é carioca. In: Revista/ Jornal O Globo, Ano 2, nº 76, 8 de janeiro de 2006)

Elogios ou críticas à parte, o texto da *Revista* desenrola-se num sem números de frases positivas, incentivos, esperanças que me pareceu questionador. Primeiro, por afirmações do tipo “a cidade está menos partida e sua cultura menos democrática” (p.16). Segundo, por tentar refazer a imagem do Rio de Janeiro a partir das reminiscências do passado, reformulando a *cidade maravilhosa*.

Veja bem, não há nenhum problema, no meu ponto de vista, para a música ou para o cinema buscar no passado elementos que ajudem a leitura do presente. Muito pelo contrário, toda a idéia desenvolvida neste trabalho parte exatamente de uma máxima benjaminiana que acredita estar no passado os elementos necessários para ler o presente. Portanto, a minha surpresa não é saber que Bebel Gilberto canta Bossa Nova, nem que a “geração Odeon”, como foi nomeada pelas jornalistas, se inspira nas obras cinematográficas realizadas no período do Cinema Novo. O que me instigou - motivo pelo qual optei dar início a minha conclusão com tal matéria jornalística - foi o fato de perceber, articulado no discurso da reportagem, movimentos culturais tão díspares e, eu diria, até mesmo contraditórios, como a Bossa Nova, o Cinema Novo, MV Bill e Tati Quebra-Barraco, todos reunidos no intento de manter a cidade do Rio de Janeiro como o “maior exportador” da imagem do Brasil e no Brasil, sob o símbolo refeito de uma *cidade maravilhosa*.

O que é esquecido, deixado de lado, ou mesmo ignorado pela matéria são os elementos paradoxais, como já mencionei, que existem, por exemplo, entre a Bossa Nova e MV Bill, entre os movimentos culturais da década de 60 e o grupo

de teatro Nós do Morro, do Vidigal. Ou seja: não estariam MV Bill, Nós do Morro e Tati Quebra-Barraco entre aquilo que contribui para uma imagem contraditória do Rio de Janeiro, revelando a exclusão social, as mazelas de uma metrópole em decadência? E o Cinema Novo (lembrei-me de *Rio, Zona Norte* de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1960) não foi, em sua principal afirmação, “contracultura”, contra a narrativa dominante, estética marginal que desejou filmar o povo? Por conta disso, não estariam essas manifestações culturais imersas nas forças difusoras contrárias à corroboração de uma imagem para a *cidade maravilhosa*? E por que e como são utilizadas no mesmo “caldeirão cultural” de “produtos oficiais” como a Bossa Nova? Como pensar, portanto, a imagem cinematográfica atual da cidade que sofre influências também da imprensa, das reportagens cotidianas? Ou não é o cinema o espaço onde os cineastas projetam sonhos, desejos e imagens tiradas do dia-a-dia, seja este, real ou onírico?

Dessa certa forma, muito da idéia para esta dissertação de mestrado partiu da própria experiência na cidade, do meu próprio olhar estrangeiro, desconfiado. Vim de uma cidade do Nordeste sem identidade definida, com graves problemas de auto-estima, e, a princípio, assustava-me a preocupação excessiva que o carioca tem da imagem da cidade, o cuidado demasiado que os órgãos institucionais têm ao tocar em “mitos” criados na cidade como o samba, o carnaval dos blocos na Sapucaí, as praias belíssimas, a zona sul, etc.

É claro que decidi aliar o útil ao agradável: uni a humilde experiência que tive com o universo cinematográfico – na academia e na produção – com a imagem da cidade que me chegava aos olhos através (mas, não somente) do cinema. Fiquei curiosa em saber como o cinema, nos seus primórdios, no momento da sua chegada no Brasil tratou de representar a capital da República, o Rio de Janeiro. E, num segundo momento, tornei uma obstinação confrontar as imagens remanescentes com as contemporâneas.

Muito do primeiro capítulo partiu, portanto, dessa curiosidade, de um trabalho “arqueológico” que tinha como objetivo buscar naqueles resíduos do passado elementos que facilitassem ou possibilitassem minha leitura do presente, limitada pelos filmes *Ônibus 174*, *Estorvo* e *Edifício Master*.

Parti da premissa que, certamente, o cinema, naquele momento em que pouquíssimos tinham acesso aos instrumentos técnicos para sua feitura, estaria conivente com a imagem que os representantes do Poder queriam criar para a

capital do Brasil: uma cidade limpa, civilizada, urbanizada, como Paris. Através da história cheguei a essa conclusão.

Entretanto, o final do primeiro capítulo deixa algumas imagens em aberto, aquelas que chamei de “imagens dialéticas”. Ficaram “em aberto”, porque tais imagens trouxeram-me dados que não esperava ver, que não esperava encontrar no meu “sítio arqueológico”. Por isso é que optei por deixá-las para o final do capítulo, no momento em que, ao mesmo tempo em que eu confirmava a minha hipótese – a de que o cinema era conivente com o Poder vigente haja vista a ênfase e os assuntos abordados nos filmes – eu lançava dados e elementos que justificaram o meu “salto do tigre” para o final do século XX, com o *Ônibus 174*.

O filme de Padilha serviu, exatamente, para dar continuidade às contradições da cidade que a própria imagem cinematográfica do Rio de Janeiro no início do século XX já continha: exclusão social, concentração de renda, caos urbano, etc.

Entretanto, aquilo que nas imagens remanescentes do cinema só era percebido nas suas “bordas”, nas arestas que não foram apagadas pela censura do Poder, os filmes do final do século XX transformam o caos social em foco principal, como é o caso do *Ônibus 174*, um filme que, na sua essência, parte de um “lugar marginal”, no caso, representado pelo rosto do Sandro, menino-de-rua, ladrãozinho de ônibus, traficantezinho.

A imagem da contradição, portanto, da *cidade maravilhosa*, que “escapava ao controle” e surgia na imagem quase “por acaso” transforma-se no personagem principal, transforma-se na própria cidade, no momento em que são questionados os benefícios do projeto que tornou o próprio Rio de Janeiro viável.

O filme de José Padilha respondeu, dessa forma, a algo que eu perguntava através da imprensa para chegar ao cinema: como o cinema brasileiro atual dialoga, costura influências da imprensa televisiva ou impressa, haja vista o conteúdo que circula em tais meios de comunicação cuja ênfase é a violência, a barbárie e o caos da cidade? E também, perguntava-me: como a imagem cinematográfica atual da cidade aborda suas contradições, como a *imagerie* da *cidade maravilhosa* constrói-se, hoje, em meio aos paradoxos da megalópole que se tornou o Rio de Janeiro?

Padilha esforça-se para compreender as contradições da cidade que acabaram por se transformar no personagem-chave. A imagem do Rio continua

circulando no cartão-postal da zona sul, só que agora é Sandro – um menino-de-rua, favelado, pobre, iletrado e sujo –, o paradoxo personificado da cidade, nosso personagem principal, enquanto, nos filmes do início do século XX, era a burguesia que detinha tal status.

Entretanto, muitos dos questionamentos que eu tinha à cerca da cidade não estavam presentes nem no *Ônibus 174* e, muito menos, nos filmes da *Belle Époque*. Fazia-me questionamentos banais que vinham à cabeça através da minha própria experiência, perguntas que refletiam sobre a solidão, sobre a perda de identidade do indivíduo e da cidade, sobre viver, enfim, numa metrópole. E assim: Como vive, como experimenta o cidadão comum, o carioca anônimo a vida da cidade? E, o mais importante: como tal vivência se reflete na imagem cinematográfica atual do Rio? Para qual direção caminha a imagem da cidade?

Foram tais interrogações que me fizeram optar por *Estorvo* e *Edifício Master*. Tanto um filme como o outro trazem histórias essencialmente urbanas. O primeiro narra um sujeito anônimo que foge de alguém que lhe toca a campainha da porta. Foge pela cidade e da cidade, pois sua fuga desemboca no campo: o sítio de seus pais. O segundo trata-se de um documentário recheado de personagens banais do cotidiano que habitam um prédio super-populoso de Copacabana. Os dois, portanto, além de abordarem as questões que sentia falta no filme de Padilha e nos filmes remanescentes do início do século XX, traziam elementos, para mim, ainda mais fundamentais: o filme de Ruy e o filme de Coutinho apontavam para qual direção possível caminhava a imagem cinematográfica da cidade.

A “idéia cinematográfica” inicial que moveu Ruy Guerra ao adaptar para o cinema o romance pouco compreendido de Chico Buarque foi o elemento final que me deu a certeza de estar incorporando no trabalho o filme certo: Ruy lê a indefinição e a imprecisão da identidade da cidade, onde se localiza o personagem anônimo de Chico, como a metrópole mundializada que pode ser qualquer uma. O diretor de *Estorvo* teve locações em Havana, Lisboa e Rio e a transição de uma cidade para a outra passa completamente despercebida no filme.

Dessa forma, saía de uma imagem do Rio com *Ônibus 174* bastante sólida, ou seja, com uma identidade facilmente identificável, que lutava para compreender como as contradições da cidade se transformaram em algo maior do que as graças da civilização e fizeram a *cidade maravilhosa* o lugar da barbárie, a selva de pedra carioca, para desembocar na imagem da cidade trazida por *Estorvo*:

um lugar sem nome, sem identidade, uma metrópole globalizada que pode ser qualquer uma.

O “caminho”, portanto, que o filme de Ruy me apontou fez o meu olhar chegar a uma cidade mundializada sem nome, com uma identidade irrelevante, desnecessária, pois os elementos que identificam a metrópole são os mesmos, seja em Havana, em Lisboa ou no Rio de Janeiro.

Do filme de Ruy, olhava também para as imagens do início do século XX, onde o interesse em afirmar a cidade do Rio de Janeiro era fundamental, com o objetivo de “costurar” objetos ali naquele espaço imaginário entre *Estorvo* e o cinema da *Belle Époque* a fim de compreender como da bela imagem entusiasta da *cidade maravilhosa* o Rio de Janeiro passou a ser uma cidade irrelevante, uma metrópole qualquer.

Da metrópole qualquer, chego ao filme de Eduardo Coutinho: *Edifício Master*. Filme, que nesse meu “caminhar” na estrada da imagem cinematográfica da metrópole carioca, é o meu suspiro final.

Sem dúvida, falar sobre o filme de Coutinho foi a tarefa mais árdua para mim. *Edifício Master* foi um filme bastante comentado pela imprensa e pelos estudiosos de cinema. Parecia que tudo já havia sido dito e não haveria mais lugar para o meu trabalho. Entretanto, minha idéia ao incorporar a obra de Coutinho parte, exatamente, daquilo que falta no filme e que, portanto, não poderia já ter sido comentado: a imagem da cidade.

Edifício Master apontou mais uma direção para onde caminhava a imagem do Rio: para a ausência, para a não-presença da cidade na sua própria imagem. Partia então de imagens empolgantes do início do século XX para tentar caminhar no universo da imagem cinematográfica atual entre a contradição, a indefinição e a ausência.

O filme de Coutinho se esforça para captar a cidade no relato daqueles que a habitam, pois a paisagem da metrópole já não é mais possível de ser representada. No *Ônibus 174*, Padilha associava, a todo instante, o rosto de Sandro à imagem do Rio. Belas paisagens são vistas, todavia agora o intuito não é mais afirmar sua beleza, mas sim, as contradições escondidas por debaixo do cartão-postal. Coutinho optou por encerrar-se no Edifício Master, a paisagem de Copacabana parecia grande e diversa demais para ser compreendida a não ser pelo discurso de seus habitantes. A cidade, a toda hora mencionada, desaparece,

portanto. Se mesmo em *Estorvo*, a imagem da cidade (indefinida, imprecisa) ainda estava lá, o que resta no filme de Coutinho são as alusões à cidade, a cidade construída através da memória duvidosa de um habitante qualquer.

Do interesse desmedido dos filmes remanescentes do início do cinema em que vimos os melhoramentos urbanos e as formas racionais e disciplinadas que a cidade havia adquirido serem mencionados a todo instante, o filme de Coutinho desinteressa-se por completo pelos “traçados geométricos” que constroem a cidade e dá toda a ênfase para o “emaranhado de existências humanas” que também determinam o formato da metrópole.

Dessa forma, penso chegar na “zona indefinida” que caracteriza a minha conclusão. Tal zona indefinida é, exatamente, o lugar onde penso estar situada a imagem cinematográfica atual do Rio de Janeiro, transitando entre uma *imagerie* da *cidade maravilhosa* em crise, entre uma cidade cosmopolita, mundializada qualquer e entre uma cidade ausente na sua própria representação imagética. Penso poder situar vários exemplos da produção cinematográfica atual que representa o Rio de Janeiro nesses três campos de imagem.

Entretanto, apesar de ter chegado a essa “conclusão” sobre a imagem do Rio, a reportagem que trouxe a *Revista* do jornal *O Globo* causa surpresa por afirmar um Rio de Janeiro que ainda é a “capital cultural” do país, que ainda detém o palco dos mais importantes movimentos culturais, que ainda é “a cara do Brasil”, pois os artistas atuais do cinema, da música, do teatro conseguiram reviver obras, idéias e elementos que marcaram movimentos fundamentais para o país como a Bossa Nova, o Cinema Novo, etc.

Entretanto, na “zona indefinida” onde situo o espaço em que circula a imagem atual da cidade não cabe mais o “Rio de Janeiro, metonímia do Brasil”, como quer continuar afirmando a reportagem citada no início de minha conclusão. Resta saber como o cinema irá receber essas influências, como a imagem cinematográfica poderá digerir uma “nova” imagem da *cidade maravilhosa* que quer se consolidar sob a forma de um *remake*. Para o presente trabalho, a *cidade maravilhosa* é uma construção discursiva que se findou, o projeto que a consolidou revelou-se cheio de contradições e as imagens que continuam a fazer alusão a ela sustentam-se, portanto, apenas no ressentimento e na saudade.

O espanto inicial que a reportagem causou serviu-me para refletir um pouco mais sobre o epíteto desta cidade: permanece, assim, uma imagem que é

sempre a referência de um Rio de Janeiro que já foi, – ontem, a Bossa Nova, hoje, Bebel Gilberto, ontem, Nelson Pereira dos Santos, hoje, “geração Odeon”, etc. – e a cidade, portanto, vai se construindo nessas dobras em que são as sombras do passado que impõem as cores do nosso presente... A cidade que foi, ou é, agora.