

Rio de Janeiro: janela cinematográfica do Brasil

Eduardo Antonio Lucas Parga*

Resumo

Desde meados do século XX, a paisagem urbana do Rio de Janeiro tornou-se cenário/personagem cinematográfico projetado para representar o nacional articulando-se com representações do popular que acabaram acompanhando as mudanças sociais e políticas pela segunda metade do século XX até os nossos dias. Aqui, procuramos analisar algumas destas características no processo dinâmico de afirmação de permanências e mudanças das principais representações da cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave

Rio de Janeiro, imagem cinematográfica, representação social, paisagem urbana.

Abstract

Since the mid-twentieth century, the urban landscape of Rio de Janeiro became the scene / movie character designed to represent the national and dovetails with the popular representations that ended following the social and political changes for the second half of the twentieth century to the present day. Here, we examine some of these features in the dynamic process of affirmation of continuity and change of the main representations of the city of Rio de Janeiro.

Introdução

Sem formas não podemos expressar o mundo e seus significados. Tudo o que existe possui algum tipo de forma, seja animal, vegetal ou mineral, ou formas culturais como a arquitetura, a música, a literatura, uma infinidade de coisas. A nossa capacidade de apreensão das formas passa primordialmente pela visão, janela para um sem número de interpretações e processamentos de todas as informações percebidas do meio em que vivemos. Até mesmo aquilo que nos

* Eduardo Antonio Lucas Parga é Professor Doutor em História Política formado através do Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). No momento, é Coordenador do Grupo de Estudos de História e Cinema da América Latina (GEHCAL) que é um grupo de pesquisa subordinado ao Núcleo de Estudos das Américas da UERJ (NUCLEAS/UERJ). Entre outros artigos publicados, no livro organizado por Ângelo Adriano F. de Assis e outros, intitulado *Desvelando o Poder – Histórias de dominação: Estado, Religião e Sociedade*, é autor do artigo "Cinema, integração nacional e política cultural na Ditadura Militar (1960-1980)".

parece fora do alcance dos nossos olhos pode ser tornado visível através de tecnologias ao nosso dispor: as partículas subatômicas e os confins do universo não estão fora do alcance de nossa visão que pode ser amplificada pela tecnologia como o telescópio Hubble ou a ressonância magnético-nuclear.

O arranjo das formas no universo é que nos fornece um cenário ou uma *paisagem* para as interpretações da realidade a ser analisada. Nas sociedades ocidentais, a noção de paisagem surgiu no mesmo período em que o conhecimento científico articulava seus argumentos em torno da dicotomia natureza e sociedade. A realidade natural foi alvo da racionalidade instrumental que visava ampliar o poder de análise da ciência. No Renascimento, por exemplo, o pintor, escultor e arquiteto florentino Leon Florentino Alberti (1404-1472) escreveu um verdadeiro tratado sobre o paisagismo argumentando que toda a obra de arte deveria se aproximar ao máximo das formas da natureza porque seriam perfeitas em harmonia e beleza. No século XVIII, os pensadores do iluminismo, adotando as categorias do Direito Natural, entendiam que era na natureza que o homem deveria encontrar suas fontes de inspiração para as liberdades humanas. Mas foi no século XIX, com a Revolução Industrial, que os artistas, pintores e escritores, destacaram intensamente a importância da paisagem e, particularmente a paisagem urbana. Com o avanço dos processos de industrialização e de urbanização, no centro das representações passava a se instalar o mundo urbano, com seus valores sinônimos de progresso com suas ruas e avenidas largas, a exuberante vida pública burguesa, cafés fervilhando de pessoas discutindo os assuntos de sua época, novas formas de sociabilidade da vida pública, contrastando os bairros luxuosos com os arrabaldes desprovidos, plenos de miséria e pobreza das classes sociais excluídas. A paisagem resultava, portanto de um processo de construção pelo imaginário social emergindo não só como um quadro onde se desenvolvem as tramas das práticas sociais, mas na própria representação de práticas sociais que interpretam e configuram a realidade social. A paisagem é materialidade que permite à sociedade fornecer concretude às suas representações simbólicas.

Não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial (HALBWACHS, 1990, p. 143). O espaço é uma realidade onde a existência de uma pessoa ou de um grupo de indivíduos se desenvolve com todas as suas contradições e condições dramáticas e onde todas as impressões se sucedem e permanecem em nosso imaginário. Não seria possível compreender a produção da memória se não se conservassem lembranças no meio material que nos cerca, ou ainda melhor, que o meio material que nos cerca nos fornece referências para a construção social da memória. Qualquer mudança na paisagem não pode ser

analisada independentemente das práticas sociais. Quando um novo contexto material vem a transformar a paisagem introduzindo novas funções, valores e objetos, novos conteúdos contextualizados por um novo sistema de valores evidencia um processo de ressignificação das formas e conteúdos sociais. A intencionalidade da ação sobre uma determinada paisagem é que exterioriza a forma dessa ação e o conteúdo da paisagem só se revela através das funções sociais que lhe são atribuídas no curso de sua história.

Aqueles que escrevem a história sentem uma necessidade didática de esquematização introduzindo na corrente dos fatos, divisões simples que buscam a apreensão de um objeto, uma totalidade social. Pelo menos, a narrativa da história representa um esforço nesse sentido. Como podem existir muitas interpretações, o que justifica aos olhos do historiador as pesquisas de detalhes do cotidiano social é que, através da narrativa histórica, os detalhes acabam se somando na estrutura de um conjunto maior. Ora, mas o historiador também se insere nessas sociedades por ser ele um indivíduo e sujeito, não estando livre das influências de seu tempo. Como o homem vive numa espécie de cápsula espaço-temporal, todo o seu sistema de crenças, de todos os tipos, que ancora sua existência, encontra-se amarrado, interligado dentro dessa cápsula, numa espécie de tecido sem costura. São as referências, explicações, impressões, *significantes* de sua própria existência, referências estas que isoladas no espaço não nos dizem nada (ou pouca coisa), se não estiverem organizadas numa cadeia narrativa, constituindo a memória. O historiador, arbitrariamente, faz os recortes no objeto espaço-temporal, arbitrariedades essas influenciadas por uma infinita cadeia de causalidades que chegam ao tempo vivido pelo historiador. As escolhas do ponto de partida (ou ponto de vista) da narrativa histórica, sobre um determinado objeto, são influenciadas pela nossa posição no presente e de nossas expectativas sobre o futuro. Sobre as perspectivas da história, o que nós somos é determinado pelo que temos sido, e determina, por sua vez, o que seremos, sendo impossível apreender 'o presente' de forma isolada, já que ele se liga irrevogavelmente ao passado como nós mesmos também. Distinções de rígida ordem cronológica não podem na prática ser mantidas, e em termos historiográficos, 'tal é a unidade da história que qualquer um que tente cortar um pedaço seu deve sentir que sua primeira frase rompe um tecido sem costura' (SOUTHGATE, 1996, p.113).

Cinema e cidade

Desde seu aparecimento em fins do século XIX, o cinema acabou por desenvolver uma expressão própria ao reunir as virtudes pictóricas da literatura e das imagens em movimento, potencializando a relação de história com paisagem e da paisagem com história. O cinema, no curso de desenvolvimento de sua linguagem específica, sempre procurou explorar (e ainda explora) as narrativas escritas e filmes sobre as misérias do mundo, com todos os seus aspectos trágicos e cômicos baseados primordialmente nas emoções humanas vividas.

O cinema, desde cedo, colocou a cidade numa posição privilegiada já que esta parece criar um mundo em si, independente do meio natural, criando a paisagem urbana. Dependendo da linguagem cinematográfica, a angulação e a iluminação das fachadas urbanas podem ser representadas de forma escurecida ou deformada, mais ou menos luminosa, com o objetivo de exprimir a pressão de uma cidade sobre o indivíduo. Temas como alegria, tristeza, opressão, liberdade, podem ser contrapostos pela imagem cinematográfica de forma a mobilizar a identificação do espectador com os valores em questão.

O cinema como moderna forma de arte (e, portanto, como um signo de modernidade), durante os primeiros trinta anos do século XX, fez com que a América Latina pudesse participar desde o início em regiões onde a industrialização já havia começado desde a década de 1890¹ e atraído um contingente de trabalhadores que comporiam um novo perfil dos setores urbanos: este seria o principal público de cinema nessas regiões.

Filmes dos irmãos Lumière foram lançados na Cidade do México, em Havana, em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, logo após as primeiras exibições públicas de cinema (a dos irmãos Skladanovski em 1º de novembro de 1895, em Berlim, e a dos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895 em Paris). Em 8 de julho de 1896, no Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor, número 57, talvez tenha sido realizada a primeira exibição de cinema no Brasil e talvez da América Latina (PAULA ARAÚJO, 1985, pp. 74-5). Paula Araújo diz *talvez* porque ele cita no anúncio feito no Jornal do Comércio do mesmo dia a exibição do *Omnigrapho*. Ele se refere em uma notícia de 9 de julho no mesmo jornal a uma descrição mais minuciosa do enigmático dispositivo que dizia se tratar de *“um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas, por meio de uma série enorme de fotografias. Mais desenvolvido do que o Kinetoscópio, do qual é uma ampliação, que tem a vantagem de oferecer a visão, não a um só*

¹ Em países como o Brasil, Argentina, México e Chile, o processo de industrialização ocorreu em paralelo e dependente da expansão exportadora, firmando-se entre o final do século XIX e a Primeira Guerra Mundial.

espectador, mas a centenas de espectadores, cremos ser este o mesmo aparelho a que se dá o nome de cinematographo." (PAULA ARAÚJO, 1985, p. 75).

É interessante observar que a data de 8 de julho de 1896 prioriza a apresentação do cinema a esfera pública enquanto a historiografia tradicional considera para o cinema brasileiro, apontando como sua data de nascimento o dia 19 de junho de 1898, um momento de produção cinematográfica, de filmagem. Neste dia, um domingo, o paquete *Brésil* entrava na baía da Guanabara e, em seu convés, Alfonso Segreto armou a sua "máquina de tomada de vistas" e filmou fortalezas e navios de guerra ancorados na baía. Imigrante italiano já estabelecido no Brasil e irmão de Pascoal Segreto, este exibidor bem sucedido no Rio de Janeiro e dono do salão "Paris no Rio", tinha encomendado através de Alfonso a compra de equipamento e material virgem para tomar "vistas" no Brasil.

A escritura consagrada desse mito de nascimento foi realizada na década de 1960, reconhecida por historiadores, críticos de cinema e cineastas priorizando a produção cinematográfica. É sintomático que o momento em que um imigrante italiano no convés de um navio, ao tomar vistas, com um aparato cinematográfico, da baía de Guanabara, estivesse como que redescobrimo o Brasil, num ato refundador, através da incorporação da nova tecnologia: era como se o novo descobridor estivesse trazendo o símbolo do progresso e da modernização para um país que iniciava a República, cujas expectativas também apontavam para o progresso da nação. Foi a primeira vez que a cidade do Rio de Janeiro, visto da entrada da baía de Guanabara, teve sua paisagem filmada. Ora, tal ato solitário não leva em consideração que uma história estava sendo traçada aqui dentro e um contexto muito diferente recebia esta tecnologia com necessidades e ansiedades próprias: era o momento do olho *da* câmera, do ponto de vista do convés do navio, se contrapondo com o olho *na* câmera, da terra que recebia o novo imigrante.

Coisas Nossas

Desde as décadas de 1910 e de 1920, as idéias cinematográficas demonstram preocupações com temas relativos ao "nacional" e ao "popular". A representação cinematográfica de uma identidade nacional, de "coisas nossas", acompanha todo o trajeto do cinema no Brasil desde seus primórdios. Porém, isto não implicou no questionamento da linguagem cinematográfica. A representação cinematográfica acompanhou os parâmetros ditados pelo cinema *hollywodiano* em particular.

A preocupação com a representação do popular ganhou as telas de cinema desde seus primórdios no Brasil. Seguindo uma tradição iniciada na década de 1910

com *Paz e Amor* (direção de Alberto Moreira, 1910) e mantida ainda em fins da década de 1920, o cinema brasileiro continuava assimilando os bastidores do teatro burlesco, das revistas e principalmente do rádio, no desenvolvimento de suas histórias fazendo parte da construção de uma linguagem cinematográfica própria. Com o advento do som, esta inovação permitiu a visualização de cantores e cantoras populares no disco e no rádio, ao som de marchinhas e sambas que se inscreviam no universo maior do carnaval. Nas décadas de 1930, 1940 e de 1950, o casamento entre a imagem cinematográfica e a música brasileira, através da indústria fonográfica e do rádio, possibilitou um *contrato áudio-visual*, identificado com o cinema carioca, e com ele garantiu o desenvolvimento do cinema brasileiro captando um público crescente. *Coisas Nossas* de 1931, dirigido por Wallace Downey, foi um filme carnavalesco que abriu uma trilha de sucesso de um esquema cheio de êxito. Em 1933, a Cinédia realizava o seu primeiro filme carnavalesco, *A Voz do Carnaval*, dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro. A estréia desse semidocumentário realizou-se as vésperas do carnaval carioca, mostrando os desfiles de curso e as batalhas de confete com os ranchos e os cordões, sendo registrados com o som direto das ruas da cidade do Rio de Janeiro. João Luiz Vieira nos aponta que as seqüências documentais intercalavam-se com cenas filmadas em estúdio, mostrando o célebre comediante Palitos, encarnando o Rei Momo, que chegava ao Rio de Janeiro a bordo do navio *Mocanguê*, sendo aclamado pela população e seguindo pela Avenida Rio Branco até o Cassino Beira Mar onde, após receber a coroa, escapa para participar do carnaval da cidade (RAMOS, 1990, p. 141).

Outra estratégia da Cinédia (Companhia cinematográfica carioca criada em 1930 por Adhemar Gonzaga) foi o esquema de co-produções feito com sucesso a partir de 1935 em que se buscava garantir a continuidade dos trabalhos da empresa e reduzir os altos custos de produção, principalmente com o filme de longa metragem: a Cinédia entrava com o seu capital, através de serviços de laboratório, técnicos, maquinaria e estúdios, enquanto ficavam por conta da empresa co-produtora os custos maiores de produção. Assim, a associação entre a Cinédia e Wallace Downey foi fundamental para o sucesso da nova experiência. Em 1935, com *Alô, Alô! Brasil*, dirigido por Downey numa produção conjunta Waldow-Cinédia, consolidava-se a presença do rádio no cinema brasileiro através da saudação característica como pela constelação de estrelas e astros do rádio e do disco.

O sucesso do lançamento do filme acima às vésperas do carnaval de 1935 motivou a repetição do esquema no meio do ano, com o objetivo de aproveitar a

mobilização das festas juninas e transformar o cinema num suporte do disco mensal e da promoção radiofônica, num momento em que o rádio começava a penetrar nos lares e influir no comportamento dos habitantes dos grandes centros urbanos no Brasil.

Mas em *Favela dos meus amores*, dirigido por Humberto Mauro, em 1935, abria-se um veio na busca de um cinema legitimamente popular. Alex Viany, crítico de cinema, destacava o filme de Humberto Mauro como *um marco importantíssimo, não só por constituir a coisa mais séria dos primeiros anos do período sonoro, mas também por seu sentido popular, que apontava um rumo verdadeiro aos nossos homens de cinema* (VIANY, 1993, p. 80), o primeiro que abordava, mesmo que de forma idealizada e dramática, a vida nos morros cariocas, no cotidiano de seus problemas. Ao se referir mais tarde aos dois primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos (*Rio 40 Graus*, de 1954, e *Rio, Zona Norte*, de 1957) e a produção de *O Grande Momento* (1957)², de Roberto Santos, Alex Viany afirmou que “essas tentativas inseriam-se também entre as raras buscas de um cinema brasileiro legitimamente popular [grifo meu], retomando um veio que, desde o advento do cinema falado, já produzira *Favela dos Meus Amores*, de Humberto Mauro (1935), *João Ninguém*, de Mesquitinha (1937), e *Moleque Tião*, de José Carlos Burle e Alinor Azevedo (1943)” (VIANY, 1993, pp. 136-7). Seria uma visão antecipada do “subdesenvolvimento brasileiro”? Alex Viany ao se referir ao conceito de legitimamente popular demonstrava que havia uma busca por temas e imagens que refletissem aspectos da realidade brasileira dentro de uma perspectiva autoral, num traçado de continuidade com alguns filmes da década de 1930, notadamente os de Humberto Mauro.

Transformação social e modernização autoritária

O golpe militar de 1964 criou uma nova conjuntura política que exigia redefinição nos caminhos do cinema brasileiro e suas representações para a cidade do Rio de Janeiro que possui na história do Brasil uma importância singular e que contribuiu em muito para a centralização da ideia de nação. Capital do Império e da República até 1960, as principais representações nacionais tiveram por paisagem a cidade do Rio de Janeiro. Porta de entrada da modernidade ao longo do século XX, a cidade contribuiu com a sua paisagem para o fomento de imagens cinematográficas e de representações sobre a nação. Com a *Regeneração*, processo de reforma urbana e modernização da cidade promovida pelo prefeito Pereira Passos no início do século XX, continuada por outros depois dele, para transformar

² Neste filme, a ação se passa nos subúrbios da cidade de São Paulo.

a capital da República num dos símbolos mais vistosos da “modernização”, iniciava-se um processo em que era importante construir a imagem do Rio de Janeiro à imagem e semelhança das grandes metrópoles cosmopolitas modernas. Tudo o que era feio e sujo deveria ser eliminado ou escondido. O espaço urbano tornava-se uma área de tensões e conflitos permanentes inseridos no processo de modernização onde as identidades sociais eram reformuladas ao longo deste processo.

Mais tarde, Nelson Pereira dos Santos virava pelo avesso este símbolo da “modernização”, o Rio de Janeiro como o mais bonito dos nossos cartões postais, ao destacar o que ele considerava como sua face mais autêntica, a favela e seus habitantes, no filme *Rio, Quarenta Graus* (1955). Narrando a história de cinco meninos vendedores de amendoim, habitantes da favela do Morro do Cabuçu, que peregrinam por vários pontos de encontro obrigatórios num domingo ensolarado de verão como a Quinta da Boa Vista, a praia de Copacabana, o estádio do Maracanã, o Pão de Açúcar e o Corcovado. É num domingo em que a ação se desenrola, escolhendo os melhores pontos de venda (trabalho para os meninos) num dia de lazer para outras classes sociais (indivíduos de “classe média”, da pequena burguesia). Anunciada a unidade de tempo (um dia de domingo ensolarado) e a unidade de espaço (a cidade do Rio de Janeiro), os cinco meninos estabelecem o fio condutor em que diversas histórias se passam sendo mostrados diversos pontos do Rio. A pobreza dos moradores da favela e suas necessidades e estratégias de sobrevivência estabelecidas contrastam com os diálogos fúteis de personagens de “classe média” na praia de Copacabana. O contraste, apresentado pelo olhar da câmera de Nelson Pereira dos Santos, marca a contraposição maniqueísta entre ricos e pobres, ressaltando os defeitos dos primeiros e as qualidades dos segundos, buscando mobilizar a simpatia do espectador pelas personagens que se movem nos limites da sobrevivência. Dentro de um caráter de denúncia social, Nelson Pereira dos Santos buscava evidenciar a exclusão social dentro do processo modernizador que o país vivia em meados do século XX, entre o nacionalismo econômico de Vargas e o que viria a seguir com o nacional desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, visando um apelo de transformação social no sentido de uma sociedade mais solidária e justa.

A crítica pela transformação social encontrou eco em 1961, com o surgimento do primeiro Centro Popular de Cultura (CPC) ligado a UNE no Rio de Janeiro, colocando na ordem do dia a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática”. A proposta dos CPC’s era do desenvolvimento de uma atividade conscientizadora junto às classes populares, defendendo a opção pela “arte

revolucionária”, vista como um instrumento a serviço da revolução social, voltando-se de forma coletiva e didática para o povo, restituindo-lhe “a consciência de si mesmo”. O contato direto com as massas foi uma estratégia escolhida. As táticas diversificavam-se entre encenações teatrais em portas de fábricas, favelas e sindicatos, publicação de cadernos de poesia a preços populares e a realização de filmes autofinanciados. Em 1962, o CPC do Rio de Janeiro produziu o filme *Cinco vezes Favela* dentro do objetivo maior de levar a conscientização às massas. Este filme abordava o tema da favela (espaço de exclusão social), no Rio de Janeiro, o único filme produzido pelo CPC da UNE, foi composto de cinco episódios, cada um deles dirigido por um diretor: *Um favelado*, de Marcos Farias, *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Escola de samba, alegria de viver*, de Carlos (Cacá) Diegues, *A pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. O filme procurava contribuir para um movimento didático no país que buscava levar a conscientização às massas através da cultura e o avanço do processo de cidadania. (HOLLANDA, 1999, pp. 8-11).

Com a Ditadura Militar (1964-1985) instalada, implantou-se um processo de modernização autoritária que aprofundou a concentração de renda através de uma política de arrocho salarial e de ausência de liberdades democráticas que resultaram numa profunda desigualdade social que impedia a inclusão da maioria dos brasileiros no processo de cidadania. A cidade do Rio de Janeiro, mesmo não sendo mais a capital do país, ainda situavam-se nela a maioria dos órgãos da administração federal que não tinham sido transferidos para Brasília. Porém, a cidade continuava a ser uma caixa de ressonância cultural que contribuía para a formação da opinião pública no Brasil. Entre 1965 e 1970, vários filmes utilizaram a cidade do Rio de Janeiro como paisagem cinematográfica para mostrar a violência urbana como *Perpétuo e o Esquadrão da Morte* (Miguel Borges, 1967), o comportamento dos habitantes da zona sul como *El Justicero* (Nelson Pereira dos Santos, 1967) ou para fazer críticas sobre a perplexidade com os novos tempos autoritários como *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967).

Em 1974, Nelson Pereira dos Santos filmou *O Amuleto de Ogum*, valorizando a prática umbandista e privilegiando os fatos culturais populares atomizados. A ação se passa na Baixada Fluminense, narrando a história do jovem Gabriel (Ney Santana), nordestino, que teve seu “corpo fechado”, quando criança, por um curandeiro, a pedido de sua mãe. Como garantia de vida do filho, ela dá sua própria vida: enquanto ela viver, o garoto não morrerá por faca ou tiro. Com o “corpo fechado”, Gabriel vai para Duque de Caxias, município do Rio de Janeiro,

situado na Baixada Fluminense, onde se insere no submundo do crime. No decorrer da história, vai ganhando inimigos, que não conseguem matá-lo, e para descobrir o seu segredo usam uma mulher (a atriz Anecy Rocha), que aos poucos atinge seu objetivo. A mãe acaba morrendo e as consequências são trágicas para Gabriel.

O filme condensa as contradições sociais vividas por comunidades urbanas que lançam o espectador, de forma impactante, diante de uma realidade plena da brutal violência urbana dos anos 60/70. As imagens cinematográficas da Baixada Fluminense são representadas no filme projetando uma urbanização sem cidadania política que podem ser vistos como as raízes da violência social vivida atualmente. De forma trágica, o urbano foi feito filme e mostrado a sociedade que o criou. A realização do filme gerou uma grande polêmica em torno do popular e do nacional. Nelson buscava levantar a questão de como se colocar diante da cultura popular e do desejo de caracterizar a relação intelectual cineasta/povo. A sua proposta pressupunha um mergulho na realidade brasileira despido de preconceitos e de uma antiga visão sociológica que caracterizara o Cinema Novo. O repúdio às análises sociológicas é que não se sustenta, pois o filme foi cercado de cuidados e preparos minuciosos recorrendo à análise sociológica, indo desde informações teóricas para a elaboração do roteiro até a procura de uma vivência junto aos *pais-de-santo*, indicadores que mostram influências de métodos antropológicos. O significativo dessa revisão por parte de Nelson Pereira dos Santos expressava uma crítica à pretensão conscientizadora, fortemente politizada, do projeto nacionalista dos anos 60 (RAMOS, 1983, pp. 129-132).

Rio de Janeiro e cinema, hoje

O cinema brasileiro atual tem refletido amplamente o dilema da violência em nossa sociedade. Na área ficcional, filmes como *O Invasor* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003), *Quanto Vale ou é por Quilo?* (2005) e *Tropa de Elite* (2007) levantaram grandes questionamentos sobre a violência na cidade do Rio de Janeiro enquanto espelho do Brasil. Nos filmes documentais alguns exemplos marcantes são *Notícias de uma guerra particular* (1999), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), *Ônibus 174* (2002) e *O Prisioneiro da grade de ferro* (2004). Todos esses filmes causaram impactos diferenciados sobre o tema da violência na sociedade brasileira, destacando-se *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite* (filmes ficcionais) e *Ônibus 174* (documentário).

Um dos que mais gerou debates, recentemente, foi o filme *Tropa de Elite*, seja pela forma como o filme apareceu antes da divulgação oficial (cópias do filme pela internet e nas barracas dos camelôs), seja pela forma realista que o filme

apresentou a temática da corrupção no meio policial, dando margens para acusações de que o filme seria fascista e fazia apologia à violência policial. Sua repercussão foi tremenda, dentro e fora do país, valendo-lhe a premiação de melhor filme com o *Urso de Ouro* no Festival de Berlim em 2008.

A questão principal que permeia por todos estes filmes e que fomenta a particularidade de pensar a violência no Brasil parece ser: em que medida a violência no Brasil situa-se ao nível das relações culturais e de suas representações?

O espectador que assiste a este filme é levado a perceber ambiguidades em todos os seus planos: policiais honestos e corruptos, trabalhadores e bandidos, estudantes universitários de classe média que discutem democracia e direitos civis e que, em certa medida, entram em contato com os traficantes e participam de seus esquemas (tráfico na universidade, aceitação dos códigos impostos por eles nas comunidades).

Estas ambiguidades também operam através de *oposições binárias* como formas de classificação em torno de duas categorias polarizadas em que uma recebe valores positivos e outra, valores negativos. Classifica para problematizar e questionar tanto a identidade quanto a diferença, além de provocar questionamentos em torno das relações de poder dentro da sociedade. As identificações promovidas pelo filme dependem mais do espectador do que de seus produtores. Estes, porém, só puderam realizar este filme dado o grande impacto do tema da violência (física ou simbólica ou social, como queiram) nas relações sociais no Brasil.

Se a democracia no Brasil ainda é relativamente nova, após 21 anos de ditadura militar (já se passaram 25 anos de seu término, superando, por exemplo, o intervalo democrático entre o fim da ditadura do Estado Novo e o advento do golpe militar de 1964 que foi de 19 anos), observamos paradoxalmente neste período de (re)construção da democracia no país um crescimento econômico considerável com o desenvolvimento de um mercado consumidor que resultou de uma passagem por turbulenta transição democrática em meio à recessão econômica com um aumento considerável dos índices de violência.

O processo de construção da cidadania na incorporação da democracia tornou-se confuso consolidando-se no país a primazia do relacional sobre o individual e do hierárquico sobre o igualitário (SOARES, 2000). Pare ele, a idéia de construção da cidadania incorpora-se à sociedade através de uma *Double Bind* (dupla mensagem) que, se por um lado, posiciona os indivíduos num quadro de cidadania legal (onde todos os cidadãos têm os mesmos direitos), por outro

deslegitima na prática esta legalidade (onde nem todos os cidadãos possuem os mesmos direitos e devem colocar-se em sua respectiva posição). Ainda segundo Soares, as elites se beneficiam dessa ambiguidade enquanto os grupos sociais subalternos introjetam e experimentam a ambivalência da falta de efetividade da igualdade e a dupla perda da proteção e do sentido de dignidade, tradicionalmente associadas às posições inferiores na ordem hierárquica (SOARES, 2000, p.37).

Esta ambivalência produz uma violência simbólica quando observamos a auto-representação dos menos privilegiados na sociedade brasileira, pois estes vão descobrindo uma impossibilidade de plena integração no processo democrático. “Só nos resta deixar a solução nas mãos de Deus” é uma expressão popular que demonstra o sentimento de impotência e frustração diante de certas situações de afrontamento de direitos ou de perda da dignidade e da falta de solução por parte das instituições públicas.

As ambiguidades observadas no filme *Tropa de Elite* suscitam a dificuldade de justificar a constatação da sociedade de que ela encontra-se partida já que o processo de democratização e o de construção da cidadania não se completaram dificultando a compreensão da luta diária para obter conquistas, sejam pessoais ou coletivas, onde os direitos do cidadão na esfera pública e até mesmo a representação do *outro* observam um achatamento ou desmerecimento do significado de cidadania, tornando-se apenas um lugar de passagem e de afirmação do poder, um poder que esmaga e desindividualiza. Observa-se assim, a deterioração do espaço público e da própria cidade, da liberdade de ir e vir diante do medo que assola o cidadão funcionando como verdadeiro fator de (des)integração da sociedade: o medo nos torna “iguais” em algum momento já que as instituições não puderam completar a promoção das garantias individuais.

O quadro agravou-se ainda mais com a imposição de concepções neoliberais em que o indivíduo está diante de um mundo em que a desigualdade funciona como um fator que estimula a competição e os sujeitos na busca de suas realizações fazendo aumentar as frustrações sociais e reforçando papéis sociais resignados e inferiorizados (aqueles que são os fracassados). Esta dupla mensagem encorajaria a duplicidade de modelos culturais e de representação que estimulariam a corrupção e a impunidade dos crimes das elites que seriam faces da mesma moeda resultantes de uma via autoritária de desenvolvimento do capitalismo. No âmbito da modernização conservadora, os corpos policiais foram criados com o objetivo de disciplinar a atuação dos grupos ditos subalternos.

Diante de um quadro de (des)integração social, à polícia cabe o papel da repressão, a missão de defender o público e legitimar a lei, isolando e protegendo

as elites daqueles que não possuem condições para transitar livremente tanto no espaço público quanto privado. Daí decorre a associação com o papel de vilões ao nível simbólico quando em suas ações, ou por equívoco ou como resultado de políticas públicas de segurança que privilegiam o confronto, acabam ferindo os direitos dos cidadãos de classes médias ou ditas subalternas.

O filme *Tropa de Elite* conseguiu realizar um desafio que é o de humanizar aqueles que o cidadão comum espera ver como “monstros”, os policiais, sem cair num maniqueísmo, que transforma os policiais em “bons moços” diante de intelectuais cegos que não conseguem ver a solução para a questão da violência. É claro que a dupla mensagem implícita no filme, ao envolver o espectador, lhe proporciona interpretações pautadas em opiniões “moralistas” e “unilaterais” do ponto de vista do policial, induzido pela narração em *off*, ao longo do filme, do personagem do Capitão Nascimento vivido pelo ator Wagner Moura. Isto provoca uma identificação do espectador com este personagem levando-o a inserir-se no filme através do ponto de vista do Capitão Nascimento e comparando-se com os demais grupos de personagens. Este é um artifício narrativo para envolver o espectador na história.

O filme também realiza uma ligação entre o consumo de drogas e à violência tratando esta questão com pouco cuidado. O consumo de drogas, ligado ao tráfico no filme, é apresentado como um componente motivador da violência e fruto do sistema social, a falta de credibilidade das instituições e a degradação do espaço público (a própria universidade passa a ser uma extensão do tráfico de drogas). Em verdade, observamos dois eixos temáticos que possuem consensualmente a violência como elemento de ligação; a violência capilarizada do sistema e a crise do policial diante dessa violência inerente do próprio sistema e outro da violência com o tráfico de drogas abordado de maneira mais simplista em que o consumo de drogas é apresentado como elemento causador da violência ocasionada pelo tráfico de drogas, deixando de lado outros fatores que envolvem questões mais complexas relacionadas ao exercício do poder e do prazer.

Sem resolver ou sugerir definitivamente soluções para a questão da violência, o maior mérito do filme *Tropa de Elite* é o de levantar questionamentos acerca da verticalidade de um autoritarismo que subordina os direitos à hierarquização da ordem, e o uso da violência para mantê-la, tornando o espaço que seria público um espaço de ninguém, destituindo de significado a noção de cidadania.

Podemos concluir dizendo que a polêmica causada na sociedade brasileira pelo impacto do filme *Tropa de Elite* foi justamente o fato de um perfil medonho e

monstruoso que faz parte de nossa existência social e que ao ser representado cinematograficamente, com sua impressão de realidade inerente a esse tipo de mídia, nos mostrou algo que somos enquanto sociedade e que não gostaríamos de ser e o quanto estamos distantes da realização de uma democracia que garanta o direito de ir e vir e o direito de viver e o esforço social que, coletivamente, deve ser realizado para que as representações da sociedade possam mudar.

Considerações finais

A cidade do Rio de Janeiro, mesmo não sendo mais a capital federal, continua sendo uma caixa de ressonância cultural do país, contribuindo para a formação da opinião pública nacional. A paisagem da cidade, contrastando a beleza natural com a profunda desigualdade social surge como a imagem de um paraíso maculado, uma cidade partida, onde as identidades culturais e sociais são forjadas em meio às diversas crises que atravessam a sua formação histórica. Estas são reformuladas como que para tentar instaurar o idílico espaço simbólico da cidade imaginada em que seus habitantes negam-se a perceber que o respeito às diferenças deve ser incorporado à noção de cidadania que possa contribuir para a construção de um espaço urbano em que convivem seres humanos num universo multicultural.

Referências bibliográficas

HALBWACHS, Maurice, *A Memória Coletiva*, São Paulo: Ed. Vértice, 1990.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e Participação nos anos 60*, São Paulo, Brasiliense, col. Tudo é História, 1999.

PAULA ARAÚJO, Vicente de, *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2ª ed., 1985.

RAMOS, José Mário Ortiz, *Cinema, Estado e Lutas Culturais – Anos 50/60/70*, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1983.

SOARES, Luís Eduardo, *Meu casaco de general: quinhentos dias no front de segurança pública no Rio de Janeiro*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SOUTHGATE, Beverley, *History: what & why? Ancient, modern and post modern perspectives*, London & New York: Routledge, 1996.

VIANY, Alex, *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIEIRA, João Luiz, "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)" In: RAMOS, Fernão (org.), *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Art Editora, 1990.

Referências filmográficas

BABENCO, Hector. *Carandiru*. GloboFilmes, produzido por Hector Babenco e Flávio R. Tambellini, 2003.

BIANCHI, Sérgio. *Quanto vale ou é por quilo?*. Agravo Produções Cinematográficas S/C Ltda., produzido por Patrick Leblanc e Luís Alberto Pereira, 2005.

- BORGES, Miguel. *Perpétuo e o Esquadrão da Morte*. Rio de Janeiro, produzido por Luiz Carlos Barreto, 1967.
- BRANT, Beto. *O Invasor*. Pandora Filmes, produzido por Renato Ciasca e Bianca Villar, 2001.
- BURLE, José Carlos. *Moleque Tião*. Rio de Janeiro, produtora Atlântida, 1943.
- CALDAS, Paulo e LUNA, Marcelo. *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*. Raccord Produções, 2000.
- DOWNEY, Wallace. *Coisas Nossas*. São Paulo, produtora Byington, 1931.
- _____. *Alô, Alô, Brasil!*. Rio de Janeiro, produtora Waldow-Cinédia, 1935.
- FARIAS, Marcos, BORGES, Miguel, DIEGUES, Carlos, ANDRADE, Joaquim Pedro de & HIRSZMAN, Leon. *Cinco vezes favela*. Rio de Janeiro, produzido pelo CPC da UNE, 1962.
- MAURO, Humberto. *Favela dos meus amores*. Rio de Janeiro, produtora Brasil Vita Filmes, 1935.
- MESQUITINHA. *João Ninguém*. Rio de Janeiro, produtora SonoFilmes, 1937.
- MOREIRA, Alberto. *Paz e Amor*. Rio de Janeiro, produtora William & Cia., 1910.
- GONZAGA, Adhemar e MAURO, Humberto. *A Voz do Carnaval*. Rio de Janeiro, produtora Cinédia, 1933.
- MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus*. Vídeo filmes/O2 Filmes, produzido por Walter Salles, 2002.
- MOREIRA SALLES, João e LUND, Kátia. *Notícias de uma guerra particular*. Vídeofilmes, 1999.
- PADILHA, José. *Tropa de Elite*. Zazen produções, produzido por José Padilha e Marcos Prado, 2007.
- _____. *Ônibus 174*. Riofilme, produzido por José Padilha e Marcos Prado, 2002.
- ROCHA, Glauber. *Terra em Transe*. Rio de Janeiro, produtora Mapa Filmes/Difilm, 1967.
- SACRAMENTO, Paulo. *O Prisioneiro da grade de ferro*. Olhos de Cão Produções Cinematográficas, produzido por Gustavo Steinberg, 2004.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. *Rio, 40 graus*. Rio de Janeiro, produtora Equipe Moacyr Fenelon, 1955.
- _____. *Rio, Zona Norte*. Rio de Janeiro, produzido por Nelson Pereira dos Santos, 1957.
- _____. *El Justicero*. Rio de Janeiro, produzido por Nelson Pereira dos Santos, 1967.
- _____. *O Amuleto de Ogum*. Rio de Janeiro, produtora Regina/Embrafilme, 1974.
- SANTOS, Roberto. *O Grande Momento*. São Paulo, produzido por Nelson Pereira dos Santos, 1958.
- SARACENI, Paulo César. *O Desafio*. Rio de Janeiro, produtora Imago/Mapa, 1965.