

DE RIO, 40 GRAUS A CIDADE DE DEUS A MEMÓRIA CARIOCA ATRAVÉS DO CINEMA

Aluna: Caroline Carvalho da Veiga - (UFF) carolveiga@gmail.com¹
Orientadora: Prof^a Dr^a Marcia Heloisa Tavares de Figueredo Lima (UFF)
marciahelolima@gmail.com

Resumo

O trabalho analisa películas cinematográficas com o intuito de gerar um catálogo virtual de imagens da cidade, vista como cenário, os filmes produzidos na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1955 e 2002, tratando-os como documentos arquivísticos e passíveis de serem considerados como “lugares” de uma memória urbana carioca. Recorta um universo de 53 filmes, selecionados a partir de dois catálogos que tematizam o Rio em sua relação paisagística privilegiada pelo cinema nacional. Elege os conceitos de documento especial, documentação fílmica, memória, memória coletiva e direito à memória, permeando os conceitos de imagem e virtual e o filme como lugar de memória. Apresenta uma análise das imagens da cidade em formato de fichas contendo a lista dos lugares da cidade falados e/ou citados pelas personagens. O que se percebe é que a imagem da cidade está totalmente demarcada no espaço geográfico entre o centro da cidade até o Leblon. É unânime – para os diretores – que a imagem mais representativa é a da Enseada de Botafogo com o Pão de Açúcar. Por fim, acabamos por descobrir informações desconhecidas por nós que não vivemos nos anos trabalhados.

Palavras-chave: Filmes brasileiros. Rio de Janeiro (RJ). Memória carioca. Catálogo de imagens

1 Introdução

O presente trabalho analisou documentos classificados como especiais – películas cinematográficas – e, a partir destes, criou um catálogo virtual de imagens da cidade do Rio de Janeiro: filmes de longa-metragem feitos no Rio, que contêm paisagens, ruas e construções da cidade, assim como personagens que encarnam o modo de vida, atitudes, gestos ou comportamentos sociais do carioca em diferentes momentos da segunda metade do século XX. Buscamos assim, contribuir para a memória da cidade do Rio de Janeiro.

A escolha desse tema se deu por nosso fascínio pelo cinema, como esta arte consegue nos envolver, despertar desejos, vontade de encarar a vida como as personagens, de sermos invencíveis ou imortais... Ainda justificando o tema, note-se que, com a escolha do Rio de Janeiro para ser a sede dos Jogos Olímpicos de 2016, a cidade sofrerá inúmeras mudanças urbanísticas modificando regiões por completo, como o caso da Zona Portuária.

¹ Formada em Arquivologia pela Universidade Federal Fluminense

Segundo Maria Inez Turazzi (2006) desde os primeiros registros da cidade, já era notável o seu potencial "pré-fotográfico": uma natureza monumental que enfeita e singulariza a topografia do lugar. E, confirmando seu potencial paisagístico, com o advento do cinematógrafo, no início do século XX, nada mais esperado que as primeiras imagens em movimento registradas do Brasil fossem da chegada de um navio à cidade, com tomadas na Baía de Guanabara. Foi também no Rio que aconteceu a primeira sessão de omniógrapho no Brasil em janeiro de 1897.

O objetivo inicial deste trabalho foi salvaguardar e integrar imagens de uma cidade que está sempre se modificando e sendo modificada criando um catálogo virtual com imagens colhidas em filmes de longa-metragem, produzidos na segunda metade do século XX nos quais a cidade do Rio de Janeiro estivesse presente.

Ao notarmos que a pesquisa então proposta nos confrontaria com o desafio de analisar, aproximadamente, 200 filmes, buscamos novas delimitações.

Para realizarmos o recorte, foi necessária uma pesquisa exploratória acerca das matérias de cinema e como os filmes poderiam ser analisados a fim de se estruturar uma proposta de preservação da memória arquivística do cinema sobre o Rio de Janeiro. Também foi feito um levantamento bibliográfico enfocando o cinema como fonte histórica e de informação. Quanto aos estudos sobre memória, baseamo-nos em clássicos como Pierre Nora e Michael Pollak e não resistimos a usar duas ou três citações de Le Goff.

Reconhecendo a incapacidade de elaboração de pesquisa tão abrangente, optamos por utilizar fontes secundárias anteriormente reconhecidas que, de maneiras diferentes, tratem do mesmo tema: A exposição 'A Paisagem Carioca' apresentada no ano 2000 no MAM-Rio e, O livro 'O Rio no Cinema', de Antonio Rodrigues, lançado em 2008.

Os filmes foram vistos em diferentes suportes. Vale destacar a importância fundamental da Internet, pois sem a mesma, não conseguiríamos atingir os objetivos propostos. Ainda assim, por completa indisponibilidade, não foi possível assistir a 9 dos

filmes selecionados, seja por perda, censura, indisponibilidade de videotecas ou, simplesmente, porque não foram lançados em VHS.

A pesquisa baseou-se na análise de filmes de longa-metragem produzidos na segunda metade do século XX. Porém, não se iniciou especificamente no ano de 1950. A escolha do ano de 1955 justifica-se pela exibição de *Rio 40 graus*, filme que marca o início do movimento chamado Cinema Novo. No ano de 2002, é lançado o filme *Cidade de Deus*, escolhido para finalizar o período estudado não somente por sua importância nos *novos tempos de cinema*, mas também, por levar novamente um filme brasileiro ao circuito nacional e internacional, além de dialogar com duas décadas passadas que estão sendo analisadas no presente trabalho.

Após assistir a todos os filmes selecionados foram elaboradas fichas de cada obra com anotações e análise de conteúdo das imagens. Foram apontados os locais que aparecem nos filmes além de pequenos comentários sobre o enredo. Há ainda anexos especiais transcrevendo textos sobre cidade, como poemas, músicas, discursos e comentários acerca das paisagens mais usadas.

2 Desenvolvimento

2.1 Memória

Os primeiros *relatos* de estudos da memória são oriundos da Grécia Antiga. A mnemotécnica nasce da necessidade da retórica, pois com essa nova técnica, a rememoração por versos já não era suficiente.

“A memória é um fenômeno construído” (POLLAK, Michael. *Memória e identidade Social. Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol 5, n10, 1992, p. 4). Quando Pollak afirma isso, quer nos dizer que a memória é seletiva e, que essa construção, pode ser consciente ou inconsciente. “Se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é” (Ibidem p.8).

Em todo seu trabalho sobre memória, Nora esclarece a necessidade de nossa sociedade – contemporânea – de eleger *lugares de memória*. Tal movimento se dá

exatamente, por não habitarmos mais nossa memória. Precisamos, a todo tempo, de espaços consagrados, já que nossa memória foi seqüestrada pela história.

Rememorar é o elo com nosso passado. E é a maneira pela qual recordamo-nos, que nos definimos no presente, ancoramos nossas identidades e nos dá segurança par o futuro.

“A memória deve ser entendida também, ou, sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno constituído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” associado às mudanças de ordem urbanísticas e culturais (POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 2, n3, 1989, p.3-15.).

Pollak (1989) diz que nenhum grupo possui a perpetuação de seus costumes, sua memória garantida. Porém, estes podem sobreviver à seu próprio desaparecimento, transformando-se em mito. Um exemplo factual desta explicação é o caso dos vendedores das praias: o atual prefeito do Rio de Janeiro proibiu a presença de qualquer ambulante nas praias cariocas, mas teve que reconsiderar, sob protestos, e manter ao menos os vendedores de *Mate e Biscoito Globo*, pois sem eles, perderíamos nossa “identidade praiana”.

O cinema por si só já é objeto memorialístico, pois o importante é que o filme exista e continue a existir, torne-se memória de si mesmo.

2.2 Direito a memoria

Atualmente, quando falamos de memória e o direito dos grupos à preservação da mesma, estamos tratando do patrimônio histórico, artístico e cultural de grupos e, pelo menos no Ocidente, estes grupos estão contidos no contexto do Estado. O artigo 216 da Constituição da República Federativa do Brasil trata exatamente de garantir esse direito.

2.3 Imagem

Ciente das diversas concepções que este termo possa ter, para este trabalho, imagem é tudo que conhecemos no sentido de materialização e associação.

Segundo Joly (2000), nas matérias de arte – na qual o cinema faz parte, imagem está totalmente associada à representação visual. É tudo que se vê e, se tratando de uma análise fílmica, estamos trabalhando todo o tempo com as mesmas.

Em todos os nossos estudos, percebemos que a noção de imagem está completamente atrelada à noção de memória. Não apenas imagens jornalísticas, publicitárias ou cinematográficas, que são representações de objetos ou lugares – dos quais nos lembramos por possuímos imagem na nossa mente, bem como a imagem que temos dos outros e de nós mesmos perante nosso grupo, e outros grupos também(Pollak 1992 p. 200-212).

2.4 Virtual

Buscamos esclarecimentos do conceito de virtual por este TCC se tratar da elaboração de um Catálogo Virtual de Imagens, ou seja, este catálogo, *a priori*, somente existirá no suporte papel.

Virtualizar uma entidade, segundo Lèvy (1996), seja ela qual for, significa levantar uma pergunta generalizante relacionada a esta mesma entidade; transformar a entidade baseando-se na questão e redefinir seus princípios respondendo a uma pergunta, no segundo momento, particular.

E, nos apoiamos nesses esclarecimentos, pudemos dar continuidade ao nosso catálogo que, mesmo existindo apenas em suporte papel, dará conta de toda a proposta de nosso trabalho, podendo ser consultado por qualquer pessoa/leitor; indicando os caminhos a serem trilhado em uma pesquisa mais ou menos profunda que, por ventura, leve o pesquisador a assistir os filmes aqui analisados.

Se de um lado consideramos que a lista dos filmes selecionados é um catálogo real, o conjunto das imagens do Rio ali contidas constitui um catálogo virtual – em potência – de tais imagens.

2.5 Filme como lugar de memória

Desde sua criação, o Cinema tem o potencial de documento de valor arquivístico – *lugar de memória*.

As primeiras produções do início do século foram rapidamente sendo utilizadas como instrumentos de registro. Considerando estudos de Kracauer e posteriormente Ferro, Le Goff e outros, podemos considerar incontestável o potencial arquivístico (“lugar de memória”) de uma produção cinematográfica e poderoso formador de consciências indubitável abrangência massiva. Marc Ferro, entre as décadas de 1960 e 70, considera a obra cinematográfica uma *contra análise da sociedade* (Nóvoa, Jorge e Barros, José D’Assunção - *Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema*. p.23 e 24).

Um gesto, as pessoas nas ruas, o estilo dos edifícios, o interior das casas, a indumentária dos personagens em um bar, a expressão de seus rostos, tudo tem a sua importância exatamente porque constituem a matéria de uma outra história, distinta da história narrada (Ibidem p.30).

Para considerarmos o cinema como fonte histórica bem como de outros saberes, é fundamental que os analisemos de acordo com sua realidade sócio-temporal-cultural não importando se a intenção do diretor seja uma imagem da realidade, documentário ou ficção. O que importa é reconhecermos que o filme, assim como outros tipos de documentos tidos como clássicos, contém elementos e significados intrínsecos - reflexo da sociedade que o produz, inclusive elementos inconscientes pelo próprio autor por este fazer parte da realidade que retrata.

“Locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e, por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo” (POLLAK, Michael. *Memória e identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 5, n10, 1992, p.3). A essa afirmação podemos ter como exemplo a identificação de toda a população da cidade com a paisagem da Baía de Guanabara (Glória, Flamengo e Praia de Botafogo) e a Zona Sul (Praia de Copacabana – principalmente, Arpoador e Morro Dois Irmãos) mesmo quando a pessoa jamais tenha transitado por essas regiões. Vê-se tanto esses locais – jornais, TV, cinema – que todos se projetam, conhecem e acabam fazendo parte dos mesmos.

O cinema por si só já é objeto memorialístico, pois o importante é que o filme exista e continue a existir, torne-se memória de si mesmo. “O filme é o melhor suporte para captar lembranças e memórias; donde seu papel crescente na formação e reorganização e, portanto, no enquadramento da memória.” (Ibidem p.8)

2.6 Contexto histórico

O cinema chega ao Brasil em fins do século XIX. A cidade do Rio de Janeiro foi a primeira no país a conhecer essa novidade. Naturalmente, foi também nesta cidade que as primeiras produtoras foram criadas.

A história do Cinema Brasileiro é obscura – muito se perdeu da primeira metade do século XX e, somado aos governos totalitários e à censura que foi tão prejudicial à produção artística em geral, entende-se porque o acervo fílmico nacional está mutilado.

Escolhemos o filme *Rio, 40 graus* como marco inicial de nosso trabalho. A importância desse filme se dá não somente por ser totalmente inovador “mostrar o Brasil para os brasileiros”, mas também por, na mesma época, as produções conhecidas como chanchadas, estarem em total declínio.

2.6.1 Cinema Novo

Nelson Pereira dos Santos vem ao Rio de Janeiro trabalhar em uma chanchada. Constatando a realidade peculiar do Rio, decide escrever o roteiro de *Rio, 40 Graus*.

Sem dinheiro para a realização, Nelson consegue reunir um grupo de idealista disposto a trabalhar de graça em prol do filme. Quanto aos atores, a maioria foi gente do povo, escolhidas de acordo com a necessidade do episódio filmado.

O filme fica pronto e mesmo tendo a concessão de exibição cedida pelo Serviço de Censura, o então Chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, decidiu cassar o certificado declarando que o filme apenas mostrava aspectos negativos do Brasil, passava uma má imagem de políticos e possuía uma linguagem demasiado popular. Acusou o diretor de comunista, dizendo que o filme era perigoso, tendo potencial de gerar convulsões

populares; alegou ainda que o filme era primeiramente mentiroso, já que nunca se havia registrado, até aquele momento, a temperatura de 40 graus no Rio de Janeiro.

O Movimento Cinema Novo começa com a discussão e, posterior tentativa de se estabelecer um cinema verdadeiramente brasileiro. Glauber Rocha publica o manifesto *Estética da Fome*, onde defende a idéia de que os meios de produção brasileiros reproduziam o modelo estrangeiro e, que um país subdesenvolvido. Movimento cresce, e as produções aparecem, sejam tratando a realidade do campo ou da cidade.

Com a ditadura, a situação que já era ruim em 1964, piorando em 1968, quando um novo golpe pôs no poder forças militares reacionárias. Nesse período, a ditadura ainda permitia algumas liberdades no campo das artes e imprensa. As obras, com adaptações, tornaram-se cada vez mais metafóricas para conseguirem ser exibidas sem cortes da censura.

2.6.2 A era Embrafilme

Criada por decreto em 1969, a Embrafilme teria o objetivo de incentivar e financiar a produção cinematográfica brasileira. Esta foi uma forma de garantir a produção e o espaço no circuito para os filmes nacionais, mercado dominado por produções norte-americanas. Nos primeiros anos, trabalhou junto com o Instituto nacional de Cinema, tendo como diretores oficiais militares.

Tendo atuação bem-sucedida nos primeiros 10 anos, com a Nova República, começa a ser abandonada sob o argumento se ser um legado do regime militar e, portanto, estranha aos novos tempos. Em fins dos anos 80 passa por severas dificuldades. Reestruturada em 1987, é extinta em 1991 no governo Collor.

2.6.3 A retomada

No ano de 1992 a produção é reduzida a quase zero. Em 1993 como medida emergencial, o governo decide distribuir o fundo da Embrafilme, conseguindo agraciado 90 projetos entre curta, médias e longas-metragens. No mesmo ano, a prefeitura do Rio de

Janeiro funda a Riofilme, criada para ocupar o lugar da extinta empresa nas áreas de produção, finalização e distribuição.

Finalmente em agosto de 2002 *Cidade de Deus* é lançado. O projeto era ousado e, assim como em *Rio, 40 Graus*, o elenco foi composto em sua maioria por pessoas da própria comunidade. A história perpassa as décadas de 60, 70 e 80 acompanhando a vida de dois amigos na infância que tomam caminhos diferentes: um quer ser fotógrafo; outro se transforma em um traficante poderoso e temido. Toda a trama é montada de maneira dinâmica e com uma estética hollywoodiana.

Posto em exibição acabou recebendo o triplo de espectadores previsto a princípio. Porém, muitos diziam que o filme estimulava o preconceito aos moradores de favelas; que tinha uma visão elitista; que estimulava a violência; “reunia os clichês da representação da violência carioca” (BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005-Folha Explica p. 56). Independente das críticas, para Butcher, *Cidade de Deus* é, sem dúvida, um marco no cinema brasileiro, inaugura uma nova fase. Leva o público novamente ao cinema.

4. Conclusão

Ao iniciarmos este trabalho de pesquisa, não tínhamos idéia de quão abrangente seria. Da delimitação do tema e seu marco/espço temporal até a definição dos trabalhos base, foi um longo caminho percorrido. A cada filme assistido, aumentava nossa convicção do potencial cenográfico do Rio. Muitos diretores brincam com a diversidade de paisagens, edificações e monumentos existentes.

Nosso grande desafio foi conseguir ter acesso aos filmes selecionados. Tivemos muita dificuldade em assisti-los. Fosse por inexistência, ou pelas limitações impostas pelos detentores das obras.

O que percebemos é que a imagem do Rio de Janeiro está totalmente demarcada no espaço geográfico compreendido entre o centro da cidade até o Leblon. Das obras analisadas, apenas cinco não se passam na Zona Sul e destas, apenas uma se passa unicamente no subúrbio – *Chuvas de Verão* (que se passa em Bangu, bairro da Zona

Oeste). A cidade é representada pela Zona Sul, seu moradores – classe média e alta, e a relação do carioca com a praia.

Houve, todavia, lugares difíceis de serem identificados, fosse pela má qualidade da cópia, ou por desconhecimento do pesquisador (que nasceu nos anos 80). É possível que uma revisita a este trabalho possibilite a pesquisa de alguns (poucos) lugares que ficaram inidentificados por este desconhecimento.

Estamos certos de que para um levantamento completo do acervo fílmico acerca do Rio de Janeiro, seria necessário um prazo mais longo e auxílio das instituições detentoras das cópias, o que demandaria mais tempo do que o disponível para a elaboração de um TCC.

Referências

- BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005 (Folha Explica).
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 2. ed Campinas: Papyrus, 2000.
- LÈVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Tradução de Kenzo Paganelli. Texto original: *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. V. 1 A República, p. XVII-XLII.
- NÓVOA, Jorge e BARROS, José D'Assunção (orgs.). *Cinema e História: teoria e representações sociais no cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- POLLAK, Michael. *Memória e identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 5, n10, 1992, p.200-212.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 2, n3, 1989, p.3-15.
- TURAZZI, Maria Inez. *Paisagem construída: fotografia e memória dos “melhoramentos urbanos” na cidade do Rio de Janeiro*. VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 64-78, jan/jun 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v22n35/a04v22n35.pdf>> Acesso em 27 out 2008.