

## ***Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca na década de 1960***

Carlos Eduardo Pinto de Pinto\*

### **Sertão x cidade: uma peleja cinematográfica**

Na história do cinema brasileiro, a década de 1950 é reconhecida como um período de fortes investimentos na construção de uma indústria cinematográfica nacional, principalmente em São Paulo. Em paralelo, a formação de uma crítica local interessada em abordar e incentivar a produção nacional deu origem a tentativas sistemáticas de alcançar uma definição precisa do que seria o “cinema brasileiro”. Nos textos produzidos por estes críticos – em periódicos, livros e anais dos primeiros Congressos Cinematográficos – chama à atenção a presença do embate “filmes rurais X filmes urbanos”. À parte as minúcias dessa querela, pode-se afirmar que os defensores do cinema rural acreditavam que era *no interior do país que se encontrava a essência da nacionalidade*, enquanto aqueles que apostavam no cinema urbano – em menor número e intensidade – associavam *urbanidade e cosmopolitismo*. Por um lado, a crença de que a função do cinema no Brasil seria a de revelar a nacionalidade. De outro, o desejo de que ele funcionasse como um índice de modernidade, apresentando a face *desenvolvida* do país ao mundo.

No início da década de 1960, a criação do Cinema Novo, movimento de vanguarda que marcaria profundamente a produção audiovisual brasileira nas décadas seguintes, veio alimentar esse debate. Alcides Freire Ramos (2005) acredita que na primeira fase do movimento, que se estende até 1965, só se encontraria o interesse pelo cinema rural, mais especificamente pelas temáticas sertanejas. Caso se considere apenas a memória do movimento, calcada em filmes que se passavam no sertão – como *Deus e o diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) – esta afirmação pode ser sustentada. Porém, ao se atentar para os registros dos primeiros apontamentos relativos ao

---

\* Doutorando do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense – PPGH-UFF.

movimento, que conferiam extrema importância a um filme urbano como *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e a produção de *Cinco vezes favela* (obra coletiva, 1962), percebe-se que a temática urbana estava mais presente no movimento do que se possa imaginar à primeira vista. Mais que isso, é possível afirmar que o Rio de Janeiro – com sua presença hegemônica entre os filmes urbanos cinemanovistas – desempenhou uma função basal na identidade do movimento. Em contrapartida, o Cinema Novo pode ser considerado um ponto de inflexão importante no desenvolvimento do imaginário social da cidade.

A proposta deste trabalho é elucidar a representação cinemanovista do Rio, procurando delinear quais práticas sociais eram incentivadas por ela, além de procurar compreender os processos de disputa simbólica – ou de disputa pelo simbólico – que estão na base da representação cinematográfica do Rio. Para tanto, recorre-se à análise de *A grande cidade*. O filme é um dos primeiros longas-metragens cinemanovistas a tratar diretamente da temática urbana, tendo sido produzido durante o governo de Carlos Lacerda, primeiro gestor do Estado da Guanabara, unidade federativa em que Rio de Janeiro foi transformado depois de perder o posto de capital, em 1960.

### **O Rio de Janeiro como objeto de representação cinematográfica**

Até meados da década de 1950, o Rio de Janeiro era representado no cinema brasileiro e internacional como um paraíso nos Trópicos. Tanto em produções *hollywoodianas* e europeias, quanto nas *chanchadas* – gênero carioca de grande sucesso comercial (VIEIRA, 1987; AUGUSTO, 1989) – a cidade era filmada como um território livre em que os criminosos sempre acabavam impunes, o trabalho não existia e o lazer, caracterizado por fortes doses de sensualidade, nunca era interrompido (AMÂNCIO, 2001; FREIRE-MEDEIROS, 2005). Nestas obras, os ícones urbanos cariocas, marcados pela monumentalidade da natureza, eram usados meramente como cenários, panos de fundo que possibilitam localizar e justificar tal representação. Ao vincularem a dinâmica social da cidade à integração simbiótica com a natureza, também lhe associavam com valores não civilizados. Afinal, desde o século XVI que a paisagem natural carioca – em especial a Baía da Guanabara – é tomada como ícone do

protagonismo desempenhado pela natureza no imaginário social americano, em contraste com a centralidade da cultura no imaginário europeu (PEREIRA, 2000).

A estreia de *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) significou uma ruptura. A sua opção por filmar em locações<sup>1</sup>, usando a população local como atores – sem dispensar a presença de atores profissionais – o aproximava da vanguarda europeia, principalmente do *neorrealismo italiano*, e transformava o imaginário social carioca privilegiado até então na produção audiovisual brasileira (FABRIS, 1994; SALEM, 1996). Como no movimento de vanguarda italiano, em vez de *cenário*, a cidade era vista como um *lugar* representado de forma realista, onde personagens provenientes de classe sociais distintas interagiam num movimento circular. Apesar de filmar em locações diversificadas – incluindo cartões-postais – a perspectiva assumida pela narração incorporava o ponto de vista dos moradores de uma favela, inaugurando uma nova vertente de *representação imagética*, seguida pelos cineastas que criariam o Cinema Novo na década de 1960.

Tal vinculação do filme de Nelson P. dos Santos com o movimento pode ser percebida em uma entrevista de Alex Vianny, realizada em 1962 – quando o movimento se encontrava em fase embrionária – em que cinco entre seis cinemanovistas apontam *Rio, 40 graus* como um dos filmes brasileiros mais importantes de sua formação. Além do destaque dispensado a esta obra, citam outros filmes urbanos, agrupados sob o rótulo de “realismo carioca” por Glauber Rocha em sua obra de 1963, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (ROCHA, 2003). Glauber – um dos líderes do movimento e certamente quem mais se preocupou com sua teorização – buscava criar uma genealogia. Garimpava, entre a esparsa produção nacional, os *filmes sérios* – com temática social e narrativa de vanguarda – que indicariam um caminho a ser não apenas seguido por sua geração, mas também pavimentado, sinalizado e iluminado.

Vale reforçar que, se o “realismo carioca” se configurava como um norteador do movimento, certamente é porque não vinculava urbanidade a cosmopolitismo, como fazia a crítica. Pelo contrário, situava na cidade o mesmo elemento privilegiado pelas narrativas ambientadas no sertão – o subdesenvolvimento. Nas palavras de Gustavo Dahl, crítico e cinemanovista, a “miséria da cidade, ainda que seja um décor, é muito

---

<sup>1</sup> Cenários “reais” fora dos estúdios.

mais difícil de explicar do que a miséria do nordeste” (DAHL, 1965: 227-8). Aqui, o autor se referia implicitamente ao projeto político mais evidente do movimento, vinculado à denúncia da miséria e a propostas reformistas. Porém, a complexidade do caráter politizado do Cinema Novo ultrapassa os limites de uma instrumentalização do cinema como arma de denúncia social.

Considerado por Ismail Xavier como a primeira experiência brasileira de cineastas pertencentes à mesma *geração*, o Cinema Novo era formado por jovens intelectuais e artistas cujo “acontecimento fundador” – marca geracional que lhes confere unidade, na acepção de Jean-François Sirinelli (1996) – seria o golpe de Estado que instaurou a ditadura civil-militar no país em março de 1964. Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Gustavo Dahl, Domingos de Oliveira, entre outros, pertenceriam, portanto, à *geração de 1964*. A exceção fica por conta de Nelson P. dos Santos, um pouco mais velho, mas totalmente identificado com os projetos da nova geração, que lhe tomou como paradigma.

Segundo Denise Rollemberg, a geração de 1964 se identificava com “o projeto das reformas de base, ligados a sindicatos e a partidos políticos legais, como o PTB e ilegais, como o PCB (ROLLEMBERG, 1999: 50)”. Especificamente em relação aos jovens cineastas, os *movimentos reformistas* da década de 1950 os influenciaram no tipo de cinema que ambicionavam realizar para atingir dois objetivos bem entrelaçados – desvendar/compreender a realidade brasileira e lutar contra a dominação neoimperialista norte-americana. Em outras palavras, reinventar a forma de fazer cinema, buscando construir estilos não canonizados pela narrativa clássica *hollywoodiana*, para focar o “homem do povo”, depositário da nacionalidade brasileira e objeto de conscientização. Essa leitura da sociedade seguia a linha do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e, em menor intensidade, do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. Por fim, a busca pelo “novo” – marcante já na denominação do movimento – e devedora da auto-percepção dos cineastas como artistas/intelectuais de vanguarda, os deixava fascinados pela modernização por que a sociedade brasileira passava. Porém, como também acreditavam serem os “guardiões” da nacionalidade, tal fascínio se misturava à desconfiança diante dos efeitos destrutivos que a modernização poderia ter sobre a cultura local.

Como desdobramento do que aparece no parágrafo anterior, é possível inferir que o subdesenvolvimento, um problema a ser superado, era também – contraditoriamente – o que garantia a preservação da essência da brasilidade ameaçada pela modernização. Assim, ao filmarem o Rio de Janeiro, os cinemanovistas focavam o mesmo objetivo perseguido no sertão, porém conseguiam ir além, pois deixavam explícito o confronto com a modernidade. É importante salientar que esta operação somente se torna possível por conta da *capitalidade* carioca. Marly Motta, ao se referir às *ciudades-capitais*, conceito cunhado por Giulio C. Argan (1964), as define como “o lugar da política e da cultura, como núcleo da sociabilidade cultural e da produção simbólica, representando, cada uma à sua maneira, o papel de foco da civilização, núcleo da modernidade, teatro do poder e lugar de memória” (MOTTA, 2004:9). É por sua capacidade de representar o Brasil por meio da “sociabilidade cultural e da produção simbólica” e por ser “núcleo da modernidade”, que o Rio poderia inspirar roteiros capazes de dar conta das propostas políticas cinemanovistas.

### **A grande cidade: o sertão encontra a favela**

A partir deste ponto passo a analisar *A grande cidade* (1966), segundo longa metragem do cinemanovista Cacá Diegues, que retoma a temática de *Rio, 40 graus*, privilegiando a figura dos migrantes nordestinos. A análise da representação da cidade efetuada pelo filme está baseada num exercício interpretativo que se ancora no confronto e na complementação das abordagens *textualista* e *contextualista*. A primeira é baseada em Ramón Carmona (1993), cuja proposta metodológica é um *comentário textual fílmico* que consiste na descrição do modo de funcionamento estrutural da obra e no apontamento de uma direção de sentido capaz de justificar a interpretação. A análise do mecanismo de significação se dá através de dois movimentos simultâneos: o *reconhecimento* de elementos que compõem o filme – enredo (diegese), personagens, fotografia, trilha sonora – e a *compreensão* de como estes elementos interagem como partes de um todo mais amplo – plano, quadro, sequência. Em outras palavras, o propósito é compreender a lógica narrativa que permite conferir significados à obra.

Por outro lado, apenas compreender o mecanismo estrutural que permite ao filme significar se reduziria a um exercício intelectual vazio – ao menos para um

historiador que acredita que a história se encontra *no* texto e *além* dele. Reduzir a abordagem de *A grande cidade* a uma leitura textualista permitiria identificar a representação do Rio de Janeiro realizada pelo filme, mas deixaria sem respostas questões sobre as intenções do autor, sobre a relação da obra com a dimensão material da urbe (o *referencial da representação*) e sobre o embate – ou o acordo – do criador com outros agentes sociais capazes de engendrar leituras várias da cidade. Por este motivo, acredito que a abordagem de elementos extra-fílmicos pode conferir maior densidade à compreensão – não da representação em si – mas da dinâmica das disputas simbólicas em torno da representação de uma *cidade real* (NAZARIO, 2005), com existência autônoma em relação à sua imagem cinematográfica.

Seria interessante perceber que outros espaços e aspectos da urbe eram oferecidos à representação durante o período de concepção do filme e que poderiam ter sido abordados pelo cineasta, mas permaneceram fora do “enquadramento”. Além disso, é importante abordar *outras leituras* dos espaços e aspectos sociais representados no filme. Esse processo de escolha do *que filmar* e de *como filmar* já se constitui como uma das etapas de construção da representação e só pode ser apreendido na relação da obra com o contexto.

A proposta, portanto, é percorrer um caminho de mão dupla entre os dois vetores de análise – *textualista* e *contextualista*. Afinal, como apontado acima, o filme não apenas *se situa* num contexto histórico, como também *é contexto*. A representação do Rio de Janeiro realizada em *A grande cidade* é, em parte, explicada pela conjuntura e, simultaneamente, auxilia na compreensão da mesma. O filme/texto – conjunto de *diegese*<sup>2</sup> e narrativa, do *que* e do *como* narrar – não é um decalque da realidade/contexto, mas uma interpretação que, baseada em pressupostos teóricos, se configura em proposição. O filme não se reduz a um dispositivo de reprodução passivo – espelho ou reflexo – mas como *agente* e *reagente*, num jogo dinâmico de interferências com a realidade de que faz parte. Entretanto, como os limites impostos pelo tamanho do artigo não permitem a execução de uma proposta tão ambiciosa, a

---

<sup>2</sup> A *diegese* é a história narrada. Ela deve ser diferenciada da *narrativa*, que é a *forma* como a história é narrada. A *diegese* está contida no argumento do filme, enquanto a *narrativa* se realiza com o filme, englobando fotografia, movimentos de câmera, trilha sonora, atuação, direção de arte e outros. O termo *diegese* pode se desdobrar em *extradieético*, utilizado para se referir a elementos que fazem parte da narrativa, mas não da *diegese*. Por exemplo, uma canção ouvida pelos espectadores, mas *não* pelos personagens.

análise do filme se concentrará apenas na representação dos espaços urbanos que permitem à obra enunciar interpretações sobre a modernidade, contraposta à representação dos mesmos espaços realizada pelo governo da Guanabara.

Não se trata, obviamente, de se recorrer a uma história da cidade nos anos 1960 e utilizá-la como contexto que “explica” o filme. Afinal, apesar de a câmera já ter sido confundida com uma “máquina de captar o real”, pelo menos desde a década de 1960 já se opera com a certeza de que o filme não é um decalque da realidade, mas sim a construção de uma “ilusão de realidade” (RAMOS, 1996). O próprio enquadramento da câmera já se configura como leitura, pois inclui ou exclui aspectos do real que se oferecem à captação. Além disso, a montagem – que tende a refazer a lógica do mundo – é capaz de conferir novos significados ao que foi utilizado como referencial. Finalmente, o roteiro e a interpretação dos atores são utilizados de forma a criar uma unidade que, por mais realista que se proponha, nunca está imune à criação de um sentido. Assim, o ato de filmar – entendido como um processo de geração de imagens – é sempre o ato de *imaginar o real*.

Na diegese de *A grande cidade*, Luzia, uma retirante nordestina, vem de Pernambuco em busca de Jasão, seu amado, que migrara alguns anos antes para o Rio. Impedida de se relacionar com Jasão, que se tornara matador de aluguel e está foragido, Luzia busca seu lugar na metrópole, contando com a ajuda de outros dois migrantes: Calunga e Inácio. Enquanto se adapta ao novo ambiente, ela ainda alimenta o desejo de se casar com Jasão. No final, trágico, ambos são mortos pela polícia no Centro da cidade. O filme, no entanto, não se inicia com uma abordagem direta dessa história, aqui resumida em forma de sinopse.

O plano de abertura de um filme urbano é um elemento importante para a definição da relação que a obra estabelece com a cidade, pois, com muita frequência, é possível encontrar nas escolhas narrativas desse trecho a leitura que o narrador fará da urbe (BARILLET, 2005). Caso a opção seja filmar a cidade apenas como cenário, é comum o uso de *stablishing shots*<sup>3</sup>, geralmente cartões postais bem conhecidos do público, que cumprem a função de localizar a ação. Nas chanchadas, por exemplo, era muito comum a utilização de cenários urbanos estilizados, reproduzindo ícones cariocas

---

<sup>3</sup> Constituídos por planos estáticos (fotografias) com função de localizar a ação através dos ícones urbanos (Name, 2003).

como o Pão de Açúcar. Por outro lado, se o narrador pretende subverter tal relação, estabelecendo um diálogo mais consequente com a cidade filmada, o plano de abertura pode servir como o anúncio de tal *intencionalidade*.

Na primeira cena de *A grande cidade* vê-se a imagem do Pão de Açúcar a partir da perspectiva de outro morro, enquanto ouve-se a locução de um jogo de futebol em som extradiegético. O ator Antônio Pitanga aparece de repente à frente dessa paisagem, falando diretamente para a câmera/espectador: *Quem quer que tenha visto o Rio de Janeiro, não poderá recusar a sua admiração para as grandes e belas coisas que se oferecem às nossas vistas. Esta é a mais fértil e viçosa terra que há no Brasil. Esta terra é um paraíso terrestre. Quantas terras no mundo são um paraíso terrestre?* Há um corte para uma sequência em tom documental, em que o ator circula pelas ruas do Rio, fazendo perguntas como: *A que horas a senhora acordou? Por que o senhor vai ao cinema?* Depois de uma cena em que lê um texto sobre a rotina média de um brasileiro, olha novamente para a câmera e pergunta: *Quantas horas trabalhou? Que horas vai dormir?* Iniciam-se os créditos, sobrepostos à imagem de uma ferrovia, exibindo o nome do filme: *A grande cidade ou as aventuras e desventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe*.

Aqui, se por um lado há a afirmação verbal de que o Rio é um paraíso terrestre – corroborado pela imagem do Pão de Açúcar, índice da natureza monumental da cidade – a postura denunciativa do ator e a continuação de sua fala funcionam como crítica a essa leitura. Ainda que paradisíaco, o Rio é uma *grande cidade*, cujos habitantes estão sujeitos a uma rotina pesada e corrida, em nada lembrando a postura contemplativa associada à imagem idealizada dos povos indígenas, primeiros habitantes desse paraíso, referência implícita dos filmes nacionais e estrangeiros que alimentavam o imaginário social da simbiose dos habitantes do Rio com a paisagem natural.

Ainda no plano de abertura, estão presentes elementos típicos da vanguarda cinematográfica, que rompe com os códigos canonizados da narrativa clássica norte-americana. Por exemplo, a regra de que o ator nunca deve interpelar diretamente o espectador em respeito ao jogo de faz de conta realista, que pretende apresentar uma narrativa objetiva com um narrador discreto, quase invisível (XAVIER, 2007). Na contramão desta proposta, Antônio Pitanga, ainda não identificado com sua personagem Calunga, assume uma postura *brechtiana*, rompendo a “quarta parede” e interpelando a

plateia – e os transeuntes nas ruas da cidade – procurando incentivar uma reforma social através da *conscientização do espectador*.

As propostas apresentadas na abertura do filme são cumpridas ao longo da narrativa, que procura, através de imagens e textos, comprovar a tese de que o destino do migrante nordestino na cidade é *trágico*. Em diversos momentos, as personagens nordestinas se referem ao sertão como um inferno do qual tentaram sair. Mesmo Inácio, que deseja retornar, acredita que o sertão seja um “inferno” mais adequado a sua sina. Em contrapartida, a cidade também é apontada como um inferno por todos eles. Já em uma das primeiras cenas do filme, Calunga solicita que Luzia, recém-chegada do sertão, respire fundo, dizendo: “... bota o inferno pra dentro de você”. A equação entre *inferno* e *cidade* está sempre presente, embora tenha conotações diferentes para cada personagem: Calunga e Luiza parecem ter se adaptado bem ao “inferno urbano”, Inácio deseja fugir dele e Jasão sente-se torturado em ambos os “infernos”. O narrador mobiliza aqui a *capitalidade* carioca, evocando a capacidade do Rio de sintetizar a complexa variedade cultural do Brasil. Assim, o “inferno” sertanejo estaria representado de forma eficiente na lógica social da ex-capital, sendo impossível ao migrante escapar dele.

### **O Rio e a construção da capitalidade**

A lógica utilizada pelo narrador de *A grande cidade* para evocar a memória do Rio como *síntese da nação* é bem diferente daquela que diversos atores sociais contribuíram para criar ao longo da história republicana, pois opera com uma transposição direta dos valores regionais para a capital. Ao contrário, a ideia de *síntese da nação* construída pelo poder federal esteve sempre ancorada no conceito de *modernidade*, desde as reformas de Pereira Passos, no início do século XX (FREIRE, 2000). O Rio poderia representar o Brasil porque funcionava como o “cadinho” em que os elementos constituintes da cultura nacional eram *processados*, devidamente depurados, filtrados e embebidos em modernidade. Representar um *problema social* nordestino – e não uma dada característica da cultura regional – como parte integrante da cidade-capital é uma subversão do sentido original da ideia de *síntese da nação*.

Tal ideia foi construída durante o processo de federalização do país quando ainda se debatia o grau de autonomia que as antigas províncias – agora estados – teriam

sob a incipiente República. Em consequência do jogo de oposição à dinâmica política carioca, que defendia para o Rio a *autonomia* necessária a um campo político intenso e com cores locais, a cidade permaneceu sob os poderes da federação, com prefeitos indicados pelo presidente e um Conselho Municipal subordinado ao Senado.

No jogo político referido acima, os opositores da autonomia sempre utilizaram a *capitalidade* como evidência de que o Rio não poderia desfrutar de autonomia. Afinal, como *locus* de vivência da totalidade nacional, a capital deveria estar sob o comando da Federação. É necessário, contudo, apontar a sobrevivência de políticos com interesses locais, que continuaram atuando na arena política da capital e lutando por maior autonomia para a cidade sempre que o contexto se apresentava favorável, como por ocasião da criação da lei orgânica do Distrito Federal, em 1892 (AMÉRICO, 2000); no governo Pedro Ernesto (SARMENTO, 2001); durante a redemocratização do país, após o Estado Novo; e, finalmente, com a criação do estado da Guanabara, unidade da Federação em que se transformou a cidade do Rio de Janeiro após a inauguração de Brasília, a nova capital, em 1960.

O governo de Carlos Lacerda (1960-1965), primeiro da história da nova unidade – e durante o qual foi concebido e filmado *A grande cidade* – representou a vitória da autonomia. Para perceber o peso das mudanças, basta chamar atenção para o fato de que Lacerda foi o primeiro governante eleito por voto direto na história da cidade. No entanto, num lance de ironia em relação aos discursos dos opositores da autonomia, não se pode afirmar que houve perda de *capitalidade* para o Rio de Janeiro. Lacerda dedicou seu governo a provar que, se a Novacap (Brasília) tinha o modernismo como trunfo, a Belacap (Guanabara) possuía a verdadeira *capitalidade*, por continuar a ser a caixa de ressonância do Brasil (MOTTA, 2000). Além disso, ele a administraria de forma a lhe devolver a modernidade perdida nos últimos anos em que foi a capital do país. Interessado na disputa pela presidência, Lacerda fez da Guanabara sua plataforma eleitoral.

### **Lacerda e o Cinema Novo**

Segundo Mauro Osorio (2005), o governo de Lacerda se ocupou em resolver problemas estruturais que há muito a cidade vinha necessitando, tais como reformas no complexo viário, obras de saneamento básico, a oferta de serviços de iluminação

pública e telefonia e a vitalidade industrial. De todos os investimentos estruturais, porém, os que mais rendem interlocução com *A grande cidade* são os projetos de *remoção das favelas* e a construção do *Aterro do Flamengo*. É curioso notar que, apesar de já ter sido produzido sob a ditadura civil-militar de 1964 – e de o Cinema Novo ter se notabilizado pela oposição ao novo regime – não é com o governo federal que o filme trava seu embate. A representação da cidade no filme de Cacá Diegues se dá através da oposição à representação concebida por Carlos Lacerda.

Em relação à forma de se perceber as favelas, Maurício Dominguez Perez (2007) aponta duas tendências surgidas ao longo das décadas de 1940 e 1950. Por um lado, “um problema social, estético, higiênico, urbanístico e policial”, por outro, “uma visão que enaltecia a cultura musical e artística do favelado e a sua luta diária pela sobrevivência (...)”. (PEREZ, 2007: 251). Embora seja arriscada uma vinculação mecânica de partidos e ideologias políticas com tais tendências, podem-se apontar aproximações. As esquerdas, muitas vezes como parte de uma estratégia de *conscientização*, tenderam a se relacionar de forma empática com os favelados, procurando se inserir na lógica sociocultural das comunidades, privilegiando a proposta de urbanização das favelas, em vez de erradicá-las (GUIMARÃES, 2009). Os diretores vinculados com o Cinema Novo alinhavam-se, de forma geral, com este lado. Já o governo de Lacerda, conservador – adepto da Teoria da modernização – e anticomunista, seguia a primeira tendência, apresentando projetos de remoção de favelas e transferência dos moradores para conjuntos habitacionais, construídos ao longo da Av. Brasil. Embora tais ações tenham sido responsáveis pela alcunha pejorativa de “removedor de favelados”, e a acusação de vinculação do governador com o mercado imobiliário, deve-se levar em conta que a proposta era alojar os ex-favelados próximos aos novos distritos industriais da Zona Oeste, que ele pretendia desenvolver através de incentivos fiscais e criação de infraestrutura.

Deve-se notar que ambas as propostas acreditavam-se capazes de solucionar os problemas dos excluídos, apresentado doses mais ou menos intensas de arrogância intelectual, ao crer que *sabiam* o que era bom para os pobres. Nos dois casos, existe a tendência a crer que, por sua ignorância, os menos favorecidos deveriam ser guiados. Retomando a abertura de *A grande cidade*, chama a atenção a dinâmica das cenas em que Antônio Pitanga interpela os transeuntes pelas ruas do Rio, fazendo perguntas sobre

seu cotidiano, mas sem esperar pela resposta. É interessante observar como os cinemanovistas apresentam um interesse pelo migrante nordestino favelado, mas não faz esforço para ouvir/entender seu ponto de vista, uma vez que já se supõe conhecedor de todos os seus problemas, além de se possuir todas as respostas.

No ano de 1965, o Cinema Novo já apresentava um afastamento das ideias do CPC, que deram um tom mais “conscientizador” aos primeiros filmes. No entanto, o pressuposto que justificava o esforço de conscientização nas favelas – a presença nelas de um “homem brasileiro mais puro” – permanecia. Embora, como já foi apontado, a cidade apareça no filme como *outro inferno* que aguarda os migrantes, a favela e o sertão permanecem, em certa medida, representados como repositórios de pureza. Não é à toa que a personagem mais inocente da trama, Luzia, chegue à cidade já se encaminhando para a Mangueira. Na cidade, o sertão é a favela.

Não que a Mangueira seja apontada como um lugar de pureza mítica, “pertinho do céu”<sup>4</sup> – para citar um produto musical da década de 1940, típico da idealização de que as favelas poderiam ser alvo. Já em uma das primeiras cenas, Calunga assume um tom pejorativo ao se referir à Mangueira, afirmando não ser um lugar ideal para morar. No entanto, as sequências que mais evidenciam a violência da cidade contra o cidadão migrante não acontecem lá. Mesmo que o matador Jasão more na Mangueira, não é ali que seus crimes são cometidos nem é ali que ele é morto. Assim, em contraste com as ações de um governador “removedor de favelas”, *A grande cidade* apresenta uma favela que, em meio ao *inferno* da cidade, apresenta-se como um refúgio de paz.

Já o Aterro do Flamengo, um dos grandes investimentos do governador, aparece no filme duas vezes, desempenhando um papel fundamental no final da trama. Após o assassinato de Jasão e Luzia, Calunga sai correndo em desespero, com medo de ser perseguido, e termina justamente no Aterro. Antes, vaga pelas ruas do Centro, atravessando um desfile de Carnaval. No som extradiegético, dando um toque de ironia à sequência, ouve-se um samba-enredo que se refere à “nossa grande cidade, cidade do amor”. No Aterro, ele faz um discurso desesperado contra a violência, gritando em tom grandiloquente: “A guerra é grande e tá todo mundo nela. Eu não!”. Corre para uma pista de aeromodelismo, em forma de teatro de arena, e começa a desenvolver alguns movimentos que remetem ao estilo de interpretação do teatro grego, reforçando a leitura

---

<sup>4</sup> *Ave Maria no morro* (Herivelto Martins, 1942).

de que a história narrada é uma *tragédia*. Os créditos finais são exibidos, ao som de uma música clássica, dramática, enquanto a câmera sobe lentamente, mostrando a cena do alto. Calunga sai da arena e começa a correr pelo Aterro, enquanto a câmera sobe mais. Vê-se o Hotel Glória e o Pão de Açúcar atrás de alguns prédios e Calunga já não passa de uma mancha. A personagem que acabou de discursar em tom agônico finalmente se dissolve na massa de uma grande cidade.

Certamente terminar o filme no Aterro, depois de atravessar um desfile em que o samba enredo faz um elogio à cidade, não é coincidência. A inserção da obra em seu contexto de criação permite perceber relações muito estreitas com eventos ocorridos ao longo do governo Lacerda, principalmente durante seu último ano, 1965, quando o filme foi produzido. Esse período se mostrou favorável a um forte investimento do governador no plano simbólico, ao orquestrar as comemorações do IV centenário do Rio de Janeiro. Houve um direcionamento de ações cuja finalidade era traçar o itinerário de uma memória heroica da cidade, que deveria desembocar num presente descrito em tons também bastante pomposos. Um dos aspectos dessa comemoração se encontra na obrigação de todas as escolas de samba apresentarem o IV centenário como tema do desfile. Em consequência, os sambas-enredo ficaram muito semelhantes, com letras em que o tom ufanista – como o que se apresenta na última cena de *A grande cidade* – sempre está presente.

Outro elemento fundamental das comemorações do IV Centenário foi o Aterro do Flamengo, ao mesmo tempo uma obra urbanística necessária ao plano viário da cidade e um investimento no plano simbólico da arquitetura modernista. Esta construção aparecia, aos olhos do governo, como uma imagem perfeita para servir de ícone ao novo *estado-capital* (Motta, 2000). Segundo Marly Motta, a inauguração do Aterro foi o principal evento das comemorações do IV Centenário, procurando apresentar Lacerda como um dos construtores do Rio quatrocentão. O Aterro seria, simultaneamente, o ícone da autoimagem do governador e da Guanabara (MOTTA, 2009).

A interlocução com o governador fica tão evidente no tratamento dado pelo filme a dois temas/ lugares centrais em sua administração, que nos leva a interrogar sobre os motivos da ausência de controle do governo no plano cinematográfico. Afinal, o ano de 1964 tinha sido consagrador para o Cinema Novo, com três filmes destacados

pela crítica internacional. Um filme cinemanovista representando o Rio internacionalmente, com uma visão em tudo contrária à de Lacerda, deveria se configurar em uma ameaça. No entanto, ao que tudo indica, o embate com os cinemanovistas acontecia somente no plano dos discursos, nos jornais. Apesar de ter criado, no final de 1963, uma Comissão de Apoio à Indústria Cinematográfica (CAIC), vinculada ao Banco do Estado da Guanabara e à Secretaria de Turismo, que poderia ter servido para implementar uma política cultural voltada ao fomento de produções que estivessem em acordo com sua visão de cidade, isto não ocorreu. O aparente desinteresse do governador e do secretário de turismo em participarem da escolha dos projetos, e a autonomia dada aos secretários-executivos, favoráveis ao Cinema Novo, ajudou o movimento (CARVALHO, s/d.). Enfim, não se percebe, no plano cinematográfico, um dirigismo estatal na escolha de temas e abordagens, como o ocorrido nos desfiles das escolas de samba. Um “filme-crítica” não só foi produzido e exibido, como recebeu prêmios importantes do Instituto Nacional de Cinema (INC).

### **Considerações finais**

Ao fim da análise de *A grande cidade*, pode-se perceber alguns pontos de relação entre o Rio de Janeiro e o Cinema Novo. Com pretensões a descobrir e preservar a essência da brasilidade, os cinemanovistas encontram na ex-capital – ainda detentora de *capitalidade* – um *locus* mais apropriado a um discurso que opõe “pureza” e “modernização”. Embora o sertão fosse – aos olhos dos cineastas – o lugar da brasilidade, ele não possuía a complexidade oferecida pela cidade. O Rio, por conta da capitalidade, poderia representar, simultaneamente, os dois elementos. Especificamente no campo diegético de *A grande cidade*, o papel tradicionalmente reservado ao sertão é desempenhado pela favela, enquanto a modernização encontra no recém-inaugurado Aterro do Flamengo o seu ícone mais eficiente.

Por outro lado, o contexto de criação da obra – tendo o embate entre os cinemanovistas e Lacerda como um de seus vetores – aponta para a presença de uma disputa simbólica pela criação de uma dada representação da cidade. As críticas realizadas por Lacerda ao Cinema Novo ultrapassavam os limites do anticomunismo do governador, estando inseridas no debate entre diferentes formas de se pensar o ingresso do Brasil no mundo moderno: via Teoria da Modernização (Lacerda) ou via superação

do subdesenvolvimento através da revolução ou das reformas (Cinema Novo). Assim, além do posicionamento de esquerda dos cineastas ser realmente um dos motivos para Lacerda se opor a eles, a imagem de cidade que eles poderiam cunhar e divulgar era em tudo oposta ao que o governador esperava de “seu” *estado-capital*, o que não pode ser desprezado nesse embate. Como exemplo de resposta à provocação de Lacerda, pode-se citar um trecho de Glauber Rocha em artigo sobre a Estética da Fome, publicado em 1965: “Esse miserabilismo do *cinema novo* opõe-se ao digestivo, preconizado pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo” (ROCHA, 2004: 65).

Apresentavam-se, então, duas formas de encarar a modernidade urbana: enfatizar o ingresso da cidade na era da modernidade urbanística e arquitetônica, deixando de fora as mazelas sociais representadas pelas favelas, que seriam erradicadas através da ação governamental. Ou problematizar essa visão, sem deixar de encarar a modernidade, mas contrapondo a ela a presença das favelas. Dessa querela o Cinema Novo saiu vitorioso. *A grande cidade* e outros filmes urbanos cinemanovistas se tornaram agentes de criação de um imaginário social carioca em que as favelas não aparecem como um mal a ser erradicado, mas como elemento de identidade. Pode-se também afirmar que o cinema urbano carioca é ainda hoje devedor desse imaginário, embora com outras propostas estéticas e ideológicas. Assim, a relação do cinema com a realidade pode ser encarada de forma muito mais aprofundada do que simplesmente um “reflexo”. *A grande cidade* não se apresenta como uma cópia da realidade, mas como proposição de *outra realidade*. Como parte de um esforço que o ultrapassa – não devemos perder de vista que o Cinema Novo é um movimento coletivo, representativo de uma geração – o filme analisado no artigo nos permite perceber que alimentar o imaginário de uma cidade real pode ser um processo tão ou mais pragmático do que uma interferência urbanística.

## **Bibliografia**

AMÂNCIO, Tunico. 2000. *Artes e manhas da Embrafilme – cinema estatal brasileiro em sua época de ouro – 1977-81*. Niterói: EDUFF.

ARGAN, Giulio C. 1964. *L'Europe des capitales*. Genebra: Albert Skiras.

- AUGUSTO**, Sérgio. 1989. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras.
- BARILLET**, Julie et al. 2005. *La ville au cinéma*. Artois, France: Artois Presses Université.
- BERNARDET**, Jean-Claude e **GALVÃO**, Maria Rita. 1983. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- CARVALHO**, Júlia Machado; **PEREIRA**, Miguel Serpa. s/d. *A presença do Estado no cinema: o caso da CAIC*. Relatório de pesquisa apresentado ao CNPQ.
- DAHL**, Gustavo. et al. 1965. *Vitória do Cinema Novo* (debate). Revista Civilização Brasileira, n. 2.
- FABRIS**, Mariarosaria. 1994. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*, São Paulo: EDUSP/FAPESP.
- FERREIRA**, Marieta de M. 2000. *Rio de Janeiro: uma cidade na história*, Editora FGV.
- FREIRE**, Américo. 2000. *Uma capital para a República: poder federal e forças políticas locais no Rio de Janeiro na virada para ao século XX*. Rio de Janeiro: Revan.
- FREIRE-MEDEIROS**, Bianca. 2005. *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- GUIMARÃES**, Valéria Lima. 2009. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro.
- MOTTA**, Marly Silva da. 2000. *Saudades da Guanabara: o campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-75)*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Rio de Janeiro: de cidade-capital a Estado da Guanabara*. Rio de Janeiro: Alerj.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Entre o Castelo e o Aterro: a identidade do Rio quatrocentão*. In: CARNEIRO, Sandra de Sá & SANT'ANNA, Maria Josefina Gabriel (org.). *Cidades, olhares, trajetórias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p. 121-136.
- NAME**, Leonardo. 2003. *O espaço urbano entre a lente e a retina: imersão nos escritos sobre cinema e cidade*. *Anais do X Encontro Nacional da ANPUR*. ST 7.5, Temas emergentes. Belo Horizonte: ANPUR, (Cd-rom).
- NAZARIO**, Luiz (org.). 2005. *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva.
- OSORIO**, Mauro. 2005. *Rio nacional/ Rio local: mitos e visões da crise carioca e fluminense*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio.
- PEREIRA**, Margareth da Silva. 2000. *Corpos escritos: a variação do ser carioca e a tentação do monumental*. In: Antonio Herculano Lopes (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Topbooks.
- PEREZ**, Maurício Dominguez. 2007. *Lacerda na Guanabara: a reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 1960*. Rio de Janeiro: Odisséia Editorial.

- RAMOS**, Alcides Freire. 2005. *Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro*. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais. Abril/maio/junho de 2005, vol. 2, ano II, n. 2.
- RAMOS**, Fernão Pessoa. 1996. *Cinema e Realidade. Alguns aspectos estruturais da imagem-câmera e sua particular intensidade*. In: Ismail Xavier (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed.
- RIDENTI**, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 2000.
- ROCHA**, Glauber. 2003. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac e Naify.
- ROLLEMBERG**, Denise. 1999. *Exílio: entre radares e raízes*. Rio de Janeiro: Record.
- SALEM**, Helena. 1996. *Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record.
- SARMENTO**, Carlos Eduardo. 2001. *O Rio de Janeiro na era Pedro Ernesto*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- SKINNER**, Quentin. 2002. *Visions of politics*. Cambridge: Cambridge University Press, v.I.
- VIANY**, Alex. 1999. *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano.
- VIEIRA**, João Luiz. 1987. *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)*. In: Fernão Ramos (org.). 1987. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora.
- XAVIER**, Ismail. 1993. *Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. 2001. *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Caosac Naify.