

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS  
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS  
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM GEOGRAFIA



AUTOR: LUIZ CLAUDIO MOTTA LIMA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ORIENTADOR: PROF. Dr. GILMAR MASCARENHAS DE JESUS

RIO DE JANEIRO  
ABRIL/2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS  
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS  
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM GEOGRAFIA**



**A TRILOGIA SOBRE A PAISAGEM CARIOCA NA OBRA DE  
NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

**LUIZ CLAUDIO MOTTA LIMA**

**PROFESSOR ORIENTADOR: Prof. Dr. GILMAR MASCARENHAS DE JESUS**

**DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA PARA  
CONCLUSÃO DO CURSO DE MESTRADO EM GEOGRAFIA**

**ABRIL/2006**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UERJ**  
**INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS**  
**DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA**  
**PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM GEOGRAFIA**



**A TRILOGIA SOBRE A PAISAGEM CARIOCA NA OBRA DE NELSON  
PEREIRA DOS SANTOS**

**LUIZ CLAUDIO MOTTA LIMA**

**DISERTAÇÃO SUBMETIDA AO DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA PARA  
CONCLUSÃO DO CURSO DE MESTRADO EM GEOGRAFIA**

**ORIENTADOR:** \_\_\_\_\_  
Professor Dr. Gilmar Mascarenhas

**Avaliador:** \_\_\_\_\_  
Professor Dr. Jorge Luiz Barbosa

**Avaliadora:** \_\_\_\_\_  
Professora Dra. Aureanice de Mello Corrêa

**Avaliador:** \_\_\_\_\_  
Professor Dr. Rosselvelt José Santos

**ABRIL/2006**

*Aos meus amores  
Tâmara e Laura.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, deram e sempre me darão força para que eu atinja meus ideais.

Aos meus pais Wilson e Nadiva, que sempre me incentivaram para que eu concluísse meus estudos com êxito;

Ao orientador, Gilmar Mascarenhas, que em mais uma etapa da minha vida profissional está presente, mostrando-me o melhor caminho;

Aos meus irmãos Edson, Ernesto Rainer e Ingrid e meus cunhados Moacir, Linda e Cássia por todo o apoio.

Aos meus sogros Waldir e Severina pela paciência e conselhos nas horas difíceis.

Aos meus cunhados Natacha, Bruno, Wladimir e meu sobrinho Santiago, por todo apoio;

Ao amigo José Carlos, pela ajuda de sempre;

Aos Professores Jorge Luiz Barbosa, Aureanice de Mello Corrêa e Rosselvelt José Santos por aceitarem fazer parte da banca e pelas contribuições dadas;

Aos amigos de sempre, da infância, da escola, do bairro, das viagens, da graduação, da pós- graduação, enfim, a todos que estão presentes e sempre estarão na minha lembrança;

Aos Professores e funcionários do Programa de Pós graduação do Departamento de Geografia da UERJ;

Aos diretores do Núcleo de Arte Grécia, da escola Municipal Grécia, da escola Municipal Hilda do Carmo pela compreensão. E em especial aos meus alunos, que estão participando desta pesquisa;

Ao Jorge Monteiro Alves, Walquíria Peixoto, Glorinha e Guilherme César pela compreensão.

Aos colegas de profissão das escolas do Município do Rio e do Município de Duque de Caxias, em especial à Lídia, Eliane, Juraci, Cláudia, Maria Emília, Cid, André, Beth, Patrícia, Margareth, Márcia, Neíza, Cátia, Raquel, Cadu, Gabriela, enfim a todos

Ao Anderson e a Luciana pela ajuda no computador.

À Adriana Filgueira pela ajuda

Aos funcionários das escolas Municipais do Rio e de Duque de Caxias, em especial à Dona Socorro, Dona Máxima, Reinalda e Cláudia.

Aos meus alunos das Faculdades Integradas Simonsen.

Ao meu amor Tâmara, pela paciência, carinho e apoio nas horas alegres e tristes. E a minha princesinha Laura, que só me trouxe alegrias, e que sempre traz inspiração, principalmente no que diz respeito à colaboração na análise dos filmes.

*“Tínhamos uma sólida fonte teórica, no que diz respeito especificamente ao cinema, que era Zavattini. A gente não se apoiava propriamente no sistema de idéias dele, eram mais frases. Tinha uma que eu dizia o tempo todo: o cinema deve procurar a verdade; a poesia vem depois.*

*Achávamos Zavattini muito bom, mas dizíamos que ele tinha uma visão apolítica da realidade; não bastava denunciar os fatos, como ele fazia, era preciso apontar soluções”.*

(Nelson Pereira dos Santos In: Salem, 1996).

*“(...) Nelson Pereira dos Santos é a mais fértil, madura e corajosa, mentalidade do cinema brasileiro. Um dos intelectuais mais sérios de sua geração, consciente do seu papel histórico”.*

(Glauber Rocha, 1963)



## RESUMO

Esta pesquisa aborda a relação entre Geografia e Cinema, especialmente no que diz respeito à paisagem da cidade do Rio de Janeiro em três filmes de Nelson Pereira dos Santos: *Rio, 40 graus* (1955); *Rio, Zona Norte* (1957) e *El Justicero* (1967). Os filmes, realizados nas décadas de 1950 e 1960, abordam uma temática bastante atual, que pode ser vista em uma seqüência de cenas que revelam a todo o momento a paisagem e espaço carioca, com destaque para a favela, o subúrbio e a zona sul. O cinema aparece, então, como uma concepção capaz de evidenciar uma riqueza de possibilidades acerca das articulações entre esta arte e a paisagem da cidade do Rio de Janeiro, ainda pouco exploradas pela Geografia.

## ABSTRACT

This investigation deals with the relationship between Geography and Cinema, with emphasis on Rio de Janeiro city landscape, by Nelson Pereira dos Santos movies: *Rio, graus (1955)*; *Rio, Zona Norte (1957)* e *El Justicero (1967)*. These 1950's and 1960's movies refer to city present questions, and the scenes show all the time, landscape and space of Rio de Janeiro, specially slum, suburb and south town. In this view, cinema arises as a conception able to evidence large, possibilities to articulate movies and landscape, mainly in the Rio de Janeiro city, not so studied in Geography.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>01</b>
<b>I. CINEMA, PAISAGEM E GEOGRAFIA</b>	<b>11</b>
<b>1.1. Geografia e cinema</b>	<b>15</b>
<b>1.2. Paisagem e Cinema</b>	<b>20</b>
<b>1.3. A Paisagem Carioca no Cinema</b>	<b>25</b>
<b>1.4. A Paisagem e o Neo-realismo na Obra de Nelson Pereira dos Santos</b>	<b>31</b>
<b>II. RIO DE JANEIRO: ESPAÇO E PAISAGEM</b>	<b>38</b>
<b>2.1. Uma Paisagem em Formação</b>	<b>40</b>
<b>2.2. A Cidade que Nelson Pereira dos Santos reelaborou</b>	<b>55</b>
<b>III. A TRILOGIA SOBRE A PAISAGEM CARIOCA</b>	<b>64</b>
<b>3.1. O Contexto social e a repercussão dos filmes: <i>Rio, 40 graus; Rio, Zona Norte; El Justicero</i></b>	<b>64</b>
<b>3.1.1. <i>Rio, 40 graus</i></b>	<b>65</b>
<b>3.1.2. <i>Rio, Zona Norte</i></b>	<b>68</b>
<b>3.1.3. <i>El Justicero</i></b>	<b>72</b>
<b>3.2. A paisagem da cidade do Rio de Janeiro nos filmes <i>Rio, 40 graus; Rio, Zona Norte; El Justicero</i></b>	<b>75</b>
<b>3.2.1. <i>Rio, 40 graus: Paisagem Ampla</i></b>	<b>75</b>
3.2.1.1. A Favela	79
3.2.1.2. O Asfalto	84
<b>3.2.2. <i>Rio, Zona Norte: Paisagem-Povo</i></b>	<b>96</b>
3.2.2.1. Central do Brasil	101
3.2.2.2. Espírito da Luz	104
3.2.2.3 A Tendinha	107
3.2.2.4 A Favela e o Asfalto	112
3.2.2.5. O Subúrbio	116
3.2.2.6. Imagens do Rio de Janeiro	121
<b>3.2.3. <i>El Justicero: Paisagem-Indivíduo</i></b>	<b>122</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>150</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>156</b>
<b>FICHA TÉCNICA</b>	<b>164</b>

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

		<b>Página</b>
<b>GRÁFICO</b> <b>01</b>	<b>População Urbana por número de Habitantes no Estado e Município do Rio de Janeiro (1950/1990).</b>	<b>03</b>
<b>QUADRO</b> <b>01</b>	<b>Número de Favelas em Alguns Bairros da Cidade do Rio de Janeiro.</b>	<b>61</b>
<b>FIGURAS</b>		
<b>01</b>	<b>A Paisagem carioca na visão do artista plástico Antônio Pereira.</b>	<b>12</b>
<b>02</b>	<b>Paisagens sobrepostas na obra de Baby Bitencourt.</b>	<b>13</b>
<b>03</b>	<b>Paisagem carioca na obra de Paulo Vilela.</b>	<b>14</b>
<b>04</b>	<b>Vista da enseada da praia de Botafogo, Rio de Janeiro – 1888.</b>	<b>38</b>
<b>05</b>	<b>Mapa da área central da cidade do Rio de Janeiro no século XVI.</b>	<b>40</b>
<b>06</b>	<b>Mapa da área central da cidade do Rio de Janeiro no século XVII.</b>	<b>41</b>
<b>07</b>	<b>Mapa da área central da cidade do Rio de Janeiro no século XVIII.</b>	<b>42</b>
<b>08</b>	<b>Rua São Clemente – 1885.</b>	<b>43</b>
<b>09</b>	<b>Praia de Botafogo, 1890. Rio de Janeiro.</b>	<b>44</b>
<b>10</b>	<b>Mapa da área central da cidade do Rio de Janeiro no século</b>	<b>47</b>

**XIX.**

11	<b>Mapa da cidade do Rio de Janeiro na década de 1920.</b>	<b>52</b>
12	<b>Mapa da cidade do Rio de Janeiro na década de 1940.</b>	<b>54</b>
13	<b>Mapa da cidade do Rio de Janeiro na década de 1960.</b>	<b>58</b>
14	<b>Mapa da cidade do Rio de Janeiro na década de 1980.</b>	<b>60</b>
15	<b>Paisagem carioca vista do Alto do Corcovado, Rio de Janeiro, 2005.</b>	<b>62</b>
16	<b>Paisagem da Zona Sul vista do alto do Morro do Corcovado. Rio de Janeiro. 2005</b>	<b>63</b>
17	<b>Equipe de Produção do Filme Rio, 40 graus.</b>	<b>66</b>
18	<b>Grande Otelo descansa das filmagens, acompanhado por Nelson Pereira dos Santos e equipe.</b>	<b>69</b>
19	<b>Cartaz do filme <i>Rio, Zona Norte</i>.</b>	<b>71</b>
20	<b>Pontos turísticos Percorridos pelos garotos vendedores de amendoim.</b>	<b>76</b>
21	<b>Agradecimentos à população Carioca apresentada com destaque.</b>	<b>78</b>
22	<b>A cidade do Rio de Janeiro apresentada como Personagem do filme <i>Rio, 40 graus</i>.</b>	<b>78</b>

23	<b>Jorge e Xerife negociam figurinhas antes de deixarem a favela do Cabuçu para venderem amendoim.</b>	<b>80</b>
24	<b>A mãe de Jorge está doente na cama, enquanto recebe ajuda de sua vizinha.</b>	<b>83</b>
25	<b>Jorge, um dos meninos vendedores de amendoim, caminha entre os banhistas na praia de Copacabana.</b>	<b>86</b>
26	<b>Burgueses conversam futilidades na praia.</b>	<b>87</b>
27	<b>Jorge reivindica a lata de amendoim derrubada por Bebeto (jovem ao centro)</b>	<b>88</b>
28	<b>Jorge morre ao cair do bonde.</b>	<b>92</b>
29	<b>Seqüência inicial do filme, que mostra as pessoas caminhando na Avenida Presidente Vargas.</b>	<b>97</b>
30	<b>O relógio da Central do Brasil</b>	<b>98</b>
31	<b>Pessoas no interior da Central do Brasil</b>	<b>99</b>
32	<b>Paisagem retratada pelo ponto de vista do trem</b>	<b>99</b>
33	<b>Percurso do trem Central - Deodoro</b>	<b>100</b>
34	<b>Cena cômica que critica o atendimento médico com relação à população pobre.</b>	<b>109</b>
35	<b>Espírito e Adelaide caminham felizes pela rua da favela</b>	<b>111</b>

36	<b>Espírito da Luz está pendurado no vagão enquanto canta seu samba.</b>	118
37	<b>Projeção do filme <i>El Justicero</i> na tela do Cinema.</b>	124
38	<b><i>El Jus</i> vê o seu próprio filme projetado na tela do cinema.</b>	124
39	<b>Decoração da casa de <i>El Jus</i>, onde destaca-se um quadro com vários.</b>	125
40	<b>Escultura no apartamento de <i>El Jus</i>.</b>	126
41	<b><i>El Jus</i> à frente e seu empregado Sargento.</b>	128
42	<b><i>El Jus</i> e Lenine percorrem as ruas da cidade.</b>	131
43	<b>O percurso de <i>El Jus</i> pelos bairros da cidade</b>	132
44	<b>Paisagem da Central do Brasil.</b>	143
45	<b>Paisagem da favela.</b>	144
46	<b><i>El Jus</i> caminha num clube da Lagoa.</b>	144
47	<b><i>El Jus</i> Conversa com o desconhecido.</b>	145
48	<b>Briga entre os marinheiros americanos e um grupo de homens.</b>	146

49	<i>El Jus</i> confunde-se com a luz projetada em seu corpo.	147
50	Paisagem de um bairro pobre da cidade.	148
51	Últimas imagens do filme.	148



## FICHA CATALOGRÁFICA

LIMA, Luiz Claudio Motta

**A Trilogia sobre a Paisagem Carioca na Obra de Nelson Pereira dos Santos**

Pós-Graduação – Mestrado: Gestão e Estruturação do Espaço Geográfico. Departamento de Geografia. Instituto de Geociências. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, 2006.

III, 160p. 27,9 cm.

(Instituto de Geociências – UERJ. MSc. Programa de Pós-Graduação em Geografia, Gestão e Estruturação do Espaço Geográfico, 2006)

Dissertação – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Geociências.

1. Paisagem. 2. Cinema. 3. Espaço Urbano. 4. Rio de Janeiro

I. IG/UERJ

II. Título (série).

## INTRODUÇÃO

*“Grande foi o público que ocorreu aos cinemas paulistanos que ontem, pela primeira vez exibiram “Rio, 40 graus”. Nos cupões arrecadados pela bolsa de cinema da “Folha”, os espectadores punham, à saída as mais variadas observações como: ‘É um caso de polícia; é uma bomba; etc’. Contudo, a que maior indignidade aparenta é a observação feita por alguém que se subscreve Lima e que depois de acusar, de mil maneiras,, o produtor, afirma que ‘as belas cenas foram esquecidas com o único fito de prejudicar o Brasil. E também sou carioca!’”<sup>1</sup>*

O trecho acima foi publicado no jornal O GLOBO há 50 anos atrás e mostra a reação do público em geral com relação ao filme. Diante de um autor polêmico, que ao mesmo tempo agradava um segmento da crítica mais progressista e mexia com o público que esperava ver “as belas cenas”, os paulistas encontraram em sua frente cenas que remetiam a questões sociais profundas. Nelson Pereira dos Santos nasceu em São Paulo e por isso a reação do público paulista da época é importante para entendermos a sua obra, que atualmente é reconhecida internacionalmente. Inclusive, Nelson Pereira dos Santos é o primeiro diretor de cinema a ocupar uma cadeira da Academia Brasileira de Letras, com apenas um livro publicado<sup>2</sup>, levando-nos a acreditar que o filme também pode ser lido como um texto. Após mais de 50 anos de sua primeira exibição no Rio de Janeiro<sup>3</sup> e em São Paulo, *Rio, 40 graus* continua atual em suas imagens que juntamente com *Rio, Zona Norte* e *El Justicero* descortinam diante de nossos olhos as paisagens as quais se tornam “belas cenas” por mostrar não a beleza natural ou a monumentalidade de sua cidade e sim por possibilitar uma visão que englobe na paisagem a cultura daquela população mais empobrecida, que na maior parte das vezes foi esquecida, até então pelos filmes e pelo poder público.

Assim, reivindicar as belas cenas da cidade dita maravilhosa é esperar ver uma série de clichês sobre sua paisagem que é conhecida internacionalmente por sua exuberância. O ambiente natural e o ambiente construído pelo homem dão ao Rio de Janeiro toda a sua beleza e complexidade. O natural e o social se mesclam na cidade,

<sup>1</sup> O GLOBO 28 de Fevereiro de 1956.

<sup>2</sup> *Três Vezes Rio* – Publicação dos Roteiros de *Rio, 40 graus*; *Rio, Zona Norte* e *O Amuleto de Ogum*, Artemídia Rocco, 1999.

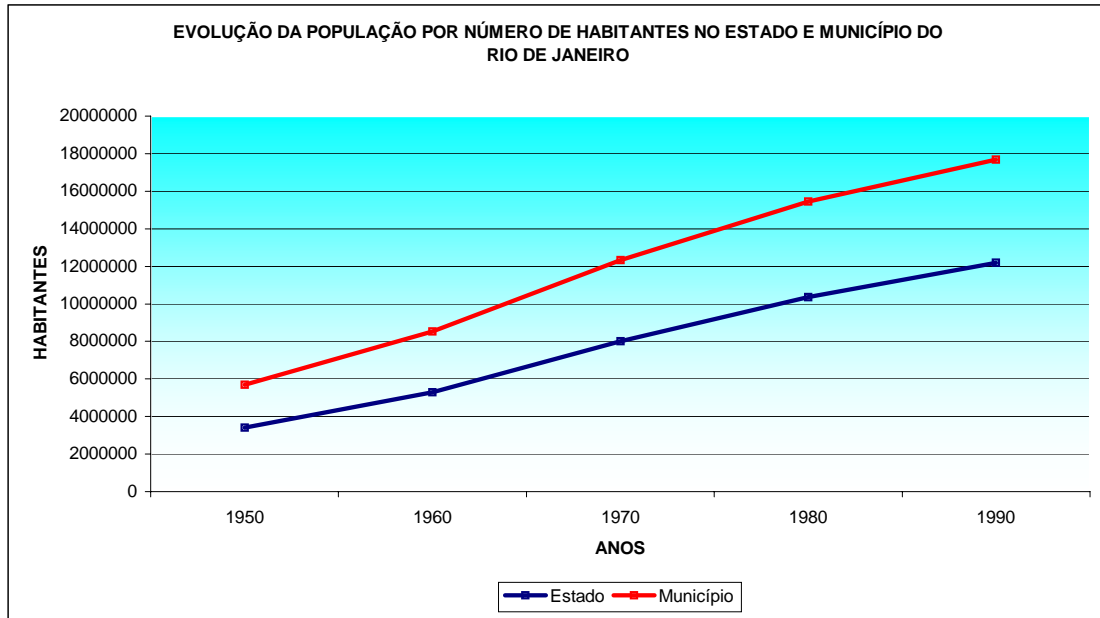
<sup>3</sup> *Rio, 40 graus* foi exibido no Rio de Janeiro em 1955.

dando-lhes características próprias. Tais peculiaridades foram retratadas por viajantes, cientistas, poetas e cineastas do presente e do passado, e revelam-se também nos hábitos, na música, no cinema, nos valores e na cultura.

Refletindo as grandes desigualdades sociais que se percebem na sociedade brasileira, a cidade do Rio de Janeiro vem apresentando, cada vez mais, uma estrutura que separa riqueza e pobreza. O espaço urbano carioca foi bastante segregado, em consequência das sucessivas transformações pelas quais a cidade passou para abrigar uma população crescente. Ao longo dos últimos cem anos, o Rio de Janeiro apresentou um enorme crescimento, tanto em população, como em área urbanizada, refletindo direta ou indiretamente sobre a qualidade de vida de seus habitantes. O crescimento populacional e a industrialização, juntamente com a incapacidade do poder público de gerir essa nova lógica, a partir do fim do século XIX exerceram grande impacto no meio ambiente e na sociedade, levando a diversas mudanças na morfologia da cidade, quando problemas típicos das grandes metrópoles, tais como: pobreza urbana, favelização, segregação espacial, falta de infra-estrutura etc., passaram a ocupar posição de destaque no cotidiano do carioca.

Vale salientar que o município do Rio de Janeiro integra hoje a 2ª maior área metropolitana do país. Abrangendo pouco menos de 3% da área total do Estado do Rio de Janeiro, abriga quase 50% de sua população urbana, caracterizando-se por elevada taxa de densidade demográfica. A população residente teve um aumento surpreendente nos últimos 50 anos (ver gráfico 01). Tal densidade populacional exige prioridade de investimentos em infra-estrutura social (habitacional e saneamento básico), porém o Estado prioriza ações nas áreas de transporte, energia e comunicação.

**Gráfico 01**  
**População Urbana por no de Habitantes no Estado e Município do**  
**Rio de Janeiro (1950/1990)**



Fonte: Bezerra (2003: 06)

O cinema não ficou indiferente a estas transformações na paisagem do Rio de Janeiro. Desde os primórdios da sétima arte, a cidade ocupou o imaginário dos cineastas. Muitos filmes, ao retratarem esta paisagem, fazem uma reflexão sobre o espaço, mostrando a sua beleza e, principalmente, os seus principais problemas sociais.

Dentro deste contexto, a cidade do Rio de Janeiro merece destaque pela sua paisagem, onde sua beleza natural, a partir do intenso processo de ocupação e urbanização, vem sendo constantemente modificada pelo homem. Seu sítio constitui, portanto, um excelente laboratório para pesquisas de suas imagens, e o Cinema se aproveita desta geografia e desta história para produzir filmes e gerar discussões sobre os problemas sociais do cotidiano da população.

Estas imagens como as do filme *Rio, 40 graus*, visto em fragmento do jornal O GLOBO no início desta pesquisa, às vezes chocam, nos apresentam um novo olhar, uma nova abordagem de percepção da paisagem. Portanto, torna-se complicado

interpretar um olhar do cinema sobre a paisagem sem conhecê-la profundamente, pois sua apreensão ultrapassa o contato visual. O que vemos não nos diz tudo. Podemos afirmar, juntamente, com Turra Neto (2005: 20) que a paisagem é resultado de um complexo conjunto de relações sócio-espaciais, tanto com relação à cidade, num contexto mais próximo, quanto no sentido de interpretar outras escalas geográficas, num contexto mais amplo. Para Meinig (2002:35) ao interpretarmos a paisagem nos confrontamos com um problema primordial:

*“Qualquer paisagem é composta não apenas por aquilo que está à frente de nossos olhos, mas também por aquilo que se esconde em nossas mentes”.*

Ainda o referido autor nos propõe uma interpretação sobre a paisagem através de um olhar amplo possibilitado, principalmente por uma linguagem coloquial, que não se preocupa apenas, com os elementos, mas principalmente com sua essência. As imagens dos filmes aqui analisadas nos possibilitam esta interpretação, já que veremos as paisagens da cidade do Rio de Janeiro, juntamente com os ideais neo-realistas do diretor e sua equipe, com o nosso olhar e principalmente com as visões da população carioca das décadas de 1950 e 1960.

A realização desta pesquisa fundamenta-se, essencialmente, na relação entre cinema e paisagem, onde a cidade do Rio de Janeiro surge como objeto de investigação desta relação. Assim, busca-se no cinema uma contribuição para análise da paisagem urbana da cidade do Rio de Janeiro e sua construção no imaginário da população. Aqui analisaremos os filmes *Rio, 40 graus (1955)*; *Rio, Zona Norte (1957)* e *El Justicero (1967)*, todos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, com a intenção de registrar a favela, o subúrbio e a zona sul da cidade do Rio de Janeiro.

A razão da escolha dos filmes selecionados parte do fato de todos apresentarem uma visão crítica do modelo social vigente. Destacamos, então, a preocupação de Ramos (1983:11):

*“O cinema aparece, quase sempre, para o espectador como um fascinante território de ilusão e magia. Decorre daí sua força ao ocupar o nosso imaginário, sua capacidade de despertar paixões. Como penetrar, então, num campo perigoso como este, valendo-se de conhecimentos originados e desenvolvidos na tentativa de apreender relações histórico-sociais? A princípio pode parecer temerário - e na realidade o fantasma das reduções está sempre nos rondando - procurar analisar o fenômeno cinematográfico via repertório das ciências sociais”.*

O cinema sempre nos convida a estabelecer um contato com o mundo que nos cerca. Sobre isso Jameson (1995:01) nos esclarece que o visual é essencialmente pornográfico, pois sua finalidade é a fascinação irracional. O referido autor cita como exemplo os filmes pornográficos, que apenas potencializam uma característica comum a todos os filmes: convidar-nos a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu. Esta contemplação do mundo pelos filmes nos revela a paisagem que, aqui, é entendida de acordo com Milton Santos (2002:103), como tudo que podemos ver.

*“A palavra paisagem é freqüentemente utilizada em vez da expressão configuração territorial. Esta é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área. A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão. (...). A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal”.*

Barbosa (1999:123) ressalta que a paisagem foi tradicionalmente definida como aquilo que o olho vê, estando ligada a uma concepção empirista da realidade. Para o referido autor a paisagem não deve ser tratada como um dado territorial objetivo ao alcance dos nossos olhos, pois a objetividade do visível não é mais garantia para compreender o mundo em que vivemos.

*“E, se a paisagem pode nos falar algo a respeito das sociedades, certamente não será por sua ‘objetividade intrínseca’ ou por sua autenticidade, pois corremos o risco de situar nossas análises na aparência imediata do real e perdemos a complexidade que constrói as imagens do mundo e do mundo das imagens. Nesse sentido, parece-nos interessante aceitar a provocação que Jameson faz, aos geógrafos, sem saber, quando assume como proposta do seu ‘A estética geopolítica’, ir além da paisagem”.*

Assim, aceitando as propostas de Jameson e Barbosa, tentamos ir além da paisagem. Seguindo as idéias de Cosgrove (1998), que sugere uma aplicação das artes numa interpretação dos conceitos geográficos, aqui nos preocuparemos em analisar resumidamente como a paisagem é e foi tratada no cinema, de uma maneira geral e no caso específico da cidade do Rio de Janeiro. Ainda torna-se necessário ressaltar que embora houvesse a busca de uma interpretação mais ampla sobre a paisagem, a presente pesquisa não pretende deter-se minuciosamente em sua conceituação, já que atualmente muitos autores debruçam-se sobre este tema. Aqui,

busca-se uma revisão bibliográfica, que contempla desde concepções mais tradicionais, até posicionamentos atuais.

Os filmes produzidos na cidade do Rio de Janeiro ajudam, de certa maneira, a elaborar e aproximar a população do significado desta paisagem, já que estes produtos audiovisuais, mais do que retratos de uma época, mostram-se como importantes fontes de análise e pesquisa. Portanto, estes filmes facilitam a tarefa do pesquisador que, além de buscar uma compreensão da paisagem ao seu redor, busca analisar como a sociedade, de uma maneira geral, se relaciona com seu meio. Sendo assim pretendemos, através desta pesquisa, focar as principais paisagens da cidade do Rio de Janeiro retratadas em três filmes de Nelson Pereira dos Santos, como a favela, o asfalto, as construções etc. Detendo-nos nestas imagens, buscaremos entender algumas características destas paisagens relacionadas ao espaço urbano, tais como a segregação espacial, a riqueza e a pobreza, a ocupação desordenada das encostas etc.

A opção pelo tema se deve a dois aspectos principais. O primeiro é relativo ao meu interesse e gosto pessoal pelo cinema, que sem dúvida preponderaram nesta escolha. O segundo se deve ao fato de dar continuidade a pesquisas já realizadas sobre Geografia e Cinema, que resultaram em duas monografias de graduação e pós-graduação (LIMA, 1997 e LIMA, 2001), um artigo (LIMA, 1998), além de textos publicados em congressos e palestras.

Esta pesquisa pretende lançar um novo olhar na abordagem das imagens da cidade. Ver a Paisagem com o olhar dos artistas (diretores, escritores, montadores, fotógrafos, entre outros) e, por extensão, da população é um desafio, e ao mesmo tempo uma maneira de tentar interpretar a paisagem do Rio de Janeiro. Embora alguns autores, tais como Barbosa (1996), Ramires (1994), Harvey (1994), Lima (1997 e 2001), Barbosa & Corrêa (2001); Name (2004) já tratassem da relação entre Espaço urbano, Paisagem e Cinema, pesquisas com base nesta abordagem ainda são pouco numerosas. Aqui se pretende analisar a paisagem cinematográfica que podemos segundo, Hopkins (Apud: Costa, 2002: 70) definir como:

*“uma criação cultural ideologicamente comprometida, em que significados do lugar e da sociedade são formados, legitimados, contestados e esquecidos. Intervir na produção e consumo da paisagem cinematográfica nos*

*ajudará a questionar o poder e a ideologia da representação, e a política e problemas contidos na interpretação. Principalmente, isso contribuirá para uma finalidade mais ampla que é mapear as geografias sociais, espaciais, culturais e políticas do filme.”*

A escolha dos filmes se deve ao fato de suas imagens tentarem mostrar a cidade do Rio de Janeiro, através do olhar da população pobre. Nelson Pereira dos Santos, diretor dos filmes aqui analisados se inspirou no Neo-realismo italiano do Pós-guerra para retratar a identidade cultural da população desfavorecida economicamente no Rio de Janeiro. Desta forma, *Rio, 40 graus* retoma as imagens da favela dos anos 1950, contrapondo asfalto e favela; *Rio, Zona Norte* retrata a dificuldade de um compositor popular sobreviver dignamente do seu trabalho e *El Justicero* aborda os problemas da zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Para alguns autores, este último filme equivaleria ao *Rio, Zona Sul*, que Nelson Pereira dos Santos tinha a intenção de realizar em fins da década de 50, e seria o último filme da trilogia sobre a paisagem carioca. Vianny (1987) levantou a hipótese de que *El Justicero* completaria a trilogia inacabada. Atualmente muitos autores descartam esta idéia, já que o próprio diretor afirma que o roteiro original de *Rio, Zona Sul* não tem nada haver com *El Justicero*<sup>4</sup>. Embora no plano estético cinematográfico estes autores possam ter razão, o fato é que em termos geográficos Vianny acertou em colocar *El Justicero* como o fim da trilogia sobre as paisagens cariocas, realizada por Nelson Pereira dos Santos nas décadas de 1950 e 1960.

O principal objetivo desta pesquisa é analisar algumas características da paisagem cinematográfica da cidade do Rio de Janeiro, ou melhor, de suas paisagens retratadas nos filmes *Rio, 40 graus*, *Rio Zona Norte* e *El Justiceiro*. Assim, esses filmes, realizados nas décadas de 1950 e 1960, revelam a paisagem da favela, da zona

---

<sup>4</sup> “O filme não tinha nada a ver com o projeto Rio Zona Sul, ao contrário do que alguns chegaram a suspeitar na época. A idéia abandonada de Rio Zona Sul, que fecharia a imaginada trilogia carioca iniciada por seus dois primeiros filmes, era de uma visita aos inferninhos de Copacabana através do drama de um filho com problemas com seu pai, que ligava para este dizendo ter tomado veneno e se perdia pela noite carioca. Essa mudança de rumo me parece dizer muito de Nelson Pereira”. (Daniel Caetano – WWW.CONTRACAMPO.COM.BR)



norte e da zona sul, permitindo uma reflexão sobre o espaço urbano atual, pois o cinema brasileiro através de um olhar crítico, afirma-se como fonte de reflexão e pesquisa para aqueles que buscam interpretar a realidade de uma grande cidade como o Rio de Janeiro, repleta de contradições. Como objetivos secundários podemos destacar:

- Compreender como se organiza o espaço urbano das décadas de 1950 e 1960 da cidade do Rio de Janeiro, pano de fundo para os filmes de Nelson Pereira dos Santos, aqui analisados;
- Analisar a relação das paisagens atuais da cidade do Rio de Janeiro com as imagens destas paisagens retratadas nos filmes selecionados;
- Apresentar a evolução da construção da paisagem da cidade do Rio de Janeiro;
- Relacionar espaço urbano e paisagem na cidade do Rio de Janeiro.

A pesquisa foi conduzida partindo-se do pressuposto de que os filmes analisados contribuem para uma reflexão sobre as paisagens do Rio de Janeiro, tais como a favela, os bairros suburbanos, os bairros de classe média, o Corcovado, o Pão de Açúcar etc. Assim, pretende-se confirmar as seguintes hipóteses:

Os filmes retratam diversos problemas do espaço urbano carioca, como a segregação sócio-espacial, a pobreza e degradação no ambiente urbano, presentes nas imagens dos primórdios do cinema carioca e com maior incidência nos filmes atuais. Estes problemas, que fazem parte do cotidiano da população da cidade do Rio de Janeiro, começam a se delinear a partir do século XIX, período em que a cidade sofre transformações na sua forma urbana e passa a apresentar uma estrutura espacial estratificada em termos de classes sociais.

Os cineastas, ao transporem a paisagem da cidade do Rio de Janeiro para a tela do cinema, intensificam ou amenizam os seus principais problemas dramatizados na linguagem cinematográfica, de acordo com a sua abordagem e percepção destes problemas. No caso dos filmes selecionados, há a intenção de realçar as diferenças sociais nos diferentes espaços da cidade.

A presente pesquisa apresenta um embasamento teórico-metodológico que se concentra em alguns autores das mais diferentes áreas do conhecimento, dentre os

quais destacamos: Barbosa (1999) Jameson (1995); Tuan (1983); Santos (1999); Harvey (1994), Corrêa (1993); Martim (1972); Rocha (1981), Barbosa & Corrêa (2001) entre outros.

A operacionalização desta pesquisa foi realizada através de três etapas. Na **primeira**, considerou-se a natureza do sítio e as diferentes formas de ocupação pela sociedade. Assim, foi necessário avaliar, espacial e temporalmente, a área em estudo, o que requereu a análise do crescimento urbano e de seus aspectos sociais e suas relações com o processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro, no contexto histórico.

As áreas retratadas nos filmes (como a zona norte, o centro da cidade, a zona sul, a favela etc.) foram analisadas em relação ao seu sítio, à sua estrutura urbana e evolução do espaço e ainda, quanto às funções que desempenha, com base na literatura existente, fotografias, além de mapas de localização, cedidos pelo Instituto Pereira Passos. Foi realizado um trabalho de campo nestas áreas para comparar a imagem da paisagem real com a paisagem cinematográfica. Nesta etapa registrou-se em vídeo e fotografias a paisagem carioca, fornecendo assim, mais um registro sobre a cidade.

Na **segunda** os filmes em questão foram analisados através de uma apreciação de suas imagens, comparando-as com as informações colhidas em órgãos, como a Cinemateca do MAM e a Rio filmes. Segundo Vanove & Goliot-Lété (1994:20), analisar um filme não é apenas vê-lo passivamente, e sim revê-lo criticamente. Além disso, deve-se examiná-lo profundamente com um olhar *técnico*. Tendo em vista este princípio foi feito um recorte temático de cada filme, situando-os num contexto, numa história.

A **terceira** constituiu-se na organização dos dados e a elaboração do texto para a dissertação de mestrado, juntamente com a formulação de propostas para o entendimento da paisagem da cidade através de filmes em diferentes períodos históricos.

Os filmes selecionados para esta pesquisa foram os seguintes: *Rio, 40 graus (1955)*, *Rio, Zona Norte (1957)* e *El Justicero (1967)* de Nelson Pereira dos Santos. A escolha destes filmes deve-se principalmente, ao fato de retratarem a paisagem carioca através do ponto de vista da população da cidade. Para análise dos filmes

optou-se pela seguinte estrutura de texto, que se apresenta em **três partes**:

Na **primeira** aborda-se a relação entre a Geografia e o Cinema, com destaque para a análise da paisagem, vista através das imagens dos filmes, buscando, assim, uma aproximação teórica. Ainda nesta parte, destacaram-se as principais influências na obra de Nelson Pereira dos Santos e sua preocupação em retratar a da cidade do Rio de Janeiro.

Na **segunda** foi considerada a organização espacial da cidade do Rio de Janeiro, na qual se enfatizou sua evolução urbana, enfocando a produção do espaço e a paisagem em que se formou a imagem da cidade do Rio de Janeiro.

A **terceira** destinou-se à análise dos referidos filmes, examinando o olhar do cineasta sobre a paisagem carioca, segundo os processos que levaram à atual condição urbana da cidade, recorrendo a um temário geográfico amplo. Nesta parte, ainda, foi enfatizado a importância e atualidade dos filmes em estudo.

## I – CINEMA, PAISAGEM E GEOGRAFIA

O cinema, desde o seu primórdio, preocupou-se com as imagens da cidade, ou seja, com a paisagem urbana. Segundo Corrêa (2002:175), cultura e urbano são termos profundamente relacionados. A cidade, a rede urbana e o processo de urbanização constituem-se em expressões e condições culturais. Ainda, segundo o referido autor, “é em parte por meio de formas simbólicas que a cidade expressa uma dada cultura e realiza o seu papel de transformação cultural, tanto em sua interlândia como em seu próprio espaço interno, tanto no passado como no presente e visando ao futuro” (Corrêa, 2002:177).

Os filmes favorecem, de certa maneira, as análises sobre estas formas simbólicas da cidade realizada pela equipe de filmagem na época do registro. Sobre isso Amâncio cita como exemplo a cidade do Rio de Janeiro vista pelos estrangeiros. Segundo este autor:

*“A paisagem carioca se reveste de uma característica de exotismo e erotismo na originalidade, na pregnância de um real histórico contaminado por um imaginário de mestiçagem, sensualidade e cordialidade característicos de uma utopia dos trópicos. Utopia que, no Rio, se confunde com a modernidade do assentamento urbano”.*

Os filmes *Rio, 40 graus*; *Rio, Zona Norte*; *El Justicero*, de Nelson Pereira dos Santos, retratam a paisagem carioca das décadas de 50 e 60 do século passado de forma crítica, tornando-se, assim, importantes fontes de análise sobre a paisagem urbana atual. *Rio, 40 graus* funciona como um plano geral da cidade do Rio de Janeiro, já que retrata alguns espaços percorridos por variados personagens que compõem a cidade. *Rio, Zona Norte* detém-se nas dificuldades de um compositor em conseguir viver de música. As imagens do filme destacam a Central do Brasil como marco divisor de duas espacialidades: a zona norte e a zona sul. Já *El Justicero* mostra de uma maneira bem-humorada as aventuras de um milionário na cidade do Rio de Janeiro de 1967 e os costumes da época.

Esta proposta de estética cinematográfica, em que se enfatiza a crítica sobre o modo de vida da população de uma grande cidade, torna-se pertinente para a análise da paisagem urbana. No século XIX, quando se deu o fortalecimento das cidades,

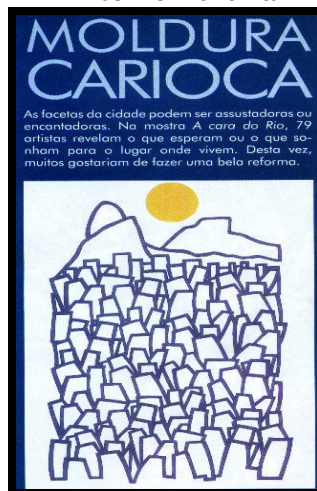
diferentes olhares se voltaram para essa realidade, muitos dos quais destacando um olhar especial para as relações simbólicas entre a sociedade e sua paisagem.

Para Bonnemaïson (2002:92) a correspondência entre a sociedade e sua paisagem, está carregada de afetividade e exprime uma relação cultural no sentido amplo da palavra. Alguns filmes (como os de Nelson Pereira dos Santos aqui analisados) captam essa afetividade e a immortalizam através da imagem projetada na tela do cinema.

Não só a Arte Cinematográfica, mas também, qualquer outro campo artístico, tais como a Arte literária, a Arte visual, permitem, de uma maneira geral, uma interpretação sobre as diversas paisagens. A paisagem carioca vem chamando a atenção de diversos artistas desde sua fundação. Pintores, fotógrafos, cineastas percebem esta paisagem de maneira diferenciada. Atualmente, 79 artistas plásticos debruçaram-se sobre a paisagem carioca para retratá-la segundo seu olhar. Estas paisagens podem ser percebidas de maneiras diferenciadas. Como pode ser observado na figura 01 a paisagem carioca é apresentada como uma selva de pedra, na visão do artista plástico Antônio Pereira.

**Figura 01 – A paisagem carioca na visão do artista plástico**

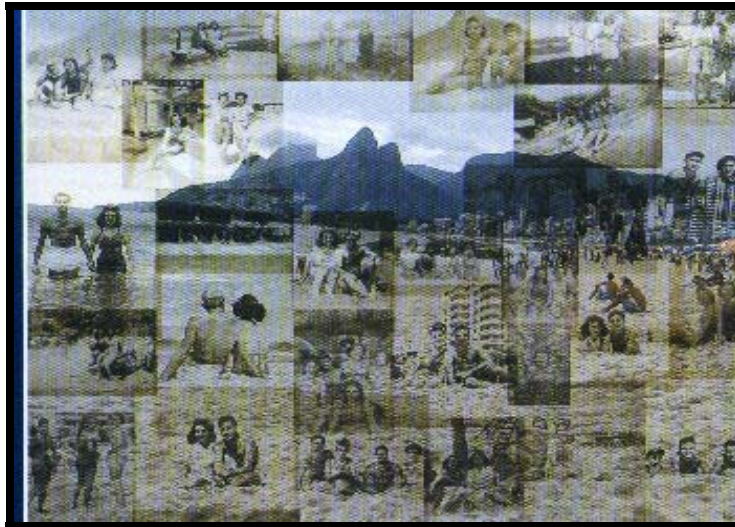
**Antônio Pereira**



**Fonte: Domingo – JB 12/03/06.**

Já no ponto de vista de Baby Bitencourt (Figura 02) a cidade é apresentada através de um olhar nostálgico, como um mosaico de paisagens que combinam com as formas do Morro Dois Irmãos.

**Figura 02 – Paisagens sobrepostas na obra de Baby Bitencourt**



**Fonte: Domingo – JB 12/03/06.**

Por fim, Paulo Vilela (Figura 03) retrata a paisagem carioca integrada a sua população que se perde, se confunde com ela. A visão do artista destaca e integra os elementos humano e natural, que constituem a paisagem carioca. Cada olhar difere-se entre si, pois a percepção da paisagem é particular, depende da sensibilidade do observador. O artista é capaz de materializar sua visão através do seu produto artístico, seja através de uma pintura, de uma poesia, de uma música, de um filme etc.

A arte literária, por exemplo, chama a atenção para áreas de experiência que de outro modo passariam despercebidas. Assim, um ser humano pode dirigir um mundo porque tem sentimentos e intenções, já o objeto de arte parece fazer isso, pois sua forma simboliza o sentimento humano. Muitos lugares, altamente significantes para certos indivíduos e grupos, têm pouca notoriedade visual. São conhecidos emocionalmente e não através do olho crítico ou da mente. Uma função da arte literária, é dar visibilidade a experiências íntimas, inclusive às de lugar (Tuan, 1983:180).

**Figura 03 – Paisagem carioca na obra de Paulo Vilela.**



**Fonte: Domingo – JB 12/03/06.**

Esta parece ser a função da arte em geral. O cinema, também apresenta esta possibilidade, pois o espectador por mais que esteja fixo em sua poltrona, desloca-se no tempo e no espaço, percebendo características dos lugares dos quais nunca esteve presente fisicamente.

Ao realizarmos um estudo geográfico, através das imagens de um filme devemos, de preferência, compreender a utilização do espaço geográfico e da paisagem como recurso da linguagem cinematográfica.

Neste capítulo abordaremos as questões pertinentes à interface entre Geografia, paisagem e cinema. Para tanto foi necessário uma apurada pesquisa bibliográfica, com ênfase em autores que se dedicaram nesta abordagem, pela qual pretendemos efetuar uma análise através da imagem fílmica para podermos enfatizar a importância de se estudar a paisagem e o espaço geográfico através de diferentes filmes.

Este capítulo estrutura-se em quatro partes. Na primeira aborda-se a relação entre Geografia e Cinema. Na segunda destaca-se a paisagem cinematográfica. Na terceira concentra-se o estudo na paisagem cinematográfica da cidade do Rio de

Janeiro. Na quarta procura-se interpretar a paisagem cinematográfica neo-realista na obra de Nelson Pereira dos Santos.

### **1.1 . Geografia e Cinema**

Ao analisarmos qualquer filme, seja como geógrafos seja como cidadãos críticos, devemos buscar a compreensão do significado de cada imagem. Para isso, torna-se importante compreender a utilização do espaço no cinema. Segundo Corrêa (1995:15) embora a palavra espaço mostra-se aparentemente óbvia, “aparece como vaga, ora estando associada a uma porção específica da superfície da Terra seja identificada pela natureza, seja por um modo particular [do homem] que ali imprimiu as suas marcas , seja com referência a simples localização”.

Os filmes, ao enquadrarem um determinado espaço, estão emitindo conceitos e preconceitos sobre o mesmo. As análises sobre as obras cinematográficas necessitam de uma busca de compreensão do significado de cada imagem. O espaço da cidade e sua paisagem sempre foram alvos principais da câmera cinematográfica, desde suas primeiras imagens em 1895. Segundo Oliveira Júnior a cidade aparece aos olhos das pessoas como um aglomerado de ruas, prédios, carros, congestionamento e caos.

Alguns filmes, como os aqui analisados, buscam o lado mais humano (uma procura pela alma) da cidade. Pode-se afirmar, portanto, que os filmes objetos de estudo (*Rio, 40 graus; Rio, Zona Norte e El Justicero*) encaminham para uma apreciação da cidade desvinculada de um entendimento mais ligado ao plano material. Assim, a cidade não é só feita de concreto é também e principalmente feita de “carne”, é humana. Torna-se necessário decifrar os significados mais profundos do urbano, é preciso traduzir a vida urbana em sua realidade.

Para Martim (1990:196) o cinema foi a primeira arte em que o domínio do espaço pôde se realizar de forma plena. É por isso que enquanto pesquisadores não devemos deixar passar despercebido esse farto material documental. E, em relação a uma cidade como o Rio de Janeiro, que foi cenário de um dos primeiros registros cinematográficos no ano de 1898, o estudo dos filmes realizados em suas terras ajuda a compreender a evolução urbana desta cidade, cuja crescente segregação espacial



aumentou com o passar dos anos, concedendo novos contornos às paisagens cariocas.

Nos últimos anos, renomados autores que enfocam a paisagem e espaço em seus estudos vêm se interessando pelas múltiplas perspectivas de análise das artes em geral e do cinema em particular. Harvey (1994:192), por exemplo, aborda o espaço e o tempo através dos juízos estéticos, recorrendo à análise das artes em geral, e do cinema em particular. Segundo o referido autor o confinamento do filme a uma tela sem profundidade e a uma sala de exibição, revela que o cinema é restrito pelo espaço. Sobre as restrições e as possibilidades de uso do espaço no cinema, Burch (1992) e Xavier (1984) desenvolvem uma aprofundada análise, principalmente no que diz respeito ao espaço fora da tela.

O primeiro autor esclarece que para compreendermos a natureza do espaço no cinema temos que levar em consideração a existência de duas dimensões do espaço: o que existe em cada quadro e o que existe fora de quadro. Sendo assim, o que se entende por espaço do campo é aquele que o olho percebe na tela. Já em relação ao espaço-fora-da-tela pode-se dizer que se divide em 6 segmentos. São eles:

- Os limites imediatos dos quatro primeiros segmentos são determinados pelos quatro cantos da tela - canto superior, inferior, esquerdo e direito;
- O quinto segmento é o que se refere ao espaço-fora-da-tela atrás da câmera;
- O sexto segmento compreende tudo o que se encontra atrás do cenário. Tem-se acesso a ele saindo por uma porta, contornando a esquina. Num limite extremo, este seguimento de espaço encontra-se atrás do horizonte .<sup>5</sup>

Completando esta análise, Xavier (1984) afirma:

*“Uma relação freqüente vem do fato de que o enquadramento recorta uma porção limitada, o que via de regra acarreta a captação parcial de certos elementos, reconhecidos pelo espectador como fragmentos de objetos ou de corpos. A visão direta sugere a presença do todo que se estende pra o espaço fora da tela”.*

Para interpretarmos estes limites do enquadramento, recorreremos à Costa (2002:69) que realiza um estudo sobre a cidade cinemática, a qual segundo a referida

---

<sup>5</sup> No filme *Show de Truman* (*Truman Show*, Peter Weir, EUA. 1998.) o protagonista rompe os limites espaciais e atravessa o horizonte, através de uma porta que o leva para a produção da novela que ele participa sem saber.

autora pode ser resumidamente definida como qualquer cidade filmada por uma câmera. A cidade cinematográfica, mesmo não sendo uma reprodução direta da realidade, é reconhecida pelo processo de associação com a cidade real. Além disso, o discurso da cidade cinematográfica está relacionado à maneira como a cidade real é vivida. Entretanto a cidade cinematográfica não é uma reprodução, por isso, ela se torna “uma cidade imaginada e imaginária”.

Alguns autores buscam compreender a forma como o cinema tenta mostrar e se apropriar da realidade para contar uma história. Barbosa (1999:110), por exemplo, ao propor um diálogo da geografia com o cinema se envereda pelo caminho do ensino da Geografia através das imagens de alguns filmes. Segundo o referido autor:

*“Considerando as aproximações possíveis e até mesmo os limites imprecisos entre a geografia e a arte cinematográfica, é inegável que estamos diante de um campo rico e estimulante para o trabalho de pesquisa e ensino. Contudo a ludicidade dos filmes possui uma característica muito própria: a imagem está em movimento. Assim, a vida representada na tela (a) parece mais próxima da nossa realidade. Aliás, nós estamos predispostos a percebê-las desse modo em função da nossa própria tradição cultural, profundamente dominada pela criação/recriação de imagens visuais. Aqui reside uma nova qualidade ao trabalho com as representações: decifrar o seu sentido social na contemporaneidade”.*

Bernadet (1985:124) orienta-nos para decifarmos o significado do cinema entendido como indústria, já que sendo o cinema uma arte bastante cara, ele se organiza nos esquemas industriais de cultura de massa. Este esquema industrial se ramifica em diversos setores, tais como: o de produção do filme, pós-produção, divulgação, exibição, etc. Assim, segundo o referido autor:

*“Se você foi ao cinema ontem (...) você foi ver (provavelmente) um filme cujo título estava anunciado no jornal ou nos cartazes e displays da fachada do cinema (...) Veio então, mais um certificado de censura com título do filme que você queria assistir. Quase certo, esse filme durou cerca de uma hora e meia e contava um estória interpretada por atores; provavelmente você nunca tinha visto este filme antes, mas algo semelhante você poderia já ter visto, principalmente se o filme é de um gênero como Kung Fu, ou Western. Tudo isso constitui um complexo ritual e que envolve mil e um elementos diferentes (...)”*

Através do fragmento do texto de Bernadet podemos perceber algumas características do cinema, como o fascínio que ele exerce sobre as pessoas, o caráter de diversão que ele assume (basta se remeter a alguns slogans como: Cinema é a maior diversão), os elementos de linguagem, a publicidade dos filmes e muitos outros elementos diferentes. Por fim, podemos perceber esse tipo de cinema como fruto de uma “complexa máquina internacional de indústria, comércio e controle cinematográfico.”

Então, a partir desta idéia, já podemos refletir sobre a questão da apropriação dos conceitos espaciais pelo cinema para contar uma história. Para tanto indagamos juntamente com Bernadet: “Que máquina é essa que nos levou a gostar ou não de determinada estória? O Cinema sempre foi assim? Cinema só pode ser assim ou pode ser diferente?”

Certamente ao respondermos a estas perguntas temos que nos reportar aos primórdios das exibições cinematográficas, quando a imagem na tela dos filmes era em preto-e-branco e não havia ruídos. Mas mesmo assim, estes filmes impressionavam o público, por sua aparência real. Um exemplo desse fato pode ser comprovado com um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière, que registrava a vista de um trem chegando à estação, de tal modo que dava a impressão que esta locomotiva fosse projetar-se sobre a platéia. Segundo vários autores (entre eles Bernadet, Xavier, Metz, Martin) o público levou um susto, pois a locomotiva parecia tão real que poderia projetar-se sobre ele.

Desde então, os filmes passaram a explorar essa característica do cinema que alguns autores chamam de “impressão de realidade”. Esse dado foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. Talvez seja pela “impressão de realidade” que Metz reflete sobre a atração que o cinema exerce sobre o grande público. Para o referido autor, esta fascinação exercida sobre o grande público se dá em consequência da impressão da realidade, “fenômeno de muitas consequências estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos.” (p.17)

Barbosa (1999: 120), consciente da existência da impressão da realidade no cinema, enfatiza que nenhum filme é inocente, e de acordo com Farges e Wallet (1995) indica três filtros para a leitura das imagens cinematográficas. São eles:

- Autenticidade das paisagens apresentadas;
- Etnocentrismo e os Arquétipos de figuração;
- Subjetividade do autor na narração e na escolha dos enquadramentos do espaço representado.

Com relação ao primeiro filtro pode-se afirmar que se torna necessário uma investigação sobre a autenticidade das paisagens retratadas nos filmes, já que alguns cineastas, de acordo com vários motivos, filmam em paisagens semelhantes às reais.

O segundo filtro, o etnocentrismo e os arquétipos de figuração, leva-nos a refletir sobre os estereótipos e clichês, que reproduzem concepções pretensamente homogeneizadoras do mundo. Alguns filmes de ficção e documentários representam diversas sociedades por meio de leituras redutoras e reprodutoras de preconceitos, coisificando estas sociedades retratadas, as quais não compartilham dos mesmos valores e objetivos de quem captura as suas imagens. Barbosa (1999:121) cita como exemplo os seguintes filmes: *As Minas do Rei Salomão*; *A sombra e a escuridão*; *Montanhas da Lua*; *Lawrence da Arábia*, entre outros.

O terceiro filtro, que diz respeito à construção subjetiva do autor na narrativa, se expressa pelas formas e opções do realizador de contar suas história. Assim, o jogo dos planos e enquadramentos pode oferecer sentidos inteiramente diferentes para os lugares. Neste contexto, a utilização do plano-sequência no cinema torna-se um bom exemplo da vontade do realizador na concepção da narrativa do filme. Certamente, quando um diretor faz a opção por conduzir sua narrativa através de um plano-sequência ele tem algum objetivo a alcançar. Sendo assim, ele pode aumentar o suspense da cena ou simplesmente ratificar a importância do objeto visto, através da ampliação do espaço e do tempo, ou ainda criar outras maneiras de contar suas histórias. Possibilidades não faltam. O filme *O passageiro: profissão repórter*, de Michelangelo Antonioni traz um exemplo de utilização do plano-sequência de maneira inspirada e instigante. Na sequência final deste filme a câmera mostra um homem no quarto de um hotel (locação), passa pela janela gradeada, dá uma volta pelo pátio e detém-se em outros personagens, ouvimos um tiro, a câmera entra pela porta do mesmo quarto e encontra o homem morto. Neste filme, o plano-sequência, além de ter um resultado estético teve de enfrentar os obstáculos esperados de filmar

em locação (como por exemplo o pouco espaço para a movimentação da câmera, etc.); a isso ainda foi acrescentada a dificuldade técnica de ter de tirar a grade da janela do quarto para a câmera passar por ela; e depois colocá-la novamente. Segundo Bernadet, nada justifica o movimento da câmera, a não ser a vontade do diretor de narrar daquela maneira e não de outra.

Assim, pode-se afirmar que o espaço representado na tela de cinema é resultado da visão do diretor e sua equipe, realçando assim a subjetividade do olhar humano sobre um espaço determinado. Segundo Ramires (1994:7) o filme produz símbolos, signos e imagens que, ao serem projetados numa tela de cinema, serão decodificados pelo público, fazendo parte do imaginário coletivo. Martim (1990:197) afirma ser o cinema a primeira arte em que se tem a dominação do espaço de forma plena, pois jamais antes da arte cinematográfica a nossa imaginação fora lançada para um exercício de apreciação do espaço tão radical.

Harvey (1989:277), ao analisar o tempo e o espaço da cidade no cinema pós-moderno, evidencia que o uso serial de imagens, além dos cortes do tempo e no espaço para qualquer direção, possibilita uma leitura mais ampla do ambiente retratado. Portanto, pode-se afirmar que as análises sobre os filmes que retratam um espaço determinado segundo a visão específica de uma determinada classe social tornam-se antes de tudo um exercício de reflexão sobre as diversas sociedades onde se observam as relações sociais.

## **1.2. Paisagem e Cinema**

Atualmente, vivemos a incerteza de uma era em transição, marcada por grandes desigualdades sociais nas escalas local, regional e global, gerando um quadro de agravamento dos problemas sociais. Diante desse quadro as ciências sociais tentam explicar os acontecimentos contemporâneos, também, através de um viés cultural, e não mais somente pelo lado político e economicista, como se via até recentemente.

A Paisagem insere-se neste contexto, na medida em que os fenômenos espaciais - objeto de sua análise - crescem em complexidade, exigindo uma alternativa mais vinculada com os procedimentos culturais. Por isso, recorre-se a

meios poucos ligados aos paradigmas geográficos tradicionais, como o caso do cinema, por exemplo, que leva para o plano simbólico uma realidade vivida pelo artista (representando um segmento da sociedade) em seu espaço, num determinado momento.

Para Santos (1994:61) paisagem é “tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança (...) e pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc.”.

Assim sendo, a paisagem adquire escalas diferentes, que dependem da localização de quem a observa. Ainda segundo o referido autor: “A dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos (...). Nossa tarefa é a de ultrapassar a paisagem como aspecto, para chegar a seu significado” (idem: 62).

Para tanto, devemos ter a consciência de que a paisagem é, em si, objeto de mudança e representa um resultado de adições e subtrações sucessivas, ou seja, em um determinado período vão aparecer e/ou desaparecer alguns elementos na paisagem.

É a partir do século XIX que o termo paisagem passa a ser utilizado com frequência na Geografia, e é geralmente concebido como o conjunto de formas que caracterizam um setor determinado da superfície terrestre. Desde então algumas concepções sobre a paisagem surgiram e na década de 1970 aparecem novas concepções, originadas em outras matrizes. Assim a paisagem pode apresentar uma dimensão morfológica, que são expressas em um conjunto de formas criadas pela natureza e pela ação humana. Mas, também, ela pode evidenciar uma dimensão funcional, ou seja, apresenta relações entre as diversas partes. Devido ao fato de ser produto da ação humana ao longo do tempo, a paisagem apresenta uma dimensão histórica. Ela também ocorre em certa área da superfície terrestre e por isso apresenta uma dimensão espacial. E por fim como é portadora de significados, apresenta uma dimensão simbólica (Ccorrêa & Rosendhal, 1998).

A paisagem pode materializar-se, segundo Cantero (Apud Romancini, 2005:26) de maneiras diversas, distinguindo-se diferentes tipos de paisagem, tais como: visuais (pintura e cinema), verbais (literatura) e construídas (parque ou

jardim). A paisagem engloba aspectos naturais e humanos, abarcando as relações existentes entre a sociedade humana e o seu meio. Por isso, torna-se importante perceber também as dimensões que se referem a subjetividade. Assim segundo Romancini (2005:26):

*“A paisagem é assim um lugar de significados, uma imagem na qual se projetam experiências intelectuais, afetivas, afetivas, éticas, estéticas e simbólicas”.*

Segundo Barbosa (1999:125), o caráter subjetivo da narrativa do cinema e suas conseqüentes representações, não constituem construções isoladas e independentes dos sistemas socioculturais de que se originam e adquirem expressão. Portanto, segundo o referido autor, nenhum filme é neutro, já que ele surge dentro do imaginário social e dele é inseparável.

Com base em Cosgrove (1998), que sugere uma aplicação das artes numa interpretação dos conceitos geográficos, torna-se necessário analisar como a paisagem é tratada no cinema. Qualquer filme seja ele ambientado em um quarto de hotel, ou no Rift Valley americano, retrata uma paisagem determinada. Assim, podemos afirmar que em muitos filmes a paisagem serve mais do que apenas cenário, ela sustenta o roteiro e consolida uma posição ideológica.

Os filmes de *Western* americano, por exemplo, utilizam a paisagem natural como emblema de uma sociedade vitoriosa, que, segundo Barbosa (1996), precisou ultrapassar os limites de uma natureza implacável, representada pelas cadeias de montanhas (Apalaches e Rochosas), as grandes planícies do meio-oeste e os desertos que recortam os territórios do sul e do oeste.

*“Grandeza e policromia transformadas pelas mass media em paisagem espetáculo que povoam nosso imaginário e configuram, como senso comum, a impressão permanente do gigantismo dos Estados Unidos” (idem:29).*

Jameson (1995:35) considera esse fato como conseqüência do que a Escola de Frankfurt denominou de *instrumentalização*, que está presente na sociedade como um todo e na cultura de massa em particular. Essa abordagem, baseada na utilização das teorias marxistas da reificação da mercadoria às obras da cultura de massa, assinala a materialização da imagem em mercadoria tornando-a algo que possamos consumir. Assim, afirma Jameson (idem:20):

*“Na sua forma mais simples da visão da cultura instrumentalizada sugere que o processo da leitura é ele próprio reestruturado ao longo de uma diferenciação meios/fins (...). Nesse caso, a solução é em si mesma totalmente insignificante, na medida em que não estamos no mundo real, e pelos padrões práticos deste, a identidade de um assassino imaginário é sumamente trivial”.*

Podemos aproximar este conceito da paisagem, já que esta é, freqüentemente, materializada no cinema, servindo para a construção do ideário da classe dominante (como no exemplo citado por Barbosa, em que as paisagens americanas tornam-se símbolos da bravura americana), ou por outro lado, para mostrar criticamente a dimensão espacial em uma sociedade capitalista (como nos filmes aqui analisados).

Através de vários filmes podemos exercitar um pouco mais o olhar sobre o conceito de paisagem, mas para isso precisamos conhecer as técnicas cinematográficas. Precisamos saber, por exemplo, que muitos filmes se ambientam na ficção em determinado lugar, mas na realidade são filmados em outro.

Segundo Cosgrove (1998) as paisagens entendidas como verdadeiras no nosso cotidiano estão repletas de significados. Tomamos emprestada esta afirmação para enfatizarmos a importância da interpretação da imagem fílmica para nos aprofundarmos no conceito de paisagem.

Ainda segundo o referido autor: “paisagem é uma “maneira de ver”, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma “cena”, em uma unidade visual”. Assim, a paisagem está arraigada a uma nova forma de contemplar o mundo “como uma criação racionalmente ordenada”. Desta forma, pode-se concluir que: “a paisagem lembra-nos que a geografia está em toda parte, que é uma fonte constante de beleza e feiúra, de acertos e erros, de alegria e sofrimento, tanto é de ganho e perda” (Cosgrove:1998:60).

Cosgrove (1998:72) ainda nos lembra que as peças de teatro, livros e filmes se apropriam das paisagens para servirem de elemento dramático que eleve à esfera humana:

*“Este ponto é crucial, pois, como podemos ver, até com a mera relação com a representação da paisagem na pintura, poesia ou teatro, os temas mais poderosos são os que abordam os laços entre vida humana, amor e sentimento e os ritmos invariáveis do mundo natural: a passagem das estações, os ciclo do nascimento, crescimento, reprodução,*



*envelhecimento, morte, deterioração, e o reflexo imaginando dos sentimentos e emoções humanas no aspecto das formas naturais”.*

Segundo o referido autor torna-se necessário compreender a paisagem como uma inter-relação sociedade/natureza. Desta forma, se por um lado ela é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, por outro, segundo a acepção empregada por Berque, ela é matriz, determinando esse olhar, essa moral etc.

Berque (1998: 84) nos fornece dados para a compreensão da paisagem:

*“A paisagem é uma marca, pois expressa uma civilização, mas é também uma matriz porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação - ou seja, da cultura - que canalizam, em um certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza e, portanto, a paisagem do seu ecúmeno. E assim, sucessivamente, por infinitos laços de co-determinação”.*

Sobre isso Dollfus (1998:90) indaga:

*“Quais são, em um mundo de transformação rápida, os grupos humanos que mantêm o sistema população/cultura/paisagem e para os quais paisagem-marca e paisagem-matriz constituem conjuntos de fortes relações? No mundo, porcentagens cada vez maiores da população vivem em ambientes sobre os quais os habitantes não têm poder. De que forma a paisagem imposta é sentida e, eventualmente, interpretada? Como pode-se projetar nela um imaginário?”.*

Esta proposta torna-se pertinente para a análise da paisagem urbana, já que no século XIX, quando se deu o fortalecimento das cidades, diferentes olhares se voltaram para essa realidade. Seguindo as recomendações de Spósito (1994:12), para entender a cidade é preciso verificar a sua dinâmica, assim como a sua geografia e a sua história, observando a movimentação das pessoas em suas ruas, as relações comerciais etc. Não se pode limitar apenas a observar sua paisagem, que pode mostrar sua beleza, sua grandiosidade ou sua insignificância em relação a outras cidades. “A paisagem, que pode ser observada nas formas que são ruas, moradias, edifício, praças, topografia (...), que se expressam diferencialmente (...). Cada cidade tem sua História; contém sua própria identidade, marcada por diferenças e semelhanças em relação a outras cidades”. Segundo Côrrea e Rosendahl (1998:11)

entender o significado desta paisagem geográfica torna-se muito importante:

*“Decodificar o significado da paisagem geográfica é a tarefa que vai além do seu estudo morfológico, e que permite estender o estudo da paisagem não apenas às áreas agrícolas, mas às paisagens urbanas dos shoppings centers, das favelas, dos condomínios, das áreas industriais, assim como às paisagens dos monumentos e às impressas na pintura. Afinal de contas, a paisagem, este objeto geográfico e, portanto, a geografia, está em toda parte.*

Dias (1993:73), ainda, nos alerta que o primeiro filme realizado no mundo tratou do tema urbano, pois a conhecida película de Lumière mostrava a chegada de um trem em uma estação. Assim, o cinema enquanto produto da era industrial, já na sua primeira exibição pública, mostrava-se como um importante reprodutor de imagens de seu tempo. Sobre isso Wenders, 1994:81) afirma:

*“O cinema é uma cultura urbana, nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos. O filme é a testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranqüilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas. O filme testemunhou as destruições das duas guerras mundiais. O filme viu os arranha-céus e os guetos engrossarem, viu os ricos cada vez mais ricos e os pobres, mais pobres”.*

### **1.3. A paisagem Carioca no Cinema<sup>6</sup>**

A paisagem do Rio de Janeiro foi bastante explorada nos diversos filmes produzidos em suas terras. Para se ter uma idéia, uma das primeiras filmagens da cidade, registrada por Afonso Segreto em 19 de julho de 1898, destaca sua paisagem. O que se vê é a vista da Baía de Guanabara, retratando a beleza natural e seus principais problemas, como a imagem já degradada do porto do Rio de Janeiro.

No entanto, os filmes exibidos na cidade impressionavam o público por retratar um estilo de vida tido como modelo de modernidade. Assim, a paisagem da cidade do Rio de Janeiro era suplantada pela paisagem “moderna” dos filmes

---

<sup>6</sup> Esta periodização baseia-se em LIMA (1997)

importados em sua maioria da França. Foi numa quarta feira, 08 de julho de 1896, na rua do Ouvidor, que houve uma das primeiras exibições públicas de cinema no país.

*“Perante a rua mais movimentada, mais passeada e concorrida, mais leviana, indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas do Rio de Janeiro como descrevera Joaquim Manuel de Macedo” (Butcher, 1996).*

Antes do surgimento do Cinema a tentativa de se imitar o estilo urbano europeu já era grande, com as imagens fílmicas, então, esta tendência se potencializou, pois se pôde transportar para uma sala toda uma paisagem, na qual eram circunscritos os costumes tidos como modelo, fazendo com que os modos europeus, antes, apenas conhecidos por relatos e fotos, fossem materializados diante dos olhos perplexos dos espectadores cariocas. O cinema passa a ser um grande difusor do ideário moderno, já que sem respeitar quaisquer barreiras geográficas – pelo menos diante dos olhos do público carioca – deslocava-se para a rua do Ouvidor, as locomotivas em pleno vapor, as fábricas sofisticadas e seus operários felizes, pois era esta a impressão que estes filmetes causavam em quem os via. Tudo isto, no entanto, era uma ilusão, levando em consideração o caráter ilusório da sétima arte.

Através da regularização da distribuição da energia elétrica para o Rio de Janeiro em 1907, as salas de cinema vão se transferir para Avenida Central. Assim, a Rua do Ouvidor, que anteriormente concentrava a elite carioca, cede lugar à hegemonia da Avenida Central.

Assim, é nesta avenida, também, que vão se localizar, preferencialmente, as novas salas de cinema, associadas a outros espetáculos de variedades. Nestas salas são exibidos em sua maioria dramalhões e comédias francesas.

Neste contexto de domínio das produções estrangeiras aparecem os filmes nacionais que evocam o cotidiano de sua população em diferentes áreas do país e temas divulgados pelo noticiário dos jornais, como o caso do filme *Operação das Marias Xifópagas pelo Dr. Charles Prevost (1907)*.

Posteriormente, já em 1908, aparecem as primeiras comédias de costumes cariocas. Este é o caso de *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, dirigido por Marc Ferrez, que narra o deslumbramento de um caipira na capital federal. Outro exemplo,

*Os Capadócijs da Cidade Nova (1908)*, retratava a paisagem em torno da Praça Onze e da rua Visconde de Itaúnas, onde se dava o encontro de negros, baianos e cariocas com migrantes portugueses, italianos e espanhóis, atingidos pelas transformações urbanas (Moura, 1990:40).

Nos anos seguintes o cinema adquire mais popularidade. Em 1925, Francisco Serrador inaugura vários cinemas, criando o embrião da área que seria conhecida como Cinelândia. Além da exibição, Serrador também se interessa pela distribuição, principalmente, de filmes estadunidenses, que, garantidos pelos grandes bancos, começaram a entrar com maior força em nosso mercado, eliminando gradativamente, através de uma produção e uma publicidade maciças, os demais concorrentes. Assim, os ideais do Cinema norte-americano divulgados em seus filmes começam a influenciar a população carioca, substituindo os ideais franceses das épocas anteriores.

Durante os anos de 1930, os filmes clássicos narrativos produzidos nos Estados Unidos continuarão o seu domínio diante de outras cinematografias, embora este período seja marcado pela intervenção do Estado na atividade cinematográfica, desenvolvida no país. Neste período, segundo Vieira (1987:142), ainda, são exibidas as primeiras comédias musicais, como *Alô, Alô Brasil e Estudantes* (dirigidos por Wallace Downey em 1935). Nestes filmes, a paisagem do Rio de Janeiro é exaltada através de músicas como *Cidade Maravilhosa* (de André Filho) e *Primavera no Rio* (de João de Barro).

Ressaltando o tom crítico já presente em forma de piadas nas comédias musicais, estreia em 1935 o filme *Favela dos Meus Amores* (Dirigido por Humberto Mauro), que embora sem a preocupação explícita de refletir sobre a condição social da favela, retrata-a com delicadeza e poesia. Continuando a temática popular, *Moleque Tião*, de José Carlos Burle, de 1943, contava a história de um rapaz negro do interior que fascinado pela idéia de ser artista, vai para o Rio tentar a sorte. Este filme lançava a introdução de alguns elementos do neo-realismo italiano, como por exemplo, a filmagem em locações, e a exibição de uma ambientação identificada com a classe trabalhadora. Assim como em *Favela dos Meus Amores*, as cópias do filme se perderam em incêndio.

Ainda neste período, se tem a incidência das chanchadas que retratavam o cotidiano da população do Rio de Janeiro, sem, no entanto, buscar uma reflexão sobre ela. Estes filmes, geralmente, retratavam uma espacialidade harmônica, veiculada de uma forma cômica.

Nos anos 50 do século passado, os filmes *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos e abordando questões inerentes ao neo-realismo italiano do pós-guerra, vão desenvolver uma linguagem mais vinculada com a realidade, no sentido de denunciar as condições de vida da população pobre da cidade. Estes filmes influenciaram na década seguinte, as realizações do movimento conhecido como *cinema novo*, que vão se preocupar em mostrar a paisagem tipicamente brasileira, evidenciando os problemas da população pobre do país.

Como exemplo de produções típicas deste movimento pode-se citar *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, realizado no ano de 1962. Este curta-metragem integra um conjunto de cinco filmes produzido pela UNE (União Nacional dos Estudantes), e seu objetivo é mostrar de uma forma veemente, a conotação que a favela passa a ter na década de 1960.

Suas imagens mostram a história de alguns meninos do morro que caçam gatos para fazer tamborins para as escolas de samba. Um destes garotos rouba um gato angorá de uma madame, que juntamente com outras vítimas o seguem até a favela, onde reside o menino, mas são barrados por um morador do morro, que embora também seja vítima do mesmo tipo de furto, prefere defender o garoto. Esta cena mostra bem a separação da cidade em duas espacialidades distintas: a favela e o asfalto.

Já no final dos anos 60, devido ao rigor da censura, o Cinema Novo entra numa fase alegórica, cedendo lugar às *pornochanchadas* (comédias eróticas, que como as *chanchadas* das décadas anteriores retratavam o cotidiano da população sem se preocupar em refletir seus problemas sociais), que se estendem até a década de 80; e ao *Cinema Marginal ou Udigrudi* (variação do termo *Underground*), que retratava os guetos e os submundos da cidade. Em 1967 estréia *El Justicero*, de Nelson Pereira dos Santos, que conta a história de um jovem bem nascido que é o herói na cidade do

Rio de Janeiro. Embora o próprio diretor considere o filme com “certa limitação de objetivos”, alguns críticos enxergavam na produção uma crítica bem humorada do período inicial da ditadura. Viany (1967) levanta a questão:

“Até que ponto é *El Justicero* um simples filme de encomenda, até que ponto é um filme pessoal de Nelson Pereira dos Santos?  
(...)  
*El Justicero* como que completa a trilogia inacabada: ainda que escrita por outra pessoa, a história não deixa de ser Rio, Zona Sul”.

Posteriormente, nos anos 1980, há uma grande variedade nas temáticas dos filmes, que ainda mantém algumas características das décadas anteriores, contendo tanto obras com temáticas leves (*Menino do Rio*, de Antônio Calmon), como outras que tentavam refletir criticamente sobre a realidade da cidade, como a violência, as drogas, o desemprego e a falta de perspectiva da juventude. *Um trem para as Estrelas*, de Cacá Diegues, é um filme que aborda esses problemas, focando sua lente para a paisagem da periferia da cidade, retratando bairros como o Irajá. Entretanto, no final desta década, no período do governo Fernando Collor, e com a extinção da EMBRAFILME, há uma diminuição da produção nacional.

Através do que alguns autores denominam de retomada do cinema nacional, em meados dos anos 1990, os filmes de diretores brasileiros, voltam às salas de exibição, através de filmes como *Carlota Joaquina*, *Pequeno Dicionário Amoroso*, *O Homem Nu*, entre outros. É bem verdade que muitos destes filmes, embora retratem paisagens tipicamente brasileiras, e principalmente a carioca, mostram o ponto de vista do estrangeiro, já que algumas destas produções contam com personagens de várias nacionalidades visitando nossa terra<sup>7</sup>. Assim, este fato refaz, de uma certa maneira, um discurso sempre vinculado ao cinema estrangeiro, caracterizado, no cosmopolitismo, exotismo, natureza e sexualidade, que se contrapõem ao caos, estranhamento, violência e pobreza. Se de um lado o Rio de Janeiro apresenta-se como paraíso, por outro lado é apresentado como inferno, expresso na violência

---

<sup>7</sup> *A Grande Arte* (Walter Salles Jr., Brasil, 1991); *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (Carla Camurati, Brasil, 1995); *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, Brasil, 1996) entre outros. Ainda, torna-se necessário afirmar que há recentemente muitos filmes sem a presença de estrangeiros, mas mesmo assim estes filmes estão impregnados de uma visão estereotipada do exotismo carioca pronta para agradar ao público internacional.

incontrolável. Assim, para representar a imagem do paraíso filma-se lugares belos e conhecidos, como o Corcovado e o Pão-de-Açúcar. Já para representar o inferno estes filmes registram espaços de confinamento, “onde supostamente impera o caos, como o centro decadente e a favela” (Name, 2004: 08).

O filme *Como Nascem os Anjos*<sup>8</sup>, de Murilo Salles, exibido no ano de 1996, em sua temática, a qual retrata a problemática asfalto/favela é exemplar para se perceber a complexidade urbana da cidade do Rio de Janeiro analisada por Name (2004), visto que não se percebe apenas o olhar da população pobre (representada basicamente pelas duas crianças seqüestradoras), mas do ponto de vista do estrangeiro gentil e apaziguador (o americano seqüestrado). O que se enxerga no filme é um espaço urbano altamente segregado e conturbado, sem direito ao diálogo entre as classes sociais, que alguns autores (Name, 2004; Bentes, 2001; Amâncio) apontam como uma tendência do cinema deste período.

Ultimamente, percebe-se a continuação desta tendência da retomada do cinema nacional da década anterior, em que alguns cineastas voltam a refletir sobre a nossa realidade, abordando temas típicos do cinema novo, tais como a favela e o sertão. Bentes (2001:4) afirma:

*“Territórios de fronteiras e fraturas sociais, territórios míticos, carregados de simbologias e signos, o sertão e a favela sempre foram ‘o outro’ do Brasil moderno e positivista: lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de ‘tipicidade’ e ‘folclore’, onde tradição e invenção são extraídos da adversidade. O sertão, a favela e os subúrbios foram cenários de obras importantes do cinema brasileiro dos anos 50/60: Rio, 40 graus, rio zona norte e Vidas Secas de Nelson Pereira dos Santos; Deus e o Diabo na terra do Sol, Câncer, Terra em Transe, de Glauber Rocha [...]”.*

O que mais chama a atenção da autora é o fato dos filmes mais recentes, que embora retratem o temário do cinema novo, não se aprofundam sobre ele. Os filmes atuais mesmo não se aprofundando nestes temas permitem um debate sobre nossa realidade. Além disso, estes filmes nos fazem refletir sobre outras filmografias que

---

<sup>8</sup> A sua história gira em torno de duas crianças que por uma sucessão de equívocos, acabam tomando uma família de americanos de classe média alta como refém.

abordaram as mesmas questões no passado, como por exemplo os filmes de Nelson Pereira dos Santos, diretor bastante influenciado pelo neo-realismo italiano do pós-guerra..

#### 1.4 - A Paisagem e o Neo-Realismo na obra de Nelson Pereira dos Santos

Em 1945 com a exibição de *Roma, Cidade Aberta (Roma, Città Aperta, 1944-45)* de Roberto Rossellini, inaugurava-se o neo-realismo. Em essência esse movimento cinematográfico defendia a objetividade e a observação da realidade cotidiana inseridas no contexto social. Os representantes mais célebres foram Luchino Visconti (*Obsessão, 1942*), Roberto Rossellini (*Roma, Cidade Aberta*), Vítório De Sicca (*Ladrões de Bicicleta*), entre outros. Para Bressane (2003:50) o cinema neo-realista é definido da seguinte maneira:

*“No cinema neo-realista, todo sensível, todas as imagens são dadas. Trata-se agora de aprofundar, de ver para ver, enxergar o que não é visível. Distinguir. O Neo-realismo italiano, vale-se de muitas contribuições do passado, da saga, da poranduba dos mitos, entretanto, precipita-se e inventa devires, para fora, cria força, vai resistir e existir lá onde está a vida, o movimento, o tempo”.*

Os filmes neo-realistas destacam-se pela tentativa de mostrar uma imagem verdadeira do povo italiano, pois esta escola de cinema tinha a intenção de resgatar a paisagem típica italiana e nela reintegrar os indivíduos. Sobre isso Fabris (1994:26) nos esclarece:

*“Livrando-se dos cenários artificiais do cinema dos anos 30, (...) as temáticas neo-realistas que transformavam homem e paisagem em protagonista se inspiravam diretamente na realidade e na necessidade de registrar o presente: a guerra e a luta de Resistência antifascista, num primeiro momento, mas logo depois, também a ‘questão meridional’, a reforma agrária, a crise do desemprego e o subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher”.*

A concepção do cinema neo-realista era o de retratar a sociedade italiana do pós-guerra o mais próximo possível da realidade. Assim, tentava-se transpor para a tela as inquietações e os principais problemas da população italiana, mesmo que no produto final dos filmes se destacasse a visão *burguesa* dos realizadores. Sobre isso



Fabris (1994:27) relata:

*“Vittorio De Sica e Cesare Zavattini não conseguem fugir à ambigüidade. Caracterizada pela oposição simplista entre ricos e pobres, o que os levava a cultivar o mito do pobre como categoria universal, mesmo em sentido cristão, sua parceria tem sido considerada o encontro entre o sentimentalismo e a consciência de classe, em detrimento desta. Na base dessa parceria estão as idéias de Zavattini, o qual, em muitos de seus roteiros, transfere para o proletariado tensões e inquietações da pequena burguesia, acabando por mascarar os verdadeiros problemas daquela classe. Dessa forma, muitas vezes seus deserdados da sorte são pequenos-burgueses.*

Mesmo levando em consideração que os realizadores do neo-realismo eram pertencentes a uma classe diferenciada daquela que retratavam e, portanto, deixavam transparecer sua visão de mundo contraditória à dos proletariados identificados nos seus filmes, é importante lembrar que estas produções constituíam uma alternativa ao modelo cinematográfico comercial dominante. Para Barbosa (1999:120) esse modelo é “marcado por estereótipos e clichês, destinado a reproduzir concepções pretensamente homogeneizadoras do mundo”. Exatamente por tentar apresentar uma alternativa a este modelo e tentar buscar a reflexão dos principais problemas vivenciados pela população italiana, os filmes neo-realistas enfrentavam uma certa rejeição e até um certo boicote impetrados por setores da sociedade italiana, contrários às idéias revolucionárias dos filmes. A igreja Católica, por exemplo, que desde a década de 30 já contava com uma vasta organização cultural, elaborara toda uma estratégia que lhe permitia controlar os pontos-chave da indústria cinematográfica. Com isso, além de prestarem todo o seu apoio às indústrias americanas, boicotavam as melhores produções neo-realistas, definindo-as como amorais e filocomunistas.

Desta forma, os filmes neo-realistas sofrem grande pressão da censura oficial, que controlava e limitava a liberdade de expressão, principalmente de filmes engajados em uma temática social e, sobretudo do domínio do mercado cinematográfico pelas produções *hollywoodianas*. Para mudar este quadro algumas manifestações se efetuaram, como a passeata que no dia 20 de fevereiro de 1949,

reuniu em Roma 15 000 pessoas, contra as medidas governamentais favoráveis a maciça invasão de filmes dos grandes estúdios dos Estados Unidos. Mas estes esforços foram praticamente inúteis diante das ações do governo (Fabris, 1994:30). Para entendermos a força das imagens dos filmes do neo-realismo recorremos a opinião de Giuseppe De Santis (Apud Fabris, 1994:27):

*“O que caracteriza o neo-realismo não é o modo de narrar, não é a câmera que passeia na rua ou a utilização de atores não profissionais; é o fato de colocar clara, abertamente os problemas de nossa época, de nosso país”.*

Já Sanjinés (2003:57) identifica semelhanças entre o cinema latino-americano como um todo e os filmes neo-realistas já que ambas as cinematografias nasceram marcadas por crises sociais. Assim, como no cinema neo-realista o novo cinema latino-americano busca uma linguagem de imagens que tenha a ver com a própria identidade cultural.

No Brasil, os primeiros filmes neo-realistas começam a chegar a partir do ano de 1947, trazendo grandes esperanças para os cineastas. O filme *O Bandido* de Alberto Lattuada, estreou em São Paulo em meados de novembro de 1947, sendo saudado pela crítica como uma amostra vigorosa do novo cinema italiano.

*“Embora produzido depois de Roma, Cidade Aberta vem O bandido servindo de cartão de visita, de prefácio e de grito de alerta. A crítica estrangeira, ao que sabemos, se considera O Bandido um filme importante e notável, coloca Roma, Cidade Aberta ainda mais no alto. Houve quem o cognominasse o clássico de nossa geração. É preciso, portanto, que Roma, Cidade Aberta, depois de O Bandido, venha logo às telas ( Castel 1947 Apud Fabris 1999:38).*

Quando finalmente *Roma, Cidade Aberta* estreou no Brasil em fins de novembro de 1947, a crítica o consagrou como uma alternativa aos filmes comerciais hollywoodianos. O filme era apontado como um marco na história do cinema contemporâneo, tal como afirmava Duarte (1947), “possivelmente a letra capitular de um novo período na história do cinema contemporâneo”.

Esse entusiasmo pelos filmes neo-realistas se explica, principalmente, devido ao cansaço provocado pela maioria das fitas comerciais hollywoodianas que tomavam conta das salas de exibição e que nada mais faziam do que repetir fórmulas

gastas:

*“Ao luxo, ao artificialismo, à banalidade e à redundância da maioria das produções hollywoodianas, vistas como mero entretenimento, opunha-se a improvisação como principal traço estilístico do cinema italiano do pós-guerra. (...) Sempre inseridas no contexto europeu, freqüentemente confrontadas com o cinema francês e com o britânico surgidos a partir da guerra, as realizações neo-realistas constituíam, para a crítica da época, ‘uma onda de verdade, uma rajada de natural’ contra as ‘fábricas de caracterização’, os ‘laboratórios de falsificação’” (Fabris, 1999:40)*

Mais do que criticar o modelo do cinema comercial produzido nos Estados Unidos, os filmes neo-realistas serviram para se realizar uma reflexão sobre o que se produzia no Brasil. Em 1952, é publicado pela revista *Anhembi* as conclusões de uma mesa redonda sobre a produção cinematográfica nacional:

*“A produção brasileira parecia empenhada em realizar um cinema que servisse apenas de entorpecente, de evasão aos sacrifícios cotidianos, algo que fizesse esquecer e não pensar, ao contrário das realizações italianas. Na ocasião, foi lembrado ainda que na Itália, sob o fascismo, a situação era idêntica à do Brasil, mas que, findo o período obscuro, havia surgido o neo-realismo, considerado o verdadeiro cinema para o povo, um cinema feito com suas próprias cinzas, sofrimento, sacrifício, lágrimas e sangue” (Fabris, 1999:41).*

Por outro lado, torna-se importante lembrar, que filmes como *Favela dos meus amores* (1935) de Humberto Mauro e *Moleque Tião* (1943) de José Carlos Burle já apresentam elementos do neo-realismo e buscam uma temática nacional centrada nas classes trabalhadoras. Para os cineastas que buscavam um cinema independente, livre das amarras do cinema industrial dominante, encontraram no Neo-realismo um alternativa imediata. Os grandes estúdios também irão se interessar por uma temática popular. Sobre isso Ramos (1990:302) afirma:

*Ao examinarmos o conjunto de 18 longas-metragens realizados pela Vera Cruz, é inevitável a constatação de que bem mais que a metade são elaborados em torno de temas folclóricos ou com a preocupação manifesta, geralmente de forma não muito bem-sucedida, aspectos típicos e populares de nossa realidade nacional. Da mesma maneira é sintomática a presença - na formação dos estúdios da Maristela e da Multifilmes, assim como o manifesto de criação da Atlântida no Rio de Janeiro - de um discurso marcado por ‘intenções’ neo-realistas. Embora os estúdios logo tenham abandonado essas ‘intenções’ e mergulhado no poço sem fundo da produção industrial, a existência de ‘ecos’ do novo cinema europeu é significativa”.*

No entanto, a intenção de retratar a realidade brasileira por estúdios, como a Vera Cruz, é questionada por cineastas envolvidos com os ideais neo-realistas de um cinema do povo. Na crítica a *Caiçara*<sup>9</sup>, por exemplo, Nelson Pereira dos Santos trazia algumas questões relativas ao seu pretenso caráter nacional:

*“Cinema brasileiro na verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou do árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo o atraso e a toda a exploração, impostos pelas forças de reação. (...) Cinema brasileiro será aquele que no curso das suas cenas e no desenrolar dos seus enredos mostrar os pontos altos (que são muitos) da riqueza material, moral e cultural que o nosso povo vem construindo dentro das mais adversas condições. Caiçara é a negação de tudo isto (1951:45). “*

Nelson Pereira dos Santos destaca em sua crítica à *Caiçara* que filmar em locais verdadeiros ou usar atores não profissionais não era o bastante para tentar mostrar a realidade num filme, pois segundo o autor (idem), “a obtenção do realismo, evidentemente, não reside neste ou naquele recurso técnico ou artístico, mas sim na atitude social do artista para com a história que tem a contar”.

Desta forma, os filmes de Nelson Pereira dos Santos: *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona norte* (1957) - estes filmes serão analisados na última parte, juntamente com o filme *El Justicero* (1967), do mesmo diretor, que mesmo não sendo filiado abertamente ao neo-realismo traz algumas de suas preocupações - vão retratar de uma forma lírica e ao mesmo tempo crítica as condições de vida da população trabalhadora moradora da favela e dos bairros pobres da zona norte do Rio de Janeiro.

Torna-se importante ressaltar que o neo-realismo influenciou muito a obra de Nelson Pereira dos Santos, que se expressa em mais de 10 filmes de ficção, além de documentários, curtas-metragens, médias-metragens e produções para a televisão. Esta vasta produção comporta filmes de temáticas diferenciadas.

O primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus* foi inspirado no neo-realismo italiano do pós-guerra e mostrava condições de vida da população moradora da favela. Antes deste filme, o diretor já tinha trabalhado como assistente de direção nos filmes *O saci* e *Agulha no Palheiro* de Alex Vianny, ambos

---

<sup>9</sup> Filme produzido por Alberto Cavalcanti e dirigido por Adolfo Celi para os estúdios da Vera Cruz no ano de 1950.

produzidos em 1953, que influenciaram o diretor na abordagem das condições sociais da cidade do Rio de Janeiro. Segundo Avellar (2003:140) sobre os filmes brasileiros inspirados no Neo-realismo italiano:

*“O que parecia imperfeito era sentido como qualidade, exemplo de perfeição. O que poderia estar faltando em termos de técnica de cinema era compensado pelo que sobrava em termos de espelho da realidade.”*

A partir de então, uma reflexão sobre os problemas sociais e a cultura do povo marcou a obra de Nelson Pereira dos Santos, que se vinculou às produções do cinema-novo da década de 1960 e buscou uma narrativa mais livre na década de 1970, nas experiências de filmes realizados em Parati (*Azylo muito louco*, 1970). Segundo Rocha (1963) a obra de Nelson Pereira dos Santos podia ser dividida em três fases já na década de 1960:

- 1 Neo-realismo de *Rio, 40 graus e Rio, Zona Norte*. Além de *O grande Momento*, do qual Nelson Pereira dos Santos Produziu;
- 2 Filmes de artesanato e de transição. Como exemplo pode-se citar os filmes *Barravento, Menino da calça Branca e Pedreira de São Diogo*, do qual participou como montador. Além dos filmes que dirigiu, tais como *Mandacaru Vermelho e Boca de Ouro*. Ainda, aqui sugerimos a inclusão nesta fase do filme *El Justicero*.
- 3 Realismo crítico, que marca seu retorno amadurecido ao filme de autor, com *Vidas Secas*, inspirado na obra de Graciliano Ramos.

A fase neo-realista de Nelson pereira dos Santos influencia nas décadas seguintes filmes como *Cinco Vezes Favela*, realizado pelo Centro Popular de Cultura da UNE. Como afirma Bentes (2001:4): “O filme é um marco de certo discurso intelectualizado sobre as favelas com sua visão da pobreza ‘alienada’, em que carnaval, macumba, samba são a alegria de viver, mas também o ‘mal’ a ser abandonado em nome da politização”.

No final da década de 60, filmes como *Câncer* de Glauber Rocha rompem com o neo-realismo e tentam buscar outras alternativas na linguagem para expressar os problemas da população trabalhadora. Ainda segundo Bentes (Idem):

*“Câncer é uma das referências para um outro tratamento da violência no cinema, que faz parte de um cenário já*

*depauperado e descrente de teorias, estéticas, políticas. Desterritorializados, os personagens (da classe média baixa, dos subúrbios, das favelas) que não pertencem à terra nem foram incorporados à cultura urbana, expressam sua dor e sofrimento de forma pontual, anárquica, lírica. O filme já aponta para o que será a tônica dos anos 90: a violência randômica, destituída de sentido que vai chegar à pura espetacularidade”.*

Esses temas sobre a população brasileira, tratados tanto nos filmes com temáticas neo-realistas, como nos filmes de outras variações estéticas, nos orientam em estudos sobre o espaço e a paisagem do Rio de Janeiro, que serão abordados a seguir.

## II – RIO DE JANEIRO: ESPAÇO E PAISAGEM

As imagens dos filmes aqui analisados (*Rio, 40 graus*; *Rio, Zona Norte e El Justicero*) retratam, de uma forma particular, as paisagens da cidade do Rio de Janeiro que já eram retratadas desde os primórdios de sua ocupação pelos naturalistas e pintores e, a partir do século XIX, por fotógrafos e cinegrafistas, como a figura 04, que mostra um aspecto da paisagem da cidade no final do século XIX.

**Figura 04 - Vista da enseada da praia de Botafogo, Rio de Janeiro – 1888.**

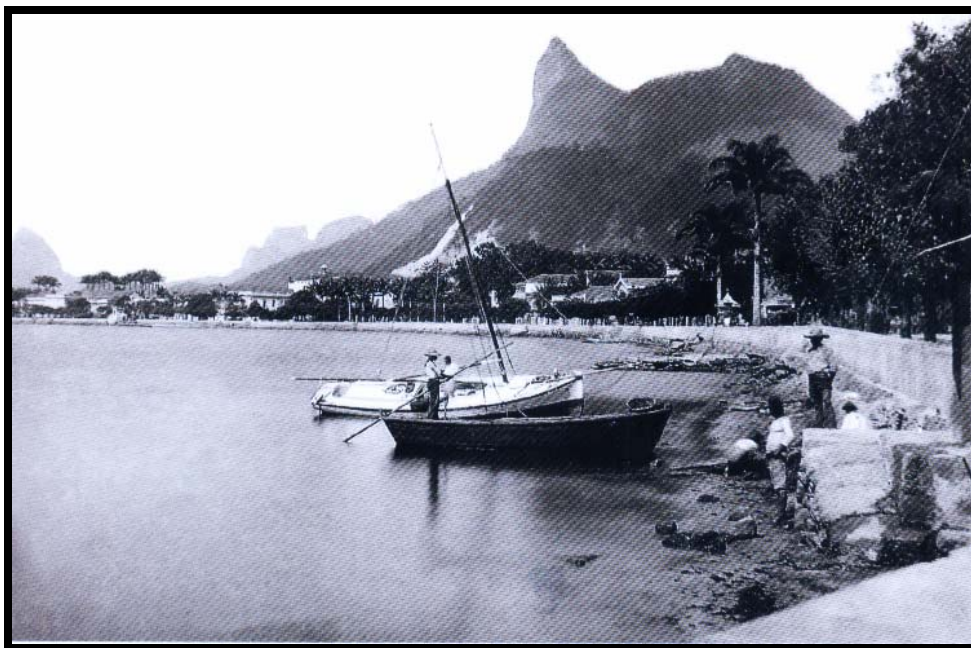


Foto: Marc Ferrez. Acervo Instituto Moreira Salles.

Portanto, devemos conhecer um pouco da história da cidade para entender a sua evolução urbana. Neste aspecto, Abreu (1987) e Lessa (2000) nos fornecem uma grande contribuição, já que em seus estudos eles traçam os principais problemas vivenciados pela cidade do Rio de Janeiro a partir do século XIX. Neste período, a Cidade do Rio de Janeiro começa a transformar radicalmente a sua forma urbana e apresentar, verdadeiramente, uma estrutura espacial estratificada em termos de classes sociais.

Segundo Abreu (1987), é preciso ressaltar que o Rio de Janeiro como espaço de alto grau de estratificação social, na atualidade, "é apenas a expressão mais

acabada de um processo de segregação das classes populares, que vem se desenvolvendo na cidade há bastante tempo".

A sua dinâmica urbana é caracterizada por uma pluralidade de processos, cuja expressão mais evidente é a segregação socioespacial e a diversidade no uso e ocupação do solo urbano. Lessa (2000:16) indica a condição de segregação na cidade do Rio de Janeiro. Segundo o referido autor, as favelas multiplicam-se na baixada de Jacarepaguá, enquanto São Conrado convive com a Rocinha, a maior favela da cidade. Além disso, a Barra se beneficia com os serviços prestados pela população pobre que vive em favelas próximas, como Rio das Pedras.

Para nos determos neste assunto, será preciso analisar a evolução da forma urbana carioca segundo os diversos momentos de organização social pelos quais ela passou. Como a determinação destes momentos está sujeita a críticas, será utilizada neste trabalho, a periodização estabelecida por Abreu (1987) e Lessa (2000) com algumas alterações (Lima, 1997), pois esses períodos revelam os grandes marcos de desenvolvimento da formação social brasileira, e sua consequência para o espaço urbano carioca.

A periodização, proposta pelos referidos autores, focaliza, primeiramente, o século XVII segundo a abordagem de Lessa que analisa os resquícios da cidade colonial. Já Abreu se detém nos princípios no século XIX, abordando as complexidades urbanas que se delineavam neste período. Em seguida, os autores focalizam a Reforma Pereira Passos no início do século XX, que marca o início de outro momento de destaque no desenvolvimento urbano da cidade. O fim da República Velha estabelece, em 1930, o início de outro momento, que vai durar até 1964.

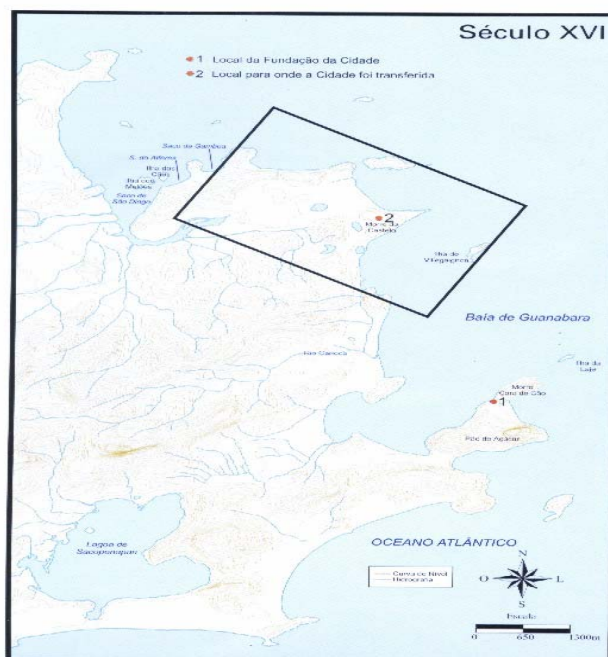
Aqui, neste trabalho, optamos, de acordo com os referidos autores primeiramente, por abordar a segregação espacial da cidade do Rio de Janeiro, a partir do século XIX até os anos 50 e 60 do século XX. Posteriormente, o estudo se estenderá dos anos 50 e 60 até nossos dias, abordando as peculiaridades de cada período.



## 2.1 – Uma Paisagem em formação

A cidade do Rio de Janeiro, até o fim do século XVIII ainda mantinha uma característica colonial, estando acuada entre o sertão, onde se acoitavam os escravos aquilombados; e o mar, de onde, a qualquer momento, poderiam chegar violentas invasões corsárias. Os mapas 01, 02 e 03 mostram a evolução urbana da cidade desde a sua ocupação. A figura 05 destaca os morros Cara de Cão e Pão de Açúcar (onde é fundada a cidade do Rio de Janeiro) e o morro do Castelo (segundo sitio da cidade, a partir do qual inicia-se sua expansão) no século XVI. A figura 06 representa a parte central da cidade no século XVII, com as primeiras ruas entre os morros do Castelo e de São Bento. A rua Direita, atual Primeiro de Março era a principal via de ligação entre os dois morros. Outras ruas começam a cortar esta via e alguns caminhos fazem a ligação entre o núcleo central e outros povoados. A figura 07 mostra a expansão da cidade entre os morros do Castelo, São Bento, Santo Antônio e Conceição no século XVIII, que se realiza pelo aterramento das áreas pantanosas e de algumas lagoas na área central.

**Figura 05 – Mapa da área central da cidade do Rio de Janeiro no século XVI**



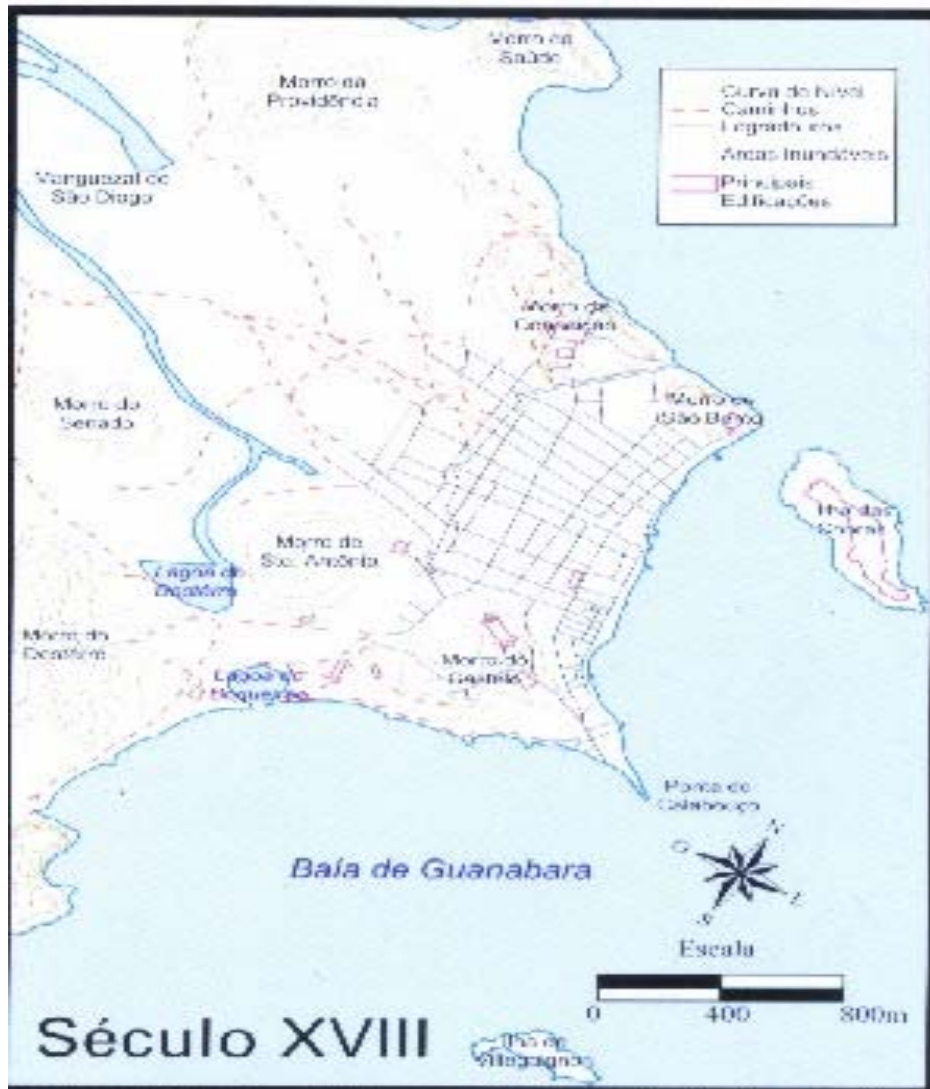
**Fonte: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos**

**Figura 06 – Mapa da área central da cidade do Rio de Janeiro no século XVII**



Fonte: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos

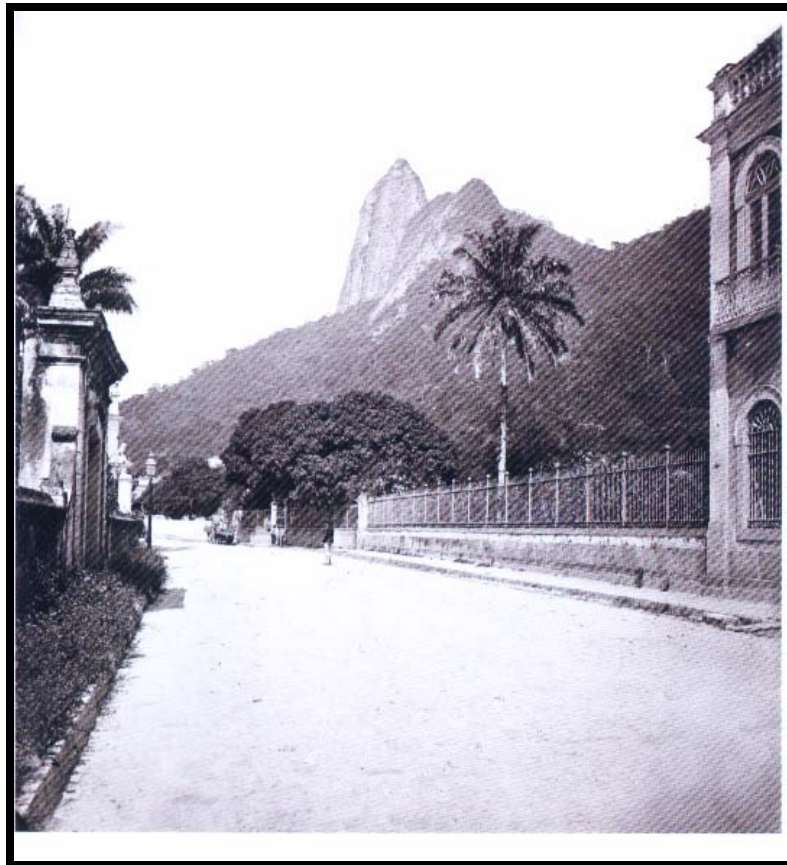
**Figura 07 – Mapa da área central da cidade do Rio de Janeiro no século XVIII**



Fonte: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos

Somente no decorrer do século XIX, a cidade começa a transformar a sua forma urbana, apresentando verdadeiramente uma estrutura espacial dividida em classes sociais. Com a vinda da família real, no começo do século, é que vai ocorrer mudanças substanciais na organização espacial da então capital, onde uma nova classe social vai surgir. A figura 08 retrata o Rio de Janeiro no século XIX, onde a paisagem urbana e natural se integram.

**Figura 08 - Rua São Clemente – 1885.**



**Foto Marc Ferrez. Acervo Instituto Moreira Salles.**

Essas mudanças são basicamente decorrentes da política econômica, que passa a ser movida, paulatinamente, por duas lógicas distintas: escravista e capitalista.

*"Do pequeno aglomerado urbano que, na primeira metade do século XIX, já desempenhava a importante função de capital do império, mas cujos traços dominantes eram ainda os de um aglomerado colonial, partiriam, então, as vagas de urbanização formadoras da metrópole complexa dos dias atuais. Surgiram rapidamente, a partir dessa época, numerosos bairros, o que foi facilitado pela melhoria nos meios de transporte coletivo decorrente da introdução dos bondes. Subúrbios, arrabaldes ou simples povoações existentes nos arredores da cidade transformaram-se em poucas décadas em bairros populosos. Por outro lado, a construção das primeiras ferrovias deu origem ao desenvolvimento de núcleos suburbanos em torno das estações, núcleos esses que, progressivamente, se iriam soldando, para constituir os bairros-subúrbios e a extensa zona suburbana atual"* (Bernades, 1961: 81).

O bonde (1863) e o trem (1858) são os elementos criadores de uma nova lógica espacial, já que esses meios de transportes vão possibilitar a separação inicialmente gradual, mas depois acelerada das atividades e classes sociais que se amontoavam no antigo espaço colonial. Entretanto, é a partir de 1870, que estes meios de transportes, vão constituir-se nos grandes impulsionadores do crescimento físico da cidade, pois as atividades e classes "nobres" tomaram a direção dos bairros servidos pelos bondes, ao contrário das atividades e das classes menos privilegiadas que vão ser transferidas para os subúrbios, onde se tem a influência dos trens. Paralelamente a esse desenvolvimento urbano, presencia-se o colapso do sistema escravista, que caminha para sua superação. Assim, os bondes e os trens se constituem em elementos formadores da paisagem da cidade do Rio de Janeiro, onde começa a predominar elementos que indicam um crescimento urbano. Na figura 09 destaca-se na paisagem da Cidade, o bonde puxado a burros.

**Figura 09 - Praia de Botafogo, 1890. Rio de Janeiro.**



**Foto: Marc Ferrez. Acervo Instituto Moreira Salles**

Desta forma, a cidade do Rio de Janeiro conhece duas espacialidades. Uma servida pelos bondes, atingindo os bairros das classes privilegiadas, representados pelos atuais bairros da zona sul. Outra servida pelos trens, resumindo-se ao subúrbio. Bondes e trens possibilitaram, assim, a expansão da cidade e permitiram a solidificação de uma dicotomia núcleo-periferia que já se esboçava antes de 1870. Nas palavras de Ferreira dos Santos (apud Abreu 1985:44):

*"Trens e bondes foram, sem dúvida, indutores do desenvolvimento urbano do Rio. Mas o caráter de massa destes meios de transportes tem de ser relativizado, como também devem ser relativizados os seus papéis frente ao ambiente urbano. É que trens, bondes e, mais tarde, ônibus (e os sistemas viários correspondentes) só vieram "coisificar" um sistema urbano preexistente, ou pelo menos um sistema de organização do espaço urbano, cujas premissas já estavam prontas em termos de representação ideológica do espaço e que apenas esperavam os meios de concretização. Em outras palavras, o bonde fez a zona sul, porque as razões de ocupação seletiva da área já eram "realidade" (...). Já o trem veio responder a uma necessidade de localização de pessoas de baixa renda e de atividades menos nobres (industriais, por exemplo)".*

Com relação aos bondes, ainda se pode acrescentar que é geralmente atribuído ao ano de 1868 o início do serviço de carris no Rio de Janeiro, embora em 1859 já tivesse sido implantada a primeira linha de veículos a tração animal, ligando a atual Praça Tiradentes ao Alto da Tijuca, sendo desativada em 1866, por motivos financeiros. O sucesso deste transporte levou à falência os antigos meios de transporte da cidade (gôndolas, diligências, etc.). Os bondes, que a partir 1892 faziam o percurso entre o Flamengo e a Carioca, mesmo sendo aclamado pela imprensa, como os melhores do mundo, ainda dividiam o espaço com os bondes puxados pelos burros. Segundo Mascarenhas (1999):

*"A expansão de bondes e trens contribuiu para consolidar na cidade a até hoje persistente dicotomia social entre zona norte e zona sul. A Reforma Passos, por sua vez, dotou a orla marítima de maior acessibilidade e, mais que isto, tornou-a lugar central no novo estilo de vida que se impõe, estimulando o uso recreativo das praias e os esportes náuticos. Trata-se de uma mudança comportamental que afetará fortemente (e será também impulsionada) pela atuação do capital imobiliário, imprimindo à cidade um novo padrão de distribuição interna das classes sociais, radicalmente distinto daquele vigente até aproximadamente 1890,*

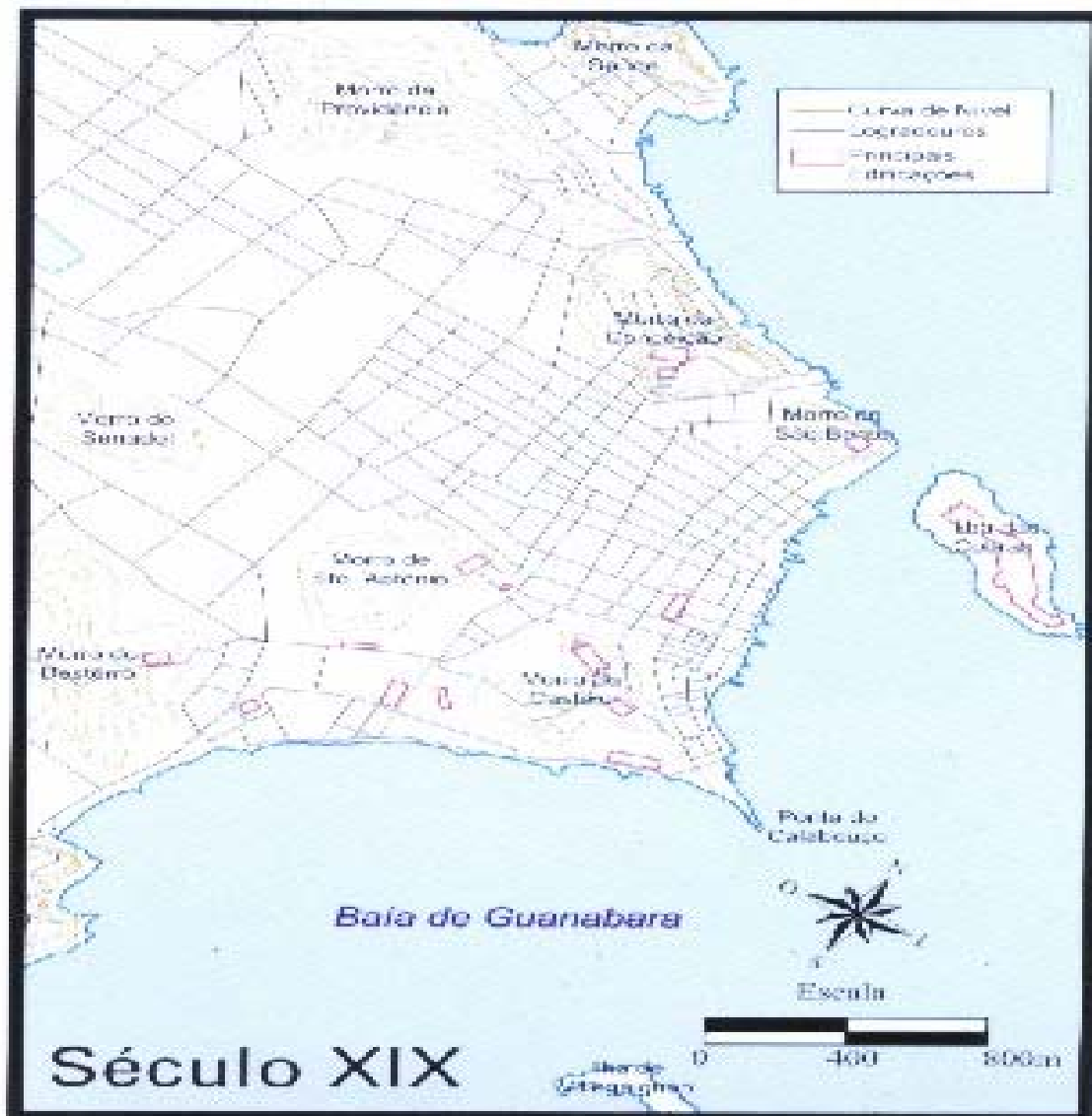
*pela difusão da ideologia do morar à beira-mar como estilo de vida moderno”.*

A partir de 1858 os trens começaram a funcionar, com a inauguração do primeiro trecho da Estrada de Ferro D. Pedro II, e foram responsáveis pela rápida transformação de freguesias que, até então, se mantinham exclusivamente rurais.

Com o surgimento do trem, que representava um meio de transporte mais rápido e mais eficaz, as indústrias se deslocavam do centro da cidade para o bairro de São Cristóvão, já em meados de 1890. Na verdade, além da proximidade com este meio de transporte para o deslocamento de suas mercadorias, havia também o fato da localização em São Cristóvão representar a minimização dos custos com infraestrutura, já que este bairro era dos mais bem servidos do Rio à época, especialmente quanto ao abastecimento de água. Acrescenta-se, ainda, a utilização por algumas indústrias dos casarões ali existentes, que fez diminuir os custos de capital fixo. Assim, segundo Abreu (1987:55):

*"A importância de São Cristóvão era tamanha para a indústria nessa época, que é difícil assegurar se esta atividade se aproveitou da situação residencial decadente do antigo bairro aristocrático, ou se a indústria levou à sua transformação (...). É, entretanto, difícil estabelecer a direção da causalidade, devido ao caráter ainda incipiente da industrialização carioca, feita inclusive como que à revelia da classe dominante”.*

As fábricas têxteis eram exceções à regra de localização próxima ao centro. Estas, na sua maioria, utilizavam motores a vapor, como a Companhia Progresso Industrial do Brasil e Companhia Tecidos de Seda Brasileira, instaladas em 1893 às margens da Estrada de Ferro Central do Brasil, nos bairros de Bangu e Piedade, respectivamente; enquanto os motores movidos parcialmente por força hidráulica eram usados por aquelas que se localizavam em Laranjeiras e nas proximidades do Jardim Botânico. A figura 10 mostra um momento da evolução urbana carioca, que se expressa pelo arruamento do centro e pela expansão em direção as zonas norte, oeste e sul, facilitadas pelas primeiras linhas de bonde e da rede ferroviária..

**Figura 10 - Mapa da área central da cidade do Rio de Janeiro no século XIX**

Fonte: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, 2000.

Paralelamente a esse desenvolvimento industrial, a cidade viu um grande crescimento de doenças associadas à pobreza de boa parte da população que não tinha acesso aos bens de consumo.

Devido às precárias condições de vida da população carente, muitos intelectuais da época não tardaram em denunciar as condições subumanas em que vivia a população pobre da cidade. Lima Barreto, um importante cronista da cidade,

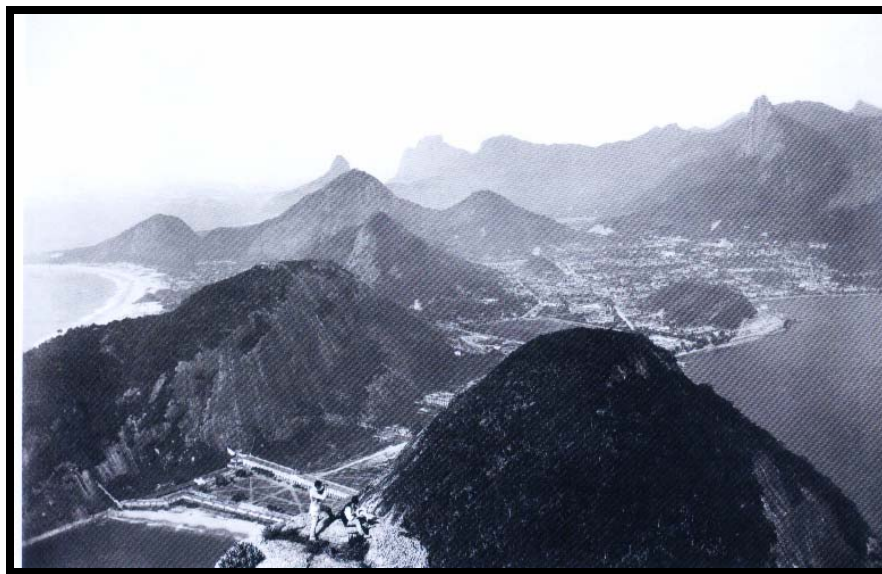


era um dos que se alarmavam com tal situação:

*"Admira-se que essa gente pudesse viver, lutando contra a fome, contra a moléstia e contra a civilização; que tivesse energia para viver cercada de tantos males, de tantas privações e dificuldades. Não sei que estranha tenacidade a leva a viver porque essa tenacidade é tanto mais forte quanto mais humilde e miserável" (Lima Barreto, Recordações do Escrivão Isaías Caminha Apud. Barbosa 1992:317).*

Segundo Kulgemas, (1985:35) no ano de 1900, a cidade ainda não tinha 600.000 habitantes e não havia empregos para a maioria; mais de 50% da população era obrigada a viver de pequenos expedientes e venda nas ruas de artesanatos e quitutes caseiros. O problema da moradia atingia boa parte da população carioca, que era obrigada a viver nas favelas ou nos cortiços, contrastando com a paisagem idealizada da Zona Sul (ver figura 04). A favela, desde novembro de 1897, quando os soldados de Canudos, na Bahia, decidiram ocupar o morro da Favela por falta de habitação, vem servindo de alternativa para a população carente, que se submete a viver em barracos construídos pelos próprios moradores nos morros ou em terrenos abandonados e íngremes, privados de esgoto e água.

**Figura 07 - Vista do Pão de Açúcar 1890.  
Rio de Janeiro.**



**Foto: Marc Ferrez. Acervo Instituto Moreira Salles.**

A situação do cortiço também era deplorável, com galpões de madeiras subdivididos internamente e alugados por seu proprietário, geralmente um português dono de armazém próximo ou até mesmo um membro da aristocracia. Os homens de cortiço geralmente trabalham fora, constituem-se de serventes, carregadores, funcionários públicos humildes e outras profissões de baixa remuneração.

Por outro lado, era nos subúrbios e próximo ao centro, que uma nascente classe média construía suas casas. Lima Barreto faz uma descrição desta classe, que era geralmente composta de:

*"funcionários públicos, de pequenos negociantes, de médicos com alguma clínica, de tenentes de diferentes milícias, nata essa que ímpar pelas ruas esburacadas daquelas regiões. (...) Se algum de seus representantes vê um tipo mais ou menos, olha-o da cabeça aos pés (...), assim como quem diz: aparece lá em casa que te dou um prato de comida. Porque o orgulho da aristocracia suburbana está em todo dia ter jantar e almoço" (Nosso Século, 1985. v.II:40).*

Nos primeiros anos do século XX, a literatura assumia o principal papel de criação de um consenso em relação ao espaço público, contendo tanto uma apologia oficial do progresso quanto uma crítica à decadência social e moral da "nova" cidade. O passado imperial, representado por ruas estreitas, ameaçava o ideário de progresso tão proclamado por alguns intelectuais da época.

Com a gestão de Rodrigues Alves (1902-1906) intensificou-se o interesse de mudar a imagem da Capital Federal através de uma política, como salientava o próprio presidente, de "amparo à produção, estímulo à imigração e ocupação dos solos férteis, incremento dos transportes e proteção à entrada de capitais". Entretanto, para tal fim, era necessário sanear e modernizar a Capital Federal.

E para esta empreitada foi nomeado para prefeito da cidade, Francisco Pereira Passos, que em quatro anos comandou a maior transformação já verificada no espaço carioca até então, constituindo-se num verdadeiro programa de reforma urbana, que visava, sobretudo, a resolver as contradições que ela apresentava.

Desta forma, era necessário agilizar todo o processo de importação/exportação de mercadorias, que ainda continha características coloniais devido à ausência de um moderno porto. Este era visto como um acúmulo de sujeiras, foco de doenças, como a

varíola, febre amarela e a peste bubônica.

Diante desta imagem da cidade no estrangeiro, tornava-se imperioso criar na capital, um espaço que simbolizasse concretamente a importância do país como principal produtor de café do mundo, que expressasse os valores da "vida moderna" das elites econômicas e políticas nacionais.

Para concretizar tais ideais, o presidente deu o primeiro passo já em 29 de dezembro de 1902, quando publicou uma lei que determinava a reorganização da administração do Distrito Federal, dando amplos poderes ao prefeito nomeado, ao mesmo tempo em que destinava uma verba substancial para os serviços de higiene do Rio. Em janeiro de 1903, quando Pereira Passos assumia a prefeitura do Rio, já havia uma certa expectativa por parte da população quanto à remodelação da cidade.

Logo após ser nomeado, Passos determinou a reorganização da antiga comissão da carta cadastral que deveria fornecer apoio logístico necessário às obras que pretendia realizar, as quais foram discriminadas na mensagem encaminhada à câmara em 01/09/1903 sob o título "embelezamento e saneamento da cidade".

Para atingir tal objetivo, a primeira providência foi a instituição do plano progressivo dos edifícios, da uniformização dos planos de alinhamento das ruas da cidade, que passaram a ser numerados. A verdade é que a reforma desagradou bastante à população pobre, pois muitos cortiços foram destruídos e seus habitantes tiveram de mudar-se para regiões muito mais distantes de seus locais de trabalho.

Em nove meses foram demolidos nada menos do que 614 prédios. Torna-se importante ressaltar que, na maioria dos casos, a Prefeitura desapropriava mais prédios do que aqueles necessários para o alargamento das ruas. Visava com isso a venda dos terrenos remanescentes (e agora valorizados) após o término das obras, ressarcindo-se assim de grande parte de seus custos, que não foram nada pequenos.

A reforma Pereira Passos representa um exemplo típico de como novos momentos de organização social determinam novas funções às cidades, muitas das quais só podem vir a ser exercidas mediante a eliminação de formas antigas e contraditórias ao novo momento.

Além disso, representa também o primeiro exemplo de intervenção estatal maciça sobre o urbano, reorganizado agora sob novas bases econômicas e

ideológicas, que não mais condiziam com a presença de pobres na área mais valorizada da cidade. Pode-se acrescentar, ainda, que este período constitui-se em exemplo de como as contradições do espaço, ao serem resolvidas, muitas vezes criam novas contradições para o momento de organização social que surge.

Portanto, o período Passos representa para o Rio de Janeiro a tentativa de superação efetiva da herança da cidade colonial-escravista e o início de sua transformação em espaço adequado às exigências do modo de produção capitalista, ao mesmo tempo que desenvolve, também, a etapa inicial de desenvolvimento de novas e importantes contradições. Vale ressaltar que, neste processo, o papel do Estado foi fundamental, tanto no que diz respeito à sua intervenção direta sobre o urbano, como no incentivo dado à reprodução de diversas unidades do capital.

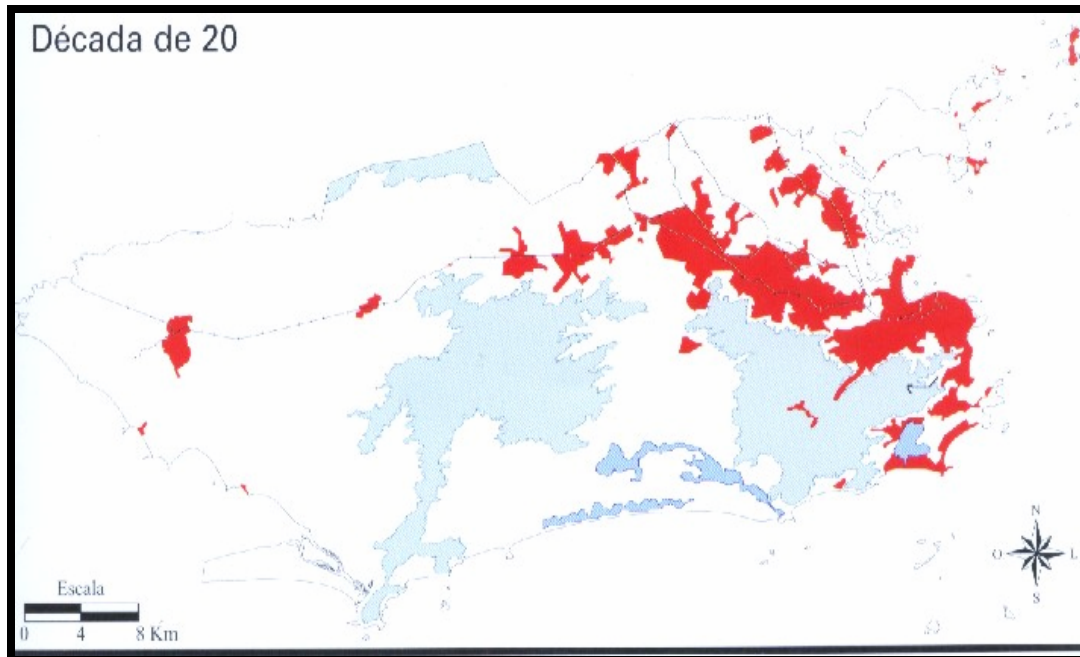
Em 1906, inaugura-se uma nova fase de organização social no país, na qual se tem o início da aristocracia do café, cuja grande produção apresenta agora cotação cada vez mais baixa no mercado internacional, obrigando o Governo, a partir de 1907, a sustentar seu preço através de uma política de valorização pela retenção de estoques, e a manter o câmbio baixo, visando a incentivar sua exportação.

A partir de então surge uma nova complexidade urbana, quando os governos da união e Distrito Federal, representando as classes dominantes, atuam preferencialmente na esfera do consumo, incentivando a continuidade do processo de renovação urbana da área central e de embelezamento da zona sul, enquanto nos subúrbios, as indústrias se multiplicam, sem contar com qualquer apoio do Estado, criando novas áreas, dotando-as de infra-estrutura e, principalmente, de grande número de empregos. Desta forma, uma numerosa mão-de-obra é atraída para esses locais, dando origem a novas favelas, situadas próximas às áreas industriais.

É na gestão de Carlos Sampaio (1920 a 1922), porém, que vão se desenvolver grandes mudanças na cidade. Com a intenção de prepará-la para as comemorações do primeiro centenário da Independência do Brasil, a administração de Carlos Sampaio precisou lutar contra o tempo para que a cidade pudesse acolher o grande número de turistas e personalidades nacionais e estrangeiras que chegariam para participar dos festejos. A figura 11 mostra a mancha urbana da cidade, representada em vermelho cidade do Rio de Janeiro, concentrada no centro e começa a se espalhar para as zonas

norte e oeste.

**Figura 11 – Mapa da cidade do Rio de Janeiro na década de 1920**



**Fonte: Instituto Pereira Passos – IPP/DIG – Geoprocessamento – 1999.**

O prefeito, cumprindo suas intenções, decide destruir o morro do Castelo, que havia se transformado em local de residência de inúmeras famílias pobres, alegando ser local de imundície e falta de higiene. Mas, na verdade, ele estava realmente preocupado com a reprodução do capital, já que esta região estava localizada perto da área de maior valorização do solo da cidade: a Avenida Rio Branco<sup>10</sup>.

Na gestão Prado Júnior, em 30/08/1923, foi iniciado o Plano Agache, que se constitui em um exemplo bastante explícito da tentativa das classes dominantes da República Velha de controlar o desenvolvimento da forma urbana carioca. Entretanto, o plano propriamente dito nunca foi implantado, mesmo que algumas obras fossem realizadas anos mais tarde, como o caso do autódromo de Jacarepaguá e o túnel Santa Bárbara (inaugurado em 1963).

<sup>10</sup> Segundo Mascarenhas (2000), para além da contínua deterioração física da paisagem em pauta, inicia-se um processo mais intenso de desgaste de sua imagem nas representações sociais reinantes. A cidade se modernizava, tornando o Castelo uma paisagem relíquia, estagnada, escura, inteiramente estranha ao frenesi de bondes e luzes que ocorria a seu redor.

Ao longo da década de 30, estas características do poder público, irão validar as políticas "desenvolvimentistas" de interesse do Estado Novo, além de constituir forte impulso para a adesão de parcela significativa da intelectualidade carioca a uma iniciativa centralizadora e doutrinária, como o caso da Universidade do Brasil, projeto criado para substituir a Universidade do Distrito Federal, com intuito, como afirmam Shwartsman et alli. (apud Carvalho, 1993) de fortalecer a mentalidade do povo, no sentido de engrandecer a sua civilização.

Uma parte da imprensa carioca que não se afinava com estes ideais reagiu a essa investida do Estado pelo controle da cidade e das suas manifestações culturais. Temia-se que a destruição da universidade municipal condenasse o Rio de Janeiro às experiências estadonovistas no sentido da produção de uma "alma-síntese" brasileira.

Com isso, a cidade seria afastada de sua própria história, divorciada da sua realidade local e dos seus personagens, ocupada, agora, por seres emblemáticos da nova nacionalidade, como o caso do "gaúcho", do "seringueiro", do "sertanejo", da "floresta", dos "inconfidentes", dos bandeirantes, todos eles constituindo uma síntese conservadora das representações heterogêneas e regionalistas que se envolviam no universo mental brasileiro (Carvalho, 1994:44).

O fato mais contundente para aumentar a preocupação dos que defendiam a integridade cultural do povo carioca foi o grande crescimento da população entre 1930-1950, ocasionado pelo aumento do fluxo migratório em direção à capital da República. Segundo Abreu (1987), que alerta para a inexistência de dados demográficos para o ano de 1930, a população da cidade nessa época deveria se situar em torno de 1.400.000 pessoas, ao passo que na década de 50 essa mesma população havia quase dobrado em tamanho, chegando a totalizar aproximadamente 2.500.000 habitantes.

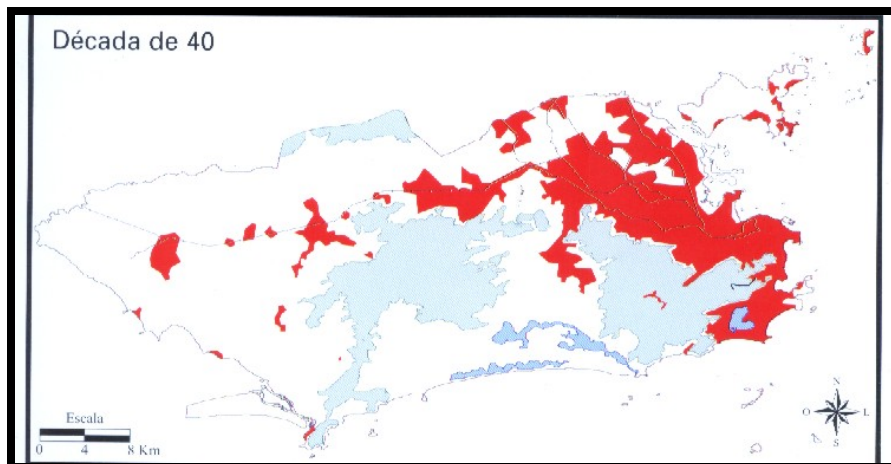
Dentre os vários fatores que contribuíram para o crescimento demográfico do Rio de Janeiro nesses vinte anos, merece maior destaque o crescimento industrial da cidade, que passou a atrair numerosa mão-de-obra, de início proveniente dos estados mais próximos, mas a partir da década de 40, com a construção da Rodovia Rio-Bahia, também dos estados nordestinos. Para se ter uma idéia do crescimento industrial na cidade do Rio de Janeiro, basta observar os dados do período de 1940 a

1950, quando o número de estabelecimentos industriais da cidade cresceu em 30% (de 4.169 para 5.693); o pessoal ocupado em 40% (de 115.020 para 160.105); e o valor nominal de produção em 441% (Abreu 1987:96).

Neste período, houve um processo de ocupação progressiva dos subúrbios, tanto pelas indústrias que se transferiam das áreas centrais, como por aquelas que se instalavam na cidade pela primeira vez. E foi a crise de 1929, ao estimular a produção manufatureira, que incentivou a debandada das indústrias para essas novas áreas da cidade.

Percebe-se, assim, que, a partir de então, houve uma progressiva mudança no processo de evolução social e política do país, cujas lideranças passam agora a buscar nas cidades - e não mais no campo - o respaldo necessário à sua legitimidade. Essa nova prática política vai resultar em uma atitude governamental favorável aos interesses fabris, levando investimentos públicos de vulto para as áreas industriais, ao mesmo tempo em que se criam "leis trabalhistas" cujo objetivo principal era o controle da capacidade de organização da classe operária. Por outro lado estas leis tiveram também um papel importante no crescimento do fluxo migratório para a Capital da República, ocasionando o aumento tanto da densidade populacional das áreas suburbanas, como do número de favelas da cidade. A Figura 12 mostra esta expansão da mancha urbana da cidade.

**Figura 12 – Mapa da cidade do Rio de Janeiro na década de 1940**



**Fonte: Instituto Pereira Passos – IPP/DIG – Geoprocessamento – 1999.**

## 2.2 – A Cidade que Nelson Pereira dos Santos reelaborou

Segundo Carvalho (1994:51) ao longo da década de 1950, quando se vivia no país o apogeu das expectativas desenvolvimentistas, a questão urbana enviezou-se por outros rumos e pareceu distanciar-se de um diagnóstico pessimista, característico de décadas anteriores. A crítica aos "excessos" estatais do período precedente, e a institucionalização universitária das abordagens sobre o fenômeno urbano, foram os dois fatores que concorreram para a proliferação dessa nova maneira de se entender a cidade, que deixou de ser representada como um espaço "maldito" a exigir permanente controle, para emergir em símbolo de empenho coletivo na produção de uma sociedade moderna.

Zweig (Apud Ventura 1994: 10) ao visitar o Rio de Janeiro, na década de 50, afirma: "Encontramos em todas as pessoas, no engraxate e no aristocrata, a mesma polidez que aqui une harmoniosamente todas as classes sociais" (p.19). A prova desta harmonia estava na democracia da roda de samba que congregava a classe média com a população favelada.

*"(...)A classe média lançou também a moda de subir o morro para se divertir. Uma noite Ronaldo Bôscoli, que além de compositor era jornalista, resolveu ir à Mangueira para denunciar indignado, 'a invasão dos grã-finos' que ficavam fingindo sambar com copos de leite condensado com cachaça na mão (leite-de-onça) e lenços molhados de lança-perfume no nariz" (Ventura 1994:19).*

Essa harmonia, no entanto, escondia a violência latente, que havia aumentado 40% nas ocorrências registradas de 1946 a 1949. Alarmado com tal situação, Hungria 1951 (Apud Ventura 1994:20) afirmava: "Se no ano passado (1950) matou-se um homem a cada 29 horas, no ano em curso tem ocorrido um homicídio a cada 24 horas". Embora crescesse a criminalidade na cidade, esta quase não era percebida, pois ainda não havia uma generalização de seu alcance. "O Jornal do Brasil, por exemplo, registrava apenas quatro assaltos durante os 31 dias de dezembro de 1950: três no Centro e um - este sim escandaloso - em plena Avenida Beira-Mar". (Ventura 1994:20).



Por trás das suntuosas obras existia uma cidade, como ressalta a marcha de Victor Simon e Fernando Martins de 1954 onde "De dia falta água/E de noite falta luz", embora às vezes faltassem ambas ao mesmo tempo. Isto ocorria porque, de 1950 a 1954, o Rio enfrentou uma corrida imobiliária sem precedentes. Como a especulação imobiliária não era acompanhada por um plano de infra-estrutura urbana, acabou ocasionando outros problemas como o da falta d'água, que começava a ser resolvida em 1955 com a ligação provisória da adutora de Guandu e a construção da subadutora de Santíssimo.

Entretanto, é a partir de 1953 que a percepção dos problemas ocasionados pela política urbana se fez sentir com mais destaque. Mas, com a eleição de Juscelino Kubitschek, no ano de 1956, o carioca deixa um pouco de se preocupar com os problemas da cidade para deter-se na euforia desenvolvimentista dos "50 anos em 5" apregoado pelo novo governo.

Estes ideais emergiam ao mesmo tempo em que se intensificava o processo de substituição de importações, o qual visava a produzir no país não apenas bens de consumo imediato, como também os bens de consumo durável e de capital. Com isso, percebe-se neste período a penetração maciça do capital estrangeiro no país.

Abreu (1987) entende esta fase como decorrente da ideologia desenvolvimentista preponderante do governo JK, que encarava o subdesenvolvimento como uma fase de pobreza atual' que encerraria, entretanto, 'uma grande riqueza latente'. Decorrente desta ideologia, verifica-se nos "50 anos em 5" do período JK, um crescimento notável na infra-estrutura do país, juntamente com o seu produto industrial, que, de um índice igual a 100 em 1948, atingiu 262 em 1960 (Basbaum, 1976 Apud Abreu 1987). Foi em São Paulo que se verificou a maior parte do crescimento industrial do país, suplantando o Rio como principal pólo industrial do país.

Mesmo não conseguindo atrair para si a maior parte dos investimentos estrangeiros que entravam no país, o Rio continuou a exercer forte papel de atração sobre a força de trabalho, resultando daí um crescimento populacional ainda maior do que o verificado na década anterior.

Para complicar ainda mais a vida do carioca, o aumento da importação de

bens de capital associou-se a uma queda acentuada nos preços do café, criando um déficit permanente nas trocas cambiais do país. Isto ocasionou a emissão constante de papel-moeda, levando a uma aceleração rápida do processo inflacionário, que reduzia em muito o salário real do trabalhador. Além disso, houve uma crescente valorização do solo urbano ocasionado pela ânsia de lucros de muitos proprietários de terrenos na periferia, que resolveram mantê-los vagos, como reserva de valor, com o intuito de valorizá-los.

E foi o Estado o principal agente para o sucesso desta estratégia, pois não organizara uma política de uso do solo que desestimulasse a retenção de terrenos pelos proprietários, ao mesmo tempo em que estimulava o transporte rodoviário, ao baratear a tarifa de ônibus, incentivando uma série de empreendimentos imobiliários, localizados a grandes distâncias dos principais eixos de comunicação.

O resultado disso foi uma crise habitacional generalizada, que atingiu principalmente, a população pobre. Isto ocasionou a multiplicação da população favelada e a proliferação das casas de cômodos. Enquanto isso, na zona Sul cresce a quantidade de prédios, os arranha-céus começam a dominar os bairros de Copacabana, Botafogo, e Flamengo. Segundo Abreu (1987:20), só em 1954, foram licenciados 16.720 apartamentos sendo 80% deles na zona Sul, que representava a melhor opção de moradia e tranqüilidade para a classe alta. Porém, às vezes, esta pretensa tranqüilidade era gravemente abalada. Um bom exemplo de ascensão de violência no seio da classe média é relatado por Ventura (1994:33):

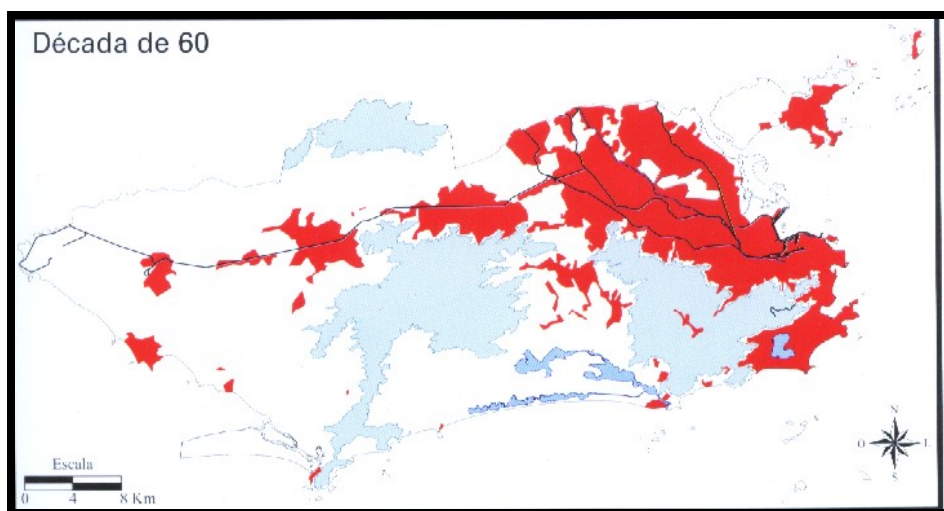
*"Dois delinquentes chiques da década, Ronaldo Guilherme de Souza Castro e Cássio Murilo Ferreira da Silva, que na noite de 14 de junho de 1958 jogaram a jovem Aída Curi do alto de um edifício em Copacabana, depois de currá-la, ficaram como símbolos do que havia de pior nessa juventude. Eles inauguravam um modelo de agressividade, cruel e gratuita, que não encontrava equivalente na violência praticada pelos malandros de morro de então. Essa geração do asfalto, que se divertia com brincadeiras como atear fogo em mendigos, antecipou uma vertente moderna da violência urbana - a que é movida pelo prazer e crueldade."*

A violência urbana era, na verdade, um dos problemas que a política

desenvolvimentista de JK ocasionou. A partir de 1958 o otimismo típico dos anos dourados começa a ser abalado. A crise econômica é gravemente intensificada e o Programa de Metas corre o risco de ser interrompido, tendo como consequência o aumento da inflação e da dívida externa. Para se ter uma idéia do âmbito da crise, em 1956, a taxa de inflação fora de 19,2% e, em 1960, de 30,9%. No primeiro semestre de 1958, o custo de vida subira 10% no Rio de Janeiro, quase o dobro do índice para o mesmo período para o ano anterior (Benevides, 1985: 151).

Diante de tais circunstâncias, os anos de 1960 são marcados por graves conflitos políticos que ocasionarão a ascensão dos militares ao poder. Durante a gestão destes, o problema da habitação - um dos mais graves da cidade - já havia se tornado extremamente crítico, pois estava-se em um contexto de estagnação do crescimento econômico nacional. A reforma urbana se tornou um destaque nas discussões sobre políticas redistributivistas, e se resumia numa "interferência substancial do governo nos mecanismos do mercado imobiliário urbano, através de leis severas e do recurso à desapropriação, e não mais, apenas, o simples financiamento, construção e destruição de unidades residenciais, que poderiam, então, constituir os pré-requisitos para um programa habitacional efetivo (Abreu 1985:116/117). Esta política habitacional ocasionou a expansão da manha urbana para diversas áreas, como mostra a figura 13.

**Figura 13 – Mapa da cidade do Rio de Janeiro na década de 1960**



**Fonte: Instituto Pereira Passos – IPP/DIG – Geoprocessamento – 1999**

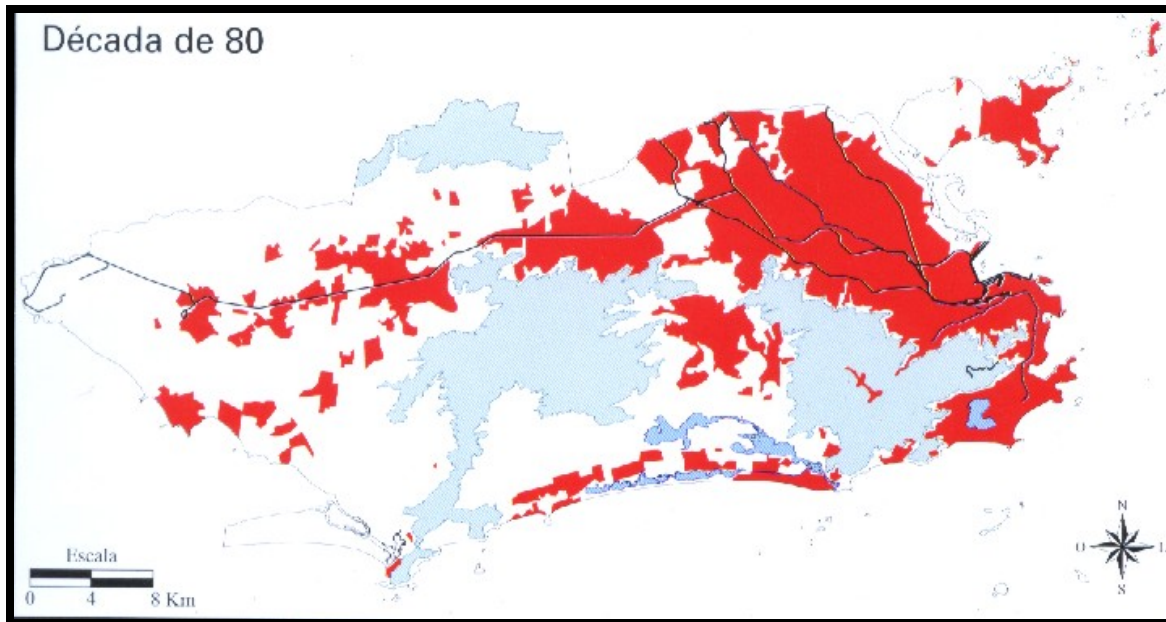
O golpe militar de 1964, apoiado pela burguesia industrial e financeira, ao substituir o populismo pela tecnocracia, anulou qualquer tentativa de concretização de uma reforma mais efetiva. Ao contrário, sua política, baseada em critérios de eficiência econômica e na contenção dos salários, gerou um processo de concentração de renda nas mãos das classes mais privilegiadas. Isto ocasionou um aumento, na metrópole carioca, da segregação espacial, pois houve a efetivação da separação das classes sociais no espaço, o que contribuiu bastante para a forma urbana retomar seu antigo padrão estratificado, agora, porém, muito mais nítido.

Com isso, o poder público lança mão de práticas de organização do espaço, como é o caso da intervenção nos bairros da Lapa e Catumbi, no governo Lacerda, que deixaram de servir às classes populares para tornarem-se corredores das grandes vias expressas. Esses ideais são ditados pelo plano Dioxíads que, tal como o Plano Agache nos anos 20, pretendia remodelar a cidade a partir de uma série de obras que afetariam as populações mais pobres. Prova disso foi o processo drástico de remoção de favelas dos locais mais valorizados da zona Sul, para que fossem construídas habitações de luxo "ou para que os morros fossem mantidos livres e desembaraçados, condição necessária para a sua venda, pela empresa imobiliária como áreas verdes" (Abreu 1985:134).

Isto tudo levou a um processo intenso de especulação imobiliária que determinou a expansão da parte rica da cidade em direção a São Conrado e Barra da Tijuca, que se efetivaram nas décadas posteriores como bairros típicos da elite.

Na década de 70, têm-se uma continuidade dessa política voltada para suprir de infra-estrutura os bairros da classe média, deixando de lado os bairros suburbanos. Assim, essa década vê surgir o metrô, a ponte Rio-Niterói, que começou a ligar as duas cidades; o avanço do núcleo central sobre a sua periferia na esplanada do Castelo; a transformação do Mangue em Cidade Nova com função administrativa. Este fato vai gerar na década seguinte uma grande expansão da mancha urbana (representada pela cor vermelha), principalmente para a zona oeste da cidade, com destaque para a Barra da Tijuca, como pode ser observado na figura 14.

**Figura 14 – Mapa da cidade do Rio de Janeiro na década de 1980**



**Fonte: Instituto Pereira Passos – IPP/DIG – Geoprocessamento – 1999**

Nos anos de 1980, com a crise econômica brasileira, surgem novos fenômenos na cidade. De um lado, a problemática do narcotráfico nas favelas, e, de outro, a ocupação do espaço coletivo pela população de rua. De acordo com Carvalho, em seu artigo *A cidade cindida ao meio* (1992:39), na década de 80:

*"(...) a mediação efetuada pelos políticos locais entre o Estado e o homem comum tornou-se mais difícil porque os benefícios concedidos tornaram-se mais raros. Naquele contexto, o jogo do bicho apropriou-se dessas arenas de trocas privatistas e preencheu o espaço deixado pelos políticos clientelistas. Agora é o crime organizado que redimensiona e aprofunda essa recusa à política formal e a reveste de violência, destruindo até mesmo o pouco que havia de organização popular, como revelam as suas investidas sobre as associações de moradores das favelas."*

Dessa maneira, esta problemática atinge seu ponto crítico nos anos 90, quando a sociedade, alarmada com tal situação, criou organismos para reverter esse quadro, como o caso do movimento Viva Rio, fundado em 1993 para organizar a população carioca no sentido de criar soluções para diminuir a violência na cidade. Nos primeiros anos do século XXI, esta tendência intensificou-se, com a população

sobressaltada com os noticiários da mídia que destacam os fatos violentos da cidade. O quadro 01 mostra o número de favelas em alguns bairros da zona sul e zona norte da cidade.

Entretanto, não se atacou a verdadeira causa deste problema: o caráter excludente e segregador das políticas públicas, que historicamente beneficiaram as áreas ricas, como a que se pode ver na figura 15, em detrimento das favelas e subúrbios.

**Quadro 01 – Número de Favelas em Alguns Bairros da Cidade do Rio de Janeiro**

<b>BAIRROS</b>	<b>SUPERFÍCIE (Km<sup>2</sup>)</b>	<b>POPULAÇÃO (habitantes)</b>	<b>DENSIDADE DEMOGRÁFICA (hab/km<sup>2</sup>)</b>	<b>FAVELA (Quantidade)</b>
Barra da Tijuca	35,93	82.702	2301,9	10
Botafogo	4,84	79.630	16465,7	03
Centro	6,40	42.239	6599,0	0
Copacabana	4,57	155.476	34028,5	02
Joá	1,80	803	446,7	01
Lagoa	2,27	20.256	8911,2	0
Lins de Vasconcelos	2,69	36.748	13731,9	10
Madureira	3,76	49.842	13259,4	09
Maracanã	1,67	27.095	16185,5	0
São Cristóvão	5,09	39.482	7757,7	04
Tijuca	10,04	162.637	16200,7	09

Fonte: Instituto Pereira Passos, 2000.

**Figura 15 - Paisagem carioca vista do Alto do Corcovado, Rio de Janeiro, 2005.**



**Foto: Luiz Claudio Motta Lima**

Tudo isso leva a acreditar na tese da cidade partida, formulada por Ventura (1996:14):

*"Os Bárbaros são a grande fonte do mal-estar deste final de século. A exclusão se transformou no problema social maior. Enquanto dos morros só se ouviam os sons do samba, parecia não haver problema. Mas, agora se ouvem os tiros. Não se trata de uma guerra civil, como à vezes se pensa, mas de uma guerra pós-moderna, econômica, que depende das artes bélicas, mas também das leis do mercado, é um tipo de comércio. Por isso não há solução mágica à vista. Sabe-se que é preciso destruir as "vanguardas" - os que praticam barbaridades, os traficantes de drogas - numa operação de força implacável. Exterminá-los, porém, talvez seja mais fácil do que desmontar o circuito econômico que os sustenta e cujas pontas - a produção e o consumo - não estão nas favelas)".*

A figura 16 mostra uma área da zona Sul da cidade, completamente urbanizada, com alta densidade demográfica.

**Figura 16 - Paisagem da Zona Sul vista do alto do Morro do Corcovado.  
Rio de Janeiro. 2005**



**Foto: Luiz Claudio Motta Lima**

Neste contexto, torna-se de suma importância levar em consideração a evolução dos olhares da população carioca em relação à sua cidade. E é o cinema uma fonte importante para se efetivar este estudo, porque, afinal de contas, esta arte nos proporciona mais do que um simples relato sobre a cidade: oferece um amplo painel, pois as imagens dos filmes rodados em cada período da história da cidade mostram não apenas a paisagem desta época, que pode não existir mais, mas refletem igualmente a ideologia de seu realizador. Assim, os filmes *Rio, 40 Graus*; *Rio, Zona Norte*; *El justicero*, objetos de nossa análise, contribuem sobremaneira para uma reflexão sobre a Paisagem da cidade do Rio de Janeiro, juntamente com as suas características sócio-espaciais, pois foi com as imagens capturadas por Nelson Pereira dos Santos que se fortaleceu uma abordagem não vinculada à ideologia da classe dominante, conforme veremos no próximo capítulo.



### III. A TRILOGIA SOBRE A PAISAGEM CARIOCA

Nesta parte propõem-se uma análise de cada filme selecionado. Ainda torna-se importante mencionar que os filmes *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte* foram analisados de acordo com Lima (1997) e Lima (2001), possibilitando uma ampliação dos conceitos trabalhados anteriormente. Este capítulo divide-se em quatro partes. Na primeira enfocaremos os aspectos da produção dos filmes e sua repercussão após a exibição. Na segunda destacaremos as imagens do filme *Rio, 40 graus*. Na terceira analisaremos as imagens do filme *Rio, Zona Norte*. Na quarta abordaremos as imagens do filme *El Justicero*.

#### 3.1. O contexto social e a repercussão dos filmes: *Rio, 40 graus; Rio, Zona Norte; El Justicero*

Ao analisarmos um filme não podemos deixar de nos ater às vinculações arte-sociedade, que se impõem de forma que podemos dizer que a arte é social no sentido afirmado por Cândido (Apud Bastos, 1993:47):

*“Como se vê, não convém separar a repercussão da obra de sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que represente e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana. Ora, todo o processo de comunicação inter-humana. Ora, todo o processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito”.*

Então, identificam-se três elementos da comunicação artística: autor-obra-sociedade. Estes elementos independem do grau de consciência do artista e dos receptores da arte, pois eles são indissolúveis, pressupondo num jogo permanente de relação entre eles. Diante disso, segundo Bastos (1993:47):

*“Nesse contexto, não é mais possível na atualidade, deixar de lado na nossa análise o papel do intelectual-artista como um elemento produtor do discurso social - uma vez que os intelectuais são sujeitos que não estão à margem de contradições e conflitos”.*

Não podemos deixar, portanto, de analisar este aspecto que influenciará, com certeza a obra fílmica. Ainda levando em consideração o fato do filme não ser produto de apenas um intelectual-artista, mas de uma equipe de intelectuais-artistas (roteirista, cenógrafo, figurinista, músico, fotógrafo, coordenados por um diretor, que por dar unidade a estes diferentes trabalhos recebe o mérito de “ser o dono da obra”). Mesmo que o diretor domine o processo de criação, o filme será produto final desta diversidade de olhares.

*“Assim, como em qualquer produção cultural, o cinema apresenta um grau de subjetividade que é mais ou menos evidenciado, dependendo do olhar de quem o analisa. Por outro lado, se considerado o número de pessoas envolvidas na realização de um filme, o peso dessa subjetividade se potencializa. Em outras palavras, um filme é uma obra coletiva ainda que contemporaneamente a responsabilidade maior pelo produto final seja creditada ao cineasta que não por acaso é chamado de diretor e/ou autor” (Lino, 1995:96)*

Neste contexto, torna-se imperioso conhecermos as etapas de produção dos filmes em análise, bem como as apreensões da equipe e suas convicções políticas.

### **3.1.1. Rio, 40 graus**

No caso do filme do Rio, 40 graus; primeiramente, temos que considerar a dificuldade de captação de recursos para iniciá-lo, pois houve certa resistência dos produtores em financiar o projeto, porque este não se enquadrava nos moldes comerciais, o que certamente impediria um retorno financeiro rápido.

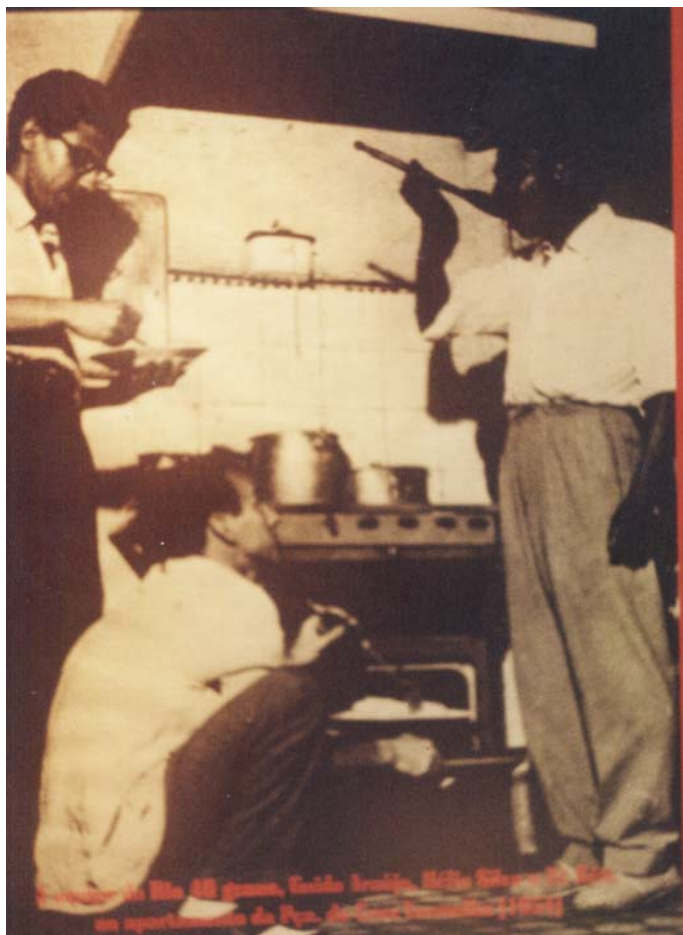
Diante da resistência dos produtores em investirem recursos no filme, e da negativa dos companheiros do partido comunista, ao qual o diretor era filiado, em apoiarem tal empreitada, Nelson Pereira dos Santos decide fazer uma cooperativa, mediante venda de cotas de 5 mil a 10 mil cruzeiros, num esquema de produção independente. Sobre isso o próprio diretor afirma:

*“Não queria que eu fizesse o filme, diziam que filme popular só depois da revolução. Mas eu vi que dava, que tava com tudo*

*na cabeça pronto para fazer. E fui fazer. Ninguém aceitava o meu argumento, nenhum produtor existente achava que aquilo era cinematográfico, aí eu inventei uma empresa para fazer o filme” (Salém, 1996:100).*

A figura 17 destaca o caráter de cooperação da produção, mostrando Zé Ketí (compositor e ator) experimentando a refeição da equipe.

**Figura 17 - Equipe de Produção do Filme Rio, 40 graus.**



**Fonte: Lima 1997.**

Foi nos debates dos congressos de cinema realizados em 1952 - 1953 que alguns diretores construíram um ideário de realização de filmes fora dos esquemas dos grandes estúdios. Dentre estes diretores estava Santos, mesmo que em seus

discursos não se veja claramente a intenção de uma produção de filmes desvinculada do mercado e conseqüentemente dos grandes estúdios. As suas idéias são expostas por Ramos (1987:302):

*“A tese apresentada por Nelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro em abril de 1952, intitulada o Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro, é exemplar do quadro ideológico da época. Aponta em direções às transformações que, no decorrer dos anos, iriam gerar o discurso característico dos cineastas surgidos no final da década. O texto inicia propondo analisar os `empecilhos e dificuldades de nosso cinema que se verificam no `plano econômico-financeiro` de maneira a tornar possível a superação de nossa `situação de dependência` através de uma `maior produção para o mercado interno`. O conteúdo do filme é preponderante para a sua aceitação pública e, no caso do Brasil, o público tem dado `apoio irrestrito às obras do nosso cinema, porque espera ver mais nele o reflexo de sua vida, de seus costumes, de seus tipos`. Nesse sentido, a `orientação nacionalista, satisfazendo os desejos públicos` permitirá através do `aproveitamento dos assuntos nacionais, nitidamente nacionais, na produção dos filmes, a capitalização para a indústria de boa parte desse dinheiro que se evade anos após anos. Estes filmes devem ser narrados com força e calor, dando o reflexo das experiências humanas”.*

Salem (1996:113) ressalta a vinculação do cineasta com a realidade social que o cercava. Segundo a referida autora, “os problemas sociais dos mais graves da cidade são retratados no filme, sem a resignação habitual de nossos filmes conformistas”. Entretanto o filme não agradou a todos. Uma parte da crítica se irritou com as imagens contundentes do filme. Octavio Bonfim publica em 17 de março de 1956 no jornal O GLOBO a seguinte crítica:

*“Transformado num divisor de opiniões, Rio, 40 graus sofre os efeitos perniciosos de uma publicidade artificial. Recebido com efusão por certo público intelectualizado, mas igualmente repellido por ponderável setor da elite cinematográfica, o filme não vem agradando ao público em geral, primeiro sintoma que não preenche a finalidade de divertir(...) Em suma: Rio, 40 graus, é antes de tudo um filme maçante, conquanto seja panfletário, também”.*

Talvez, por incomodar tanto, em 23 de setembro de 1955, o filme tenha sido proibido pelo então chefe do Departamento Federal de Segurança (DFSP), o coronel Geraldo Menezes Cortes. Segundo a opinião do Coronel: “o filme só apresenta os aspectos negativos da capital brasileira, e foi feito com tal habilidade que serve aos

interesses políticos do extinto PCB” (Diário Carioca, 30/09/1955). Ainda segundo o coronel, no Rio de Janeiro, nunca havia feito 40 graus. O próprio cartaz do filme destaca a proibição do filme, como mostra a Figura 17.

**Figura 17 – Cartaz do filme *Rio, 40 graus***



**Fonte: Lima, 1997**

Entretanto, também, existiam aqueles que defendiam a exibição do filme. Dentre estes, se destaca Jorge Amado que afirma em artigo publicado no *Jornal Imprensa Popular* (27/09/1955):

*“Começam com o filme de Nelson Pereira dos Santos para se lançarem, em seguida, contra o teatro e o livro, os quadros ea música (...) Rio, 40 graus precisa ser exibido. Porque é um bom filme, obra de talento e sensibilidade, honesto, brasileiro, patriótico, e porque ao proibi-lo, estão os homens do golpe iniciando sua luta frontal (...) contra a inteligência brasileira. (...) A luta contra o golpe é uma luta de todo o povo brasileiro, por consequência uma luta dos intelectuais”.*

Diante da repercussão da produção, que acabou tendo sua exibição liberada, percebe-se a contundência de suas imagens, cuja insistência em mostrar os anseios da população pobre da cidade do Rio de Janeiro permitiu explicitar diante dos olhos perplexos dos espectadores (que estavam acostumados com a temática leve das Chanchadas) os problemas urbanos vivenciados na cidade.

### **3.1.2. Rio, Zona Norte**

Segundo Salem (1996:135) as filmagens de *Rio, Zona Norte* iniciaram-se em 9 de janeiro de 1957 e encerraram-se em 13 de abril do mesmo ano. Ainda segundo a referida autora:

*“No total, 62 dias de trabalho, em vários pontos da cidade - Morro do juramento, Silva Freire, Rádio Marynk Veiga, Central do Brasil, Hospital Souza Aguiar. Além de 13 dias de estúdio - talvez os dias mais duros. (...) A equipe trabalhava até 24 horas por dia, direto, preparando à noite os cenários onde rodaria na manhã seguinte com atores”.*

Glauber Rocha, que assistiu as filmagens de *Rio, Zona Norte*, narra o seu encontro com Nelson Pereira dos Santos:

*Nelson estava filmando uma seqüência de Rio, Zona Norte na Rádio Marynk Veiga, e aproximei, mais ou menos às nove da manhã, do jovem pequeno, bonito, elegante, charmoso, boca sensual, voz calma, gestos firmes, irônico, inteligente, autêntico, e ele me disse: `muito prazer, viva a Bahia, se quiser trabalhar ta legal vá pegando aqueles cabos ali pra dar uma mão pro electricista` e depois eu estava figurando atrás de Ângela Maria e Grande Otelo` (Rocha, 1981:20).*

Contrariando as expectativas geradas por seu filme anterior (*Rio, 40 graus*), o segundo filme de Nelson Pereira dos Santos (*Rio, Zona Norte*) não foi muito bem recebido nem pela crítica especializada, nem pelo grande público. O filme que contava com um esquema mais profissional, foi um grande fracasso de bilheteria. A figura 18 mostra um momento de intervalo da produção do filme

**Figura 18 – Grande Otelo descansa das filmagens, acompanhado por Nelson Pereira dos Santos e equipe.**



**Fonte: Salem 1996.**

Mesmo tendo como tema a realidade cultural das populações mais pobres, como destaca o cartaz do filme (Figura 19), *Rio, Zona Norte* não atingiu este público. Como havia acontecido com as produções neo-realistas na Itália, *Rio, Zona Norte*, também, não consegue dialogar diretamente com o povo, cujos problemas sociais são retratados em suas imagens. Machado (1987:201) esclarece este interesse:

*“Corresponde muito mais às escolhas culturais das forças progressivas do que contribuir para a criação de uma cultura nacional de caráter popular. O grande público, acostumado à ‘suave crítica de costumes’ das chanchadas, em que a integração das classes e a ascensão social eram a tônica, não se reconhecia nesses filmes que lhe devolviam a imagem de um país subdesenvolvido de grandes contrastes sociais”.*

Sobre isso, Nelson Pereira dos Santos, em entrevista ao Jornal do Brasil, em 1978, afirma:

*“Esses resultados mostram que o público não tem aceitado nossos filmes, e acredito que por nossa culpa: ainda não sabemos fazer o filme que seja entendido por todos, porque não dominamos ainda o cinema como meio de expressão, e porque nos faltam tradição, escola e habilidade artesanal. Todos os filmes que fizemos e que faremos não se destinam a meia dúzia de pessoas, mas à grande maioria de nosso povo. E as rendas insignificantes que produziram mostram que não conseguimos ainda transmitir ao povo, com clareza e eficiência, a linguagem de emoção que o atingem diretamente. Não temos, apesar desses insucessos parciais, nenhuma intenção de desistir e abandonar a luta. E continuamos fiéis à mesma linha de pensamento que inspirou até agora nossos filmes”.*

Em entrevista a Galvão (1981:15), o referido cineasta reflete criticamente sobre a busca da realidade brasileira: “Queríamos um Cinema que refletisse a realidade brasileira, como se fosse possível um cinema feito aqui que não se relacionasse com a realidade que lhe deu origem. Como se apropriava Vera Cruz não fosse o reflexo de mil coisas”.

**Figura 19 – Cartaz do filme *Rio, Zona Norte***



**Fonte: Fabris, 1994**

Fabris (1994:52) nos lembra que mesmo dentre as poucas manifestações favoráveis recebidas por *Rio, Zona Norte* a filiação neo-realista é lembrada. No entanto, para o diretor do filme a maior parte da crítica não entendeu sua obra:

*“Naquela época a crítica ficou neo-realista e o filme não era neo-realista. A crítica exigia que o filme tivesse paisagens de bairros da Zona Norte, quando não era nada disso. É um filme muito mais psicológico, que se passa todo ele na cuca do compositor: é ele contando a própria vida. Rio, Zona Norte é a transação da cultura popular mesmo. Quer dizer, o personagem do Grande Otelo é o inventor da Música, o criador puro que não tem o domínio dos meios de expressão nem a condição de registrar as músicas que cria, e é um criador inesgotável porque a criação tem a duração exata do tempo de vida daquele homem. E a vida daquele homem é das mais difíceis” (santos, Apud Fabris, 1994:160).*

Posteriormente à polêmica, Neves (1978: 16-17), considerando o “filme muito avançado em seu tempo”, ressalta suas qualidades:

*“O cinema evoluiu artística e tecnicamente desde 1958 até nossos dias, mas a simplicidade e a pobreza de recursos de Rio, Zona Norte são hoje vistas como elementos altamente positivos na reconstrução realista do drama de um sambista carioca”.*



### 3.1.3. *El Justicero*

*El Justicero* é um filme de encomenda, ou seja, Nelson Pereira dos Santos foi convidado por uma Produtora - Condor filmes - para dirigir um filme baseado no livro *As vidas de El Justicero* escrito por João Bethencourt. Como o diretor estava precisando de dinheiro, pois foi desligado da Universidade de Brasília, onde lecionava *Técnica e prática cinematográfica*, ele aceitou prontamente trabalhar no projeto e foi ele mesmo que fez a adaptação do livro para o roteiro. Helena Salem (1996:208) resume o filme:

*“Contando as aventuras de El jus (Arduíno Colassanti), jovem da zona sul do Rio, assumidamente “das classes dominantes” e filho de um general, El Justicero é uma comédia experimental, sem maiores pretensões. Irreverente, irônico, brinca com tudo e com todos. A história é quase nenhuma. Jorge, ou El Jus, como costuma ser chamado, “existe para ajudar os fracos e desamparados”. (...) Mas também é o gostosão das mulheres, e sempre mais inteligente do que todos. Ele tem um `autobiógrafo` (Emmanoel Cavalcanti), desajeitado, perdido, chamado Lenine, com cavanhaque, bigode e tudo. Em determinado momento El Jus decide despedir Lenine, não quer mais a autobiografia, porém este resolve então fazer um filme do seu ex-biografado (tipo James Bond com cérebro de João Paulo Sartre). Da esquerda à direita, a esculhambação corre geral. Bem humorado, profundamente mordaz, El Justicero é a imagem do próprio `besterol` de 20 anos atrás. Também vale como registro da situação política e social do Brasil, naquele período pós-golpe militar, de forte repressão, Serviço nacional de proteção (SNI), crescente polarização entre ricos e pobres, a esquerda perdida, o absurdo imperando.”*

Ainda sobre o filme Santos (1975:10) acrescenta:

*“El Justicero foi um filme de muita brincadeira - estava um pouco do clima do governo Castelo Branco, da `revolução redentora`, do Festival de Besteiras do Sérgio Porto, do Heitor Cony que diariamente escrevia artigos violentos nos jornais, do Tristão de Athayde - o clima da época” .*

Recentemente, em entrevista a Daniel Caetano, crítico da revista eletrônica Contracampo<sup>11</sup> Nelson Pereira dos Santos conta mais histórias sobre o filme:

*“El Justicero é o seguinte: eu fui para Brasília em 1965,*

---

<sup>11</sup> [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br)

*convidado pelo Pompeu de Souza e pelo Paulo Emílio para fazer o curso da escola de cinema de Brasília. Aí fui para Brasília, aconteceu aquilo tudo, os militares demitiram os professores líderes da Universidade, demitiram o Pompeu de Souza e eu saí com ele, essa história é conhecida”.*

Este filme é considerado por muitos o filme menos expressivo da carreira de Nelson Pereira dos Santos. O próprio diretor parece não ter se empolgado muito com as filmagens, segundo os depoimentos da equipe técnica do filme. Arduíno Colassanti em entrevista à Salem (1996:210) mostra sua visão da época:

*“Pelos próprios comentários dele, se percebia muito bem que o Nelson não gostava nem do livro original nem de estar fazendo o filme. Inclusive, tem um personagem no filme que não existia no original, que é o cineasta que faz o filme e reclama o tempo todo - o tal Lenine.”*

Entretanto, na época do lançamento do filme alguns críticos já defendiam as qualidades da produção. Maurício Gomes (*Jornal do Brasil*, 28/10/1967) afirma:

*“Contradição entre a responsabilidade e a irresponsabilidade, entre a justiça e o prazer, o sinal aberto para as mais loucas teorias. Nelson conhece a linguagem de Copacabana, a enorme distância entre a palavra e o ato concreto, e o seu filme larga sem freios uma crítica irônica, profunda, a esse mundo onde o carnaval de aparências plantou o seu domínio (...) poucos sentiram que *El Jus* é um documentário de atualidades, imagens diretas do sol, sal e sul(...) Nelson chega, através da comédia `ligeira` ao triste retrato de uma geração marcada pela tragédia”.*

E mais recentemente, alguns críticos ressaltam as qualidades do filme. Daniel Caetano, comenta:

*“A exigente turma da crítica preferiu crer que foi um filme feito sem interesse, diante de um financiamento que caiu do céu e exigia pressa na feitura do produto, uma vez que foi bancado por uma rede de distribuição e exibição, a Condor Filmes. E que, sendo filme de encomenda, como suspeitou Alex Viany, não tinha razões para ser lembrado. Nessa opinião teve a companhia de Jean-Claude Bernardet, que considerou a obra "mediocre", e mesmo Helena Salem, na biografia que escreveu de Nelson, deixa claro seu despreço pelo filme, e traz para nós*

*o testemunho de Hélio Silva e de Arduíno Colassanti, ambos relatando sua impressão de impaciência e mesmo despreço de Nelson Pereira pelo projeto, ao longo das filmagens”.*

Os críticos Antônio Pedro e Paulo Alcoforado também defendem o filme:

*“De certo modo, “El Justicero” está em sintonia com outras produções cinemanovistas leves, passadas no mundo da zona sul carioca, como “Garota de Ipanema” (1967), de Leon Hirszman, e “Todas as Mulheres do Mundo” (1967), de Domingos de Oliveira. Entretanto, há em “El Justicero” a presença de uma série de elementos que lhe imprimem uma dimensão profundamente crítica, fazendo com que transcenda os limites da comédia ligeira. Não é mero acaso a introdução de um personagem inexistente no livro - Lenine, o intelectual de esquerda que sobrevive como bajulador do Justicero.”*

*El Justicero* foi um filme escola, realizado em esquema profissional entre o diretor e seus ex-alunos da Universidade de Brasília. Segundo Jean-Claude Bernadet em seu depoimento a Salem (1996:211):

*“De alguma maneira ele tentou integrar as pessoas de forma que a experiência de Brasília não se esvaziasse no fracasso da instituição universitária. Acho que foi uma atitude muito atenciosa, carinhosa mesmo dele em relação aos alunos. Por exemplo, ele acreditou logo no talento, na força de Luís Carlos Ripper”.*

Viany (*Jornal do Brasil*, 14/10/1967) ressalta as qualidades do filme e levanta a questão de que *El Justicero* equivaleria ao *Rio, Zona Sul*, último filme da trilogia sobre a vida carioca, que Nelson pretendia realizar em fins da década de 1950.

*“Até que ponto é El Justicero um simples filme de encomenda, até que ponto é um filme pessoal de Nelson Pereira dos Santos? El Justicero como que completa a trilogia inacabada: ainda que escrita por outra pessoa, a história não deixa de ser Rio, Zona Sul”.*

*El Justicero* foi apreendido em 1968 pela Polícia federal ao ser exibido em Belém do Pará, sendo em seguida, apreendido em todo território nacional. Por conta disso atualmente só existe uma cópia do filme em 16 mm. Sobre isso Santos, em entrevista a Daniel Caetano, afirma:

*“Sobrou uma cópia em 16mm, que estava em Pesaro, David Neves que tinha levado, e o David salvou o filme, porque essa cópia voltou, e a Cinemateca fez um contratipo. Ele não existe mais, existe para saber como era o filme, você vai ver, e tal... Mas é uma cópia precária. E o negativo dançou (...).”*

Portanto, as imagens do filme, além de constituírem-se documentos importantes de uma época, permitem uma análise geográfica aprofundada. Os temas geográficos se destacam, tais como: a organização espacial da zona sul; a questão da concentração de renda; a divisão favela-asfalto e zona sul-zona norte; Análise do comportamento das pessoas da época; a atuação da esquerda, etc.

Na próxima parte, teceremos algumas considerações sobre os filmes em questão: *Rio, 40 graus*; *Rio, Zona Norte*; *El Justicero*. Ainda torna-se importante ressaltar, que se nesta parte nos importamos em mostrar as curiosidades das produções, bem como a repercussão dos filmes, na etapa a seguir destacaremos a análise dos conceitos geográficos presentes no filme.

### **3.2 – A Paisagem e o Espaço do Rio de Janeiro nos filmes *Rio, 40 graus*; *Rio, Zona Norte*; *El Justicero***

Nesta parte analisaremos como a paisagem da cidade do Rio de Janeiro foi vista nos filmes em questão. *Rio, 40 graus* foca sua lente para a questão da dualidade entre favela e asfalto. *Rio, Zona Norte* destaca as condições de vida de um compositor morador de uma favela no subúrbio. Já *El Justicero* questiona, através de uma narrativa irônica, o estilo de vida da minoria da população com alto poder aquisitivo, moradora da zona sul da cidade.

#### **3.2.1 - *Rio, 40 graus*: Paisagem Ampla<sup>12</sup>**

O enfoque principal de *Rio, 40 Graus*, é o cotidiano da população carioca, sob o ponto de vista dos moradores da favela. Além disso, o filme busca, através da reflexão, demonstrar os problemas presentes na organização espacial da cidade do Rio de Janeiro. Esses problemas decorrem, em grande parte, de um acelerado processo de urbanização do pós-guerra, que se caracterizou por excluir uma grande parte da população do processo produtivo, gerando a intensificação da pobreza urbana.

---

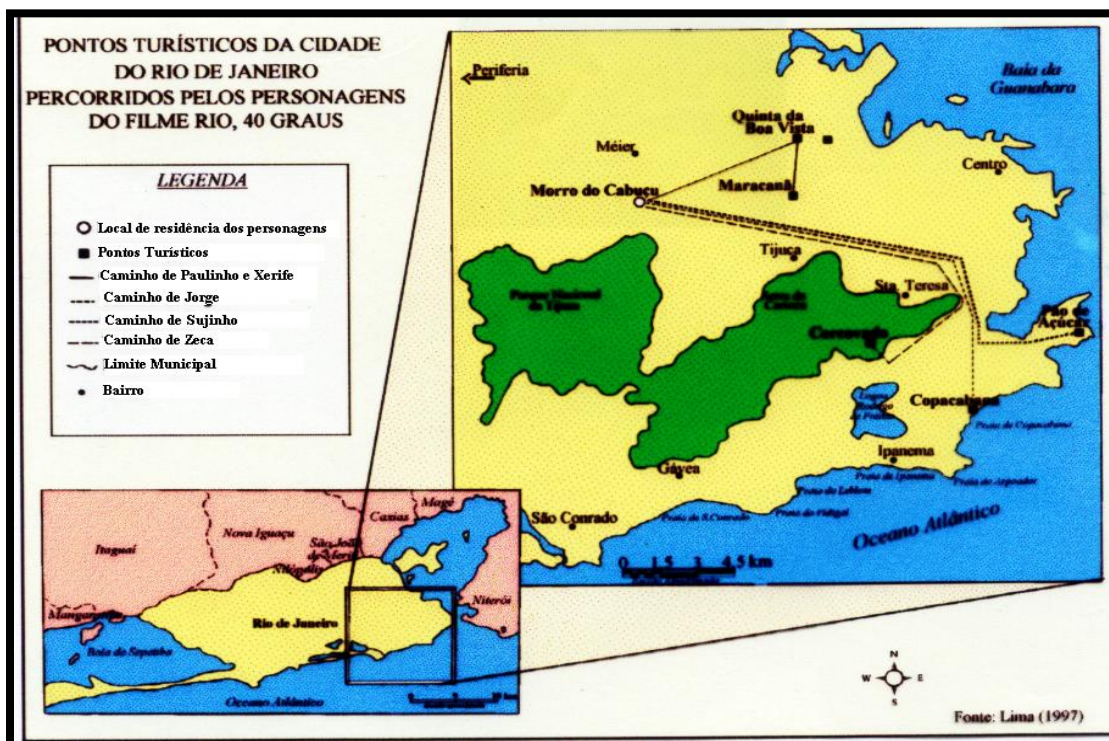
<sup>12</sup> Esta análise baseia-se em Lima, 1997..

*"A cidade em si como relação social e como materialidade, torna-se criadora de pobreza, tanto pelo modelo socioeconômico de que é suporte como por sua estrutura física que faz dos habitantes pobres cada vez mais pobres. A pobreza não é apenas fato do modelo sócio-econômico vigente, mas também, do modelo espacial" (Santos, 1993)*

A história do filme gira em torno de cinco garotos, todos os vendedores ambulantes de amendoim: Jorge, Paulinho, Sujinho, *Xerife* (líder dos garotos), e Zeca; residentes na favela do Cabuçu, localizada no bairro do Lins, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro.

A fim de conseguirem dinheiro para sua sobrevivência, os garotos, deslocam-se, num dia ensolarado de domingo, em direção a cinco pontos considerados turísticos da cidade: Quinta da Boa-vista, Copacabana, Maracanã, Pão-de-Açúcar e Corcovado, como pode ser visto na figura 20.

**Figura 20 – Pontos turísticos percorridos pelos garotos vendedores de amendoim**



Fonte: Adaptado de Lima, 1997

Percebe-se na temática do filme a preocupação em mostrar a favela, a imagem do povo e a oposição com a burguesia abastada e mau-caráter. Tudo isso é narrado de uma maneira particular, em que se dá destaque as particularidades de cada

personagem e as paisagens da cidade do Rio de Janeiro, tais como a favela, a zona sul e o subúrbio.

O letreiro inicial revela a intenção do diretor de apresentar a paisagem da cidade do Rio de Janeiro, como personagem do filme (Figura 21) e o destaque para a população carioca (Figura 22):

*“Nelson Pereira dos Santos apresenta a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro/ em Rio, 40 graus”.*

Também, enquanto passam os créditos, mostra-se um amplo panorama da cidade do Rio de Janeiro, que é apresentada em sua amplitude. As primeiras imagens são amplas, abertas em expansão. Primeiramente registra-se a orla marítima da cidade em vários planos aéreos em movimento constante, dando a sensação de liberdade. Depois se vê a grandiosidade dos prédios, evidenciando o aspecto coisificado da cidade, até chegar à imagem das favelas, e a partir daí a câmera se detém nas pessoas e seus problemas. Aqui, considera-se a paisagem ampla no sentido de podermos perceber a paisagem em toda a sua amplitude, não apenas porque a cidade nos é mostrada em grande angular, mas principalmente pelo fato do diretor apresentá-la em suas várias possibilidades de análise. Se em um primeiro momento a paisagem é mostrada em grande angular depois a câmera se aproxima da população moradora da cidade, mostrando os seus problemas, sua cultura. Assim, diferentemente de um cartão postal, que será criticado em uma seqüência posterior do filme, ou uma paisagem emblemática, como o Cristo Redentor, por exemplo, a paisagem mostrada neste filme é ampla, pois possibilita várias interpretações e diálogos sobre o que vemos. Ao contrário, a paisagem do Cartão Postal ou Emblemática, é por si só restritiva, pois determina uma idéia pronta, que pode ser de felicidade, abundância, poder etc. Portanto, como a paisagem vista no filme é ampla ela é mostrada em seus diversos ângulos. Em um primeiro momento o que mais chama a atenção são as construções e seu aspecto coisificado, para só depois inserir a população neste cenário que aparentemente está desprovido de identidade.

**Figura 21 – Agradecimentos à população Carioca apresentada com destaque**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

**Figura 22 – A cidade do Rio de Janeiro apresentada como Personagem do filme *Rio, 40 graus*.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

Este aspecto coisificado é ainda ressaltado por Dr. Durão, um político do interior, que ao vislumbrar a paisagem da cidade se surpreende: “*Como o Rio é Pequeno. Não tem um verde para uma invernada. Quando não é morro é arranha-céu*”.

### 3.2.1.1 – A favela

As primeiras imagens do filme enfatizam as formas da cidade, mostrando os prédios e as favelas, para depois se aproximar da população. Desta forma, deve-se ter em mente a preocupação de Carlos (1994:13) com a paisagem da cidade, pois:

*"A forma domina, predomina, esmaga os seres humanos como as grandes construções religiosas. A obra do homem parece se sobrepor ao próprio homem e as formas concretas visíveis, escondem seu real significado: a de obra sem sujeito."*

Esta arrumação dos planos (cenas de prédios, corta para os moradores da favela) nada mais é do que a intenção de enfatizar que, por trás da suntuosidade dos prédios e ricas mansões localizadas na zona privilegiada da cidade, existe um modo de vida, uma identidade coletiva, apreensões individuais, medo, alegria, afinal, ainda de acordo com a referida autora, "a paisagem é humana, (...) é expressão do trabalho social materializado, mas também é expressão de um momento de vida". A Figura 23 ressalta esta intenção de acabar com os estereótipos sobre a favela, mostrando dois garotos vendedores de amendoim (Jorge e Xerife) na favela do Cabuçu.



**Figura 23 – Jorge e Xerife negociam figurinhas antes de deixarem a favela do Cabuçu para venderem amendoim.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

Então, levando em consideração as imagens do início do filme, podemos afirmar que há um esforço de combater a idéia da obra do homem se sobrepor ao próprio homem e as formas concretas visíveis esconderem o seu real significado: "a de obra sem sujeito" (Carlos, 1994:12).

Neste sentido o que vale ressaltar são as relações humanas, a dimensão espacial, que nos traduz diferentes espaços percorridos pelos personagens. À primeira vista, alguns poderão dizer que a imagem da favela é um perfeito exemplo de aglomeração caótica, precária, superlotada, enquanto a imagem de seus moradores sugere características de pessoas à toa, descendo e subindo vielas, sem destino, quando deviam estar trabalhando; e as crianças seriam verdadeiros pivetes, ao invés de estarem na escola. Mas, as imagens seguintes darão conta de desacreditar tal idéia, mostrando o capricho que os moradores têm com seus lares, os quais são arrumados e bem cuidados, evidenciando uma comunidade que se caracteriza pelo planejamento no uso de um limitado espaço para fins de moradia, e pelas técnicas criativas de construção em encostas que os urbanistas consideram bastantes íngremes para edificação. Segundo Leite (2000:53) o filme idealiza a favela e territorializa a pobreza

e a cultura popular, nos levando a refletir sobre estas questões. Assim segundo a referida autora:

*“A favela em Rio, 40 graus é o morro parcialmente tomado pelas casas de gente pobre, espaço físico e cultural em que se desenvolve uma sociabilidade que implica trabalho, lazer e solidariedade”.*

A preocupação de indicar a favela como um lugar de harmonia entre os moradores, onde todos se ajudam, se identifica com os ideais de Perlman (1977:17) no sentido de desqualificar os estereótipos que a autora denomina de "mitos da marginalidade", os quais são tão generalizados e arraigados que acabam por constituir uma "ideologia (ou instrumento político) para justificar as políticas das classes dominantes, das quais dependem as próprias vidas dos favelados".

As imagens contidas no filme ajudam a desacreditar estes preconceitos, na medida em que são evidenciados os costumes populares dos anos 50, que se configuram de uma forma bem normatizada. A população favelada, no filme, não se apresenta como fruto da desorganização familiar, da incapacidade para planejar o futuro, do fatalismo e do pessimismo. Pelo contrário, são altamente preocupados com o núcleo familiar, mostram-se alegres e fraternos. Para confirmar este fato basta perceber o tom crítico do diálogo a seguir, travado entre Alberto, um operário, e sua noiva Alice, moradora da favela do Cabuçu:

*Alberto*

*- Isso aqui me lembra a minha infância. Quando eu era garoto ficava sentado no alto do morro vendo a cidade e o mar. De noite as luzes se acendiam... Mas que cara de enterro é essa? Hoje é teu dia. Rainha da escola, noiva do papai aqui.*

*Alice*

*- É por causa do velho. Está desempregado há 2 anos. Se eu sair de casa a velha é que vai agüentar sozinha a despesa. Vamos esperar um pouco, Alberto?*

*Alberto*

*- Até quando?*

*Alice*

*- Até as coisas melhorarem. Eu queria casar direito, morar num lugar bom.*

*Alberto*

- *As coisas vão melhorar sim, mas não é só para a gente. Você acha que esse povo todo não sofre que nem a gente? Ninguém melhora de vida juntando aos pouquinhos.*

*Alice*

- *Mas é que eu queria ter uma casa que nem minha mãe tinha antigamente. Nosso dinheiro junto só dá para morar aqui no morro.*

*Alberto*

- *Que que tem isso? Tem tanta gente boa morando aqui no morro.*

*Alice*

- *É a gente tem que se conformar.*

*Alberto*

- *Se conformar, não. A gente tem é que enfrentar a vida.*

Esta cena pode ser descrita de diversas maneiras, de acordo com o grupo de pessoas que a observa. Aqui optamos por descrevê-la, de acordo com Meinig (2002:36) levando em consideração a Paisagem como Habitat. Este tipo de paisagem incorpora a perspectiva do morador que se refere à paisagem como lugar de moradia, convívio familiar e social. Alberto se identifica com o morro, que para ele é um lar, ou seja, é seu habitat, mas Alice não pensa como ele. Alberto encoraja a noiva a perceber a paisagem como ele vê. A paisagem para ele é um habitat, um lar, remete a infância e isso pode ser visto não só em suas ações, mas também nas ações de outros personagens que se dedicam em cuidar do seu lar e também na solidariedade com os vizinhos, como se todos pertencessem a uma mesma família. Esta percepção da paisagem pode ser percebida na figura 24, que mostra a ajuda que uma senhora presta para a mãe doente de Jorge (o menino vendedor de amendoim).

**Figura 24 – A mãe de Jorge está doente na cama, enquanto recebe ajuda de sua vizinha.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

Entretanto através deste diálogo, também podemos entender a paisagem como um problema. E isto fica claro nos argumentos de Alice, que se preocupa com as condições econômicas dos pais, na vida no morro, com as suas condições financeiras. É crítica, mas não propõem soluções. Enquanto ela se conforma, seu noivo enxerga na união com os outros moradores à solução para os seus problemas.

Diante das apreensões de sua noiva, Alberto tenta encorajá-la, mostrando que o problema não é só dele e sim de toda a comunidade. Seu discurso é articulado e maduro, marcado por uma consciência de classe. Estas idéias de organização social, no entanto, não pertencem somente a um personagem, que representa a ordem, os ideais burgueses de comportamento e sim, também, de outros personagens, como o caso do malandro Miro, que aparece em uma outra cena brigando e pegando dinheiro dos garotos vendedores ambulantes de amendoim. Apesar de sua atitude, Miro é ainda assim considerado herói por seus companheiros. Este fato fica bem claro quando alguns moradores da favela conversam sobre a prisão do referido personagem. Um deles comenta:

*-Quem tem razão para brigar tem mais força para vencer.*

E depois é lembrado que Miro teve participação efetiva em uma greve na indústria em que trabalhava. A luta efetiva dos moradores da favela no sentido de afirmação como membros de uma determinada organização espacial está presente nas suas andanças pelos diferentes pontos da cidade: Quinta da Boa Vista, Corcovado, Copacabana e Pão-de-Açúcar.

### 3.2.1.2 – O asfalto

Os garotos vendedores de amendoim conduzem a história e são eles que esbarram com outros personagens, cujas trajetórias são mostradas no filme. Este entrelaçamento de histórias cotidianas permite conhecermos típicos personagens cariocas da década de 1950, como o fuzileiro naval *Pedro* e a empregada doméstica *Judite*, que apresentam um relacionamento conflituoso. *Judite* está grávida e cobra uma atitude de *Pedro* que se mostra receoso. Eles se encontram primeiramente na Quinta da Boa-vista, onde estão *Xerife* que joga bola de gude a dinheiro e *Paulinho* que brinca com a sua lagartixa *Catarina*<sup>13</sup>. Depois partem para Copacabana, cruzando em alguns momentos com *Jorge* que pede dinheiro aos pedestres. O casal vai ao encontro de *Tonho*, irmão da moça. Quando o casal que cruza com *Jorge* passa por uma vitrine em Copacabana onde destaca-se um amplo painel mostrando a Paisagem cidade carioca como cartão-postal, a câmera parece nos lembrar que esta Paisagem Ampla entendida como cartão postal não dá conta das questões pessoais de cada indivíduo. Assim a exuberância da paisagem concebida como cartão-postal é inalcançável para eles e principalmente para *Jorge* que desaparece na paisagem. O casal atormentado caminha para falar com o irmão de *Judite*, imigrante nordestino e como tantos outros, trabalha da construção civil. Este personagem é apresentado no diálogo a seguir:

*Pedro – Ele não é nenhum bicho.*

*Judite – Não é bicho, mas é nortista.*

---

<sup>13</sup> *Todo o filme se desenvolve em montagem paralela, ou seja, as histórias se misturam uma nas outras. Esta seqüência por exemplo permeia todo o filme e só vai ter o seu desfecho no final. Aqui optamos por analisá-la integralmente sem citar os cortes para introdução de outras histórias, como o caso de Paulinho que será retomado um pouco mais adiante.*

O *nortista* (como eram também conhecidos os nordestinos) representa os costumes e valores de uma cultura que tenta se manter, mas não encontra espaço na paisagem sufocante dos grandes prédios que ajuda a construir. Assim, *Tonho* aceita a união do casal, mas se nega a ajudá-los.

Na Quinta da Boa-vista, *Paulinho*, o garoto mais novo, brinca com seu animal de estimação, uma lagartixa, a qual ele chama de *Catarina*. De repente o animal foge e entra no jardim zoológico. *Paulinho* vai atrás da lagartixa e consegue encontrá-la, quando finalmente se dá conta da paisagem que o rodeia. A expressão do menino se modifica, seu rosto torna-se pura felicidade, pois, finalmente se sente livre e experimenta o prazer da vida. Ele está diante de um lugar diferente daquilo que ele até então conhecia. O menino experimenta o lugar, pois na acepção de Tuan (1983:13) "o espaço é experienciado quando há lugar para se mover. Ainda mais, mudando de um lugar para outro, a pessoa adquire sentido de direção".

No entanto, um guarda aparece e joga a lagartixa entre as cobras, que a devoram. Posteriormente o guarda expulsa *Paulinho* do zoológico. Neste momento surgem no local algumas crianças, típicas da classe média, brincando alegremente, contrastando com a tristeza do garoto que acabou de perder a sua "amiga *Catarina*", além de ter sido privado de ficar em um local qualificado como público. Dessa forma, a cidade mostra-se nesse momento segregadora, na medida em que inibe a entrada da classe popular em determinados locais.

A indiferença entre os cidadãos é enfocada na seqüência em que *Bebeto*, um playboy típico da Zona Sul da cidade, esbarra em Jorge (Figura 25), um dos garotos vendedores ambulantes de amendoim. O Playboy derruba o produto de venda do menino, mas ignora o fato e segue o seu caminho. O garoto, por sua vez preocupa-se com sua mercadoria, porque depende dela para sobrevivência.

**Figura 25 – Jorge, um dos meninos vendedores de amendoim, caminha entre os banhistas na praia de Copacabana.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

Mas, por trás desse *mundo de indiferenças* existem pessoas com suas histórias individuais, suas preocupações, suas perspectivas, suas alegrias. No caso da seqüência citada, os personagens representam realidades opostas que são mostradas por Nelson Pereira dos Santos, para realçar as diferenças de vida dos moradores da favela e consequentemente despertarem a compaixão do público por eles.

*Jorge* representa os valores da população pobre. Ele tem que trabalhar para ajudar em casa, já que sua mãe está gravemente doente. Quando sai de casa, o menino, apesar da insistência e sem que ela saiba, deixa de comer para que ela se alimente.

Por outro lado o *Playboy* representa os preconceitos dos burgueses. Isto fica bem claro quando, em outra cena do filme, um grupo de burgueses conversa futilidades na praia de Copacabana (Figura 26).

**Figura 26 – Burgueses conversam futilidades na praia.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

O menino está na praia para trabalhar, ganhar algum dinheiro de modo que possa ajudar sua mãe. Os burgueses estão na praia em puro ócio para se bronzear e se divertirem. Há, portanto, uma visão da paisagem diferenciada. Uma, voltada para o trabalho, outra dirigida para o divertimento. Assim, podemos ver a paisagem com a ótica de Jorge, como um trabalho ou a partir da visão dos burgueses, como lazer. Para Jorge a paisagem da praia apinhada de gente é uma possibilidade de vender seu produto. Já os burgueses estão ali para se divertirem, esperarem o tempo passar, se bronzear, sem compromisso com o dia-a-dia estressante da cidade dos dias de semana.

Posteriormente, na seqüência do filme, Jorge encontra o *Playboy* (Figura 27), e cobra dele o prejuízo causado, pois ele precisa muito do dinheiro. No entanto, é humilhado e insultado. Um homem que passa, carregando o seu cachorro comenta:

*- São uns criminosos esses pais que largam os filhos na rua*



**Figura 27 – Jorge reivindica a lata de amendoim derrubada por Bebeto (jovem ao centro).**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

Na cena seguinte surge a imagem da mãe de Jorge que sofre doente na cama de sua casa. Esta contraposição brusca: povo-burguesia, cercada de elementos ficcionais arrumados para detonar a compaixão do espectador, acaba por acarretar a possibilidade de uma reflexão sobre os preconceitos, tão constantemente expostos como verdades absolutas, sobre a classe popular.

Neste caso, segundo Chauí (1989) se a classe popular está em campo oposto à burguesia, é porque a sociedade não é um todo unitário, mas pelo contrário, encontra-se internamente dividida. Essa divisão é expressão do espaço urbano capitalista, que segundo Côrrea (1993), apresenta-se fragmentado, articulado, sendo resultado de ações acumuladas através do tempo, e engendradas por agentes que consomem e produzem espaço.

*"São agentes sociais concretos, e não um mercado invisível ou processos aleatórios atuando sobre um espaço abstrato. A ação destes agentes é complexa, derivando da dinâmica de acumulação de capital, das necessidades mutáveis de reprodução das relações de produção, e dos conflitos de classe que dela emergem" (idem:11).*

É importante notar que dentro de alguns destes agentes existe uma certa hierarquia. Este fato é mostrado em uma seqüência de *Rio, 40 Graus*, quando Sujinho, um dos

garotos vendedores ambulantes de amendoim, tenta vender seu produto em uma área dominada por um outro vendedor que cobra comissão de quem trabalha em seu ponto. A definição do personagem é dada por um garoto:

- *Seu Peixoto. Um velho desgranhudo daqueles. Não deixa nem mulher velha trabalhar no ponto.*

Ambos os personagens, *Peixoto e Sujinho*, são excluídos, mas pertencem a hierarquias diferenciadas, onde um detém o poder e o outro se submete ou se rebela contra este poder. Sujinho não se submete aos interesses de seu Peixoto, que por sua vez o persegue para destruir a sua lata de amendoim. O garoto consegue proteção de uma família de turistas paulistas de origem italiana. O patriarca, sujeito bonachão, caricato em seu sotaque italiano protege o menino e o leva junto com sua família para o alto do Pão de Açúcar. Entretanto, a condição de excluído *sujinho* ainda é ressaltada, pois o garoto não pertence a família de classe média. Isso fica evidente na cena em que a família vai posar para a fotografia. Sujinho fica de fora observando, quando recebe a câmera para ele mesmo fotografar a “família feliz”. A câmera assume o ponto de vista de *Sujinho* e registra a cena com certo ar melancólico. Depois a família entra em um restaurante, deixando *sujinho* de fora, que percebe agora com clareza que não pertence àquela família. Mais adiante na trama do filme saberemos que o garoto é órfão e por isso percebe-se a tristeza em sua expressão. Seu *Peixoto* aparece novamente, perseguindo o menino, que consegue fugir e se esconder no bondinho que começa o movimento rumo a Paisagem Ampla que descortina a cidade com o grito de pavor do menino<sup>14</sup> que funde-se com a paisagem vista em plano aéreo. Agora saltamos de um conflito latente entre os excluídos para a relação entre a classe média corrompida, pois podemos ver no filme o desenvolvimento de uma nova história: *Durão*, um político de origem agrária chega ao Rio para encontros políticos, enquanto os pais de *Maria Helena*<sup>15</sup> fazem de tudo para que a moça seduza o político, para que este resolva os problemas decorrentes de envolvimento em corrupção por parte do pai da moça. A classe média é retratada de uma forma irônica ressaltando os seus defeitos. *Zeca*, outro menino vendedor de amendoim oferece sua mercadoria justamente na hora em que *Durão* tenta impressionar *Maria Helena*. Em tom cômico,

<sup>14</sup> No começo do filme através dos diálogos entre os garotos percebemos que *Sujinho* tem pavor de altura.

<sup>15</sup> A namorada de *Bebeto*, playboy que derruba a lata de amendoim de *jorge*.

levando em consideração o conhecimento popular que acredita nas propriedades afrodisíacas deste alimento o político repele o garoto, mas ele não desiste e continua a sua venda.

A população pobre moradora da favelada se embrenha pelo espaço público, mesmo sem ser desejada, criando maneiras de sobrevivência neste espaço. Um exemplo disso é quando Jorge (personagem já citado anteriormente), depois de ter sua lata de amendoim quebrada não tem como voltar para casa. Por isso, o garoto começa a pedir dinheiro a estranhos, quando é bruscamente interrompido por um garoto de rua, o qual lhe explica os procedimentos para se conseguir esmola. Jorge relata ao menino de rua que não quer viver da caridade pública e que apenas necessita de dinheiro para a passagem, pois quer voltar para casa, numa luta constante contra o tempo. Mas o menino de rua insiste em lhe ensinar como proceder para ganhar dinheiro nas ruas, e afirma:

*- Pedir dinheiro para você não cola. Tem que pedir para a sua mãe.*

Segundo Pechman (1994:32) são as novas estratégias aprendidas nas ruas que dão sustentação para a classe popular viver nesses locais, cuja forma de organização se volta historicamente para servir aos interesses das classes dominantes que fundam seu poder sobre a cidade a partir da intervenção do espaço, no sentido de coibir "usos e abusos" e principalmente fundam esse mesmo poder por meio de representações que legitimam o que são bons usos e o que seriam os abusos

Com isso instaura-se uma corrida contra o tempo, pois o condicionamento ao ritmo da cidade faz com que as pessoas busquem novas alternativas para sua sobrevivência. Assim, segundo Carlos (1994:18), pode-se dizer que o tempo social é constituído por relações produtivistas e a relação das pessoas com o tempo é mediada pela máquina.

As imagens do filme são um contraponto a esta mentalidade, pois procura-se enfatizar o lado humano da cidade, onde o que se destaca é o cotidiano da população carioca (apresentada através de diversos personagens). Cabe aqui lembrar mais uma vez, as imagens iniciais do filme quando se vislumbra a paisagem construída. Assim, como lembra Carlos (1994:39/40) estas construções, que à primeira vista, podem ser tomadas como elementos estáticos da paisagem, "escondem" o movimento potencial

em sua forma, ou seja nos dias da semana as construções e automóveis na cidade vão apresentar características diferentes, de acordo com o passar do tempo.

*"No horário de almoço os bares, lanchonetes, pensões (...) atendem aquela porção de trabalhadores, olhos sem brilho, rostos extenuados de uma jornada estafante de trabalho, toma as ruas em busca de transporte que os levará para casa" (Carlos, 1994:39/40).*

Ao contrário dessa rotina estafante dos dias de trabalho, o final de semana oferece descanso e lazer. No entanto, o fim de semana não representa apenas o descanso, pois para alguns este dia é de trabalho.

O filme *Rio, 40 Graus*, como já foi dito se passa num dia de domingo, e cada personagem o vivencia de maneira diferenciada. Os garotos vendedores de amendoim aproveitam este dia de descanso e lazer para venderem seu produto, enquanto a classe média se diverte na praia e em outros pontos turísticos da cidade como Corcovado e Pão-de-Açúcar.

Por outro lado, boa parte da população prefere mesmo assistir ao jogo de futebol no Maracanã ou ouvir pelo rádio, já que a transmissão do jogo percorre os diversos pontos da cidade. No filme, uma partida de futebol tem o poder de modificar o estado de espírito de quem assiste. Um gol pode significar a euforia para uns ou a desgraça para outros. A briga entre os torcedores é constante. E algumas vezes, os mais exaltados são expulsos do estádio do Maracanã. Um torcedor diz para o outro:

*- Sou forte, sou bruto, sou Pengo (um dos times que disputa a partida de futebol ).*

Entretanto, além das expectativas dos torcedores, existe o interesse dos dirigentes dos clubes, com destaque para o dirigente do Pengo, que tem a intenção de substituir Daniel, um jogador veterano por Foguinho - um jogador mais novo. O técnico obedece a "sugestão" do dirigente e substitui Daniel por Foguinho, entretanto, no primeiro tempo ele não corresponde às expectativas e a torcida grita pela volta de Daniel.

No intervalo da partida, o dirigente, desesperado, conversa com o técnico:

*- A imprensa já está conversada. Fará dele um herói.*

O técnico reúne o grupo e ordena que o ataque aconteça com Foguinho, o qual fica desesperado diante de tal responsabilidade. Mas Daniel o aconselha:

*- Jogue para você e para a torcida. (...) Ainda chegará um dia que deixaremos de ser mercadoria.*

Essa seqüência coincide com a problemática urbana citada por Carlos (1994:24), em que o indivíduo nada mais é do que um "homem-mercadoria", que quando não serve mais, é deixado de lado e substituído por "maquinarias novas". Este fato também vem ao encontro com a teoria do feiticismo da mercadoria formulada por Marx.. O mesmo acontece com o jogador (que simbolicamente representa este operário). Este fato excludente do processo urbano é ainda mais evidenciado pelas seqüências que se sucedem enquanto se desenvolve a partida de futebol, com destaque para as andanças de Jorge, que ainda pede dinheiro às pessoas, até quando é abordado por outros garotos que tentam roubá-lo, mas ele foge, e na tentativa de pegar um bonde é atropelado (Figura 28), e morre, reunindo os transeuntes que param para ver penalizados o seu corpo estendido ao chão.

**Figura 28 – Jorge morre ao cair do bonde**



**Fonte: Lima, 1997.**

No momento do atropelamento, o barulho do carro e o grito do garoto, fundem-se com o grito da torcida no Maracanã, que vibra com mais um gol de Foguinho. A alegria da torcida contrasta com a tristeza da morte do garoto, que tentava, por todos os meios, conseguir dinheiro para ajudar sua mãe. Esta seqüência além de mostrar a simultaneidade de acontecimentos contraditórios (que geram sentimentos contraditórios, tal como ensinado por Eisenstein, em seus ensinamentos sobre a montagem dialética, em que se utilizam os pressupostos da tese, síntese e antítese - para conseguir um efeito ideológico) evidencia também o poder da imprensa em manipular a opinião pública, pois no início a torcida estava reticente com relação a Foguinho. Bastou este fazer um gol, e a imprensa exaltá-lo, para a torcida o ter como herói.

E é a cultura, em suas várias manifestações, o elo entre estas pessoas, que na hora de irem para o trabalho parecem máquinas, sem identidade, mas quando estão liberadas de suas tarefas se modificam por completo e se embutem de uma força que contradiz a sua condição coisificada na sociedade, como pode-se perceber a seguir num trecho da música tema do filme: “*Sou eu quem levo a alegria para milhões de corações brasileiros*”

No prosseguimento do filme, já noite de domingo os garotos chegam exaustos ao morro, quando a mãe de *Jorge* pergunta por ele e os garotos não sabem responder. *Sujinho* é levado por um guarda que pergunta pela mãe do garoto. O guarda percebe que *sujinho* é órfão e já o leva pelo braço, quando a mulher que já pressente a morte do filho diz que toma conta do menino. O guarda libera o garoto. A solidariedade entre os moradores da favela substitui as perdas. Assim, a tristeza é deixada de lado e realiza-se uma grande festa na quadra da escola de samba do morro do Cabuçu, marcando a confraternização entre os moradores deste morro e de outros locais da cidade, identificados como pertencentes a outras escolas de samba, como a Portela, por exemplo. Entretanto essa festa ameaça ser estragada pelo *turco seu Nagib*, que ameaça desligar a luz, se esta não for paga imediatamente. É seu *Nagib* que fornece iluminação para a escola de samba, substituindo, assim, de maneira informal, a ação do poder público. Finalmente, este problema é solucionado, quando a quantia é paga ao turco que sai feliz, deixando os moradores em paz. A festa continua, que se expressa

também nas músicas que são tocadas, que exaltam as raízes culturais dos participantes da confraternização, quando todos cantam o seguinte refrão:

*"Uma voz de Norte ao Sul se ouvia.  
Liberdade era o que o negro queria.  
Em 1888 a princesa Isabel a lei Áurea assinou  
E a escravidão no Brasil acabou  
ôôô a escravidão no Brasil acabou"*

Neste contexto, vê-se o empenho de Nelson Pereira dos Santos em mostrar a união entre distintas espacialidades, no caso Portela e Cabuçu que congregam a população pobre da cidade, no sentido de deixar claro que a força reside na união. Este fato sugere sua posição ideológica, condizente com os ideais marxistas. E esse aspecto se evidencia quando na sequência final do filme, Miro finalmente encontra Alberto, o atual noivo de sua ex namorada Alice. Miro durante todo o filme ansiava por este encontro, pois queria ajustar as contas com aquele que *roubara sua amada*.

Por um instante a situação se complica; todos esperam o pior, porque afinal de contas Miro é tido pelos moradores como um sujeito "bom de briga". Contudo, ao reconhecer Alberto como companheiro da greve realizada na fábrica em que ambos trabalharam, prevalece a amizade entre os dois personagens. Expressa no diálogo descrito a seguir:

*Miro*  
- O Alberto é meu amigo do peito. Agüentamos a dureza juntos, hein Baiano?...É um cara legal pra chuchu.  
*Alberto*  
- E tu Miro? Se não fosse por você não passaríamos os 40 dias da greve.

Desta forma, os personagens deixam a disputa amorosa de lado e se confraternizam na roda de samba. Todos cantam a música:

*"Eu sou o samba  
A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor  
Quero mostrar ao mundo que tenho valor  
Eu sou o rei dos terreiros  
Eu sou o samba  
Sou natural daqui do Rio de Janeiro  
Sou eu quem levo a alegria para milhões de corações  
brasileiros".*

Em seguida corta para a cena em que aparece a mãe de *Jorge*, que ainda o espera, com um semblante triste, contradizendo o seguinte trecho da música: "*Sou eu*

*quem levo a alegria para milhões de corações brasileiros*”, pois a velha senhora não foi contagiada por esta alegria. A câmera se ergue levemente, mostrando a paisagem da cidade: o Cristo Redentor (na verdade uma maquete), o Pão-de-Açúcar.

Neste intento enfatizamos a preocupação de Nelson Pereira dos Santos, em mostrar um panorama geral da cidade do Rio de Janeiro, com um nítido interesse de abordar os principais problemas da população da cidade. Assim, o filme nos permite refletir sobre a complexidade urbana da cidade, que se encontra nos dias de hoje retratada pelos meios de comunicação como “espaço do medo e do pânico”, fato que muitas vezes não corresponde a realidade. A paisagem retratada no filme é ampla, pois a cidade é mostrada nos seus mais diferentes aspectos de relações sociais e de formas aparentes e não aparentes.

Para nós as imagens deste filme constituem um instrumental importante para estabelecer algumas considerações sobre a paisagem e o processo urbano da cidade do Rio de Janeiro, que nos últimos anos vem apresentando sinais de colapso, com expressão mais evidente na violência urbana: assaltos, balas perdidas, moradores de rua e outras formas de marginalização. No filme em questão, realizado na década de 1950, esses problemas se evidenciam quando observamos a exploração do trabalho infantil e uma relação dialética (que atualmente muitos enxergam como divisão e confronto) da cidade entre duas paisagens: favela e asfalto.

Desta forma, destacamos a importância dessa obra na reflexão de questões urbanas atuais, pois suas imagens mais de que registrarem a paisagem construída se tornam porta-vozes da classe popular, expressando suas apreensões e preocupações cotidianas. Além disso, as imagens do filme nos permitem tecer um conhecimento mais aprofundado sobre questões inerentes à ciência geográfica. O cinema aparece, então, como uma concepção capaz de evidenciar uma riqueza de possibilidades acerca das articulações entre esta arte e a cidade, ainda pouco exploradas pela Geografia.

Este tipo de análise pode até parecer para muitos, um mero exercício intelectual, já que Nelson Pereira dos Santos, pertencente à classe média carioca, não vivenciou os problemas retratados em seu filme. Entretanto, ressaltamos a importância de suas imagens, não somente no sentido de mostrar a realidade social de



uma época, mas também por evidenciar através de contornos ideológicos nítidos, a dimensão humana da cidade, ou seja, os costumes dos indivíduos, suas alegrias e angústias, prazeres, sonhos e ilusões. Talvez seja por isso que Rocha (1981) tenha classificado o filme como revolucionário do Terceiro Mundo.

### **3.2.2 – Rio, Zona Norte: Paisagem – Povo**

O filme *Rio, Zona Norte* conta a história do sambista Espírito da Luz Soares, compositor do morro de um bairro da zona norte da cidade, que vive o drama de ter seus sambas vendidos, roubados, ou então divididos em supostas parcerias para conseguir a sua gravação.<sup>16</sup>

O filme inicia-se com imagens de pessoas caminhando na Avenida Presidente Vargas ( Figura 29) até chegar à Central do Brasil (Figuras 30 e 31), onde a câmera assume o ponto de vista do trem (Figura 32), que percorre os bairros da zona norte do Rio. O trem segue o seu percurso e a câmera se detém na imagem de Espírito caído entre os trilhos da ferrovia (a figura 33 mostra o percurso do trem no filme). Esta construção inicial mostra a intenção do diretor de evidenciar as características do povo que integra a paisagem carioca. Rocha (2003:176) considera o povo incorporado à paisagem, segundo o referido:

*“Torce a realidade e deixar que nossa matéria-prima – Povo-problema deste Povo-paisagem seja fotografada por estrangeiros (...) é a mesma coisa que deixar levar as areias monásticas como já levaram a borracha. Como o petróleo o cinema tem de ficar aqui.”*

---

<sup>16</sup> O argumento se baseia na vida do sambista Zé Kéti, amigo e compadre de Nelson Pereira dos Santos. O sambista faz uma pequena participação como o compositor Alaor Costa.

Segundo a visão do referido autor o povo é considerado uma paisagem. Partindo desta observação, aqui podemos considerar, também, a paisagem como o próprio povo, pois é este que deixa suas marcas impressas nas formas que constituem a paisagem. Segundo Rocha (2003:108) :

*“Homem de classe, mas homem com implicações existenciais. Espírito, o sambista de Rio, Zona Norte, vivido excepcionalmente por Grande Otelo, é a pobreza, a ingenuidade, o servilismo e o talento dos negros sambistas da Zona Norte; sonhadores e românticos, sofridos e esmagados pelo império do rádio”.*

**Figura 29 – Sequência inicial do filme, que mostra as pessoas caminhando na Avenida Presidente Vargas.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

**Figura 30 – O relógio da Central do Brasil.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

**Figura 31 – Pessoas no interior da Central do Brasil.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

**Figura 32– Paisagem retratada pelo ponto de vista do trem.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

**Figura 33 – Percurso do trem Central – Deodoro.**



**Lima, 2006.**

A partir daí somos apresentados às lembranças do compositor: a escola de samba; o explorador Maurício que lhe rouba as músicas; Adelaide moradora do morro e freqüentadora da escola de samba, que vai morar com Espírito. Dentre os rostos que são mostrados está o de seu Moacir, compositor frustrado da classe média, que se dispõe a ajudar Espírito. O sambista trabalha na mercearia de seu Figueiredo, e espera construir seu próprio *mercadinho* com a ajuda de seu compadre Honório. Seu filho Norival foge do reformatório de menores lhe trazendo grande preocupação.

A narrativa do filme se desenvolve através de longos *flash-backs*<sup>17</sup> para mostrar a vida e sentimentos do sambista, sua luta para gravar um samba, para sobreviver da música. Assim, interrompe-se uma narração linear, que se preocupa em mostrar as imagens do presente, introduzindo uma narração em retrospecto, cuja função, não é apenas de explicar os fatos que deram origem ao acidente de Espírito, mas sim de nos aproximar de sua história.

Com isso, o diretor divide a narrativa em dois discursos paralelos: um mais “documental”, “objetivo”, em que a “realidade” é retratada em sua aparência (um

<sup>17</sup> Termo utilizado para designar uma interrupção na trama para introduzir imagens do passado.

pingente cai de um trem, é socorrido e morre); outro mais “subjetivo”, em que a “realidade” é captada em sua essência (a questão social e psicológica).

A intenção do diretor é a de evidenciar na paisagem da cidade do Rio de Janeiro uma série de contradições sócio-espaciais, que se torna transparente através das ações do personagem, mas também aparece na própria dinâmica da cidade, cujos moradores estão alheios ao drama pessoal do protagonista do filme: *Espírito da Luz*<sup>18</sup> que representa o povo, com todos os seus problemas e esperanças.

Veremos a seguir como a questão central do filme, a escolha da zona norte do Rio de Janeiro como cenário, foi colocada pelo diretor e o que representou para ele a escolha desse tema. Este não é o primeiro filme que o diretor aborda questões referentes a zona norte da cidade. Em *Boca de Ouro* foca sua câmera para a paisagem da zona norte da cidade<sup>19</sup>. O diretor entende a zona norte como subúrbio, que *O amuleto de Ogum*<sup>20</sup>, outro filme do diretor também aborda em suas imagens que revela a paisagem urbana em seu aspecto trágico. Segundo Barbosa & Corrêa (2001: 93) o filme mostra as contradições sociais desta paisagem e ressalta para o espectador a brutal violência do passado e do presente.

### 3.2.2.1 – Central do Brasil

*Rio, Zona Norte*, como já foi evidenciado, começa e termina, não por acaso com imagens da Central do Brasil, que é considerada, por muitos<sup>21</sup> o limite entre a *zona sul* e a *zona norte*.

Para Nelson Pereira dos Santos a *zona norte* do título do filme, mais do que um espaço real, constitui um espaço simbólico, é o espaço não redimido, é “o Rio de Janeiro pobre, onde não se vê o mar, mas os altos morros, onde não se anda de carro próprio, mas de bonde, lotação, trem, que saem da estação Pedro II” (Gubernikoff, 1985:20), são as mesmas contradições urbanas que, no filme anterior, coroavam toda a cidade. Por isso usaremos o termo subúrbio, não como sinônimo de zona norte, mas

<sup>18</sup> Segundo Fabris (1994:198): “*Espírito da Luz* Soares, nome escolhido a dedo, pois na ubanda, o *Espírito da Luz* é um espírito superior, mais puro, que comanda os espíritos sem luz”.

<sup>19</sup> Exibido em 1962.

<sup>20</sup> Este filme teve sua produção nos de 1973-74 e foi exibido em 1975.

<sup>21</sup> Termo utilizado para designar uma interrupção na trama para introduzir imagens do passado.

para englobar toda uma população carente dos recursos necessários para sua sobrevivência.<sup>22</sup>

Assim, segundo Fabris (1994:153), “nos subúrbios cariocas, como escreveu certa feita Peregrino Júnior, a vida tem horizontes exíguos – e as aspirações e os sonhos têm seus limites nos trilhos da estrada de ferro”. Assim, segundo a referida autora:

*“O filme começa focalizando o ponto mais representativo da última grande mudança que a paisagem carioca havia sofrido: a avenida Presidente Vargas (inaugurada em setembro de 1944 pelo prefeito Henrique Toledo Dodsworth), com cuja abertura, mais uma vez em nome da modernização, grupos populares haviam sido expulsos da área central da cidade”.*

Segundo análise desenvolvida por Fabris (1994:157), na seqüência inicial do filme, a torre do relógio da estação Dom Pedro II (que uma panorâmica vertical revela) ergue-se como um sinal de demarcação entre dois mundos antagônicos: do lado de cá, o asfalto da cidade burguesa; do lado de lá, os trilhos dos trens que levam para o subúrbio.

Bernardes (1995:147), através de pesquisas realizadas na década de 50, período que é realizado o filme, define o conceito de subúrbio:

*“A zona suburbana do Rio de Janeiro acha-se envolvida por uma faixa mais ou menos contínua, que se identifica através de densidades de população sensivelmente mais baixas, mais elevado índice de crescimento, menor densidade de construções e presença de extensos espaços vazios, pobreza ou mesmo inexistência de melhoramentos urbanos outros que o fornecimento de luz elétrica. Às diferentes unidades que compõem essa faixa, dá-se o nome genérico de subúrbios”.*

Através das imagens do filme podemos aproximar o subúrbio retratado por Nelson Pereira dos Santos com as crônicas sobre o Rio escritas por Lima Barreto,

---

<sup>22</sup> Aqui, torna-se relevante indicar, que não pretendemos fazer um levantamento teórico sobre as terminologias Zona Norte e Subúrbio. O termo subúrbio referia-se originalmente as zonas de transição entre as zonas urbanas e rurais, mas atualmente considera-se subúrbio toda uma área periférica, excluída dos serviços básicos de infra-estrutura. Zona-norte englobaria os bairros que estão localizados ao noroeste e oeste do centro da cidade do Rio de Janeiro. Como esses bairros, na sua maior parte constituem de residência para a população pobre. A linguagem popular, incorporando subúrbio, delimitou a zona norte da cidade como área de pobreza. Para saber mais sobre o assunto ler: Abreu (1987), Benevides & Soares (1995), entre outros.

embora não seja exatamente a mesma paisagem do subúrbio retratado pelo escritor carioca que se observa nas telas de cinema. Nas obras de Lima Barreto, como já foi citado no capítulo 2, a vida no subúrbio desenvolvia-se ao redor da estação da estrada de ferro, onde se aglomeravam as casas de comércio e os típicas casas, cujos habitantes tentavam seguir o exemplo da cidade burguesa da qual haviam sido expulsos nas sucessivas modelações urbanas que ocorreram no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século (administração dos prefeitos Pereira Passos, Paulo de Frontin e Carlos Sampaio).

Entretanto, para Nelson Pereira dos Santos, *Rio Zona Norte* não é apenas uma história sobre o subúrbio da cidade, mas também, um relato sobre a vida da população moradora da favela. Assim, segundo Gubernikoff (1985:265), para o diretor o filme é: “uma história da vida do morro, no morro, em relação à metrópole; da hostilidade entre essas duas grandes *ciudades*, onde a câmera procura explicar o que mantém a coabitação de dois mundos tão díspares”. Portanto foi preciso ir buscar em pontos mais afastados da linha da Central a paisagem suburbana que lhe permitisse, tal como Lima Barreto, “colocar em evidência uma realidade social que a visão oficial de progresso desprezava” (Bechimol Apud Fabris 1994:155).

No entanto, para alguns críticos, a atmosfera suburbana, em Rio, Zona Norte, não havia sido captada em sua complexidade. Segundo Alberto Shatovsky (Apud Machado, 1987), Nelson Pereira dos Santos "compõe um drama que não está em todos os cantos da cidade, tem sua geografia própria e uma organização social distinta". Alex Viany também considerou o título impróprio: “(...) como subúrbio eu acho que não tem muito a ver. Não creio que seja bem o Rio, Zona Norte”. Entretanto esta não é a opinião de Nelson Pereira dos Santos:

*“Quando saiu Rio, Zona Norte, o título foi criticado porque o filme não mostrava a Zona Norte do Rio, mostrava a favela, e a Zona Norte não era aquilo, era outra coisa, era o bairro. E diziam ainda que o filme não tinha um estilo de puro documentário. A partir do título Rio, Zona Norte, eu tinha que me comprometer com a forma documental da expressão, seria obrigado a mostrar a Zona Norte do Rio, tal como ela é, e não me ater ao comportamento do personagem, à música e suas relações imediatas com o trabalho, as famílias, as pessoas”.*



De fato, o que se vê no filme é a história de um homem expropriado que tenta de qualquer maneira sobreviver com seus sambas, mas, além disso, o que está implícito é o modo de vida, a segregação espacial de uma população de um espaço determinado da cidade que se convencionou denominar de subúrbio.

Então, Espírito da Luz é apresentado, primeiramente, como um pingente caído do trem, sem identidade, mas quando a câmera assume seu ponto de vista percebe-se que sua identidade está ligada afetivamente a seus sambas, sendo estes a sua maneira de ver o mundo que o cerca.

### 3.2.2.2 – Espírito da Luz

Para Nelson Pereira dos Santos o que interessa não são grandes vultos da história oficial, mas um sambista cuja vida transpõe para a tela, pois está interessado na discussão e no resgate da cultura do povo – até então esquecida pelas elites burguesas e intelectuais – entendida por ele como parte integrante da cultura nacional. Assim, o sambista Espírito da Luz vai narrar sua própria História<sup>23</sup>, repleta de dificuldades e esperanças. Para contar a trajetória do sambista é evidenciado o seu espaço, que se define pela exclusão social.

O espaço de Espírito estará ligado a todo o discurso metafórico do filme, que evidencia os problemas enfrentados pela população pobre da cidade. No espaço de Espírito insere-se também o lado afetivo, que é representado por Adelaide, bonita sambista, que irá conquistá-lo. O namoro entre os dois, feito de gestos e olhares, se dá ao som de *Mexi com Ela*, cuja função de aproximar os dois é acentuada pelo uso do campo (onde o sambista lança seu canto) e do contra-campo<sup>24</sup> (onde a morena evolui). O lado afetivo do personagem será apresentado através de alguns sambas que também retratam as condições de vida da população pobre.

Entre os sambas, ligados intrinsecamente à estrutura dramática do filme, quatro se condensam na seqüência da escola de samba e isso, além de permitir caracterizar bem o ambiente da escola de samba, faz com que eles constituam

<sup>23</sup> Aqui entendida como parte integrante da História da cidade do Rio de Janeiro

<sup>24</sup> Os termos campo e contra-campo referem-se a dois personagens que estão um em frente ao outro. Então campo seria o personagem que a câmera se apropriou do seu ponto de vista. Contra-campo seria a visão do outro personagem.

também uma espécie de resumo da trajetória sentimental de Espírito, como evidenciam as letras de *Mexi com Ela, Dama de Ouro* (que ouvimos como fundo musical durante a aproximação a Adelaide) e *Mágoa de Sambista*.

*“Mexi com ela,  
mas ela não me deu bola  
e me mandou pra escola  
pra mim aprender o beabá.  
Eu respondi para ela  
morena, chega pra cá.  
Vem, morena, vem  
vem me ensinar o verbo amar,  
aqui estou, morena vem,  
me dar o seu amor” (Mexi com Ela, de Zé Kéti).*

### “Dama de ouro

*sumiste do meu baralho,  
voltarei ao meu trabalho,  
não quero mais ouro, não.  
Dama de ouro,  
a minha carga de fé,  
não quero outra mulher  
pra morar no meu coração...” (Dama de Ouro, de Zé Kéti).*

*“Quem quis descer  
deixou-me aqui no morro,  
deixou-me, sem dó, a sofrer.  
O meu tamborim eu furei,  
o meu violão eu quebrei,  
não posso contar as lágrimas  
que tanto derramei.  
O meu barraco, coitado,  
está quase caindo,  
o poço já secou,  
a criação está fugindo,  
os móveis estão bem empoeirados,  
na mesa-de-cabeceira vejo  
o retrato dela desbotado.  
Foi, foi, foi, não voltou,  
sem ela não há mais samba no morro,  
tudo para mim se acabou.  
Foi ela quem quis partir,  
foi ela quem quis descer,  
deixou-me aqui no morro...” (Mágoa de Sambista, de Zé Kéti).*

Em *Grito de uma Raça* (de Vargas Júnior), já se configura a questão da resistência de uma cultura que procura escapar aos padrões impostos pela classe dominante:

*“Enquanto houver um samba pra cantar,  
ninguém vai me fazer desafinar,  
o samba é o grito de uma raça,  
o samba é a cultura popular.  
É no samba que eu faço a minha queixa...”*

À medida que os sambas são apresentados, alguns personagens vão se destacando, como é o caso de Moacir, jovem músico da classe média e Maurício representante do cantor Alaor da Costa<sup>25</sup>, que não pôde ir à comemoração. Moacir se interessa pelas músicas de Espírito e o chama para conversarem, como podemos observar na seqüência do filme.

*MOACIR (para Espírito)*

- *Vem cá*

*ESPÍRITO*

- *Eu?*

*ESPÍRITO vai sentar-se ao lado do visitante  
(...)*

*MOACIR (para Espírito)*

- *De que você vive... pode saber?*

*ESPÍRITO*

- *Trabalho aqui e ali ... Faço uns biscates ...*

*MOACIR*

- *Eu para viver faço coisa pior, toco violino... qualquer coisa em qualquer orquestra... Vinte anos de estudos para isso... violonista. (...)*

*MOACIR*

- *Se precisar de mim, pode contar comigo. Tuas músicas... Tens uma riqueza aí nessa cachola rapaz... Isso precisa sair daí... (Muda) Pode contar comigo. Tuas músicas... Lá-ra-lá...*

*Fazem um dueto*

*MAURÍCIO (Intrometendo-se)*

---

<sup>25</sup> Personagem negro cooptado pelo capital, perdeu suas origens, o que será mostrado em outra seqüência do filme.

- *Este é que vai abafar! Esta música entra na cabeça de qualquer um!...*  
*Senta-se sobre a mesa.*

- *Oh, Espírito, canta o início da primeira parte.*

*ESPÍRITO*

- *Foi ela que quis partir*

*MAURÍCIO*

- *Aí...Aí...Em vez de partir põe fugir...*

*ESPÍRITO substitui o verbo.*

*MAURÍCIO*

- *Tá vendo? Ficou muito melhor não ficou?*

*MOACIR balança a cabeça perdido.*

Através desta seqüência podemos observar o interesse que os sambas de Espírito exercem sobre a classe média. Mas este interesse é diferenciado. Se para Moacir as músicas representam uma aproximação da alta cultura com a arte do povo, para Maurício, no entanto, o interesse se dá somente pela a apropriação das músicas. Assim, podemos afirmar que Maurício está a serviço do capital, Moacir da alta cultura.

### 3.2.2.3 – A Tendinha

Espírito tenta sobreviver a qualquer custo, independente das intenções de Maurício e Moacir. Ele compõe os sambas, trabalha na loja de seu Figueiredo, e com a ajuda de seu compadre Honório tenta construir uma *tendinha*<sup>26</sup> que irá permitir uma maior independência financeira.

A tendinha surge então como afirmação do direito básico ao espaço daqueles que as sucessivas remodelações urbanas haviam expulsado do centro do Rio de Janeiro, de modo a expulsar para os subúrbios toda manifestação de cultura vinda do povo que pudesse contestar a imagem civilizada da sociedade dominante. E a tendinha surge ainda como o símbolo da construção de um espaço próprio, que não

---

<sup>26</sup> A tendinha refere-se tanto a um pequeno mercado (ou mercadinho na linguagem popular) que serviria para complementar a renda do sambista, quanto a moradia do personagem, já que ele iria morar lá com Adelaide e seus filhos Cláudio e Lorival. Entretanto, suas expectativas são frustradas, pois devido as remodelações da cidade, parentes de Honório são expulsos de suas casas e vão morar no que seria a tendinha de Espírito.

seja necessariamente a imitação de um espaço social já preestabelecido, para que nele possa se afirmar a própria identidade cultural.

No entanto, esta identidade cultural não se impõe facilmente, pois como mostra o filme *Espírito* está à beira da morte. Sua luta parece em vão, mas ele não desiste e nem desanima com as dificuldades. O próprio filme enfatiza este aspecto, já que embora seja relatada a morte do personagem, não se exagera no drama. Como se pode observar em mais uma seqüência do filme:

*EXT. ESTRADA DE FERRO. DIA.*

*O FERROVIÁRIO ajeita com cuidado a cabeça de ESPÍRITO.  
Volta-se para RAPAÇ.*

*VELHO*

- *... depois a ferida cresceu. Era uma feridinha de nada no começo, mas eu conheço um sujeito que perdeu as duas pernas num desastre de trem.*

*Interrompe a história, olha para o maço de papéis que pertence a Espírito.*

*VELHO*

- *Será que eu apanhei tudo?*

*RAPAÇ*

- *Teve um que foi parar do outro lado. (Aponta) Ali, olha!*

*Uma folha de papel voa sobre os trilhos.*

*VELHO*

- *Você podia apanhar aquilo. Pode ser algum documento.*

*RAPAÇ*

- *Deixa eu ver ... É tudo letra de samba...*

*Devolve o maço com desdém.*

Nesta seqüência destacam-se três personagens distintos: o ferroviário, o velho e o rapaz. Cada qual se comporta de uma maneira específica em relação ao acidente. O velho se mostra solidário com aquele homem acidentado, talvez porque vem de uma classe desfavorecida (como mostra suas roupas e o seu modo de falar), e por ser mais velho tenha vivido uma época menos individualista. O ferroviário faz apenas a sua obrigação, indo de um lado para outro tentando resolver o caso. O rapaz não sabe o que fazer, tratando com indiferença àquele que acredita ser um pingente sem

identidade e sem história. Ainda torna-se importante ressaltar que a ajuda por parte do rapaz só se estabelece porque o velho insiste e busca de todos os lados o socorro para Espírito. Então, a indiferença do rapaz em relação às letras de samba do compositor representa o tratamento dado, por uma elite intelectual e financeira, à criação artística vinda do povo. Assim, os únicos papéis que poderiam identificá-lo são os das letras dos sambas, tratados com descaso pelas pessoas que o socorreram na linha férrea.

E esse desprezo com o povo não é só mostrado no caso de Espírito. Em uma outra cena, quando a ambulância vai socorrer o sambista, um homem sai desesperado atrás dos médicos pedindo um pouco mais de atenção para saber tratar de sua mulher (Figura 34). O médico, apressado, diz que não é nada e recomenda a ingestão de leite. O homem fica confuso e lembra que sua mulher não pode tomar leite, pois ela sofre do fígado. Mas, os médicos já foram embora, para atender outro paciente.

**Figura 34 – Cena cômica que critica o atendimento médico com relação à população pobre.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

Mesmo com esta indiferença o povo tem sua história. E isso é ressaltado, quando a ambulância chega para levar Espírito, que começa a relembrar a sua vida nos últimos dias e o que o levou ao acidente. Esta cena mostra a agonia do personagem, ao mesmo tempo em que ele começa a ter boas lembranças. Como se o

diretor quisesse dizer: "Existe um corpo estendido no chão, mas é um corpo com memórias, sentimentos e esperanças".

Segundo David Neves (1978), esse é um dos pontos altos de Rio, Zona Norte:

*"Um desses momentos inicia-se na passagem de um close up de Espírito na linha férrea em Silva Freire para um outro em seu barraco, no instante em que acorda, ainda sob o efeito dos bons fluidos da véspera. O ritual das abluções matinais que antecede a chegada de Adelaide com a "bagagem" (o filho no colo, um embrulho e uma fruteira) para estabelecer-se definitivamente ali é talvez um dos clímaxes estéticos (em realismo e poesia) da aventura cinematográfica brasileira".*

Paulo Emílio Salles Gomes (Apud Salem) também a aponta como um dos momentos instigantes do filme:

*"Penso, sobretudo na seqüência em que o personagem interpretado por Grande Otelo acorda, levanta-se, faz a toalete e recebe a noiva. Gostaria de saber se esses minutos de fita foram obtidos por acaso ou se o diretor agiu conscientemente. De qualquer maneira, os movimentos do ator, as palavras que troca com a noiva, o comportamento com a criança e sobretudo a extraordinária presença táctil dos objetos de uso corrente ou da ornamentação humilde do barracão, criam uma harmonia interior e comunicam uma doçura que conferem a essa seqüência modesta uma consistência artística e humana rara no cinema brasileiro".*

Esta seqüência, descrita pelos autores, constitui elemento importante para se entender a constituição da nova família que está prestes a surgir, e formação de uma vida nova para o sambista.

É interessante notar como o diretor veio construindo psicologicamente Adelaide só por sinais exteriores: o porte excessivamente altivo, os vestidos sempre bonitos e arrumados, o apego à fruteira. O que predomina nessa seqüência é ainda da construção de um espaço alternativo de realização social, representado não só pela casa nova (a tendinha e os dois cômodos, aonde a nova família irá se instalar).

Esse espaço alternativo será revelado quando os personagens saem do barraco e caminham felizes pela favela (Figura 35). Essa parte da seqüência, filmada sem diálogo e tendo uma música suave como fundo, consegue conferir – graças também à utilização da profundidade de campo, que permite ver, embora só delineada, a faixa

suburbana que se perde ao longe na manhã luminosa – uma intensa palpitação à paisagem, em correspondência aos sentimentos de felicidade e de esperança num futuro melhor que, naquele momento, dominavam os personagens.

**Figura 35 – Espírito e Adelaide caminham felizes pela rua da favela.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

Torna-se importante salientar que ao transitar de uma cena impregnada de tristeza, para outra cheia de alegria e esperança, o filme nos traz à tona diferentes sentimentos ligados à vida e à morte e a construção de uma nova espacialidade que começa a se configurar: a casa de Espírito, com sua nova família.

Tuan (1983:11) caracteriza muito bem a intenção do diretor de aproximar sentimento e pensamento para constituir a experiência do protagonista:

*“A experiência é constituída de sentimento e pensamento. O sentimento humano não é uma sucessão de sensações distintas; mais precisamente a memória e a intuição são capazes de produzir impactos sensoriais no cambiante fluxo da experiência, de modo que poderíamos falar de uma vida do sentimento como falamos de uma vida do pensamento. É uma tendência comum referir-se ao sentimento e pensamento como opostos, um registrando estados subjetivos, o outro reportando-se à realidade objetiva. De fato, estão próximos às duas extremidades de um continuum experiencial, e ambos são maneiras de conhecer”.*



### 3.2.2.4 – A Favela e o Asfalto

Os sentimentos do personagem nos evidenciam diferentes espaços percorridos pelo protagonista. A favela, por exemplo, representa o espaço da solidariedade, da harmonia da esperança, fato evidenciado pela profundidade de campo conferida ao enquadramento, que abre o nosso campo de visão. Para Zaluar e Alvito (1999:7):

*“Falar de favela é falar da história do Brasil desde a virada do século passado. É falar particularmente da cidade do Rio de Janeiro na República, entrecortada por interesses e conflitos regionais profundos. [...] Não se pode deixar de sublinhar também a capacidade de luta dos favelados na defesa de seu local e estilo de moradia” [...]*

Já o asfalto representa um obstáculo a ser vencido, fato demonstrado pelo próprio enquadramento que é fechado. Este fato pode ser conferido na seqüência em que Espírito se dirige para a Rádio Marink Veiga, onde, mais uma vez será expropriado por Maurício que tenta incluir Alaor da Costa como parceiro de seu samba. Depois do encontro com Maurício e Alaor, Espírito tenta a qualquer custo chamar a atenção de Moacir, que não consegue enxergar o sambista. Fica claro, então, que se põe dois mundos distintos. Assim segundo Fabris (1994:172):

*“Ao povo, espectador passivo, está reservado uma cultura inautêntica, de importação, mesmo se produzida no Brasil, fruto de nossa dependência (o bolero cantado por Ângela Maria), ou uma cultura popular depurada, destituída de sua originalidade pelo outro padrão (a interpretação que Alaor da Costa dará ao samba Mexi com Ela)”.*

Por outro lado, os sambas de Espírito refletem a vida e os sentimentos da gente do morro, que se reconhece neles. Ao contrário de Espírito surge a figura de Alaor da Costa, que foi cooptado pelo sistema e se vendeu, descaracterizando não só os sambas de Espírito, mas como sua própria cultura, pois ambos os personagens são afro-brasileiros. Sobre a questão do negro no Brasil recorremos ao estudo de L.A Costa Pinto realizado na década de 50:

*“Hoje, tal como se apresentam ao observador, as tensões raciais no Rio de Janeiro, analisadas do ponto de vista da posição do negro, apresentam duas ordens de perspectivas que parecem indicar os caminhos prováveis de seu futuro desenvolvimento, perspectivas que resultam da posição e das mudanças de posição do negro na sociedade brasileira e da diferenciação dentro do próprio grupo” (Pinto,1998:286).*

Ainda sobre a questão da apropriação da cultura popular, podemos observar na seqüência do batizado do filho de Adelaide, que esta se contrapõe aos ideais de Espírito. A intenção de Adelaide é de ascender socialmente, enquanto Espírito pretende apenas gravar suas músicas, que se constituem no relato de sua vida.

Todos ouvem no rádio interpretação de *Mexi com ela* na voz de Alaor da Costa. Ao acabar a música o locutor anuncia: “Em vozes novas do Brasil, apresentamos Alaor da Costa cantando, de sua autoria e Maurício Silva, o samba *Mexi com Ela*”. O silêncio domina a cena. Adelaide comenta irônica, visivelmente frustrada: “Nem dinheiro, nem cartaz”. Entretanto esta não é a opinião do grupo, pois todos tentam consolar o compositor espoliado, cantando suas músicas. A alegria domina o ambiente. Adelaide, porém não se contagia com a alegria do grupo, pois suas pretensões de ascender socialmente foram frustradas.

Espírito até que tenta, pelo menos, se impor como compositor de sua música popular, mas a burguesia representada por Maurício, o impede. Isto fica bem claro na cena do filme em que reivindica as autorias de suas músicas, mas Maurício, alegando a concorrência no mercado da música, convence o sambista a abdicar de seu direito autoral de suas próprias músicas, como evidencia o diálogo a seguir:

[...]

**ESPÍRITO**

- *A música é minha*

**MAURÍCIO**

- *Escuta, eu já assinei o contrato ... Você não vai querer criar um caso agora... Escuta, tu leva mil e depois tu leva mais...*

**ESPÍRITO**

- *A música é minha...*

**MAURÍCIO**

- *[...] Tu leva mil. Eu me comprometo a lhe dar mais, assim que começar a vendagem, tá certo?*

*MAURÍCIO tira a carteira do bolso e, lembrando-se de que havia negado antes o dinheiro, dá as costas para ESPÍRITO para pegar escondido uma nota de mil.*

**MAURÍCIO**

- *Esse dinheiro nem é meu... Vamos fazer o seguinte: Escreve aqui... Não tenho nada a ver com esta composição.*

Ao renunciar o reconhecimento do próprio trabalho, Espírito renuncia o reconhecimento de sua identidade, volta para casa, onde descobre que Adelaide foi embora. A câmera percorre o barraco em busca dos sinais desse abandono definitivo: a fruteira não mais enfeitada a mesa; o porta-retratos com as fotos de Norival e da mãe está derrubado na mesa-de-cabeceira; na cama, uma camisola esquecida indica a ausência da morena. Inconformado, o sambista vai procurar a companheira, mas, ao tentar sair do barraco, a porta é travada pelos pivetes que estão atrás de Norival e do dinheiro roubado.

No conflito com os pivetes Espírito é roubado e espancado. Norival que estava escondido na casa de Honório sai em defesa do pai, mas é assassinado pelos comparsas. Segundo Salem (1996:139) “É quase silenciosa, de poucas lágrimas, a cena da morte de Norival. A força da emoção contida, profundamente sentida”.

A morte de Norival devolve a Espírito sua marginalização, mas também lhe dá a consciência de ser marginal. Em uma outra cena, se reafirma essa consciência à medida que o sambista ouve a opinião da imprensa sensacionalista a respeito da morte de seu filho. Esta cena é comentada por Neves (1978:98):

*“Antes do encontro final com Maurício, há uma breve passagem que descrevo aqui pela sua originalidade: vemos na tela um plano aproximado de espírito andando apreensivo. Sobre essa imagem, na trilha sonora, ouvimos em tom solene:*

*‘Como Norival devolvesse o dinheiro roubado ao seu legítimo dono, o chefe do bando, não acreditando na boa ação do companheiro, agrediu-se, tendo sido repellido a golpes de canivete. Daí nasceu o desejo de vingança que se consumou à noite, quando o bando inteiro liquidou Norival com facadas e pedradas diante dos olhos do próprio pai’.*

*Tem-se quase a impressão de um jornal radiofônico (ou cine-jornal). A câmara corrige sua posição e, atrás de Espírito, podem ser vistos Honório (Vargas Júnior) e ‘seu’ Figueiredo, o primeiro com o jornal na mão lê para o segundo a notícia sensacional do dia”.*

No armazém de seu Figueiredo, o compositor, ainda abalado, começa a refletir sobre a perda de seu filho, que também representa, de uma certa maneira, a perda da sua própria cultura. Entretanto, ele tenta reafirmar sua cultura compondo mais um samba, sobre a morte de um malandro, inspirado em seu filho: Malvadeza Durão:

*“Mais um malandro fechou*

*o paletó,*

*eu tive dó,*

*eu tive dó!*

*Quatro velas acesas*

*Em cima da mesa*

*Uma subscrição para ser enterrado.*

*Morreu Malvadeza Durão,*

*Valente, mas muito considerado*

*Céu estrelado, lua prateada,*

*Muitos sambas, grande batucada,*

*O morro estava em festa*

*Quando alguém caiu,*

*Com a mão no coração, sorriu.*

*Morreu Malvadeza Durão,*

*O criminoso ninguém viu” (Fechou o Paletó, de Zé Kéti).*

Maurício, que estava sentado em outra mesa, se aproxima de Espírito e percebendo sua mais nova composição, tenta mais uma vez se apropriar do samba. Só que desta vez Espírito não está disposto a vender sua composição, pois se trata de sua própria identidade. Então ele reage em defesa de seu samba, como demonstra o referido diálogo:

*MAURÍCIO*

- *Esse é o pro meio do ano? (aponta para o papel) Deixa eu ver?*

*Deve ser um tiro, hein? Vamos entrar com esta bomba logo depois da Quaresma... Deixa eu ver!*

*Mete a mão para pegar o papel.*

*ESPÍRITO*

*- Não!*

*ESPÍRITO afasta o braço de MAURÍCIO com tanta violência que o joga ao chão.*

*ESPÍRITO (Chorando indignado)*

*- Não, esse não! Esse samba é meu! Só meu! Eu vou gravar ele sozinho. E há de ser com a Ângela Maria.*

### 3.2.2.5 – O subúrbio

Na rádio Marink Veiga, Espírito é bem recebido por Ângela Maria que ao ouvir sua música promete gravá-la:

ÂNGELA MARIA

- *Fabuloso! Meus parabéns! A música é minha. Traga a parte de piano, que eu vou mandar fazer um bonito arranjo e vou gravar; Tá satisfeito?*

ESPÍRITO

- *Obrigado*

Um homem se oferece a Espírito para levar seu samba a um amigo a fim de tirar a sua melodia. Espírito não aceita porque também tem um amigo capaz de retirar a melodia da música. Esse amigo é Moacir, que aparece como aquele capaz de conferir a identidade de Espírito. Segundo Fabris (1994:175):

*“De fato, é por intermédio de Moacir, cujo nome e endereço estavam anotados num dos papéis com as letras dos sambas, que será possível reconhecer Espírito. Espírito precisa de Moacir para ser compositor popular para poder romper com uma atividade alienante e se afirmar enquanto produtor de uma cultura nacional”.*

Então, Espírito dirige-se ao apartamento de Moacir que está recebendo a visita de alguns amigos. Ele é apresentado aos amigos de Moacir e é convidado a cantar os seus sambas, o que dá origem a um debate sobre a cultura do povo. Sobre isso esclarece Fabris (idem:184):

*“Apesar de estarem falando de uma peça, é possível detectar na conversa referências explícitas a Alberto Cavalcanti (O diretor em questão chamava-se Adalberto) e, mais precisamente, a seu segundo filme rodado no Brasil, O Canto do Mar (1953). [...] O que interessa salientar agora é o fato desses intelectuais estarem preocupados com uma nova proposta de cultura nacional que deitaria suas raízes na cultura popular. Esse projeto, porém, se lhes afigura como utópico, como uma tarefa a ser desempenhada no futuro, sem urgência, e isso é de novo evidenciado pelo enquadramento e pela movimentação da câmara”.*

Espírito é excluído da discussão, sentado ao lado torna-se tema de um do debate acalorado, sem, no entanto, participar com sua opinião. Espírito, que definitivamente sozinho no quadro, olha para todos perplexo e, enquanto continua sua discussão, recolhe o seu papel com a música e se levanta para ir embora. O único a perceber sua saída é Moacir, que parece lançar um olhar de desaprovação aos amigos, incapaz, porém, de um gesto que vá além de uma vaga solidariedade, adiando mais uma vez para o dia seguinte sua ajuda ao compositor.

Dessa forma, esta seqüência nos revela, através das relações espaciais entre os personagens, a incapacidade dos intelectuais de olhar para a realidade que está ali diante deles, pois estão impregnados por uma idéia abstrata de cultura popular e de sua representação.

Ao sair da casa de Moacir, Espírito, completamente amargurado, atravessa a avenida Presidente Vargas, entra na estação Dom Pedro II, sobe no trem, senta e olha para os sambas que tirou do bolso do paletó. Um bate-papo entre dois jovens passageiros – tendo como fundo a voz de um vendedor de letras de músicas, que, ao cantarolar o último sucesso para o carnaval -, porém, vem arrancá-lo de sua tristeza e lhe serve de inspiração para uma nova composição: “Samba, samba meu, que é do Brasil também”. Dessa forma, no meio do povo, que fala a sua mesma linguagem (tão diferente do linguajar dos intelectuais), que ainda é capaz de gestos de solidariedade (a câmara se demora em focalizar uma mulher grávida à qual outros passageiros cedem o lugar). Percebemos a intenção de mostrar a união dos personagens mesmo nas situações difíceis, como podemos ver no diálogo a seguir:

*JOVEM NEGRO*

- *Ei! Cadarço!*

*CADARÇO*

- *hoje nós vamo sentado...*

*JOVEM NEGRO*

*-Tô achando muita sopa... Eu acho que é o de lá que vai embora primeiro...*

*CADARÇO*

- *Num faz mal... Meu compromisso é com o samba. E ele só começa quando eu chegar...*

*[...]*

*VOZ (off)*

- *Tá vendo é o outro que vai!*

*Os passageiros levantam-se e saem todos ao mesmo tempo,  
para mudar de trem.*

Nessa seqüência são ainda significativos o uso do enquadramento e a ordenação dos planos. Do espaço urbano (o compositor atravessando a Avenida Presidente Vargas), mais uma vez focalizado como o espaço da incompreensão e da exclusão (enquadramento fechado, pouca profundidade de campo), passamos progressivamente para o espaço suburbano, de novo caracterizado como o espaço da integração e da realização, graças à articulação de planos (planos gerais, planos médios, planos aproximados, primeiros planos), à disposição espacial dentro de um mesmo plano, ao uso quase constante da profundidade de campo e à freqüente abertura do enquadramento que permite destacar Espírito como indivíduo, ao mesmo tempo em que o inscrevem no meio do povo como um de seus integrantes. E essa passagem do particular para o coletivo é representada pelo samba que o compositor vai batucando, pendurado na porta do vagão (Figura 36) apinhado, enquanto diante de seus olhos é mostrada a paisagem suburbana.

**Figura 36 – Espírito da Luz está pendurado no vagão enquanto canta seu samba.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

A linha férrea adquiriu, então, um papel muito importante no filme, o de ligação de duas espacialidades distintas, pois o trem que avança, revelando o subúrbio, é o meio que leva para outro lugar, onde uma outra cultura, erradicada da área central da cidade, se reorganizou e tentou resistir.

Por outro lado, não vai ser só a utilização das imagens que vai nos levar a conhecer um pouco da cultura dos bairros periféricos. O uso dos ruídos e diálogos também nos permite não só conhecer um pouco desta cultura, mas principalmente refletir sobre ela. Esse fato é demonstrado no entusiasmo dos jovens com os sambas que são vendidos. Além disso, os próprios ruídos do trem vão se integrando ao seu samba. O som das rodas do trem, por exemplo, que aos poucos vai ganhando velocidade, se sobrepõe a batucada do sambista, que inicia timidamente para depois se afirmar com toda a sua força, até que os dois sons se fundem num ritmo único.

Nesse sentido, como prova de que o próprio trem e a cultura do povo são parte integrante de seu samba, é mostrado o compositor cantando, quando ouve o apito do trem, seguido de uma pequena pausa, começa a batucar seu samba com mais entusiasmo, como se tivesse recebido o sinal de um diretor de bateria. Podemos observar essa euforia do sambista, que vai permitir sua morte no trecho do roteiro do filme a seguir:

*EXT. TREM. DIA*

*ESPÍRITO, acompanhado pelo batucar das rodas do trem, começa a cantar.*

*ESPÍRITO*

• *Samba meu...  
Que é do Brasil também  
La-ra-lá...*

*O trem saúda com apitos sincopados o morro da Pedreira. Na porta do trem, ESPÍRITO entrega-se ao samba.*

*ESPÍRITO*

• *Samba meu  
Que é do Brasil também  
Laralá  
Estão querendo fazer de ti  
Um desprezado João ninguém*

*Desfila o casario do morro da favela.*

*ESPÍRITO (off)*



- *Mas o morro não te esqueceu  
Para nós o samba não morreu  
Tens na mangueira e na Portela  
No Salgueiro e na Favela  
Tua representação*

*O trem passa sobre o canal do Mangue, de onde brota o som dos bondes e ônibus*

*ESPÍRITO (off)*

- *Enquanto no terreiro  
Uma nova geração  
Em cada voz  
Tu sairás do coração.  
Ele não se contém e conclama a escola imaginária.*

*Espírito*

- *Escola!*

*Os pingentes do lado reagem com indiferença.  
ESPÍRITO começa a rir, solta uma enorme risada, esquece-se que está pendurado no trem. Dois trens se cruzam à sua frente.*

*FUSÃO RÁPIDA*

*EXT. ESTRADA DE FERRO. DIA.*

*VELHO*

- *Vamos levar ele para a farmácia*

*HOMEM*

- *Estou atrasado, não posso. Estou atrasado não posso...*

*E repete a frase mais uma vez, sem som, desfocando-se.*

O acidente de Espírito não é mostrado de uma maneira trágica, pois em vez de mostrar lágrimas o diretor prefere evidenciar o riso do personagem que canta seu samba de maneira a negligenciar todos os seus problemas.

O riso de Espírito torna-se um sinal de resistência de uma classe expropriada e esquecida. Sobre isso afirma Fabris (1994:193):

*“E resistir significa lutar para afirmar-se, para ver reconhecida e respeitada a própria identidade, não sucumbir às dificuldades, não ceder à morte anunciada desde o início e cujos indícios estão disseminados por todo o filme. O lento esvaír-se da vida do sambista, empresta à morte – que o colhe em pleno momento criativo – um caráter agônico uma vez que, diante da catástrofe, o intelectual finalmente compreende a urgência de se redefinir uma cultura nacional que integre os elementos da cultura erudita e da cultura popular, antes que esta desapareça por completo”.*

Na seqüência final, após a morte de Espírito, Honório e Moacir, ao deixarem o hospital, começam a falar de suas composições:

*Moacir: Você conhece os sambas de espírito?*

*Honório: Um pouco, mas se o senhor quiser...*

*Moacir: Não me chame mais de senhor!*

*Honório: Bem, se você quiser, podemos ir lá no morro, muita gente conhece alguns sambas do compadre.*

*Moacir: Alguns...*

*Honório: Três ou quatro, os melhores.*

A morte de Espírito permite o diálogo entre as duas culturas, representadas por Honório e por Moacir. E é a mudança na forma de tratamento o primeiro indício de que a integração não pode mais ser esperada. Desta forma, enquanto os dois se dirigem para o centro da cidade, a câmera, com a mesma panorâmica vertical do início do filme, volta a revelar a torre do relógio da estação Dom Pedro II, que ao brilhar no escuro, mais uma vez se afirma como o sinal de demarcação entre as duas culturas.

#### 3.2.2.6 – Imagens do Rio de Janeiro

As imagens do filme *Rio, Zona Norte*, constituem de fato um ângulo privilegiado sobre a sua estrutura espacial na cidade do Rio de Janeiro, que nos últimos anos tem merecido uma atenção especial de amplos setores da sociedade.

Um dos críticos que melhor soube compreender a opção de Nelson Pereira dos Santos em fazer uma reflexão sobre a segregação espacial no Rio de Janeiro, foi Rocha (1981:20):

*“Se em Rio, Quarenta Graus a câmara narra e expõe com ardor os dramas, as misérias e a contradição da grande cidade, em Rio, Zona Norte a câmara estuda o meio, documenta, pergunta, expõe, acumula dados”.*

Ainda segundo o referido autor *Rio, Zona Norte* se afirma como o “primeiro sintoma de realismo-crítico no cinema brasileiro”. Isso se dá porque ao narrar a vida do sambista, o filme procura aprofundar as relações de causa e efeito entre explorados e exploradores.

Então, *Rio, Zona Norte*, apresenta uma construção clássica da história, que se concentra num personagem, permitindo, assim segundo Rocha (1963:86-87), “uma penetração mais aguda: o homem brasileiro deixava de ser uma categoria puramente de classe. Homem de classe, mas homem com implicações existenciais”.

Nelson Pereira dos Santos imprime em *Rio, Zona Norte* uma dimensão épica, graças ao uso do retrospecto na narração da história, cujo desfecho nos antecipa, o que lhe possibilita não só privilegiar os momentos que considera realmente importante na vida do compositor, mas também, evidenciar o lado segregador da cidade.

Dessa forma, neste filme, as áreas mais carentes da cidade, foram retratadas com uma visão mais crítica, ou seja, de uma forma mais realista, onde a pobreza era mostrada com um tom de denúncia social.

As imagens do filme revelam o Rio de Janeiro da década de 50, quando, as contradições da ocupação do solo da cidade intensificaram-se bastante. Estas contradições do espaço da cidade do Rio de Janeiro refletem também o tratamento da cultura do povo nesta época, quando se aumenta o interesse pelas manifestações culturais populares, como o samba, por exemplo. As imagens do filme revelam as contradições existentes na apropriação da cultura com raízes populares pela alta cultura e pelo capital. A questão da cultura popular, embora permeie todo este filme, explicita-se mais na cena do encontro entre os intelectuais na casa de Moacir. De um lado, estão em discussão os sambas de espírito, representante autêntico da cultura popular, de outro, a peça do diretor Adalberto, que, na opinião da maioria do grupo, havia fracassado em sua tentativa de realizar uma obra nacional, que recuperasse a tradição popular.

### **3.2.3 – *El Justicero*: Paisagem-Indivíduo**

O filme *El Justicero* centra sua lente na classe média do final da década de 1960, enfatizando seus costumes e futilidades, e contrastando, mesmo que de leve, com as condições de vida da maior parte da população da cidade. Jorge Dias das Neves ou *El Justicero* faz parte da minoria dominante. Ele mora sozinho em

Copacabana, conta com a ajuda do seu fiel empregado e segurança que ocupa o seu tempo lendo revistas eróticas. *El Justicero* é filho do poderoso *El General* que não mede forças para aumentar sua fortuna. Pode-se afirmar que a paisagem vista neste filme passa pelo olhar de seu principal personagem que vivencia esta paisagem de diversas maneiras, tornando ele próprio esta paisagem. Assim, podemos denominá-la de paisagem-indivíduo, pois o ser humano aglutina-se nesta paisagem como se fosse parte de seu corpo. Entretanto, como nos referimos à paisagem-indivíduo estamos cientes de sua inserção na paisagem como um todo. Por isso, pode-se diferenciar a Paisagem-indivíduo do retrato em fotografia e em pintura que destacam apenas a pessoa retratada, ou em sua totalidade, ou em detalhes.<sup>27</sup> Assim, uma foto 3X4 é apenas um retrato se não levarmos em consideração as relações sociais da pessoa retratada, bem como a paisagem e espaço de vivência. Essa foto deixa de ser retrato quando é colada, por exemplo, na carteira de trabalho, ou na identidade e passa a ser considerada paisagem-indivíduo, pois contextualiza o ser humano, na medida em que lhe concede identidade. Desta forma consideramos as imagens de *El Justicero* como paisagem-indivíduo, pois o ser humano é visto em sua íntima relação com a paisagem carioca.

*El Justicero* é uma comédia de costumes, realizada por encomenda de uma grande produtora – Condor filmes. A história é simples: Lenine é contratado para fazer a autobiografia de Jorge da Dias Neves, um playboy que vive se divertindo e paquerando, e ajuda de diferentes maneiras (financeira, proteção etc.) a população desassistida pelo Poder Público.

Nas primeiras imagens destaca-se a intenção do diretor de mostrar que tudo ali visto é apenas um filme. Na seqüência inicial Jorge está no cinema vendo um filme, que provavelmente é o que estamos assistindo. O Condor, símbolo da produtora do filme surge na tela, todos gritam: “Urubu”. Aparece o título sobre a imagem: *EL JUSTICERO*. O diretor faz um brincadeira-homenagem ao público que sempre gritava *urubu* quando o Condor aparecia (Figuras 37 e 38).

---

<sup>27</sup> Na fotografia e na pintura costuma-se diferenciar retrato de paisagem. No Retrato se destaca a pessoa retratada (retrato 3X4), em detrimento da paisagem. Já na Paisagem se destaca amplas formas seja natural ou construída (Brandão, 2004).

**Figura 37 –** Projeção do filme *El Justicero* na tela do Cinema.



**Imagem capturada digitalmente do filme**

**Figura 38 –** *El Jus* vê o seu próprio filme projetado na tela do cinema.



**Imagem capturada digitalmente do filme**

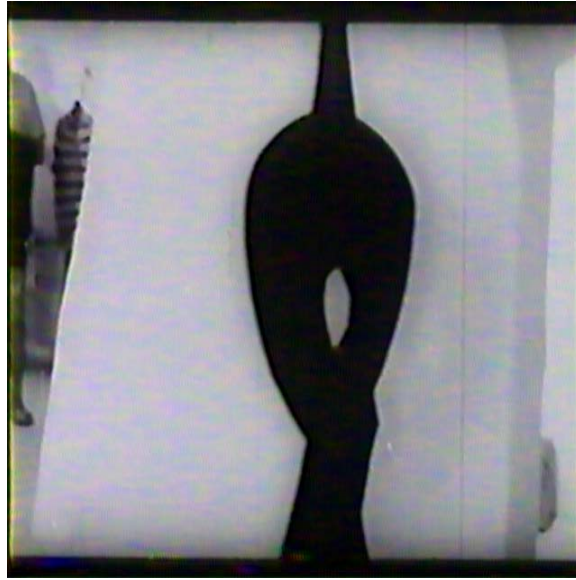
Corta para o apartamento de *El Justicero*. A Câmera passeia pelos cômodos do apartamento, revelando esculturas e desenhos modernos (Figuras 39 e 40). O apartamento de *El Jus* é apresentado de acordo com o conceito de lugar definido por Tuan como o nosso lar.

**Figura 39 – Decoração da casa de *El Jus*, onde destaca-se um quadro com vários rostos**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

**Figura 40 – Escultura no apartamento de *El Jus*.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

Para Tuan (1983) Lugar é a segurança, enquanto espaço é liberdade. Desta forma podemos perceber, através das imagens do filme em questão, como um determinado grupo se relaciona com determinado espaço que para eles tornam-se um lugar.

Ainda, segundo Tuan (1983:192) a própria cidade é um símbolo, então para o autor:

*“A cidade é um lugar, um centro de significados, por excelência. Possui muitos simbolismos, bem visíveis. Mais ainda, a própria cidade é um símbolo. A cidade tradicional simbolizava, primeiro, a ordem transcendental e feita pelo homem em oposição às forças caóticas de natureza terrena e infernal. Segundo, representava uma comunidade humana ideal: “O que é a Cidade, senão o povo? Sim, o povo é a Cidade”. (Shakespeare, Coriolano, ato 3, cena 1). Foi como ordem transcendental que as antigas cidades adquiriram seu aspecto monumental”.*

Segundo Tuan (1979:20)), dentre as variadas definições de lugar podemos destacar: lugar é qualquer objeto estável que capta nossa atenção. Dorothy, a menina do filme *Mágico de Oz*, chega a conclusão que *não existe lugar melhor que o nosso lar*, apenas no final do filme. O próprio Tuan (1983:3) chega também a esta conclusão: “Não há lugar como o lar”. O que é lar?

Para o referido autor, lar pode ser tanto a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria. Lar por si só é um lugar. E de certa maneira existem lugares que são mais visíveis do que outros. A arte literária, e também a arte cinematográfica, é uma forma de ampliar a visibilidade do lugar.

*Uma função da arte literária é dar visibilidade a experiências íntimas, inclusive às de lugar. A paisagem das Grandes Tetonas não necessita dos serviços da literatura; o seu tamanho já é suficiente para torná-las famosas. A arte literária pode tornar conhecidas modestas áreas trabalhadas pelo homem como uma pequena cidade do Meio-Oeste, um município do Mississipi, um bairro de uma cidade grande ou um vale nos Apalaches. (Tuan, 1983: 180)*

A familiaridade do lugar apresentado como lar é contextualizada pelo tom crítico da música de abertura, um samba com uma abordagem sobre as diferentes classes sociais, como se pode observar no trecho a seguir:

*“Porque são ricos  
Filhos de milicos (...)  
Pensam que ajudam o povo a pensar  
Pensam que mudam a injustiça milenar (...)*

Finalmente *El Justicero* é revelado. Ele está lendo uma revista e se mostra incomodado pela música e pede a seu empregado e segurança Sargento, que desligue a vitrola (Figura 41):

*“Isso é samba que se faça?”-  
“Me Diga uma coisa, Sargento,  
Isso é letra que se faça?”*



**Figura 41 – *El Jus* à frente e seu empregado Sargento.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

Sargento atende a ordem prontamente e coloca uma música com ritmo nordestino. Segundo Sargento: *“música é isso aqui. Gostosa de ouvir e de se dançar”*. *El Justicero* não concorda e ordena o sargento a tirar o disco e colocar Vivaldi e iniciam uma discussão. *El Jus* começa:

*“Não concordo com esta imagem de pobre explorando rico e estrangeiro explorando o nacional”*

Sargento comenta com ironia: *“É tem tanto pobre explorando rico...”*. Essa seqüência inicial enfatiza o contraste entre o popular e o erudito, e a visão da classe abastada sobre as questões nacionais.

Posteriormente entra uma mulher que *El Justicero* tenta seduzir. Primeiro ela se faz de difícil, mas *El Jus* convence a moça ir ao seu quarto. Mas para isso ele tem que dizer que vai se jogar do prédio. Então, após a apresentação do protagonista, surge Lenine o biógrafo de *El Justicero*, que apresenta o protagonista sobre a imagem de JFK, com a frase: *“A vida e morte de...”* a cima da foto de JFK. Lenine narra para um gravador, andando para um lado e para outro, com a imagem de JFK ao fundo:

*“El Justicero. El Jus para os amigos. El para os momentos de intimidades. Jorge Dias das Neves para o registro civil. Nasceu, mamou, se apaixonou pela vida e foi sempre um batalhador impávido. Contra a injustiça, a miséria e a diminuição da dignidade do homem pelo homem.”*

Se os filmes *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte* iniciam mostrando com imagens externas da cidade do Rio de Janeiro, destacando sua Paisagem, o filme *El Justicero* começa com imagens internas limitadas por paredes. Primeiro deixa-se claro que tudo o que veremos é apenas um filme e por isso é apresentado o personagem principal em uma sessão de cinema. Logo depois corta para sua casa onde se observa uma decoração em que se privilegia a arte moderna. Percebe-se claramente no filme a ironia e uma crítica sobre a classe abastada, residente na zona sul da cidade do Rio de Janeiro do final da década de 1960.

Se nos filmes anteriores Nelson focou sua lente nas paisagens Ampla e do Povo em *El Justicero* o foco é a paisagem vista como indivíduo, ou seja o que é tratado é o ser humano na sua essência e não só na sua aparência. Através dos questionamentos do personagem rico busca-se uma imagem da população da cidade do Rio de Janeiro. A paisagem também pode ser vista como riqueza-pobreza, já que ao mostrar o ponto de vista de um personagem rico que percorre o lado bem servido economicamente da cidade, com suas paisagens exuberantes, também expõe a sua pobreza, expressa nas relações sociais e principalmente na paisagem degradada de alguns locais, também percorridos pelo protagonista. Riqueza e pobreza convivem lado-a-lado, Fazendo nos refletir não sobre uma cidade partida mais numa paisagem fragmentada através de um recorte dialético, que se expressa nos percursos do protagonista pelas paisagens cariocas (Figura 42 e Figura 43).

Fica claro, portanto, com estas passagens que analisam ironicamente os costumes da época, que o filme procura estabelecer um contato entre as diferentes camadas sociais, econômicas e culturais na cidade do Rio de Janeiro. Primeiro de o diretor nos deixar claro que tudo o que vemos foi encenado para a câmera e projetado numa tela. Segundo mostra-se a intenção de se perceber a visão da classe dominante

sobre o mundo que o rodeia. Portanto, esta relação de classes na cidade é exposta através da exibição/exposição das formas/paisagens cariocas em duas fases no filme:

- 1 Na primeira fase, cujo o personagem é apresentado como herói capaz de solucionar qualquer problema. As formas/paisagens mostradas estão na dimensão humana, geralmente, limitadas entre quatro paredes (A casa de *El Jus*; O apartamento de Lenine; a delegacia; salão de festas, etc.)
- 2 Na segunda fase, em que o protagonista sofre uma desilusão amorosa e seu heroísmo é deixado de lado mostra-se as formas/paisagens em uma dimensão mais geral, através de espaços abertos, com grandes amplitudes visuais, tais como a favela; a praia, as ruas de Copacabana, etc.

De uma maneira geral pode-se afirmar que há em todo o filme a intenção de fazer uma relação entre o ser humano e seu em torno, entre a sociedade carioca e a paisagem que o cerca, fazendo parte de sua vida. Esta mesma paisagem pode fazê-lo sentir a vontade o “dono da casa”; mas também pode segregá-lo, impedi-lo de penetrar em determinado espaço, mostrando sua face segregadora. Estes dois extremos são expressos no filme, já que como personagem rico de “boa família” *El jus* se sente o dono da paisagem carioca. Ele pode tirar da cadeia um homem pobre; pode livrar uma mulher comunista de uma “curra”, entre outras façanhas. Entretanto, depois de sua desilusão amorosa a paisagem já não parece mais pertencer-lho.

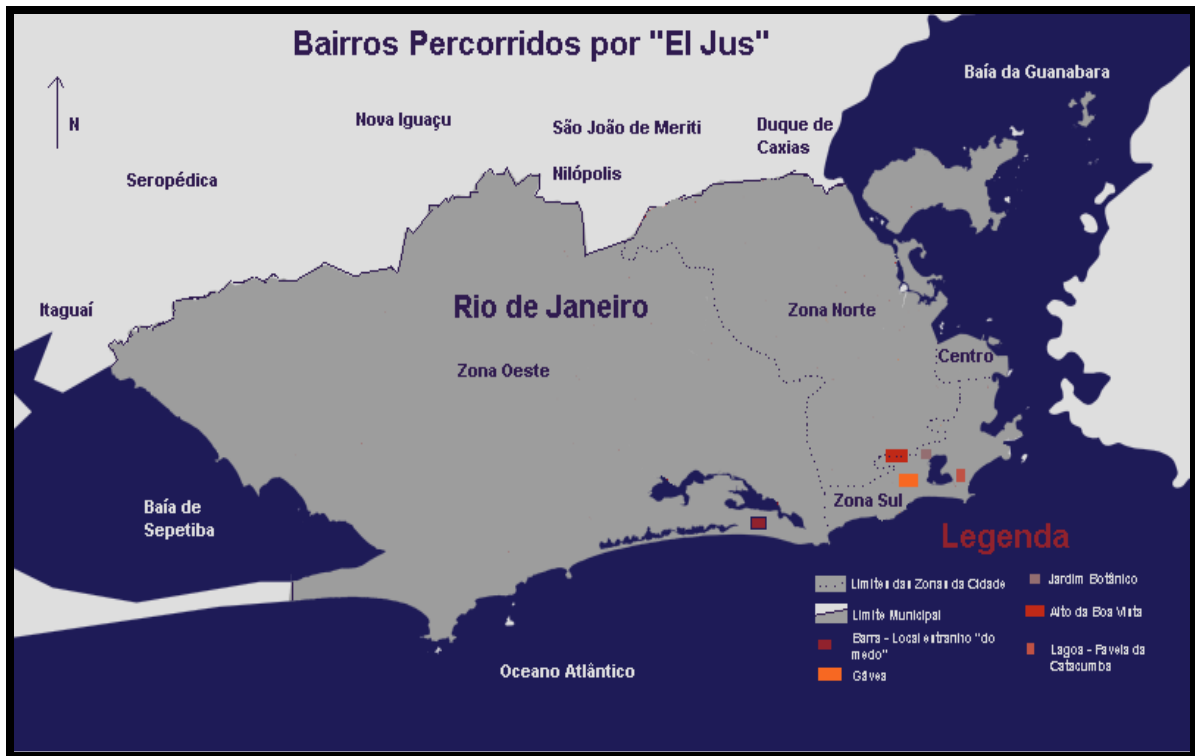
Para Bonnemaïson (2002:92) a correspondência entre a sociedade e sua paisagem, está carregada de afetividade e exprime uma relação cultural no sentido amplo da palavra. Alguns filmes (como os três filmes de Nelson Pereira dos Santos aqui analisados) captam essa afetividade e a imortalizam através da imagem projetada na tela do cinema.

**Figura 42 – *El Jus* e Lenine percorrem as ruas da cidade.**



Para tanto, devemos ter a consciência de que a paisagem é, em si, objeto de mudança e representa um resultado de adições e subtrações sucessivas, ou seja, em um determinado período vão aparecer e/ou desaparecer alguns elementos na paisagem. Entretanto segundo Meinig, o que imprime significados a paisagem são as associações, que precisam ser ajustadas de acordo com um corpo coerente de idéias. Ainda segundo o referido autor: “Qualquer paisagem é composta não apenas por aquilo que está à frente de nossos olhos, mas também por aquilo que esconde em nossas mentes” (Meinig: 2002: 35).

Figura 43 – O percurso de *El Jus* pelos bairros da cidade.



Fonte: Elaborado por Lima, 2006.

Neste sentido, Cosgrove & Jakson, (1998:19) propõem a análise da paisagem como configuração de símbolos e signos, cuja metodologias são mais interpretativas do que morfológicas. Assim, a paisagem é vista como um “texto” a ser lido e interpretado como documento social. Esta paisagem também pode ser interpretada pela ação da sociedade que constantemente a modifica . O filme se preocupa com esta paisagem humana da cidade que está repleta de significados. Basta apenas decifrá-la. Para tanto, podemos afirmar segundo Corrêa (2002:175) que cultura e urbano são termos profundamente relacionados. A cidade, a rede urbana e o processo de urbanização constituem-se em expressões e condições culturais. Ainda, segundo o referido autor, “é em parte por meio de formas simbólicas que a cidade expressa uma dada cultura e realiza o seu papel de transformação cultural, tanto em sua interlândia como em seu próprio espaço interno, tanto no passado como no presente e visando ao futuro” (Corrêa, 2002:177).

Assim, para Barbosa (1999:96) a cidade apresenta-se como um espaço de encontro entre diferentes e desconhecidos, contribuindo para que os moradores da cidade tornem mais ricos de experiências no seio da vida em sociedade.

Segundo Cabral e Buss (2002: 48) as paisagens retratadas no filme devem ser entendidas não apenas no “campo de visibilidade”, mas principalmente no “campo de significação”, no sentido individual e sociocultural. Portanto, podemos entender a paisagem, através dos estudos de Barbosa 1998, como a mediação entre o mundo das coisas e aquele da subjetividade humana. O que importa no filme e para a pesquisa não é perceber a paisagem carioca apenas pela sua descrição, mas principalmente, pelo estado de espírito do personagem título que se relaciona com a paisagem de diversas maneiras. Assim, Copacabana, através de suas ruas e seus personagens também se torna personagem do filme. Copacabana por si só, uma paisagem símbolo, carrega impregnada em suas entranhas a síntese de um país contraditório, em que uma minoria pode gastar comprar, se divertir enquanto o restante da população pena para conseguir sobreviver. Esta crítica ao estilo de vida da época foi percebida pelos militares que proibiram o filme no território nacional. Assim, segundo artigo publicado no sítio da internet Observatório da Imprensa:

*“El Justicero é um caso raro de filme que teve até os negativos confiscados. Os diretores costumavam fazer nas cópias os cortes determinados pela censura, mas preservavam a versão original.*

*Com alguns cortes e proibição para menores de 18 ano. O longa foi liberado em 25 de setembro de 1967. Fez sua carreira no ano seguinte e, em 69, quando passava numa sala de Belém, despertou a ira de uma parente de um general. Este, então, pediu a proibição”.*

Prosseguindo na ação do filme o diretor e sua equipe, composta basicamente por ex-alunos de cinema da universidade de Brasília, continua com o comentário irônico sobre as relações humanas na cidade de Rio de Janeiro. Depois da narrativa da vida de *El Jus* Lenine é interrogado pelo porteiro que questiona sobre a mulher que o espera na porta. Lenine, então expõe o fato para *El justicero*, que prontamente resolve o problema. O protagonista pede que Lenine leve para o seu apartamento uma mulher negra. Este leva e o porteiro não reclama. Lenine fica espantado e no bar junto

com os amigos *El Jus* explica o milagre. Ele mostra o dinheiro. Zombeteiro ele afirma: “*Se não fosse a moral porteiro e polícia passava mal*”.

Mais adiante na trama nosso herói liberta um jovem negro da cadeia. Trata-se de um primo de Feijoada Completa, seu amigo. *El Jus* juntamente com Lenine convence o policial a soltar o rapaz. O ambiente da delegacia é retratado de uma maneira irônica e crítica, como pode ser observado nos fragmentos do diálogo a seguir:

*FEIJOADA COMPLETA: Estão averiguando meu primo a 27 dias.*

*POLICIAL: Deu um corretivo e matou o cara.*

*EL JUS: A conversa tá boa, mas preciso meter uma praia.*

Já fora da delegacia *El Jus* comenta com Lenine:

*“Quando é que caras como aqueles vão ser tratados com justiça. Só porque o rapaz é preto e pobre tem que agüentar toda sorte de opressão social”.*

Fica claro nesta seqüência que o protagonista está mais preocupado em ir a praia do que com as questões sociais. Seu comentário carregado de um tom *blasé*, juntamente com a postura dos policiais pode ser tomado como um exemplo de como é tratado temas como o racismo, a segregação sócio-espacial e a pobreza urbana, no Brasil. O poder público não soluciona os problemas, e os ricos se fecham em seus condomínios. Atualmente, autores como Abreu (1986); Ventura (1994); (Lessa (2000) entre outros, acreditam em uma profunda crise social que aponta para a segregação sócio-espacial na cidade carioca, expressa na construção de condomínios fechados em lugares privilegiados e a favelização em áreas próximas em diversos pontos da cidade. Na verdade, esta segregação, que alguns denominam de cidade partida (caso de Ventura, 1994) vem se construindo historicamente na cidade do Rio de Janeiro, como foi exposto no capítulo 2. A questão racial é bastante recorrente na obra de Nelson Pereira dos Santos. A violência contra presos pobres é denunciada no

filme de forma que o espectador leve em consideração o racismo embutido nas relações sociais entre dominadores e dominados. Na seqüência citada é comentado, entre risos, que um policial bateu em um prisioneiro até a morte deste. A violência policial está presente até nossos dias. Como exemplo podemos citar a tragédia acontecida no ônibus 174.

O carioca vivencia este fato diariamente. Duilo Victor em reportagem do JORNAL DO BRASIL (2005) relata um exemplo, no caso desigual do acesso à cultura:

*“A mesma cidade com vocação natural para capital cultural, que já lançou vanguardas artísticas para o mundo, também mostra a falha histórica de não conseguir dar acesso à cultura de maneira igual para seus moradores. Cinemas, bibliotecas, museus, centros culturais e teatros estão quase todos no Centro, Zona Sul, Tijuca e Barra:86, 9%”.*

Esse acesso desigual também é realçado na seqüência em que *El Jus* consegue com que Lenine transite com uma mulher negra pelo seu prédio administrado por uma síndica moralista e racista e que delega ordens expressas de proibição para o porteiro. O protagonista consegue tal façanha, oferecendo dinheiro para o porteiro. Assim, o prédio onde Lenine mora cria um território imposto através de regras impostas pela síndica e não construída de forma natural através das relações sociais e contatos humanos. Entretanto, novas territorialidades são impostas através das necessidades criadas pelas relações sociais. No caso do filme o biógrafo do Protagonista não concorda com a lei imposta pela síndica e consegue uma maneira de burlar as ordens, criando, assim uma nova dinâmica espacial, uma nova territorialidade. Souza (1995, p.86) a respeito deste tema nos diz que:

*“(...) o território será um campo de forças, uma teia ou rede de relações sociais que, a par de sua complexidade interna, define, ao mesmo tempo, um limite, uma alteridade: a diferença entre ‘nós’ (o grupo, os membros da coletividade ou ‘comunidade’, os insiders) e os ‘outros’ (os de fora, os estranhos, os outsiders)”.*



No caso do filme podemos observar que há uma teia de relações dialéticas entre a *comunidade* (moradores do prédio) e os outros (Lenine e sua namorada), que vão construindo e reconstruindo novos padrões de relações sociais. Novas territorialidades são impostas e no caso da referida seqüência do filme este fato acontece devido a interferência de *El Jus* que oferece dinheiro ao porteiro, desfazendo, assim, um pacto social imposto pela “moral e os bons costumes”. Santos (1999) considera Dinheiro e Território dois pólos da vida contemporânea, pois o primeiro busca tudo desmanchar e o segundo mostra que há coisas as quais não podem desmanchar. Assim, segundo Santos (2002:11) território:

*“ não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas. O território tem que ser entendido como território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais (...)*

Já dinheiro, é definido a seguir pelo mesmo autor :

*“O dinheiro aparece em decorrência de uma vida econômica tornada complexa, quando o simples escambo já não basta, e ao longo do tempo acaba se impondo como um equivalente geral de todas as coisas que existem e são, ou serão, ou poderão ser, objeto de comércio. Desse modo, o dinheiro pretende ser a medida do valor que é, desse modo, atribuído ao trabalho e aos seus resultados”.*

*El Jus* consegue o que quer, pois possui o dinheiro e este compra mercadorias e também serve para subornarem policiais e porteiros além de burlar a lei imposta pelos poderosos. Ao sair da delegacia *El Justicero* passeia de carro pelas ruas de Copacabana. Lenine Narra em Off:

*“Mas é por essas e por outras que existe El Justicero. Para ajudar os fracos e desamparados”.*

*El Jus* avança o sinal e acena ironicamente para o guarda enquanto Lenine narra em off., mas é anotado pelo guarda. Lenine para definir seu biografado faz entrevistas com populares. Nesse momento o filme converte-se num falso

documentário sobre a classe média alta e seus costumes. Como em *Opinião pública*<sup>28</sup> é exposto as contradições da classe média da época.

*“Lenine: Com a palavra o povo:*

*É um dos poucos Milionários que entendem de finanças e negócios*

*El Jus é como eu não pode ver preconceito, quando topa com um cara que pergunta: ‘Sabe com quem tá falando?’ Vai logo metendo a mão na cara do cara.*

Nosso herói e seu fiel companheiro passeiam pelas ruas de Copacabana e outros bairros da Zona sul (Alto da Boa-vista, Lagoa, Botafogo) e Zona Oeste (Barra), percorrendo as paisagens da cidade e levando uma percepção diferenciada de cada paisagem retrata. Benjamim (APUD Name: 2004), de uma certa maneira, nos ensina a nos orientarmos na cidade:

*“Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perde-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro (...) Desde logo percebi que havia algum significado nesse labirinto.”*

Os deslocamentos de *El Jus* na cidade do Rio de Janeiro nos apresentam formas e conteúdos desta cidade. Assim, segundo Name (2004:130):

*“Experienciar a cidade é nela se deslocar. É a partir dessa circulação constante e intensa que o meio urbano é apreendido, decodificado, sendo por certo uma das principais maneiras pela qual valores e sentimentos em relação à metrópole se configuram e muitas das suas representações, positivas e negativas, tomam forma.”*

Ainda segundo Name, ao analisarmos os filmes tendo em vista os deslocamentos percebemos nitidamente que o cinema além de refletir também efetua muitas das representações sobre as cidades, pois quando a equipe liderada pelo diretor escolhe um plano a ser filmado tem-se uma intenção. No caso do filme *El*

---

<sup>28</sup> Filme exibido em 1967 com direção de Arnaldo Jabor. Este documentário mostra a opinião da classe média sobre os assuntos da época.

*Justicero* a intenção é exatamente mostrar as diferentes paisagens na cidade do Rio de Janeiro e as relações sociais circunscritas nelas.

Assim, quando os cidadãos cariocas são indagados sobre o estilo de vida de *El Jus* na verdade, o questionamento se dirige para refletir o modo e estilo de vida do carioca como um todo, levando a uma conscientização dos hábitos e costumes do morador do Rio de Janeiro no final da década de 1960, que ainda persistem na atualidade.

Então, primeiro a Câmera percorre a cidade, mostrando as paisagens percebidas neste primeiro momento como formas, aparências que nos dizem pelo visual altamente significativa, pois as formas comunicam, exprimem significados diversos, captados de maneira diferenciada por quem observa.

Assim, segundo Barbosa (2002:91) paisagem é convertida sob a influência da circulação de imagens, em um capital móvel do consumo seletivo e de massa . Desta forma, o consumo visual do espaço como instrumento de realização do capital faz das paisagens um novo valor de troca. Portanto, as corporações empresariais tornam as cidades um imenso acúmulo de espetáculos publicitários, onde a produção intensiva de imagens é um veículo indispensável ao sucesso dos negócios .

Mas esta aparência também carrega uma essência, pois caso contrário seria apenas simulacro, como é o caso da cidade fictícia do filme *O show de Truman*, *Seahaven* e da cidade *New Urbanism*, criada pela Disney, *Celebration*. O simulacro pode ser considerado corriqueiro, já que detalhes que parecem ser mármore são na verdade plástico e músicas são executadas em caixas de som escondidas em palmeiras (Name 2004:25,). Simulacros que buscam a essência do original, mas que carecem de identidade. O observador interpreta a sua maneira a paisagem, que deixa impressões, marcas de formas diferentes, dependendo do olhar sobre ela. Talvez seja por isso, que é simulado um documentário, em que cada observador-agente da cidade possa se expressar não sobre alguém, mas sobre um símbolo, um personagem, que personifica a paisagem que mais chama atenção dos cariocas: as praias, as montanhas, ou seja, a paisagem da zona sul.

A paisagem “real” agora é vista, não apenas pelo olhar do cineasta e sua equipe, mas principalmente pela população carioca: “Com a palavra o povo” - a

“paisagem do povo” sobre si mesmo. Entretanto, este falso documentário é realizado no momento em que *El Jus* se sente o dono da cidade ou a própria cidade. Quando ele sofre uma desilusão amorosa, tudo muda completamente. E a Câmera mais uma vez assume um ponto de vista de documentário. Só que agora as pessoas emitem opiniões sobre traição e fidelidade e a paisagem parece ter se transfigurado. A paisagem da zona sul, entre a praia e a montanha, também exhibe a favela, “cenário” da desigualdade social que assola o país. *El Jus*, na sua infelicidade interior, percebe a paisagem exterior, como nunca tinha visto antes. Para Duncam (2004:92) perguntar sobre a paisagem é perguntar sobre nós mesmos em cada momento, pois estamos ligados umbilicalmente à paisagem. Seguindo este raciocínio, perguntar sobre nós é perguntar sobre a paisagem que nos rodeia em cada momento. Portanto, a paisagem como campo simbólico está impregnado de significados possíveis de múltiplas interpretações. Para Cosgrove (1998:23) ao alterar a natureza modificando a paisagem a sociedade humana cria cultura, surgindo uma paisagem impregnada de significados. Por isso, os dois momentos do filme que a Câmera assume um olhar documental, dando voz ao povo carioca, também nos é evidenciado esta paisagem em sua diversidade de olhares, que no primeiro momento está voltado para o interior do ser humano, mas que em uma leitura ampla pode mostrar a relação com a paisagem carioca como um todo.

Se num primeiro momento Lenine é o biógrafo de *El Jus*, depois ele assume o papel de cinebiógrafo, pois é despedido pelo Playboy e continua a acompanhar as aventuras de *El Justicero*. Segundo Lenine: “*Sua história dá um filme, aliás qualquer coisa dá um filme*”, pois a história do filme seria sobre “*O sentido da vida de um jovem cheio de contradições, rico e generoso, brigão e intelectual, um jovem da moda, tipo James Bond com cérebro de Jean Paul Sartre*”.

Estas contradições são evidenciadas nas seqüências do filme. Como no caso em que *El Jus* briga por causa de um smoking, em uma festa. Furunga, amigo do protagonista chega desesperado em sua casa e pede ajuda. Furunga precisa de um smoking para ir a uma festa. *El Jus* reluta em emprestar seu smoking, recém adquirido e que custou 600 dólares, mas empresta.

O smoking, mais do que um sentido real, aparece com um sentido simbólico. O smoking tem um valor sentimental, ligado ao poder. Na verdade o Smoking pode ser considerado o uniforme do super herói para *El Jus*, já que com ele o herói evidencia o prestígio e poder que tem. Então a briga, que parece tola, é antes de tudo uma disputa pelo poder e prestígio.

Ao chegar na mansão onde a festa se realiza. O protagonista é recebido pela anfitriã, que logo pergunta por seu pai , como pode-se ver no dialogo a seguir:

*Anfitriã: - Como vai seu pai?*

*El Jus:- Tá como sempre, tirando dos pobres para dar aos ricos.*

*Anfitriã:- Então está muito bem. Ouvir dizer que ele vai abrir uns poços na Bolívia?*

*El Jus: - Onde houver “tutu” para ganhar na fraude e na marmelada pode deixar que ele comparece*

*El Jus* reconhece seu Smoking em outro playboy e logo vai tomar satisfação, tirando-o bruscamente de uma conversa formal. O protagonista pede de volta seu querido smoking em um tom de deboche aborrecido. O almofadinha se nega a devolvê-lo, alegando que tudo não passa de um mal entendido, mas nosso herói surpreende Furunga fugindo e logo o agarra. Os três vão para um canto escuro e *El Jus* volta para a festa, onde as mulheres assistem estupefatas o inusitado conflito. Toda esta seqüência ressalta a futilidade de uma classe abastada, que luta desesperadamente para manter o *status quo*, além de mostrar a disputa de poder que se dá através de um bem material.

Como já foi dito, o smoking tem um valor simbólico, além do real. Quem o veste, como uma capa mágica, ou de super herói, tem sua visibilidade ampliada. Em uma sociedade de consumo, como a nossa, somos reconhecidos pelo que temos. Produtos conferem *status*, prestígio, mulheres, etc. Assim, só para citar um exemplo, um pai ao colocar um filho na escola ele não só procura a melhor escola, ele procura, antes de tudo a escola mais falada e reconhecida por todos, a mais cara. Este pai busca a marca da escola, tal como busca uma etiqueta de uma roupa. Da mesma maneira, *jus* ao vestir o smoking de 600 dólares busca prestígio e reconhecimento, além de poder.

O filme aborda vários temas, tais como a violência da juventude rica, o machismo, a hipocrisia social, etc. *El Justicero*, acompanhado por Lenine e Morcego (um segurança grandalhão) salva Araci, a Jovem comunista de uma “curra” promovida por Búfalo Bill e a turma do zoológico da zona sul (ver no capítulo 2 texto de Ventura que narra caso verídico, acontecido em Copacabana), numa seqüência que apresenta o protagonista como profundo conhecedor do espaço urbano carioca e sua paisagem. Ele percorre alguns bairros, mas se concentra em Copacabana, pois tem livre trânsito, devido seu diálogo com as diversas classes sociais. Isto é percebido, quando o protagonista e sua turma são barrados ao entrar num prédio por um porteiro negro. *Jus* sussurra algo no ouvido do porteiro, que sorri deixando-o entrar. Ainda nesta seqüência mostra a percepção diferenciada entre os bairros. Assim, percebe-se nos diálogos como a Barra era vista no final da década de 1960, já que um personagem comenta que esse bairro é perigoso e Copacabana, não. A “curra” que não se realiza é apresentada de uma forma cômica e crítica.

Depois disso, começa uma perseguição pelas ruas escuras da cidade. *Jus* e sua turma ficam encurralados, quando Feijoada Completa e seu primo, que foi libertado pelo protagonista, aparecem. Tudo acaba em samba. *El Jus* oferece dinheiro como pagamento, mas Dudu da Briga, primo de Feijoada Completa não aceita, e lhes concedem o perdão do Racismo, entregando um amuleto de Ogum para *Jus*. Segundo Barbosa & Corrêa (2001:75) Ogum é um vencedor, pois ele é o senhor das encruzilhadas, abrindo todos os caminhos e protegendo os seres humanos em locais perigosos. Por isso este amuleto confere proteção e livre trânsito pela cidade. Ao sair a namorada de Lenine comenta em *Off*, enquanto é mostrado Dudu da Briga e sua gangue: “*O brasileiro é o povo mais generoso do mundo*” e *El Jus* retruca “*O Brasil é fogo*”.

Em represália *El Jus* e sua turma seguem em direção a uma festa onde a gang do zoológico da zona sul está se divertindo. Enquanto todos brigam o protagonista conhece Ana Maria, irmã de Búfalo Bill, que reata com Araci.

Através de paisagens que remetem à amplidão e a felicidade, como a praia, o Calçadão de Copacabana, ruas da zona sul, é revelado a evolução do relacionamento de *El Jus* e Ana Maria. Nesta seqüência é evidenciado o machismo da época, pois,

enquanto sucedem-se várias paisagens bucólicas do Rio, o protagonista tenta a qualquer custo levar Ana Maria para a cama. Entretanto, quando consegue seu intento e descobre que sua amada não é mais virgem, *El Justicero* entra em uma profunda crise, que o faz ver a paisagem carioca de outra maneira. Assim, como já foi dito anteriormente, *Jus* começa a perceber os problemas sociais que assolam a cidade carioca, tais como a pobreza urbana, a crise da moradia expressa nas favelas, etc.

A crise existencial do protagonista é evidenciada pela Paisagem Carioca, que agora é mostrada através de uma leitura mais crítica que vislumbra seus principais problemas sociais. Assim, esta crise é evidenciada na seqüência, em que se mostra a paisagem da Central do Brasil (Figura 44). Nesta seqüência são mostradas diversas pessoas, que caminham, pregam a bíblia, pedem dinheiro. Um discurso é ouvido, mas não é compreendido. No meio destes rostos dilacerados pela rotina urbana perversa, estão *El Jus* e Araci, a jovem comunista. Enquanto eles andam pelo caos urbano da Central do Brasil Araci fala:

*“Crise, salário mínimo, correção monetária, desnacionalização, povo, operário. Já pensou no Nordeste? Povo passando fome? Chuva, desabamento, falta d’água, 500 mortos, telefone, poeira, lama, enchente, água poluída, miséria, miséria...”*

**Figura 44 – Paisagem da Central do Brasil**



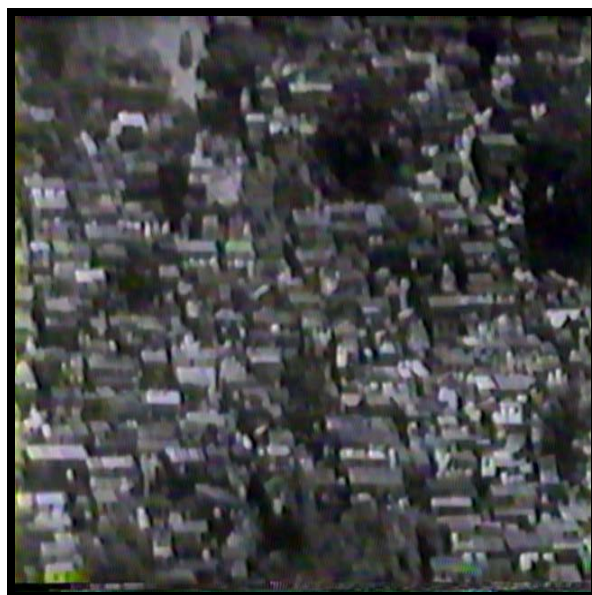
**Imagem capturada digitalmente do filme**

Juntamente com as últimas palavras surgem a imagem de favela da Lagoa, que foi removida, levando-nos a acreditar que se trate da favela da Catacumba (Figura 45). A câmera se abre, revelando um clube na Lagoa, bairro da Zona Sul da cidade. Uma linda mulher caminha com biquíni, quando aparece *El Jus* (Figura 46). A mulher caminha de maneira artificial, como uma modelo na passarela. Essa artificialidade é ressaltada, quando Furunga assume o papel de diretor e orienta a modelo, dizendo quais são seus passos (“direita agora esquerda...). *El General*, pai de *El Jus* está sentado, conversando futilidades, com o agora seu assessor Furunga, quando é interrompido por seu filho. *El Jus* fica indignado com a conversa machista e sem conteúdo político e fala:

*“Vocês pensam que são os donos do mundo?  
Vocês não tomam consciência?  
Será que vocês não percebem o que está acontecendo no  
Vietnã?”*



**Figura 45 – Paisagem da favela.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

**Figura 46 – *El Jus* caminha num clube da Lagoa.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

*El General* e Furunga não entendem nada e continuam a conversa. *El Jus* continua em sua crise perambulando nos diversos espaços da cidade, quando encontra um desconhecido que pergunta: “Você sabe quem morreu? A *Lea*, aquela morena alegre do posto 2.” (Figura 47). *El Jus* se desespera e começa a chorar e a se lamentar ele grita: “A *Lea* morreu. A *Lea* morreu”.

Já no Bar do homem desconhecido, *El Jus* revela que não conhecia *Lea*. Entretanto, o desconhecido lhe diz que percebeu esse fato, pois “ninguém chora assim por uma só pessoa”. Então, o desconhecido fala no ouvido de *El Jus*: “fugir é pior”.

O protagonista sai do estabelecimento do desconhecido e encontra-se com uma prostituta que é alertada por ele: “fugir é pior”. É aí que ele percebe: “porque eu não pensei nisso antes, fugir é pior”. Ele esbarra num grupo de marinheiros americanos, ocasionando uma briga entre estes e um grupo de homens negros que expulsam os marinheiros. Não por acaso os marinheiros americanos não entendem nada o que *Jus* fala e partem para a briga e são expulsos pela população local. Esta seqüência parece reafirmar o que já estava embutido em alguns diálogos de outras cenas, uma crítica ao poder exercido pelos países imperialistas em nossas terras. E ao mesmo tempo uma crítica a ditadura militar e sua perseguição política. Assim, *El Jus* grita: *fugir é pior* (Figura 48).

**Figura 47 – *El Jus* Conversa com o desconhecido.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

**Figura 48 – Briga entre os marinheiros americanos e um grupo de homens negros.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

Assim, *El Jus* vai ao encontro de Ana Maria, que revela para ele que está grávida. Surge então, um grande conflito entre os personagens, atingindo o auge no confronto entre o militar (*El General*, pai de *Jus*) e o empresário (pai de Ana Maria), revelando o acordo conflituoso, que daria suporte a ditadura militar no Brasil, entre os militares e os empresários. Na verdade quando o pai de Ana Maria fica furioso e vai ao encontro de *El General*. Este diálogo entre os dois é retratado a seguir:

*General: -Eu quero respeito. Aqui chegou um general!*

*Empresário: -E aqui um milionário*

Este confronto aparente é logo desfeito quando *El Jus* diz está disposto a casar com Ana Maria. A paz e harmonia são consolidadas. Entretanto, Ana Maria não aceita casar. Já no final do filme cabe a Lenine interpretar e dá um fim a esta história. Assim o filme é visto por Lenine e *El Jus*. Eles discutem a sua qualidade:

*Lenine: “Admita. Essa é uma história sem graça e banal”.*

*El Jus: “Banal uma pinóia. Minha namorada não quer casar comigo por que está grávida. Chama isso de banal?”.*

*Lenine: “Sua vida não tem sentido. Qual a relação da sua vida com as criançinhas do Nordeste e os graves problemas sociais que afligem o país? Quem quer saber se você vai casar ou não com Ana Maria”.*

*El Jus: “Eu”.*

As imagens são projetadas no corpo de *El Jus* (Figura 49). Ele sai e vai para uma paisagem de um bairro da classe popular, com casas humildes (Figuras 50 e 51). As imagens projetadas no corpo do protagonista se materializam nas últimas imagens do filme, que parecem querer dizer que agora *El Jus* é ele próprio uma paisagem (paisagem-indivíduo). Em todo o filme contrapõem-se as paisagens da cidade do Rio de Janeiro. Assim, Copacabana é apresentada de uma maneira carinhosa, aconchegante, pois é nela que o protagonista vivencia suas experiências, em clara oposição aos espaços percorridos pelo personagem de maneira ocasional. Portanto viver em Copacabana é mais seguro do que viver na Barra segundo um personagem do filme.

**Figura 49 – *El Jus* confunde-se com a luz projetada em seu corpo.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

**Figura 50 – Paisagem de um bairro pobre da cidade.**



**Figura 51 – Últimas imagens do filme.**



**Imagem capturada digitalmente do filme**

Se no início do filme somos apresentados a um espaço fechado que é o lar de *El Jus* no final podemos ver uma paisagem ampla, que agora também pode ser entendida como seu lar, pois ele se integra a esta paisagem.

O filme *El Justiceiro* expõe a metrópole em suas variadas faces. Assim, a metrópole vista no filme aparece como manifestação espacial concreta do processo de constituição da sociedade urbana.

Carlos (2001: 32) entende a reprodução da sociedade como reprodução espacial. No momento atual, a realidade urbana se generaliza em um processo conflituoso e contraditório que engloba as esferas da reprodução social. E o filme através das ações de um personagem que exprime as apreensões de uma classe social abastada, retrata esta paisagem e reflete sobre seus principais problemas sociais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perceber a paisagem da cidade projetada em uma sala escura de cinema constitui-se, de certa maneira, uma nova possibilidade de análise e apreensão de um espaço geográfico visto e de uma paisagem percebida. Como a cidade foi, desde a invenção do cinema, cenário para os mais diferenciados filmes, é de suma importância tomar emprestado estas visões de artistas (Diretores, Diretores de Fotografia, Cenógrafos, Roteiristas, etc.) para o geógrafo fazer uma reflexão com os seus instrumentos de análise. No caso da pesquisa aqui realizada, partiu-se de três paisagens símbolos da cidade do Rio de Janeiro: A favela, o Subúrbio e a Zona Sul, que foram retratadas pela visão do Cineasta e sua equipe. Para tanto, consideramos diversos conceitos de paisagem. Desde aquele mais tradicional, que reconhece a paisagem apenas pela sua aparência, até os mais recentes, como por exemplo, estudos baseados na Nova Geografia Cultural, que enxergam a paisagem como um texto e como um modo específico de ver o mundo e de se relacionar com ele. Aqui não se pretendeu deter-se em uma escola de pensamento sobre a paisagem e, também, não foi intenção esgotar este tema, e sim buscar mais um instrumento de análise, não só no estudo da paisagem urbana, mas para todo o conhecimento geográfico.

As imagens vistas no Cinema nos trazem a reflexão de uma pessoa que viveu em determinado tempo e espaço, com uma determinada cultura. Assim analisar um filme é filtrar, perceber estas características intrínsecas à obra cinematográfica. O que a princípio em sua aparência, parte de uma visão, de um entendimento sobre a paisagem por parte de quem filmou, após uma análise um pouco mais aprofundada, podemos caminhar para uma reflexão sobre o assunto retratado, pois partindo do pressuposto de Meining, a paisagem está em nossa cabeça. Este fato é reafirmado por Nelson Pereira dos Santos, referindo-se ao filme *Rio, Zona Norte*, o qual diz em entrevista a Salem (1999) que esta produção está toda na cabeça do protagonista.

Para Mithell (Apud Gandy, 2004: 79) a paisagem não é somente uma categoria única de expressão da realidade, e sim um meio de reafirmar uma ideologia dominante em uma determinada sociedade. Assim, segundo Eagleton (Apud Gandy,

2004:80) é a ideologia que imprime um sistema de símbolos e juntamente com as idéias inscreve modos de pensamentos dominantes na realidade material e assegura a reprodução de um tipo de relações sociais que já existe.

Nos filmes em questão, pode-se afirmar que podemos perceber estas características, além do fato das paisagens selecionadas no filme serem frutos, também da ideologia do diretor. Imagens da Favela, de Copacabana, do Subúrbio, da Central do Brasil não foram escolhidas alheatoriamente, mas de acordo com os pensamentos ideológicos do diretor.

Nelson Pereira dos Santos, como diretor dos filmes aqui analisados, filiou-se abertamente ao *neo-realismo* italiano do pós-guerra, em seus primeiros filmes (*Rio, 40 graus e Rio, Zona Norte*). De certa forma, esta escola cinematográfica marcou toda a sua extensa filmografia. O *neo-realismo* caracterizou-se por revelar o universo cultural e os principais problemas da população pobre do pós-guerra. Na obra de Nelson Pereira dos Santos destaca-se esta preocupação com os segmentos populares, com o espaço geográfico e a paisagem.

Devido a sua contribuição para a cultura brasileira, por fazer uma leitura do espaço e da paisagem, entendida como parte integrante do povo, Nelson Pereira dos Santos é o primeiro cineasta a ocupar uma cadeira da academia de letras, reconhecendo, assim, a imagem cinematográfica como um texto que pode ser lido de diversas maneiras. Bianca Kleinpaul, em artigo para *O Globo Online*<sup>29</sup>, informa:

*“Nelson Pereira dos Santos definiu sua eleição na Academia Brasileira de Letras, esta quinta-feira, como um ‘filme de fantasia daqueles que acabam com final feliz’. Ele que foi um dos precursores do Cinema Novo, é o primeiro cineasta a ocupar uma vaga na instituição. Com mais de 20 filmes no currículo, como ‘Memórias do Cárcere’ e ‘Vidas Secas’ Nelson foi escolhido por 27 dos 38 acadêmicos.”.*

Segundo Barbosa (2000:86) devemos ampliar o diálogo com a Arte, principalmente, com relação às obras cinematográficas, já que o recurso da leitura do espaço geográfico torna-se um exercício de aumentar as esferas de análise da

<sup>29</sup> [www.oglobo.com.br](http://www.oglobo.com.br) 10/03/2006.



realidade social. Assim, ainda segundo o referido autor os filmes são mapas de representação, discursos do vivido, do percebido e condição de percepção.

Um filme ao retratar uma paisagem nos leva a refletir sobre nós mesmos, pois, pode ser entendida como uma parte integrante de um produto social (GANDY, 2004:83). Não é só o cinema que possibilita uma leitura mais aprofundada da paisagem. A Arte surge como um amplo campo de possibilidades de leitura e análises do espaço e da paisagem sociamente construídas. Precisamos, juntamente com Barbosa (2000:69), refletir sobre as inter-relações possíveis entre ciência e arte:

*“Representar e pensar podem compor um mesmo exercício de desvelamento da vida?  
As obras de arte podem contribuir para o nosso reconhecimento do mundo?  
As criações estéticas ainda nos oferecem elementos decifradores do movimento de realização da sociedade?”*

Desta forma, podemos afirmar que os filmes aqui analisados contribuíram para uma leitura sobre a paisagem e espaço carioca, pois esta articulação entre arte e ciência ocasionou uma nova possibilidade de pesquisa no campo dos estudos geográficos, principalmente no que diz respeito à paisagem.

Vimos em *Rio, 40 graus* que a paisagem carioca é apresentada de maneira ampla em vários aspectos. A paisagem é entendida como um painel, um panorama, tal como os panoramas do início do século XX, que eram imensas pinturas executadas em painéis móveis que representavam paisagens vislumbradas pelo público que capturava a cena, vivenciava e se inseria como ator daquela paisagem ou acontecimento real. A paisagem em *Rio, 40 graus* é registrada em sua amplitude, juntamente com os modos de vida da população carioca e aspectos culturais da classe menos favorecida economicamente da década de 1950. Embora o foco principal seja a população pobre moradora da favela podemos perceber no filme uma crítica a elite da época, além da reflexão com relação ao espaço urbano e seus conflitos sociais. Com este filme Nelson Pereira dos Santos deixa um recado humanitário, idealista unindo lirismo e documento no sentido de mostrar que o povo é capaz de tomar o destino nas próprias mãos, valorizando, de certa maneira toda uma cultura vivenciada no dia-a-dia de uma grande metrópole por uma população carente de recursos econômicos, mas repleta de sonhos e capacidade criativa para enfrentar seus

problemas. Assim, podemos afirmar que com *Rio, 40 graus*, Nelson Pereira dos Santos teve a preocupação de mostrar um panorama geral da cidade do Rio de Janeiro, com um nítido interesse em abordar os principais problemas da população moradora da favela.

Já no filme *Rio, Zona Norte* a paisagem se vincula as experiências do povo, retratada através de um personagem (*Espírito da Luz*) que representa de uma maneira singela as características da população carioca, que enfrenta várias dificuldades na sua luta pela sobrevivência. Embora, este filme ainda toque na questão da favela, assim como *Rio, 40 graus*, suas imagens fazem refletir sobre a paisagem do subúrbio, principalmente as imagens captadas pelo trem em movimento, que partem da Central do Brasil, marco divisor de duas espacialidades e paisagens distintas: a Zona Norte e a Zona Sul. Para Rocha (2003:176) filmes brasileiros que procuram refletir sobre as questões sociais, tais como os aqui analisados e principalmente *Rio, Zona Norte* valorizam o que o autor denomina de povo-paisagem, ou seja, sobre a população brasileira que incorpora em suas atitudes a paisagem do lugar onde vivem. Assim, em *Rio, Zona Norte, Espírito da Luz*, protagonista do filme materializa através de seu samba a paisagem carioca do subúrbio e da favela, pouco vislumbradas pelo poder público e pela classe dominante.

*El Justicero*, por sua vez se detém na paisagem e no espaço da zona sul carioca, enfocando a classe social mais favorecida e suas contradições, além de abordar questões importantes para época, tais como o racismo, os direitos da mulher, a ditadura, a corrupção, os costumes da época (1967) etc. Este filme aborda a relação do indivíduo com a sua paisagem, os seus sentimentos, medos e apreensões. Com uma linguagem bem humorada, já que este filme filia-se na forma às comédias cariocas, trata de questões caras ao neo-realismo, como a opressão sobre a classe popular, a discussão sobre a cultura popular, além de utilizar recursos típicos de filmes de cunho social, como a câmera assumir o olhar documental. Assim como em *Rio, 40 graus* os ricos são tratados de maneira irônica, questionando o tempo todo o seu procedimento diante das graves questões nacionais.

Ao juntar os três filmes em uma mesma análise que privilegia os mesmos procedimentos teóricos procurou-se demonstrar a importância das imagens dos

filmes que apresentam uma unidade temática, que se expressa no entendimento das paisagens símbolos cariocas e suas questões espaciais nas décadas de 1950 e 1960. As paisagens símbolos retratadas nos três filmes são: A favela; A linha do trem (Subúrbio); Central do Brasil; Copacabana (Zona Sul). Assim, ao concluir esta análise pretende-se chegar o mais próximo possível da trilogia pretendida sobre a Zona Sul, a Zona Norte e a Favela na cidade do Rio de Janeiro. Em termos da linguagem cinematográfica esta trilogia não foi concluída, mas em termos geográficos, como assim percebeu Viany (1987), este encadeamento das paisagens cariocas podia-se ser contemplado através de três filmes do mesmo diretor: *Rio, 40 graus*; *Rio, Zona Norte* e *El Justicero*<sup>30</sup>. O referido autor, para além da estética cinematográfica percebeu as coligações geográficas determinadas pelas referidas paisagens símbolos da cidade do Rio de Janeiro.

Os filmes aqui analisados revelam outros ângulos sobre a cidade do Rio de Janeiro, privilegiando um tom crítico e buscando retratar a situação de vida que se encontrava a população das épocas que os filmes foram realizados. Assim, podemos dizer que ao vermos uma cidade enxergamos nós mesmos, com nossas apreensões, ilusões, sentimentos e aspirações.

Nelson Pereira dos Santos, com esta trilogia proposta para as paisagens carioca, ajudou a construir um olhar sobre a cidade, pois depois destes filmes mostrarem a relação da população do Rio de Janeiro com a sua paisagem, tornou-se fundamental para ampliar as perspectivas de análises, priorizando as relações sociais. Entre os anos de 1950 e 1970 as elites elaboram um olhar sobre a cidade, que privilegia a classe dominante, em detrimento da população pobre. Os 50 anos em 05 do período JK e o milagre econômico do período militar materializaram o olhar que condena e remove favelas, um olhar que segrega. Nelson Pereira dos Santos capta outras imagens, mostra outra cidade, que incorpora as culturas marginalizadas (*Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*) e que denuncia as contradições e futilidades da burguesia (*Rio, 40 graus* e *El Justicero*).

---

<sup>30</sup> A trilogia pretendida pelo diretor seria composta pelos filmes: *Rio, 40 graus*; *Rio, Zona Norte* e *Rio, Zona Sul*. Este último não teve sua produção concluída.

Ressaltamos aqui, que esta análise agora construída, não tem por intenção encerrar este diálogo entre o Cinema e a Geografia e sim apontar para uma nova forma de se pensar os conceitos geográficos. Indagamos, então, juntamente com Barbosa & Corrêa (2001:100):

*“É ainda possível rememorar, por intermédio da arte, as experiências vividas e, a partir delas, questionar nossa comunidade cívica?  
Existem imagens capazes de nos sensibilizar e nos permitir re-significar a vida?”*

Assim como os filmes de Ficção-Científica, que transpõe para uma paisagem futurística questões inerentes ao presente, os filmes realizados há tempos atrás, também nos trazem motivos para reavivar problemas que ainda persistem em uma paisagem, que através de algumas rugosidades nos permitem reconhecer o lugar da ação dos filmes e nos trazer certa identidade.

Os filmes neo-realistas cumprem esta função, pois através de uma câmera documental nos mostram uma paisagem e um espaço marcado pela desigualdade social no pós-guerra. Nelson Pereira dos Santos incorporou em sua obra alguns dos elementos neo-realistas e através dos filmes aqui analisados nos permite perceber uma opção ética e estética de ver o mundo, principalmente numa aproximação com as questões inerentes à cultura do povo.

Um olhar inicialmente refutado: "um caso de polícia, uma bomba", disseram os espectadores. De fato uma bomba em nossa forma alienada de ver a cidade. Uma bomba sim, destruidora do conservadorismo e da estética burguesa, para desconstruir uma paisagem e elaborar, propor uma outra.

Nelson Pereira dos Santos nos convida a repensar a cidade, a vê-la com outros olhos. Esta dissertação pretende, pelas possibilidades da geografia, alinhar-se a tantos outros esforços, no sentido de valorizar a obra de Nelson Pereira dos Santos. Uma obra que tem sua geografia. Uma geografia generosa para com os que vivem à sombra, dando-lhes visibilidade. Visibilidade e valorização de sua cultura, seus sonhos e seus dramas cotidianos.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ABREU, Maurício de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLAN RIO. Jorge Zahar, 1987.

AVELLAR, José Carlos. O Neo-realismo e a revisão do método crítico. *Cinemais*, Rio de Janeiro n.34-abril/junho, 2003.

BARBOSA, Jorge Luiz. Olhos de ver ouvidos de Ouvir: Os ambientes malsãos da Capital da República. In: ABREU, Maurício de. *A Natureza e Sociedade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.

\_\_\_\_\_. As Paisagens naturais nos Estados Unidos: Signos, simulacros e alegorias. *Revista Fluminense de Geografia*. Niterói, n.1, p. 29-39, 1996.

\_\_\_\_\_. Geografia e Cinema: Em busca de aproximações e do inesperado. In: Carlos A.Fani. *A Geografia na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 1999.

\_\_\_\_\_. A Arte de Representar como Reconhecimento do Mundo: O Espaço Geográfico, o Cinema e o Imaginário Social. *Geographia*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF. Niterói: UFF/EGG. Ano III – n. 3, 2000.

\_\_\_\_\_. O Ordenamento Territorial Urbano na Era da Acumulação Globalizada. *Território Teritórios/Programa de Pós-graduação em Geografia-PPGEO-UFF/AGB-Niterói*, 2002.

BARBOSA, Jorge Luiz; CÔRREA, Aureanice de Mello. A Paisagem e o Trágico em O Amuleto de Ogum. In: ROZENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. *Paisagem Imaginário e Espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

BASTOS, Ana Regina. *Geografia e os Romances nordestinos das décadas de 1930 e 1940: Uma contribuição ao ensino*. São Paulo: dissertação apresentada ao Departamento de Geografia da FFLCH - USP, 1993.

BENTES, Ivana. Da estética à cosmética da fome. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 1-5. 08 jul. 2001.

BERNADES, Lisia; Soares, Therezinha de Segadas. *Rio de Janeiro: Cidade e Região*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995.

BERNADET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense: EDUSP, 1994.

BERQUE, Algunstin. Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da problemática para uma Geografia Cultural. In CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) *Paisagem, Tempo e cultura*. Geografia Cultural. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998.

BEZERRA, Tâmara S. *Enchentes na Grande Tijuca: Percepção por Alunos de 5ª Série do Ensino Fundamental*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado - UFRJ. 2003

BONNEMAISON, Joel. Viagem em torno do Território. In CORRÊA e ROSENDAHL (orgs) *Geografia Cultural: um Século (3)*. Geografia Cultural, ed UERJ. Rio de Janeiro, 2002.

BRESSANE, Júlio. Do Neo-realismo italiano. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n.34, abril/junho 2003.

BUTCHER, Pedro. Sacode o Poeira. *Jornal do Brasil. Caderno Programa*, Rio de Janeiro, ano 12, nº 1, 12 abr, 1996.

CABRAL, Luiz otávio; BUSS, Maria Dolores. A paisagem como campo de visibilidade e de significação: Um estudo de caso. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, NEPEC, n. 13, 2002.

CARLOS, Ana Fani A. *A Cidade*. 2.ed. São Paulo: Contexto (Coleção Repensando a Geografia), 1994.

\_\_\_\_\_. *Espaço-Tempo na metrópole*. São Paulo: Contexto. 2001.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1994.

CORRÊA, Roberto Lobato. *O espaço urbano*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. Roberto Lobato. Espaço: Um Conceito Chave da Geografia. In: CASTRO, Iná; GOMES, Paulo C.; CORRÊA, Roberto L., Orgs. *Geografia Conceitos e Temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.) *Paisagem, Tempo e cultura*. Geografia Cultural. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998.

COSGROVE, Denis. A Geografia Está em Toda Parte: Cultura e Simbolismo nas Paisagens Humanas. In CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) *Paisagem, Tempo e cultura*. Geografia Cultural. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998.

COSTA, Maria Helena B. V da. Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática. *Espaço e Cultura*. N<sup>o</sup>13. 2002.

DIAS, Rosangela Oliveira. A cidade do Rio de Janeiro no cinema. *Revista do Rio de Janeiro - UERJ*. Rio de Janeiro. Ano I, n.2, p.9-93, 2. sem, 1993.

DOLFFUS, Olivier. Comentário sobre “Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz” de Algusti E. Berque In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) *Paisagem, Tempo e cultura*. Geografia Cultural. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998.

DUNCAN, James. A paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) *Paisagem, Tempo e identidade*. Geografia Cultural. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2004..

FABRIS, Mariarosaria. Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista?. São Paulo: EDUSP, 1994.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 4.ed. São Paulo: Loyola, 1994.

JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JORNAL DO BRASIL. O Rio ainda é o grande cenário. *Caderno Cidade*. 2 ed. Domingo, 20 de ago. 1995, p. 31.

KULGEMAS, Eduardo. Café, indústria e belle époque: A crise da República Velha. IN: Vários. *Nosso Século, 1900-1910, São Paulo, v(II): Círculo do Livro, 1985*.

LEITE, Márcia da Silva Pereira. Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro. *Cadernos de Antropologia e imagem*, Rio de Janeiro, 11 (2), 2000.

LESSA, Carlos. *O Rio de todo os Brasis: Uma reflexão em busca da auto-estima*. Coleção Metrôpoles. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.



LIMA, Luiz Claudio Motta. *Geografia e cinema: o Rio de Janeiro visto através do filme Rio, 40 graus*. Monografia. Rio de Janeiro: Departamento de Geografia, UERJ, 1997.

\_\_\_\_\_. O Rio de Janeiro visto através do filme Rio, 40 graus. *Geo UERJ - Revista do Departamento de Geografia*. Rio de Janeiro, n. 4, p.83-91, jul/dez. 1998.

\_\_\_\_\_. *Geografia e Cinema: A Segregação espacial no Rio de Janeiro visto através do filme Rio, Zona Norte*. Monografia. Rio de Janeiro: departamento de Geografia, UERJ, 2001.

LOPES, Nei. *O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LUZ, Marco Aurélio. *Cultura Negra: Ideologia do Recalque*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

MAIA, Carlos Eduardo. Teoria marxista de evolução urbana: Breve introdução. *Boletim Goiano de Geografia*, 16 (1):15-28, jan/dez. 1996.

MARTIM, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MASCARENHAS, Gilmar. *Construindo a Cidade Moderna: a introdução dos esportes na vida urbana do Rio de Janeiro*. *Estudos Históricos*, CPDOC (Fundação Getúlio Vargas). Número 23, pp, 17-39, junho de 1999.

\_\_\_\_\_. Espaço, tempo e paisagem no Morro do Castelo: obsolescência e morte de um lugar. *Revista GeoUerj*, num 08, segundo semestre de 2000, pp. 67-77, Rio de Janeiro: UERJ, Departamento de Geografia.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: Imagem e interpretação. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, 8 (2):83-104, outubro de 1996.

METZ, Chistian. *A significação do cinema*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1972.

MOURA, Roberto. A Bela época e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Secretaria de Estado e Cultura. Art Editora, 1990.

NAME, Leonardo. Rio de Cinema – “Made in Brazil , Made in everywhere”: O olhar norte americano construindo e singularizando a capital carioca. Rio de janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestrado em Geografia., 2004.

PECHMAN, Robert Moses. Olhares sobre a cidade. IN: \_\_\_\_\_, org. *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1994.

PERLMAN, Janice. *O mito da Marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

RAMIRES, Júlio César de Lima. O cinema e a cidade: algumas reflexões. *Geosul*, n, 18, ano IX, p.7-22, 2 sem,1994.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1979): a representação em seu limite*. São Paulo: Embrafilme/Ed.Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: \_\_\_\_\_, org. *História do cinema brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Art Editora, 1990.

\_\_\_\_\_. *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2004.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: O sonho possível do cinema brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANJINÉS, Jorge. La herencia, las coincidencias y las diferencias. *Cinemas*, Rio de Janeiro, n.34 – abril/junho, 2003.

SANTOS, João Carlos Saldanha do Nascimento. *Favelas e território: Tendências recentes de favelização no RJ*. dissertação IPPUR. RJ, 1989

SANTOS, Milton. *Por uma Geografia nova*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1974

\_\_\_\_\_. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1993.

\_\_\_\_\_. *Por uma economia política da cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Metamorfose do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1994.

\_\_\_\_\_. Território e Dinheiro. *Território Teritórios/Programa de Pós-graduação em Geografia-PPGEO-UFF/AGB-Niterói*, 2002.

SPÓSITO, Eliseo Savério. *A vida nas cidades*. São Paulo: Geografia Contexto, 1994

SOUZA, Marcelo José Lopes de. "Miserapolização" e "clima" de "guerra civil": sobre o agravamento e as condições de superação da "questão urbana" na metrópole

do Rio de Janeiro. *Anais do 3. Simpósio de Geografia Urbana*. set. 1993.

VENTURA, ZUENIR. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VANOVE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra/EMBRAFILME, 1987.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o Cinema Carioca. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Secretaria de Estado e Cultura. Art Editora, 1990.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

TURRA NETO, Nécio. Paisagem, Lugar e Mundo no Largo da Carioca. *Formação – UNESP*. Presidente Prudente n. 12 v. 1, 2005.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

WENDERS, Wim. A paisagem urbana. *Cidade: Revista do Patrimônio Histórico Nacional. Rio de Janeiro*. n.23 p.180-190, 1994.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. Século de Favela. In: \_\_\_\_\_ orgs. *Um Século de favela*. 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

## FICHA TÉCNICA

**Rio, 40 graus** (Realização: 1954-1955. Lançamento: 1955 – 97 min. P&B). Argumento, direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva. Cenografia: Julio Romito e Adrian Samailoff. Montagem: Rafael J. Valverde. Trilha Sonora: Radamés Gnatalli. Elenco: Jece Valadão, Glauce Rocha, Roberto Batalin, Cláudia Moreno, Antônio Novais entre outros.

**Rio, Zona Norte** (Realização: 1957. Lançamento: 1957 – 86 min. P&B) – Argumento, direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Rafael J. Valverde. Música: Alexandre Gnatalli, Zé Kéti. Produção: Nelson Pereira dos Santos e Ciro Freire Cúri. Distribuição: Lívio Bruni. Elenco: Grande Otelo, Malu, Jece Valadão, Maria Pétar, Paulo Goulart, Artur Vargas Jr, Zé Kéti, Ângela Maria.

**El Justicero** (Realização: 1966. Lançamento: 1967 – 80 min. P&B) – Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos, extraído da novela *As vidas de El Justicero* de João Bethencourt. Fotografia: Hélio Silva. Cenografia e figurinos: Luiz Carlos Ripper. Montagem: Nelo Melli. Música: Carlos A. Monteiro de Souza. Produção e distribuição: Condor Filmes. Elenco: Arduíno Colassanti, Adriana Prieto, Márcia Rodrigues, Emmanuel Cavalcanti, Álvaro Aguiar, Rosita Thomaz Lopes, Telma Reston, entre outros.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)