

NA TERCEIRA MARGEM: ESTORVO, DE RUY GUERRA

Michelle SALES[□]

RESUMO

O presente artigo propõe reflexão acerca da representação da cidade do Rio de Janeiro contrapondo o filme *Estorvo*, de Ruy Guerra com as imagens cinemáticas da capital da República do início do século XX. Em oposição à imagerie da cidade maravilhosa está a cidade-violenta e sem-nome: o filme de Ruy Guerra, inspirado no romance homônimo de Chico Buarque, leva-nos a pensar questões relacionadas com a nação brasileira e com a identidade nacional.

Palavras-chave: cinema; cidade; identidade nacional.

ABSTRACT

This paper aims at a reflection on the representation of the city of Rio de Janeiro contrasting the movie Estorvo by Ruy Guerra with the cinematic representations of the capital of the Republic of the early twentieth century. In opposition to

[□] Pesquisadora do Centro de Estudos Interdisciplinares do século XX, Ceis20 (Universidade de Coimbra). Bolsista CAPES/PDEE. Doutoranda em Estudos de Literatura e Mestre em Comunicação Social (PUC-Rio), com estágio de Doutorado na Universidade de Coimbra. e-mail: sales.michelle@gmail.com

the imagery of the wonderful city is the violent and nameless city of the film by Ruy Guerra, based on the homonym novel by Chico Buarque, which leads us to think about issues related to the Brazilian nation and national identity.

Key words: *city; cinema; national identity.*

De forma geral e ampla, as películas realizadas no Brasil no início do século XX buscavam enfatizar o processo modernizador em que se encontrava o país no momento da chegada do cinema por aqui, num processo de simbiose modernista entre o cinema e a cidade. A análise deste primeiro cinema brasileiro encontra, agora, sua justificativa maior. O país buscava afirmar-se como nação e, para tanto, foi necessário não só a Proclamação da Independência, para deixar de ser uma colônia da coroa portuguesa, como também a Proclamação da República, no final do século XIX, entretanto, foi necessário, sobretudo, a criação de um imaginário moderno do qual a literatura e o cinema das primeiras décadas do século XX foram capazes de tratar. Esse foi processo-chave para a solidificação da imagem do Brasil como um país-nação.

O Rio de Janeiro foi o palco escolhido para protagonizar essas mudanças. Foi eleita a capital da República e para tanto foram realizadas várias reformas urbanas a fim de adequar a cidade aos novos tempos: do progresso, da modernidade.

O discurso que tentamos alinhar percorrendo o século XX através dos filmes que analiso, bem como a hipótese inicial que nos move é: o Rio de Janeiro, como capital do Brasil República, tem como função projetar uma imagem do país condizente com os ideais de modernização. 'O Rio é a metonímia do Brasil' e, por conta disso, a imagem do país, nesse momento inicial de consolidação estará fortemente vinculada à imagem da cidade. A conquista do progresso em solo carioca será a conquista do progresso para o Brasil [1], de uma forma geral.

Por conta disso é que afirmamos que, de uma forma quase embrionária, o cinema, no início do século, estava comprometido com a afirmação da cidade do Rio de Janeiro, com a exaltação da sua beleza,

Na terceira margem: Estorvo, de Ruy Guerra

com a exuberância da sua imagem capaz de defini-la como uma *cidade maravilhosa*.

Alguns filmes do início do século XX (visionados no arquivo da Cinemoteca Brasileira) tais como *Trechos de Brasil Maravilhoso e Fragmentos da Terra Encantada* representam bem o que queremos afirmar: o ‘Brasil maravilhoso’ e a ‘Terra encantada’ eram um só: convertiam-se na cidade do Rio de Janeiro. A *imagerie* da cidade difundida pelo cinema no início do século XX resumia os interesses do país: era a imagem da civilização e do progresso conquistado através das reformas urbanas e dos aparatos tecnológicos – como o cinema –, mas também a imagem deslumbrante das belezas tropicais.

Para situar, nesse contexto, a imagem da cidade trazida por *Estorvo*, fizemo-nos valer de alguns conceitos criados pelo teórico indobritânico Homi K. Bhabha. Para tanto, contrapondo o filme de Ruy a essas imagens do início do século, partimos do seguinte pressuposto desenvolvido: o cinema, em seus primórdios, era conivente com o poder republicano vigente; ‘patrocinado’ por mecanismos oficiais; celebrava não só a República, como conquista maior, mas a *cidade maravilhosa*, sua capital.

Segundo Bhabha, o conceito de nação envolve totalidade, homogeneidade; é um conceito essencialista que ignora as diferenças, traça um conceito horizontal da sociedade onde as diferenças culturais são homogeneizadas e é regido por um tempo também homogêneo, vazio e linear, tempo este impulsionado sempre pelo progresso. Para o crítico, a nação deve ser vista como narração e, é por conta disso que ele aponta o tempo linear, evolutivo e homogêneo da História tradicional como uma faceta da narrativa *pedagógica* criadora da nação, como comenta o autor:

O pedagógico funda sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, descrita por Poulantzas como um momento de vir a ser designado por si próprio, encapsulado numa sucessão de momentos históricos que representa uma eternidade produzida por auto-geração. (BHABHA, 1998, p. 209)

Bhabha considera a nação uma forma “obscura e ubíqua de viver

a localidade da cultura” (BHABHA, 1998, p.199) por estar presa a narrativas que tratam de conceitos convencionais e arbitrários capazes de defini-la, como afirma Gellner (GELLNER, 1988 apud BHABHA, 1998, p.202): “...os fragmentos e retalhos culturais usados pelo nacionalismo são frequentemente invenções históricas arbitrárias”. Em sua vez, Canclini ressalta a importância da atuação de novos artistas no cenário da arte contemporânea, apontando para a produção que é feita dentro dos padrões da ‘tradição nacional’, e uma segunda produção que nos mostra um porém:

Mas um setor cada vez mais extenso da criação, difusão e recepção da arte se realiza, hoje, de modo desterritorializado. Muitos escritores que a diplomacia cultural e o mercado promovem como “os grandes artistas nacionais” – os do boom, por exemplo – manifestam em suas obras um senso cosmopolita, que contribui para sua ressonância internacional (CANCLINI, 1995, p.123).

Por isso, nosso interesse, ao trazer as definições de Bhabha, é afirmar que o lugar do cinema do início do século XX, analisado nos filmes selecionados nesse trabalho, está localizado na esfera que o escritor indobritânico caracteriza como o *pedagógico*, como o discurso ‘institucional’ da nação [2]. O cinema trazido pelos filmes realizados, sobretudo, nas primeiras décadas do século XX é narrado no tempo linear, no tempo do progresso da História tradicional. É a voz oficial que ecoa nas telas. Por isso, penso que tais imagens corroboram com a consolidação de uma *cidade maravilhosa*, reflexo do espelho da nação que se queria projetar ‘para inglês ver’.

Dessa forma, contrapor *Estorvo* a essas imagens significa exatamente colocá-lo em outra esfera, que, segundo Bhabha, é o lugar de onde saem as contra-narrativas, as vozes dissidentes, lugar de tensão dialética entre o discurso oficial da cultura da nação e as manifestações artísticas marginais. Em uma passagem de *O local da cultura*, o crítico define como se articulam essas forças opostas no espaço cultural:

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente

de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativo do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente do performativo. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação (BHABHA, 1998, p.207).

Assim, a cultura nacional estrutura-se de forma paralela em dois tempos: o tempo linear, progressivo da História tradicional, que determina a narrativa do *pedagógico* e o tempo contido nas margens, na fronteira dessa cultura; a ‘temporalidade do entre-lugar’, do *performativo*.

Considerar *Estorvo*, portanto, como uma manifestação cultural que surge na esfera do *performativo* implica o desenvolvimento de alguns argumentos que guiam a minha leitura nessa direção: ao encontro conceitual com Bhabha.

Em primeiro lugar, ressaltamos a importância do diretor de *Estorvo*, Ruy Guerra, ser um cineasta estrangeiro – Ruy nasceu em Moçambique em 1931 – radicado no Brasil, mas tendo realizado inúmeros trabalhos mundo a fora; trabalhou na França vários anos, lugar onde também estudou cinema. Sua filmografia é reconhecida, principalmente, pelos filmes brasileiros que realizou, especialmente *Os cafajestes* (1963) e *Os fuzis* (1964), ambos reconhecidos como marcos do Cinema Novo [3].

Bhabha escreve sobre o processo de transformação pela qual passa o conceito de nação e cultura nacional no momento em que inúmeras vozes dissidentes lutam por afirmação cultural. O crítico enfatiza, especialmente, os artistas estrangeiros que habitam outro país e, por isso, estão permanentemente na fronteira, ininterruptamente em diáspora. São essas vozes que ‘borram’ as margens da nação, que interferem na identidade de um povo, já que este:

Não estará mais contido naquele discurso nacional da teleologia do progresso, do anonimato de indivíduos, da horizontalidade espacial da comunidade, do tempo homogêneo das narrativas sociais, da visibilidade historicista da modernidade (BHABHA, 1998, p.213).

O que ocorre, segundo o crítico, é que esse tempo linear, evolutivo das narrativas oficiais da cultura, foi ‘manchado’, foi atravessado por uma

outra temporalidade, a temporalidade do *in-between*, do entre-lugar, do espaço localizado na fronteira, na margem da cultura oficial. E essa ação é realizada por tais artistas fronteiriços, vozes dissidentes e marginais, artistas que vivem em tensão dialética com a narrativa oficial porque buscam legitimar as diferenças que a cultura hegemônica ‘atropelou’ em nome da nação. E é: “A partir dessa instabilidade de significação cultural que a cultura nacional vem a ser articulada como uma dialética de temporalidades diversas” (BHABHA, 1998, p.215).

Obviamente, não é apenas pelo fato de Ruy ser um artista estrangeiro que percebemos sua atuação artística em *Estorvo* no campo do *performático*. Mas sua condição de estrangeiro dota-o de um olhar capaz de estranhar-se com aquilo que qualquer brasileiro poderia considerar banal. Em *O local da cultura* de Homi K. Bhabha, Julie Kristeva chega a interrogar-se:

Como se pode evitar o afundar-se no lodaçal do senso comum, a não ser tornando-se um estranho para seu próprio país, língua, sexo e identidade? (KRISTEVA, 1985 apud BHABHA, 1998, p.200).

Voltando ao filme, a crítica recebeu mal *Estorvo*. O diretor reconhece sua obra como uma ‘estética diferenciada’, como uma película que foge dos padrões hegemônicos e comerciais. A circularidade do tempo que existe no livro de Chico Buarque – que faz também com que, muitas vezes, nós duvidemos sobre a ação do personagem principal que transita entre o real e a ilusão – foi mantido por Ruy e essa é uma característica fundamental para classificar o filme no campo do *performático*. Bhabha chega a afirmar que são essas temporalidades disjuntivas – a do pedagógico e a do *performático* – que formam a cultura nacional. Não estaria o tempo subjetivo, o tempo da circularidade das ações, o tempo repetitivo no espaço do *performático*? De acordo com Mariângela Paraizo:

Segundo o próprio Ruy Guerra, a principal idéia da narrativa que ele busca reproduzir é sua estrutura, que coloca em xeque as noções de tempo, já que, no relato do personagem, entrelaçam-se o tempo passado, o presente e o tempo imaginado, de maneira que um é tomado pelo outro até o limite do absurdo. Para explorar esse esvaziamento do tempo que atravessa a personagem, Ruy Guerra encena uma desterritorialização,

Na terceira margem: Estorvo, de Ruy Guerra

filmando em três países diferentes. Assim, o filme tem locações no Rio, em Havana e em Lisboa, de sorte a fazer com que mesmo quem conheça as três cidades não as possa identificar (PARAIZO, 2005, p.163).

O próprio tema central do livro: um sujeito desenquadrado na sociedade, um sujeito que vive à margem, mantido e trabalhado de forma ainda mais intensa por Ruy no filme, revela sua faceta *performática*.

E essa faceta interfere, a nosso ver, um pouco mais na cultura nacional. Interfere além de apenas um filme marginal, de uma estética dissidente, de uma obra cinematográfica adaptada de um romance incompreendido. Interfere na imagem da cidade do Rio de Janeiro; na *imagerie da cidade maravilhosa* [4].

Cidade-maravilhosa que se reduziu a flashes. O diretor evita mostrar e identificar a cidade – assim também como o romance – fazendo prevalecer aquilo que também é preponderante no livro: as impressões do personagem principal, sua confusão mental, como indica também o pensamento de Mariângela Paraizo:

As imagens, apesar de estarem lá, recortadas em prédios antigos, com traços peculiares, como o dos pisos que formam mosaicos de ladrilhos, tornam-se irreconhecíveis pela costura que promove o trânsito da personagem e já não contam a história da cidade. E não apenas nos territórios arquitetônicos e urbanísticos as cidades filmadas se tornam irreconhecíveis: também no sotaque das personagens transitamos por um emaranhado em que o português do Brasil, o de Portugal e o de Moçambique se entrelaçam ao acento espanholado de uma pronúncia cubana, de maneira que a língua materna apresenta-se maquiada por diferentes dicções, dependendo do ator que está em cena, mesmo que as personagens representadas sejam da mesma família. (IBIDEM, p.163)

Numa seqüência, porém, ‘reconhecemos’ o Rio de Janeiro. O ‘Eu’ sai do shopping onde sua ex-mulher trabalha e avista a rua movimentada. A locação usada para filmar tal cena foi o Rio Sul, shopping da zona sul do Rio. A ‘rua movimentada’ que vemos é a avenida onde se localiza o próprio shopping carioca de que falava, ligando Botafogo à Copacabana. Em outras cenas, quando o personagem principal vagueia pela cidade, Ruy opta por uma imagem difusa, embaçada e imprecisa da cidade – reconhecida

apenas pelo ‘barulho’ visual de suas luzes, segundo Mariângela Paraizo como se assistíssemos ao filme ‘através de um olho mágico’:

Emprestando som e imagem à narrativa de Chico Buarque, o filme a traduz para um contexto em que os fragmentos são identificáveis, mas o todo se deforma. Aliás, é no contexto da deformação que a câmera trabalha. Filmadas em contraluz, as imagens, que não nos deixam identificar dia ou noite, tempo da realidade ou da imaginação, são constantemente distorcidas por lentes que reproduzem a visão através do olho mágico, onde a história tem início. Através desse buraco pelo qual o morador poderia ver sem ser visto, mas que seu entressonho inverte em lente de não ver e de ser inexoravelmente visto, passa-se toda a história filmada (IBIDEM, p.163-4).

A cidade não é reconhecida pelo personagem principal que por ela vagueia nem por aqueles que a habitam, todos também anônimos, com sotaques provenientes dos mais variados lugares.

Sabe-se que Ruy se valeu de várias cidades para filmar *Estorvo*, como exposto acima, não se restringindo nem mesmo ao Brasil. Havia locações em diferentes países e cidades. Entretanto, o objetivo do filme não é representar um personagem viajando turisticamente. Mas, sim, um sujeito em trânsito numa cidade que perde sua identidade — ou pelo menos, numa cidade onde sua identidade não tem mais nenhuma relevância, pois a própria identidade do sujeito — o ‘Eu’ — já havia sido completamente esfacelada. Ruy nos mostra um personagem desenraizado, ‘do lado de fora do mundo’ — assim como Chico — sem passado (suas lembranças são incertas e duvidosas), sem futuro (o personagem não tem nenhum projeto de vida pessoal) e vivendo um presente absurdamente caótico que nem mesmo temos a certeza de ser real:

Em Estorvo, verificamos que, para o narrador-personagem, o habitat era praticamente o último vínculo que ele estabelecia com o habitar. No desenrolar do enredo, vamos perceber que há muito se estavam esgarçando seus laços sociais. O narrador-personagem é assim desenraizado e passa a fazer da enunciação o último cordão que o mantém ligado ao mundo que o circunda e que o faz oscilar da angústia ao alívio como um títere, movido ao sabor da ficção que ele constrói e que, por sua vez, faz com que ele exista enquanto personagem do seu discurso (PARAIZO, 2005, p.169).

O que queremos afirmar através desse personagem ‘sem habitat’, ‘desenquadrado’, que circula por uma cidade sem nome e impossível de identificar é que estando *Estorvo* situado na zona do *performático*, este constrói uma imagem para a cidade do Rio de Janeiro contrária à imagem oficial, inverso do cartão-postal, oposto às narrativas *pedagógicas* oficiais.

O fato de Ruy ser, ele mesmo, um estrangeiro, ‘empresta-lhe’ uma visão marginal em relação às narrativas oficiais do Brasil. Por isso, o diretor realiza *Estorvo* na única zona de produção artística possível: o *performático* – lugar das vozes dissidentes e da tensão dialética com o poder narrativo oficial. O filme foge da imagem de *cidade maravilhosa* – assim como Chico Buarque no romance – foge até mesmo de qualquer tentativa de definição da cidade [5]. Foge, mas não porque essa imagem oficial da cidade não existe mais. Mas, por que falar da cidade do Rio de Janeiro – ‘aquele das músicas de Noel’ –, não mais nos aponta o sentido anterior.

O LEGADO DE ESTORVO

*Para mim as cidades não têm nome:
são lugares sem folhas que separam um pasto do
outro e
onde as cabras se assustam nas encruzilhadas e
debandam.*

Ítalo Calvino, “As cidades invisíveis”

A inquietação teórica primeira que nos moveu e orientou-me no recorte deste objeto foram as imagens em crise, as imagens ambivalentes da cidade Rio de Janeiro que o cinema trouxera não apenas, obviamente, com os filmes aqui analisados. Olhar para o passado, resgatar (ou tentar, ao menos) as ruínas daquele Rio de Janeiro que foi, trazer para o presente fragmentos de imagens perdidas não representa aqui um simples exercício teórico factual, mas sim a tentativa de reapropriação de um frágil discurso propenso a ser esquecido – pelo seu suporte, pelas dificuldades de conservação e pela precariedade que envolve o mundo cinematográfico não só no Brasil, mas na América Latina, de uma forma geral.

Olhar para tais imagens na sua relação entre memória e

esquecimento, no seu destino fatalista amnésico fez-me questionar a relação dessas antigas imagens cinematográficas com as narrativas atuais, ou seja, o que resta desse passado no presente?

Segundo a escritora argentina Beatriz Sarlo, em *Paisagens imaginárias*, a arte consiste num espaço sagrado onde se pode reconhecer fragmentos do presente e do passado e que, por isso, seria capaz de predizer o futuro:

A memória, que por definição remete ao passado, opera com seu saber construindo hipóteses projetadas sobre o futuro. Os filmes aqui citados narram uma construção hipotética que tem o passado e o presente como referência. A pergunta “o que será isso, o mundo, se hoje é assim?” (SARLO, 1997, p.71).

Sarlo, ao analisar alguns filmes, aborda a arte, muitas vezes, como uma premonição, como “uma memória ficcional de algo que ainda não aconteceu”, pois, perguntar como será o mundo já que hoje ele é assim (e a realidade atual é construída sempre em referência ao passado), significa apontar exatamente uma hipótese de como ele virá a ser, seguindo as evidências atuais.

O ponto de onde pretendemos partir, depois dessa breve digressão pela autora argentina, é relacionar as imagens da cidade de ontem com a imagem da cidade de *Estorvo*. O que resta daquelas imagens citadas no primeiro capítulo – o discurso entusiasmado, a euforia nacionalista, a afirmação do progresso da cidade – no filme de Ruy? Pode *Estorvo* ser considerado uma imagem premonitória do futuro, como uma hipótese de uma cidade em devir, uma ‘narrativa ficcional de algo que não aconteceu?’ O quê da pergunta ‘como será o mundo, se hoje ele é assim’ está guardado em *Estorvo*?

Antes de desenvolver, opto pela certeza de buscar menos respostas conclusivas do que reflexões que considero pertinentes, menos afirmações categóricas do que o testamento deixado por *Estorvo*. O que, particularmente, acredito ser o seu legado.

É certo, portanto, que *Estorvo* não realiza nenhum esforço para se enquadrar esteticamente nem ao representar o homem – vítima das

lembranças imprecisas da sua própria memória, completamente imerso no seu próprio subjetivismo (o que inviabilizou, no livro e no filme, qualquer tentativa de construirmos para aquele personagem anônimo uma identidade) – nem ao representar a cidade, que só temos a certeza de nos encontrar nela mesma por uma oposição ao campo – o lugar onde o sítio dos pais está localizado.

Dessa forma, acreditamos que o objetivo de *Estorvo* é menos afirmar que a imagem da *cidade maravilhosa* não existe mais do que apontar o Rio de Janeiro (ou qualquer metrópole que seja) como uma cidade em crise. Sabe-se da crise da cidade – a fragmentação do seu centro histórico e geográfico, o seu crescimento exorbitante e suas implicações inerentes, etc. – como se sabe da crise do sujeito [6]: anônimo, desenquadrado. O interesse maior é, sim, afirmar a ‘invenção’ de uma zona de atuação onde tais questões não têm mais sentido algum.

O que *Estorvo* tenta ressaltar é a cidade e sua *mise en scène*. A cidade que se realiza em ato. A cidade que se constrói mais na *performance*, na improvisação confusa de um anônimo qualquer, do que no processo institucional *pedagógico*. É a cidade ambivalente, contraditória, capaz de abrigar inúmeras vozes díspares e contra-narrativas.

Portanto, o que resta das imagens iniciais do cinema do início do século XX – a exaltação do progresso e da cidade, etc. – é, em *Estorvo*, aquilo que se reduz ao efeito do brilho inebriante das luzes da cidade: fumaça.

Certamente, o testamento maior de *Estorvo* – o legado social de sua imagem da cidade — é a sua capacidade premonitória de narrar algo para o futuro; de construir uma cidade em crise, onde nem mesmo o ‘mar vomitando o mar’ do romance de Chico – considerando aquilo que o mar representa para uma cidade litorânea como o Rio de Janeiro – não implica mais nenhum sentido.

O Rio de Janeiro que virá a ser de *Estorvo* é um Rio ‘desconfigurado’, ‘des-significado’, não por conta da violência urbana que o desestrutura – como em *Ônibus 174* – nem pelo seu crescimento assombroso que o fragmenta – como em *Edifício Master* – mas pela soma de inúmeras

narrativas que se encontravam ocultas e que agora vêm à tona, revelando as facetas culturais de uma grande cidade, revelando a miscelânea de uma grande metrópole capaz de pôr em cena o mundo extremamente particular, extremamente subjetivo de um anônimo qualquer, de um “bosta” qualquer, onde o mapa da cidade que a identifica tem contornos especialmente difusos, incertos, obscuros.

Por outro lado, gostaríamos de destacar um aspecto peculiar do filme de Ruy Guerra. Renato Ortiz, em *Mundialização e Cultura*, argumenta que, no estágio atual do capitalismo, onde vivemos uma realidade, cada vez mais, ‘globalizada’, a cultura desloca-se junto com o capital num novo espaço desterritorializado e sem memória. Segundo o autor, um dos sinais mais visíveis da desterritorialização da cultura é o que ele chama de ‘deslocalização da produção’:

Diante da concorrência global, as grandes firmas fragmentam o processo de produção, fabricando, em lugares distantes, as peças que serão montadas posteriormente. Do ponto de vista da Sociologia do Trabalho, isto implica um conjunto de transformações – sub-contratação, enfraquecimento dos sindicatos, integração do trabalho num modelo flexível, fim da linha de montagem tal como era definida pelo fordismo, exploração do trabalhador em escala mundial, etc. Para a discussão que nos interessa sublinho um aspecto. Os objetos transformam-se em compostos resultantes da combinação de pedaços dispersos aleatoriamente pelo planeta. Não há como definir sua origem. Como as unidades produtivas encontram-se interligadas, a ação final não possui nenhuma autonomia, ela só ganha sentido como acoplagem de parcelas distintas (ORTIZ, 2003, p.109).

Ortiz cita vários exemplos de ‘produtos desterritorializados’, componentes de uma ‘cultura mundial’. Um ‘filme-global’ é aquele em que, por exemplo, a produção é francesa, o diretor é americano, os atores, brasileiros e portugueses e a língua falada é o inglês. É, exatamente, neste ponto, no momento em que o pensamento de Ortiz reflete sobre um ‘filme-globalizado’, que o autor mais me desperta: ao pensar sobre o caráter identitário desses novos bens culturais que ‘flutuam’ no espaço desterritorializado do capital estrangeiro internacional:

Refletir sobre a mundialização da cultura é de alguma forma se contrapor, mesmo que não seja de forma absoluta, à idéia de cultura nacional. Diante deste desafio, temos às vezes a tendência em negar o processo que estamos vivendo, nos refugiando nas certezas e convicções contidas nas análises clássicas das Ciências Sociais. Curioso, alguns autores acreditam que uma cultura mundializada seria algo impossível, pois nos encontraríamos diante de uma cultura sem memória, incapaz de produzir nexos, vínculos entre as pessoas (...) Se a autonomia do Estado-nação encontra-se comprometida com o processo de globalização das sociedades, por que a cultura permaneceria intacta, imune aos humores do sistema mundial? (IBIDEM, p.117).

Por que continuar a insistir que a nação é a primordial instância de articulação das identidades dos homens? É de uma interrogação como essa que acreditamos mover a feitura inicial de *Estorvo*. Primeiro: como classificar um filme co-produzido pelo Brasil, por Cuba e Portugal, dirigido por um diretor moçambicano, falado em ‘carioquês’ e ‘portunhol’, com atores cubanos e brasileiros?

E, além disso, questiono também aquilo que, em particular, mais interessa: como denominar e distinguir a cidade, que se constrói, no filme, com pedaços de Havana, Lisboa e Rio de Janeiro, indiscriminadamente?

Optamos, portanto, em encaixar o filme também nessa zona fronteira distinguida por Ortiz como uma ‘cultura internacional-popular’ onde as próprias contradições inerentes ao processo de globalização e internacionalização do capital impuseram paradoxos tais qual o movimento dialético entre o local e o global. Como localizar, dessa forma a ‘nacionalidade’ do filme? Como pensar, assim, a maneira como *Estorvo* dialoga com a cultura brasileira, e, em particular, com a imagem da cidade do Rio de Janeiro? O pensamento de Ismail Xavier dialoga com Renato Ortiz ao discorrer sobre a mesma problemática que é apresentada para cineastas do mundo inteiro que abordam a crise da nação, das identidades nacionais em face da emergência de espaços ‘desterritorializados’, mercados globalizados e mundiais:

Cineastas de diferentes países dividem agora um contexto histórico comum que, a despeito das dificuldades, os desafia a expressar visões abrangentes de uma cena contemporânea que engendra alegorias. Estas

revelam sua atualidade como linguagem da crise, procurando satisfazer as exigências apresentadas pelos dramas que são típicos de períodos de transição e mudanças técnico-econômicas aceleradas que nos forçam a interrogar nossas visões sobre identidade e valores comuns. Filmes recentes realizados na Europa Oriental expressam o labirinto das ideologias políticas e identidades nacionais que permeiam a história contemporânea em áreas que, estando na encruzilhada entre migrações coletivas e estagnação econômica, sofrem de instabilidade crônica, como nos filmes de Emir Kusturika e Theo Angelopoulos. (...) Uma nova tendência de enredos envolvendo encontros multinacionais de protagonistas que pertencem a culturas diferentes, mas que são levados a uma interação inesperada, na maior parte dos casos de natureza privada, constitui uma das principais razões pelo impacto criado por co-produções internacionais contemporâneas envolvendo países europeus, assim como pelo alto valor de mercado de filmes recentes realizados por Win Wenders, que veio a se especializar em “alegorias planetárias” (XAVIER, 2005, p. 377-378).

De alguma forma, pensamos que *Estorvo* nos traz também muito mais uma ‘alegoria planetária’, pois dialoga com esse cinema que transcende o espaço da nação do qual Xavier nos fala, do que uma visão nacional do Brasil. O filme de Ruy questiona mais do que esclarece. Aquilo, entretanto, que parecia óbvio nos filmes do início do século XX, nos quais é nítido um esforço meticuloso e articulado em assegurar o cinema como um espaço também de ‘divulgação’ da cultura nacional, apresentando o Rio de Janeiro como síntese do Brasil, desaparece em *Estorvo*.

É, por isso, que asseguramos, como desenvolvido acima, o lugar de atuação de Ruy Guerra nesse entre-lugar que Bhabha classifica como o *performático*, onde a cultura nacional é constantemente re-trabalhada, re-significada e re-semantizada por diversas vozes que se mantêm fora do esquema oficial de ‘construção e divulgação’ da cultura.

O próprio personagem principal de *Estorvo* é a imagem perfeita de uma réplica autobiográfica do diretor do filme, cujo lema é ‘não-pertencer’. Ruy Guerra passeia com sua câmera pelas ruas de Havana, Lisboa e Rio de Janeiro como um estrangeiro, como um passageiro em

trânsito, assim como o anônimo de Chico. Não em busca de resgatar sua própria identidade – esfacelada e fragmentada, imersa na ‘cultura mundial’ –, nem em busca de um lugar de origem ou de uma cidade (que se desterritorializa) que o representasse, mas em busca, sim, da razão da própria existência.

A imagem da cidade convive bem sem qualquer estranhamento. Sua imagem no espelho é um mosaico bem composto por partes que se encaixam como peças de um quebra-cabeça. Como pensar, portanto, a imagem da cidade do Rio de Janeiro no filme de Ruy Guerra a partir das informações relatadas e da máxima: “A dimensão global supera o aspecto nacional” (ORTIZ, 2003, p.140)?

Faz-se hoje um esforço frustrado por tentarmos ainda avaliar nossos feitos dentro de uma perspectiva nacional? O quê de nacional está contido em *Estorvo* de Ruy e de Chico? A violência – marca maior do nosso ‘subdesenvolvimento’?: As alusões à praia, ao túnel e ao pé do morro que, praticamente, desaparecem no filme? Por que classificar *Estorvo* como um filme brasileiro? Que argumentos são articulados para enquadrá-lo na ‘cultura nacional’?

Ao invés de esforçar-nos nas estratégias das respostas, queremos destacar aquilo que *Estorvo* traz de imprescindível: a imagem cinematográfica da cidade do Rio de Janeiro, qual seja: uma imagem em fragmentação, um *assemblage* absoluto onde todas as cidades – Havana, Lisboa e Rio de Janeiro – convertem-se em uma outra metrópole qualquer.

É por esse motivo que Ruy transita entre uma cidade e outra com intimidade e confiança, cruzando o Oceano Atlântico entre Brasil e Portugal, tentando, enfim, imprimir aquilo que cada lugar interfere na sua própria identidade pessoal. Distinto do movimento inicial, percebido nos filmes do início do século XX, onde forças centralizadoras e nacionalistas operavam a fim de afirmar o nosso ‘cinema brasileiro’ – ainda incipiente – na zona de atuação denominado por Bhabha como o *pedagógico* e que fortaleciam também a imagem que a literatura e a imprensa queriam consolidar no solo carioca com a implantação da República – a *cidade-maravilhosa* –, Ruy Guerra busca atuar noutro espaço, na zona fronteiriça

entre uma cultura e outra, na *performance* de significados entre uma cidade e outra. Entre Lisboa, Havana e Rio de Janeiro.

Ruy Guerra narra com *Estorvo* um Rio de Janeiro do ‘futuro’: uma *cidade-trans*, uma *cidade-além* [7]. Uma cidade mundializada impossível de distinguir e, sobretudo, de representar:

Concluo perguntando se poderemos narrar de novo a cidade. Em nossas metrópoles dominadas pela desconexão, atomização e falta de sentido podem existir histórias? Já não cabe imaginar um relato organizado a partir de um centro, nem histórico nem moderno, desde onde se traçaria um único mapa de uma cidade compacta que deixou de existir. A esta altura, só vislumbramos reinvenções fragmentárias de bairros ou zonas, superações pontuais do anonimato e da desordem mediante a valorização de signos de pertencimento e de espaços múltiplos de participação (CANCLINI, 1995, p.133).

NOTAS

[1] Segundo Canclini em *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*: “Estabeleceu-se que os habitantes de um certo espaço deviam pertencer a uma só cultura homogênea, e ter, portanto, uma única identidade distintiva e coerente. A cultura própria se formaria em relação a um território e se organizaria conceitual e praticamente graças à formação de coleções de objetos, textos e rituais, com os quais se afirmariam e reproduziriam os signos que distinguem cada grupo. Estabeleceu-se que ter uma identidade equivalia a ser parte de uma nação, uma entidade espacialmente delimitada, onde tudo aquilo compartilhado pelos que a habitam — língua, objetos, costumes — os diferenciaria dos demais de forma nítida” (CANCLINI, 1995, p.121). Esse é o processo que venho tentando ressaltar no Brasil no momento de sua Proclamação da Independência e de sua República.

[2] Canclini classifica o discurso institucional da nação como “fixações fundamentalistas da identidade” (CANCLINI, 1995, p.123) que se opõem “às leituras construtivistas do multiculturalismo” – as quais Bhabha (1998) classifica de performático – fixações, estas, que ignoram “seu caráter polifônico, imaginário e híbrido” (CANCLINI, 1995,123). Esse conflito é descrito por Bhabha como o confronto existente no encontro entre o pedagógico e o performático.

[3] O ciclo de produção cinematográfica que ficou conhecido como Cinema Novo corresponde ao período que vai do final dos anos 50 até o começo da década de 70 de onde podemos destacar a atuação dos cineastas: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, entre outros. O Cinema Novo reclamava a independência do cinema brasileiro em face às pressões que o cinema estrangeiro exercia

(e exerce) no mercado nacional; marcado também pelas produções de baixo orçamento e pela inovação lingüística. Glauber representa, sem dúvida, o cineasta mais polêmico da época. Realizou filmes marcantes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). O financiamento era obtido quase que exclusivamente via Embrafilme, órgão criado durante o governo militar que proporcionou, mesmo com as restrições da censura, a realização de um número significativo de filmes.

[4] Parece-me que a mesma interrogação que move Chico Buarque e Ruy Guerra nas suas construções particulares – livro e filme, respectivamente – é a mesma que Win Wenders se interroga, citado por Canclini em *Consumidores e cidadãos*: “Como abarcar os sentidos dispersos de uma metrópole nos estudos culturais? Essa é, em parte, uma dificuldade narrativa. Win Wenders quando diz que os mapas são inquietantes, sobretudo se se trata de um país ou de uma cidade onde nunca esteve: considera todos os nomes e gostaria de saber o que cada um indica. ‘A observação de um mapa só se torna suportável se procuro encontrar um caminho, traçar um itinerário e desse modo viajar pelo país ou cidade’. O urbanismo nos coloca problemas semelhantes, anota Wenders, aos dos construtores de relatos: trata-se de descrever caminhos e orientações num universo onde, caso contrário, se alcançariam milhares de lugares diferentes sem se chegar a parte alguma” (CANCLINI, 1995, p.125). E é exatamente essa “alteração” no mapa da cidade – já que o personagem de *Estorvo* é um desorientado na cidade — que tento ressaltar no filme e apontar para o estágio de indefinição e imprecisão de uma grande cidade como o Rio de Janeiro onde não sabemos mais até onde vão suas bordas.

[5] Para Canclini: “As grandes cidades, dilaceradas pelo crescimento errático” — como o Rio de Janeiro — “e por um multiculturalismo conflitante” — o qual Bhabha nomeia de performático — “são o cenário em que melhor se manifesta o declínio das metanarrativas históricas, das utopias que imaginaram um desenvolvimento humano ascendente e coeso através do tempo (...) Descrever e narrar esta megacidade polifônica, demasiado eloqüente, nos põe diante de uma ansiedade ainda maior que a de Wenders: já não se trata de encontrar no mapa um caminho que supere esta sensação de que poderíamos alcançar mil lugares sem chegar a ponto algum. O que nos perturba é que os mapas que ordenavam os espaços e davam um sentido global aos comportamentos, às travessias, estão se desvanecendo” (CANCLINI, 1995, p. 130-131). A diluição desse mapa da cidade, da cidade do Rio de Janeiro, é exatamente a perturbação que *Estorvo* soma à imagem da cidade.

[6] Stuart Hall (2003) em *A identidade cultural na pós-modernidade* comenta a crise que a identidade vem passando ao longo do tempo, quando ela foi desestruturada por uma série de mudanças conceituais e sociais que acabaram por fragmentar o sujeito contemporâneo, não mais dotado de uma sólida identidade, arraigada numa forte tradição.

[7] O quero dizer com cidade-trans, com cidade-além é exatamente tentar nomear a cidade que se desenha em *Estorvo* que é uma cidade onde os contornos e as margens são invisíveis e, por isso é impossível defini-la, apontar sua identidade, porque os limites dessa cidade transcendem, expandem-se de tal forma que já não enxergamos mais até vai sua paisagem no horizonte. As fronteiras dessa cidade se diluíram.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

_____. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Ed. Universitária de Buenos Aires, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PARAIZO, Mariângela. “Nossa selva de pedra”. In: NAZARIO, Luiz (org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: EDUSP, 1997.

XAVIER, Ismail. “A alegoria histórica”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, volume I. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.