

“Cidade Maravilhosa”, “Rio Babilônia” e “Rio 40 Graus”: Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

Edson Silva de Farias

Pesquisador do CNPq. Professor do PPGSOL/UnB e do programa em Memória: Linguagem e Sociedade/UESB; líder do grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento; editor da revista Arquivos do CMD.

Recentemente, foi reconhecida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) como patrimônio natural da humanidade. Desde a última década, tem estado associada à realização de eventos do porte da Copa do Mundo de futebol (2014) e dos Jogos Olímpicos (2016)... A paisagem da Cidade do Rio de Janeiro compõe, hoje, o tão concorrido quanto seletivo elenco das marcas que atraem vultosos investimentos financeiros e simbólicos no contexto da globalidade (ANHOLT, 2007; ARONCZYK, 2013;

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

AVRAHAM & KETTER, 2008; MACALOON, 2006; MOILANEN & RAINISTRO, 2009; MORGAN, PRITCHARD & PRIDE 2004; SASSEN, 2007; VAINER, 2002). Em torno desse objeto, soldado ao âmbito institucional do entretenimento-turismo, distintas modalidades de capitais contracenam, estendendo-se do imobiliário ao gastronômico, passando pela moda, sonoridade musical e audiovisual.

Neste ensaio de interpretação sociológica, recuperamos a relação entre cultura e cidade a partir do condicionante socioestrutural constituído pelo triângulo composto por: 1) fluxos globais do capital, 2) mobilidades humanas (pessoas, imagens, ideias, objetos, etc.) e 3) modos contemporâneos de simbolização e territorialização. Nesse sentido, a análise realizada contracena com pesquisas e reflexões que se voltam para o nexos histórico estabelecido entre conhecimentos e a matriz socioeconômica informacional, estando orientados às tramas nas quais as ecologias sociotécnicas e aportes do entretenimento-turismo são contrapartidas tanto da visibilização quanto do comércio de signos e espaços que dinamizam o que denominamos de economias simbólicas cidadinas atuais (CASTELLS, 2009; BRADLEY & FENTOM, 1999; SAYER, 1999; KENT, 1999; LAW & THRIFT, 1999; BOLÓN, 2000; YUDICE, 2007). Embora não se constitua em foco de abordagem aqui, são consideradas as possibilidades analíticas abertas aos problemas teóricos em torno da diferenciação e coordenação sociais frente à premissa de que a circulação/comunicação consiste em um fator decisivo à estruturação societária contemporânea. Com isso, aborda-se o plano empírico-analítico referido às apropriações, usos e ressignificações das paisagens urbanas no tocante às teias, abarcando círculos e articulando diferentes escalas em que se entrosam domínios de produção, circulação e consumo de bens culturais.

Assim, iremos problematizar o enlace entre mito e história na paisagem urbana do Rio de Janeiro contemporânea, com a finalidade de retomar a articulação entre economia e cultura urbana – diante da tríade composta pela produção, circulação e usos de bens simbólicos –, mas à luz da maneira como a questão comunicacional se insere como fator estruturante e funcional-sistêmico na

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

reposição atualizada da diferença desse específico corpo-cidade frente aos seus congêneres, em um contexto de concorrência acirrada entre imagens citadinas. No caso do Rio de Janeiro, trata-se de uma paisagem indissociável (portanto, constituída) das duplicações literárias, musicais, visuais e audiovisuais dos dispositivos de expressão e comunicação.

Sob esse ponto de vista, se a paisagem urbana em sua duplicação em imagens é nosso objeto de conhecimento – estando a atenção voltada à aparência e, entendendo-a no ajuste entre sentido (e sua incontornável remissão ao que está ausente) e presença instantânea no mundo do sensível – adquire relevo a seguinte indagação: enquanto algo tangível presente, em que medida a paisagem citadina materializa mito e história? Ao mesmo tempo, qual a fortuna deixada por ambos à natureza visível da materialidade paisagística? Assim, a abordagem proposta procura discutir em que medida a tessitura entre o modo como os três signos acima referidos se atravessam – seja na montagem ou no reescalonamento – e, ainda, como esses três signos fomentam ressignificações do ícone urbano carioca, quer dizer: da imagem da cidade em diferentes contextos sócio-semióticos. Por outro lado, vasculham-se as coordenadas socioestruturais mediante as quais se delimitam e hierarquizam os componentes históricos internalizados às prioridades de significação da cidade-texto. Ressaltamos não supor nem a subordinação de um plano analítico a outro, tampouco os enxergamos uma mesma e única coisa: entendemos se tratarem de dimensões detentoras de respectivas autonomias relativas uma frente à outra. A proposição deste ensaio é de que a paisagem consiste, exatamente, no ponto de proximidade e distância entre ambas, ou seja: o propósito é discutir a paisagem enquanto presença na qual se interseccionam mito e história no Rio de Janeiro contemporâneo, considerando estarem os dois elementos articulados à dinâmica social em que a imagem da cidade efetiva uma mercadoria e um signo prestigiado de consumo de alcance mundial.

Para me valer da ideia concebida por Merleau-Ponty (1999), tomamos a cidade como uma trama de corpos, ou um corpo duplo de tantos outros corpos. A cidade-corpo, na condição de aparência, compreende a paisagem urbana enquanto

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

síntese tensa de cenários e coreografias de gestos em que se materializam e se indeterminam memórias, saberes, imaginários... Mas ela mesma é um saber e uma memória que habilitam práticas e consciências. Um corpo ambíguo. A ambiguidade diz respeito ao fato de que esse corpo cidadão é, quando histórico, mítico; e, ao ser mítico, histórico. Mítico porque é urdido pelos feixes de narrativas que o apresentam, tornando-lhe inteligível, classificado e classificável, portanto, significativo como lugar do mundo; histórico, pois as operações lógico-discursivas e comunicacionais compõem-se de fazeres e elas mesmas são saber/fazeres intergeracionalmente tecidos em um intrincado e complexo arranjo sociofuncional. Quer dizer: são práticas encerradas entre condicionantes espaciais e temporais que resultam de tipificações num movimento de ida e volta dos planos das interações aos das organizações sociais, movimento pelo qual se acomodam os fatores socioestruturais. Ao mesmo tempo, as mesmas práticas são consequências não previstas das próprias tentativas de reposições de saberes no atual, em meio à dinâmica assumida e realizada pelas interdependências sociohumanas.

Se, neste texto, abordaremos a paisagem carioca da perspectiva da economia e das políticas do simbólico, o ponto focal se define a partir das duas seguintes questões: 1) de que maneira podemos conceber a aparência urbana como duplicação da malha interdependente de corpos constituintes da cidade?; 2) na medida em que modos de simbolização e de expressão conformam a objetividade comunicacional desse tecido urbano – enquanto forma diferenciada de se dar a ver e saber em relação às suas congêneres – quais saídas analíticas podemos lançar mão para discutir as mútuas implicações entre aspectos contraditórios, mesmo em conflito, na textura desse espaço-imagem cidadão?

À luz de uma e outra pergunta, mas calcada no modelo de análise figurativo-processual, a nossa proposição é a de que a paisagem contemporânea da cidade-corpo Rio de Janeiro está modulada pelos três signos – a “Rio Cidade Maravilhosa”, o “Rio Babilônia” e o “Rio 40 Graus”. E estes, por sua vez, envolvem três quadros sociais de memória, os quais são remissivos entre si e se

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

entrecruzam na composição intertextual veiculada por muitos fluxos midiáticos nos quais se deixa ver a superfície da corporeidade urbana carioca. A premissa é a de que, nas últimas décadas, mediante feixes intertextuais compondo fluxos vários e de alcances diversos, esses três signos se cruzam nos esquemas de percepção da visão da cidade e no delineamento de sua funcionalidade na cena global. Sendo os signos aqui mobilizados como artifícios analíticos, cada um deles estará relacionado a três ícones que os nomeiam e lhes materializam em tramas narrativas pelas quais se dispõem coisas e eventos em sucessões de acontecimentos. Um traço próprio a tais narrativas diz respeito à dificuldade em se estabelecer limites precisos entre o que seria da ordem historiográfica (logo, subordinado à exigência de verificação de falseamento no nexos entre a palavra e o ocorrido) e aquilo inerente à tecelagem mito-poética em sua característica de explícita autorreferência discursiva.

Ao longo da argumentação, portanto, nós tomaremos o signo como um artefato expressivo-comunicacional cuja presença, vazada, preenche-se do que sempre é ausência quanto ao dado momentâneo da experiência. O que sempre é ausência no signo são as historicidades das propriedades que lhe autorizam ao desempenho de artefato de representar e comunicar. Em se tratando da paisagem, para me valer da ideia de Gumbrecht (2010, p.38), não devemos esquecer que ela é igualmente um dado presencial e logo imanente às experiências e aos usos que dela se podem fazer. Portanto, durante o percurso expositivo e analítico em que se vasculha um conjunto de *corpus* formado por materialidades estéticas (literárias, musicais e audiovisuais) com a finalidade de compreender como os três signos estão entretidos na montagem da imagem do Rio de Janeiro atual, opta-se em voltar o olhar aos encontros e desencontros dos tramados corpóreos que estão urdindo a paisagem urbana ao fazerem dela objeto de contemplação e consumo em suas experiências. Com isso, aquiescem-se e, a um só tempo, realizam-se e se deslocam protocolos de ritualização a partir dos quais são figuradas visões da cidade.

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

As visões da cidade compreendem a articulação entre identidade e imagem. Sabemos que, de uma perspectiva interacionista, a identidade consiste nas “avaliações decisivas” que fazemos de nós mesmos; quer dizer: das proposições a nosso respeito e, na contrapartida, a que os outros fazem de nós (STRAUSS, 1999, p.29). Ora, reconhecer é igualmente discernir e dá discernimento a algo, conferir/constatar o grau de relevância de alguma coisa. A questão da identidade coloca em pauta, portanto, o plano cognitivo. Contudo, não se pode tomá-lo isolado do plano afetivo, na medida em que reconhecimentos e avaliações repercutem no campo das estimas e (logo) pauta o reconhecimento (positivo e/ou negativo) da imagem/autoimagem. E, deste modo, igualmente, a dimensão expressivo-comunicacional se impõe. É neste momento em que se manifestam os limites – em especial para tratarmos da paisagem urbana – de um modelo analítico prioritariamente subjetivista e intersubjetivista, cuja ênfase recai na intencionalidade das agências. Afinal, se a paisagem é um móvel acúmulo sedimentado de historicidades abrigando intenções (SCHAMA, 1996, p.16-17), ao ser o plasmado aparential de cooperações e repulsas humanas, consiste em uma impessoalidade, não se referindo a nenhuma individualidade em particular, mas sim ao o que a diferencia em sua singularidade, ou seja: a natureza que lhe é própria de apresentar e comunicar na sua condição pública, de fato comum⁶⁹.

Deste modo, faremos uma seletiva recorrência ao modelo luhmaniano (LUHMANN, 2010, p.10-27) com a finalidade de observar esse esforço de diferenciação sociocomunicativa – portanto de auto-observação sistêmica – fundamental à operação de seleção e codificação de aspectos pela qual o corpo-cidade se duplica e forja uma memória de si, sempre remissiva no esforço de distinção frente outras afins. No instante em que reconhecemos a aparência urbana como um operador comunicacional pelo qual a cidade-corpo diferencia-se e se auto-observa, nosso alvo é a cumplicidade estabelecida entre a expressão e os seus

⁶⁹ Estabelecemos um diálogo, em especial, com geógrafos, historiadores e antropólogos atidos ao tema da paisagem a partir do problema a respeito o cruzamento entre processos de simbolização e os condicionantes geográficos na delimitação desse tipo de componente espacial da organização das experiências de pessoas e grupos sociais (MINCA, 2008; LÓPEZ, 2011).

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

usos enquanto componentes da dinâmica sociohistórica em que a prerrogativa da circulação informacional passa a engendrar os modos de simbolizar. O empreendimento de descrever os efeitos de significação propiciados pela mútua referencia entre os signos enfocados corresponderá, ao longo dos itens a seguir, uma semiótica realizada no movimento de, no recurso a *corpus* literários, musicais, plástico-visuais e audiovisuais que circulam em circuitos transcontinentais de imagens, apresentar e sociohistoriar estes engendramentos recíprocos constituintes dos três signos que se tornam relativos entre si no leito de uma mesma memória sistêmica e, assim, estruturam os agenciamentos institucionais e de indivíduos que atualizam a diferença da paisagem contemporânea carioca.

“Rio, Cidade Maravilhosa”

Durante a segunda metade da década de 1990, as coordenadas em termos de comunicação social da imagem da carioca, que partiram da prefeitura do Rio de Janeiro, estiveram empenhadas no sentido de visibilizar a visão de uma cidade cujas atrações ultrapassassem a tríade “sol, mar e festa”, no momento da implantação do projeto “Rio Cidade Maravilhosa” (FARIAS, 2011, p.186-187). Contudo, no período – do qual ainda somos contemporâneos –, quanto mais se investiu em divulgar a mesma imagem da cidade (por meio de campanhas financiadas pelo poder público ou pelo *Rio Conventions end Visitors Bureau*), mais se sobressaíram as feições edênicas festivas (nestas, em especial, as carnavalescas). A própria nomeação do projeto recorre à marcha carnavalesca *Cidade Maravilhosa*⁷⁰, composta em 1935. Mais popular entre as canções do gênero, tornou-se hino não oficial da cidade, exaltando-lhe, além dos dotes naturais, a capacidade poética e onírica de cativar com sua vocação artística musical:

⁷⁰ De autoria de André Filho, a marcha foi gravada por Aurora Miranda – irmã da celebre Carmem Miranda –, nos estúdios da empresa fonográfica Odeon.

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

Cidade maravilhosa, Cheia de encantos mil!
Cidade maravilhosa, Coração do meu Brasil!
Cidade maravilhosa, Cheia de encantos mil!
Cidade maravilhosa, Coração do meu Brasil!

Berço do samba e das lindas canções
Que vivem n'alma da gente,
És o altar dos nossos corações
Que cantam alegremente.
Jardim florido de amor e saudade,
Terra que a todos seduz,
Que Deus te cubra de felicidade,
Ninho de sonho e de luz.

Importa, desde já, sublinhar o vínculo dessa narrativa sobre o Rio de Janeiro com o sistema cultural e de comunicação erigido no Brasil entre os séculos XIX e XX. Vale lembrar que o título da canção *Cidade Maravilhosa* é homônimo ao do programa apresentado por César Ladeira, na Rádio Nacional, de maior audiência entre as décadas de trinta e quarenta do último século. Durante as edições do programa, o apresentador lia as *Crônicas da Cidade Maravilhosa*, tendo por redator Genolino Amado – futuro “imortal” da Academia Brasileira de Letras. Mas o termo cidade maravilhosa fora cunhado, ainda na década de 1910, pelo poeta maranhense Coelho Neto. Nome destacado na luta pela profissionalização e autonomia da função de escritor, Neto fora um dos baluartes da montagem da “república das letras”, na fase inicial do período republicano no país. Notabilizado por seu nacionalismo apegado ao postulado da civilização – ao propor a qualificação cidade maravilhosa – ele sublinhava justamente o conluio harmônico entre natureza e civilização como a característica fundamental do Rio de Janeiro moderno.

Em uma sumária digressão, observamos que o regresso – na passagem do século XX para o XXI – à ideia de cidade maravilhosa compreende a variação discursiva que atualiza o eixo mítico daquilo chamado pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda (1994) de *Visões do Paraíso*, isto é, a retomada da evocação do paraíso bíblico presente aos relatos sobre a América dos primeiros conquistadores ibéricos. Mas se trata de uma seção dessas visões já informada

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

pelas andanças de naturalistas e outros viajantes pelo sudeste da América do Sul, legando descrições, riscos e pinturas. Permanências de visitantes recorrentes no período estendido entre a autorização de abertura dos portos brasileiros pela coroa portuguesa e a inauguração do Canal do Panamá – intervalo no qual o Atlântico Sul consistia na principal rota para as embarcações que se dirigiam da Europa ocidental para o Pacífico (MARTINS, 2001). Em meio à intensidade das circulações de pessoas, técnicas/tecnologias, ideias e saberes promovidas pelas rotas marítimas, foi fomentado o domínio institucional da esfera estética no Brasil, que terá decisiva participação nos movimentos pelos quais se constituem o signo *Cidade Maravilhosa*.

Em 1808 (ano da transferência da sede do reino português de Lisboa para o Rio de Janeiro), entre as medidas visando dotar a então recém-capital imperial dos equipamentos exigidos pelo seu novo *status*, esteve a de contratar os serviços de uma missão francesa incumbida da tarefa de instalar a Real Academia de Artes e, com isto, institucionalizar a cultura artística humanística no Brasil (SCHULTZ, 2008, p.153-219). Entre os componentes da missão, estavam o francês Jean Baptista Debret e o alemão Johann Moritz Rugendas. A partir de ambos, desenvolvem-se uma matriz iconográfica voltada ao cenário de sol, mar e de verdes formações montanhosas – além do cotidiano da cidade, sobretudo a presença destacada dos negros escravizados com os seus costumes, entre os quais, os folguedos e celebrações. O ingresso da fotografia viabilizando o fabrico dos cartões postais e, depois, do cinema – todos como meios de expressão – mantém a replicação da cenografia desse mesmo perfil mítico-edênico que se naturaliza nos esquemas de percepção da cidade. Para me escudar em Gombrich (1995), essas apresentações pictóricas irão se introduzir nos aprendizados internos à formação de uma competência mimética de olhar e significar o Rio de Janeiro, diria mesmo que estava emergindo uma disposição de perceber a paisagem da cidade e, com isso, atuar com e sobre ela.

Nos albores da República, instante em que se fizera imperativo o interesse de atrair investimentos internacionais para o setor de ferrovias e portos com a

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

finalidade de favorecer a produção voltada à exportação de café – já entronado no comando político-administrativo do país –, o coágulo de oligarquias ruralistas apoiara os esforços de “limpar” imagem da então capital do Brasil, a qual se encontraria manchada pela pecha de “lugar maldito”. Este título decorreu das epidemias de malária e tuberculose diretamente resultantes das baixas condições de higiene a que se submetiam as levas de imigrantes e migrantes deslocadas para a cidade, desde o fim da escravidão. Sob o consenso de um nacionalismo republicano civilizatório, de forte inflexão francesa, foram postas em execução as reformas comandadas pelo Prefeito Pereira Passos, entre 1903 e 1906 (SEVCENKO, 1983, p.26-28), inspiradas nas intervenções do Barão de Hausman – que, na França, visava efetivar Paris como a paisagem de um cenário monumental apto a captar os sentidos humanos. Por outro lado, premida pela reforma de Buenos Aires, a remodelação urbana do Rio visava tornar a cidade uma “Paris Tropical”. Demoliram-se 400 casas no centro da cidade (expulsando de lá imigrantes recém-chegados e ex-escravos) para abrir o *boulevard* Avenida Central (ROCHA, 1995, p.21-108). A artéria se sagrara nicho de instituições públicas e privadas ciosas da cultura e do modo de vida burguês europeu – entre outras, o Teatro Municipal, a Escola de Belas Artes, a Biblioteca Nacional, o Clube Naval e um comércio requintado. Desde então, a via compõe um sistema viário interligando o litoral Sul (dirigido ao lazer e à habitação dos segmentos sociais mais abastados) à Zona Portuária. A expressão *cidade maravilhosa* surge em meio a esse desenho viário, contornando a Baía de Guanabara, indo do bairro da Glória até a Enseada da Praia de Botafogo, onde se ergue o Morro do Pão-de-Açúcar (CARVALHO, 1987, p.40).

Mais tarde, na década de 1920, setores das elites políticas e intelectuais elevam suas vozes com o despontar do fenômeno das favelas, sendo esse um dos efeitos da expansão demográfica nos rastros do incremento do êxodo rural e da contínua atração de imigrantes da cidade, ainda tendo a pressão do contingente enorme de ex-escravos não integrados aos mercados formais de trabalho. Naquele momento, também, impõe-se reposicionar o aparato estatal republicano ampliado,

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

em termos de edificação e distribuição no território urbano e, por outro lado, fazer frente às demandas decorrentes da cada vez maior estratificação entre os segmentos sociais. Sob esses contingenciamentos, as reformas urbanas inspiradas no plano elaborado pelo urbanista francês Donald Agache insere dois vetores novos ao planejamento. De um lado, executando o antigo projeto de levar abaixo o Morro do Castelo (SANTOS, 2002, p.82-83), no centro da cidade, para abrir a larga Esplanada abrigando os novos prédios ministeriais da república. O desaparecimento do morro proporciona a abertura e o alargamento do campo de visão para os olhos situados no mar na direção do continente. Por outro lado, a partir dos anos de 1930, as intervenções do poder público sobre o território acentuam os contornos de mar e montanhas da Zona Sul como um imenso balneário, tendo por núcleo a Praia de Copacabana e, nas suas margens, a Avenida Atlântica, onde já se podia avistar do alto a estátua do Cristo Redentor sobre o Morro do Corcovado (LESSA, 2001, p.198-235).

O controverso do eixo mítico cidade maravilhosa é o aprofundamento no Rio de Janeiro (especialmente a partir da década de 1930) da sistemática da cultura artística laica popular – isso no andamento da confluência dos ramos radiofônico e fonográfico. Estes por sua vez, somaram-se aos encadeamentos de produtores e intermediários culturais vinculados ao mundo dos espetáculos mundanos e do carnaval e, ainda, do círculo cinematográfico. Vale recordar que a grande festa popular se torna a motivação e o objeto de marchas e sambas carnavalescos, além de filmes – mediante a exibição das películas imortalizadas como “chanchadas”, produzidas pelas companhias cinematográficas Atlântica e Cinédia (AUGUSTO, 2001, p.85-130; SAROLDI & MOREIRA, 2005). Ao mesmo tempo, o eixo mítico-poético cidade maravilhosa avançara para além das fronteiras nacionais – por volta de 1920 – à medida que são plasmados institucionalmente os interesses dos setores de atividades vinculadas ao turismo com a fundação tanto do *Touring Club* quanto da Secretaria de Certames do Distrito Federal. Nessa ocasião, iniciam-se as emissões de panfletos turísticos de divulgação nacional e internacional da cidade (FARIAS, 2011, p.157-195). No

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

compasso dessa extensão das interdependências sociofuncionais, o mito da cidade maravilhosa encontrará, no plano internacional, respaldo na repercussão das canções da Bossa Nova e nas imagens do cinema, como em *Orfeu Negro* (1959)⁷¹ e, mais tarde, em *Moonraker* (1978)⁷², um dos episódios de *007*, rodado no Rio de Janeiro, em 1978, com locações para cenas de ação e erotismo em três totens da paisagem carioca: o Morro do Corcovado, o bondinho que leva ao Morro do Pão de Açúcar e o desfile das principais escolas de samba.

Nada, porém, repercutiu tanto para essa visibilização da cidade quanto a figura de Carmem Miranda (CASTRO, 2005). Naquele híbrido de mulher e fauna tropical, fundiu-se a figura da baiana com as vedetes do teatro rebolado carioca, com seus requebros e trejeitos ornados de plumas, lantejoulas, paetês e purpurinas. Marca registrada do Brasil e produto cultural de exportação nacional, ela se torna a “sambista rumbera”; entidade viva da América Latina nos filmes

⁷¹ *Orfeu Negro* foi vitorioso da Palma de Oro no Festival Internacional de Cine de Cannes, em 1959, além de ganhar o Oscar e o Globo de Ouro de melhor filme em língua estrangeira, em 1960. Sendo uma coprodução brasileira, francesa e italiana, dirigida pelo francês Marcel Camus. Ambientado no Rio de Janeiro, o filme é baseado na peça teatral *Orfeu da Conceição*, assinada por um dos importantes nomes da bossa nova, o poeta Vinícius de Moraes. Encenada no início dos anos de 1950 no Teatro Municipal, pelo grupo de Teatro Experimental de Teatro Negro, a peça adapta o mito grego de Orfeu para os festejos carnavalescos cariocas. Aí, chegada ao Rio às vésperas da sua maior festa e indo se localizar numa favela, Eurídice se depara com o furor da folia que toma assalto a cidade e ao tomar um bonde, conhece o condutor Orfeu, pessoa cujos encantos e carisma se relacionam aos seus feitos como músico e compositor, coincidentemente, líder da comunidade onde passa a morar. Ambos se envolvem amorosamente, porém, a relação se torna alvo do despeito e ciúmes da noiva do rapaz. Afetada em sua ira, pela traição e paixão não correspondida, Mira os perseguirá, contribuindo para o desfecho trágico da trama. Portanto, semelhante ao destino do mito grego, embora Orfeu seja capaz de fazer levantar o sol ao som do seu canto e, igualmente, transformar a todos e tudo exposto à sua arte, jamais verá realizada a união com Eurídice. A trilha sonora de *Orfeu Negro* filme tem, em duas canções internacionalmente consagradas com o filme, seus principais temas: *Felicidade* e *Manhã de Carnaval*, ambas assinadas por Antônio Carlos Jobim e Luiz Bonfá, outros nomes fundamentais da bossa nova.

⁷² Sob o impacto de *Guerra nas Estrelas*, o filme dirigido por Lewis Gilbert e produzido por Albert R. Broccoli e Michael G. Wilson, com recursos franco-britânicos, foi lançado em 1979, sendo o 11.º da série James Bond, estrelado pelo ator Roger Moore. Aventura de ficção científica, no enredo o agente secreto tem a missão em salvar a humanidade no momento em que consegue destruir, ainda no espaço sideral, as “orquídeas negras”.

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

hollywoodianos durante a vigência da política da Boa-Vizinhança, executada pelos Estados Unidos na Segunda Guerra mundial (FREIRE-MEDEIROS, 2005). Mais importante: na sua imagem – intrinsecamente associada ao audiovisual e à cultura de massa – estavam catalisados e propagados artefatos simbólicos identificadores do que seria próprio do modo de ser/viver carioca (por extensão, brasileiro) e, também, da superfície visível da então capital do país. Com ela, a visibilidade da Cidade Maravilhosa se encaixa no fluxo crescente das culturas midiáticas e, assim, integra-se ao acervo da mitologia moderna no tocante aos lugares paradisíacos.

“Rio Babilônia”

Na medida em que o signo e a narrativa da cidade maravilhosa ascendem e se propagam mundo a fora, por volta da década de 1930, eleva-se também a fama do balneário de Copacabana, tendo por ícone o Hotel Copacabana Palace. Desde então, o destaque reservado à beleza natural do mar teve por concorrente os contornos sensuais de mulheres e homens que tomam suas areias em trajés cada vez mais sumários. Da atenção devotada aos hábitos liberais em relação ao corpo, os relatos jornalísticos, literários, publicitários e audiovisuais evadiram para a afirmação do *ethos* libertino, mesmo promíscuo, por parte não apenas dos nativos do balneário carioca, mas também dos visitantes impregnados pela atmosfera lúbrica alimentada por um culto apolíneo do corpo exuberantemente bronzeado, enxuto no delineamento da musculatura. Atmosfera esta espalhada para outras praias da Zona Sul da cidade, em especial Ipanema e Leblon, nos anos 1980, onde se proliferaram respectivamente o uso do biquíni tanga e da prática do *topless*, até desaguar – como não poderia ser diferente – nos ambientes dos requintados bailes de carnaval e na passarela dos desfiles de escolas de samba – locais nos quais atores, atrizes, modelos (homens e mulheres) e anônimos aderiram não só à moda de um seminudismo, mas a explicitação do erotismo e mesmo da pornografia como modo apreciável de apresentação de si. A contrapartida dessa visão libertina é a tolerância em relação às formas alternativas de sexualidade e a acolhida do consumo igualmente variado de substâncias psicoativas.

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

O signo em pauta é de um paraíso tropical festivo, vocacionado ao desfrute de toda sorte de prazeres. Têm sido recorrentes, nos fluxos midiáticos, narrativas (em especial, audiovisuais) expondo os traços deste cenário edilício luxuriante. Nesse sentido, o filme, *Rio Babilônia*, de 1982, sob a direção de Neville de Almeida, constitui-se numa espécie de síntese artístico-simbólica. A trama policial é ambientada uma vez mais no Rio de Janeiro, em meio aos preparativos para as festas de fim de ano. Contratado por uma agência de relações públicas, o personagem Marciano deve receber e ciceronear o “doutor” Liberato – industrial há vinte anos afastado do Brasil. Logo, Marciano se dá conta de que Liberato é um traficante de ouro, mas ainda assim deveria circular com ele em meio ao contraste entre praias e favelas, encantos turísticos e bolsões de miséria. Neste ínterim, ocorre a intervenção da jornalista Vera Moreira movida pelo objetivo de desmascarar o traficante, levando-o à cadeia. Identificado à causa de Vera, Marciano se torna seu cúmplice nesse objetivo, o qual envolve ainda Madame Solange, cafetina da casa noturna *High Society* e a atriz internacional Linda Lamar, em visita ao Rio para lançar um produto de prestigiada grife mundial, mas com a disposição para experimentar todos os prazeres oferecidos pelo exotismo do país tropical. Envolvido com a atriz que tem o contrato cancelado, Marciano atende o seu pedido e a acompanha na ida à favela para negociar a compra de mil dólares de cocaína com o traficante Sabará. Entretanto, no mesmo momento, a polícia invade o local e os dois são assaltados. Linda se apaixona por Bira, famoso passista da escola de samba da comunidade, quando ele a salva. Todos irão parar na festa de *réveillon* organizada pelo casal Cláudia e Eduardo. A noite é um convite aos exageros de todas as ordens. Bebidas, drogas à vontade e muito sexo. Enquanto assaltantes irrompem a alegria dos convivas, Liberato entrega-se aos braços de uma travesti, ouvindo os ecos de versos de Pablo Neruda. Na praia, pela manhã, tomada pela devolução às areias das oferendas à Iemanjá, Marciano acorda sem estar certo que estivera apenas sonhando.

Rio Babilônia é antecedido, três anos antes, em 1979, por outro filme, *O Caso Cláudia* (direção de Miguel Borges). Este, por sua vez, baseava-se em um

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

fato explorado nos jornais e telejornais cariocas (e de outras capitais do país) por meses e anos: o episódio da morte da estudante Cláudia Lessin Rodrigues, de 21 anos, em 1977. O crime teria acontecido na casa do milionário suíço-brasileiro Michel Frank, na litorânea Avenida Niemeyer, na Zona Sul da cidade. O assassinato envolveu, além de Frank, Pierre Dorf (filho de outro milionário) – que estariam implicados em uma quadrilha de tráfico de drogas. Nunca se chegou ao desvendamento policial do caso, apesar do farto material resultante do trabalho investigativo dos jornalistas Valério Meinel e Amicuricci Gallo – agraciados com o Prêmio Esso de jornalismo, no mesmo ano, devido à reportagem com o título homônimo de *O Caso Cláudia*. Os suspeitos fugiram do país sob, ao que parece, condescendência das autoridades de segurança.

Comparando as tramas cinematográficas com as da vida real, poderíamos concluir que, à época de sua exibição (o início da década de 1980), o filme *Rio Babilônia* não só traça um retrato das dinâmicas geradas e autoimpostas pelas interdependências sociais na cidade e no Brasil como um todo – em correlação com processos socioculturais de maior abrangência. Trata-se, ainda, de uma inflexão desse destino social. Desde agora, então, nomearemos de “Rio Babilônia” esse outro signo compósito da imagem do Rio de Janeiro. Porém, se esse signo é remissivo e somente se contextualiza articulado ao da cidade maravilhosa, importam-nos observar quais são as propriedades que os diferenciam, inserindo informações outras que atualizam o mito de origem da paisagem urbana carioca, alargando-o em qualidades.

Sob os impactos ocasionados pela primeira onda de disseminação da AIDS e do declínio evidente do Estado de exceção militar ditatorial (iniciado em 1964), àquela altura dos anos 1980, estavam em tela vicissitudes da acelerada implantação do parque industrial e do formidável deslocamento de populações do campo para cidade, no Brasil. Um e outro fator permitiu – em torno de três décadas – o amplo alcance obtido por novos estilos de vida relacionados ao perfil secular e mundano de um quadro de valores institucionalizado, respaldado nas instalações de uma estrutura urbano-industrial e de serviços mediante a qual o

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

lazer como entretenimento e seus equipamentos e atividades, cada vez mais, se enraizavam no cotidiano nacional – particularmente entre os segmentos beneficiados pela forte concentração da renda no país. Logo, o filme trata e se situa em um período de transição na história brasileira recente. Diluía-se a hegemonia da estrutura agrário-ruralista e, com ela, a autoridade patriarcal. Sobre o mesmo território nacional, emergia um arranjo societário bem mais complexo no tocante ao plano sistêmico-institucional e também no toca a difusão de experiências, porém, tão ou mais desigual socioeconomicamente e cujas estruturas de personalidades estavam patinando sobre o deslize dos valores de outrora e os mais atuais. Ou seja. De um lado, ganhava vulto no país o comportamento de grupos de *status* artístico-culturais (músicos, atores, jornalistas e escritores, em particular) integrados à ecologia sociotécnicas das mídias comerciais. Suas atitudes começam a impactar tanto a reflexividade institucional quanto a das agências individuais – no tocante à exposição pública de emoções – na visibilidade dos corpos como materialidades estéticas de vivificação de diferenças e da realização de gozos. Comportamentos que desdobram os gestos pioneiros e proféticos da contracultura da década de 1960 – isto em relação à importância adquirida pelas políticas da vida, asseverando o reconhecimento e os usos dos corpos na contramão dos princípios morais burgueses e católicos de austeridade e comedimento afetivos, em espaços de visibilidade pública. Os temas do amor livre, da emancipação das mulheres e do emprego de drogas na dieta dos prazeres compuseram (mais que isto, redefiniram) toda uma agenda comportamental. Por outro, colhiam-se os primeiros frutos do aprofundamento da ingerência da economia brasileira no capitalismo internacional de escala, marcado pelo quarteto composto pela expansão do crédito, publicidade, maior presença do conforto tecnomaterial e do recurso às atividades de serviços. Nestas últimas, o acesso à compra dos prazeres revela um tramado sinuoso e obscuro envolvendo tráficos e prostituição. Ainda que restrito aos segmentos sociais de alto-rendimento, fortemente concentrados no Centro-Sul do Brasil – mais ainda no eixo Rio de Janeiro-São Paulo – as expressões dessa transformação se fizeram notórias porque

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

envolvem membros de setores sociais com repercussões decisivas no direcionamento da opinião pública.

Para pinçar alguns exemplos dessa reorientação na hierarquia dos valores, chamo atenção para o psicodelismo da banda musical *Secos e Molhados* – que, em sua primeira formação, estava composta por João Ricardo (vocaís, violão e harmônica), Ney Matogrosso (vocaís) e Gérson Conrad (vocaís e violão). Influenciada pelo aspecto provocador e escandaloso da banda inglesa *Rolling Stones*, em suas *performances*, as vestes, adereços, maquiagens e gestos abusavam de traços de um exotismo na fusão de inspiração cigana e indígena pré-colombiana latino-americana. Lançado em 1973, o primeiro disco do grupo vendeu 300 mil cópias; já o segundo teve 700 mil exemplares vendidos. O sucesso motiva o convite para estrelarem um clipe no programa *Fantástico, o Show da Vida*, da Rede Globo de Televisão, em 1974. No mesmo ano, realizam um concerto no Estádio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro. O intérprete da banda, o cantor Ney Matogrosso – posteriormente, já em carreira solo – tornou-se o pioneiro ícone de uma estética *gay* no Brasil.

Por sua vez, saída dos palcos teatrais, nos quais atuou na versão brasileira do musical norte-americano *Hair* (tematizando a cultura das comunidades alternativas, sobretudo a *hippie*⁷³, nos anos de 1970), a atriz Sônia Braga chega à condição de celebridade interpretando nas telas cinematográficas duas personagens detentoras de forte carga sensual – uma e outra extraídas respectivamente das peças do dramaturgo Nelson Rodrigues e do romancista Jorge Amado, a saber: *A Dama do Lotação*⁷⁴ e *Dona Flor e seus Dois Maridos*⁷⁵. Embora os filmes estejam entre as maiores bilheterias do cinema brasileiro, sua popularidade como atriz já havia se dado quando, em 1975, na TV, encarnou outro sensual personagem feminino da brasilidade, também de Jorge Amado:

⁷³ A montagem do musical *Hair* no Brasil, primeiro, deu-se em São Paulo, em 1969, no Teatro Vila Bela, com direção de Ademar Guerra e versão de Renata Pellotino.

⁷⁴ Lançado em 1978, com direção de Neville de Almeida.

⁷⁵ Filme brasileiro, lançado em 1976, dirigido por Bruno Barreto.

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

*Gabriela Cravo e Canela*⁷⁶ (mais tarde igualmente vertido para o cinema). Em 1978, Sônia protagoniza a telenovela *Dancin Days*⁷⁷, cuja trama, passada no bairro de Copacabana, acompanha os dramas da ex-presidiária Júlia Mattos (Sônia Braga) que, na juventude, envolvera-se com drogas e com o assassinato de um homem. Após 11 anos de prisão, em liberdade condicional, ela começa sua luta para se reintegrar à sociedade e reconquistar a filha, além de vencer as barreiras de classe social e morais que a separam do seu grande amor. *Dancin Days*, porém, alçou originalidade em razão de recriar a atmosfera reinante em Copacabana, na época – bairro já afamado como um polo cosmopolita de irradiação de modismos a partir das areias da sua praia. Entre os modismos em vigência, estava aquele do clima frívolo, festivo e liberal, até mesmo libertino, quanto aos usos do corpo nas discotecas em que a cultura *pop* (dos ritmos *disco dance* nova-iorquinos) se aninha nos circuitos mais sofisticados de diversão cariocas frequentados por seções de classes médias altas e facções burguesas (FEIJÓ & WAGNER, 2014, p. 272-297). Eis o cenário onde trafegam e se cruzam vários pontos da novela. Ascendida socialmente e convertida em estrela das noitadas de cores faiscantes na discoteca, a personagem Júlia Mattos se exibia com cabelos frisados, vestindo pequenos topes e calças para facilitar os movimentos ao dançar, mas com brilhantes bustiês, deixando à mostra muito dos seios e do ventre. Júlia dava vazão aos seus impulsos e deixava claro ser, ela, a dona do próprio corpo e do seu destino de “mulher liberada”. Na parceria com o bailarino *gay* Paulette, deleitava-se e deleitava a plateia com coreografias mimetizando jogos eróticos. As idas às noitadas eram antecedidas por reuniões particulares no luxuoso apartamento de cobertura da personagem, em frente ao mar, no bairro do Leme, na mesma Zona Sul do Rio. Ali, as rodas de amigos eram regadas por álcool, cigarros e outras drogas.

⁷⁶ Escrita por Walter Jorge Durst, com direção de Walter Avancini, exibida na Rede Globo de Televisão entre abril a outubro de 1975.

⁷⁷ Com 173 capítulos, assinada por Gilberto Braga e dirigida por Daniel Filho, com assistência de Gonzaga Blota, Dênis Carvalho, Marcos Paulo e José Carlos Pieri, foi produzida e exibida entre julho de 1978 e janeiro de 1979, pela Rede Globo.

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

Tais rodas encenadas na telenovela tinham correspondentes nos círculos de sociabilidades boemias que territorializavam áreas nobres da cidade – em particular, trechos denominados respectivamente “Baixo Gávea” e o “Baixo Leblon”⁷⁸. Ali, em torno de mesas, anônimos circundavam grupos artísticos em grande medida articulados à Rede Globo (cujos estúdios estavam situados nas imediações) e às principais gravadoras fonográficas do país, sediadas no Rio de Janeiro. *Happenings* sobre mesas, aspirando-se uma atmosfera esfumada, ébria e entorpecida, inspiram revezamentos de parcerias sexuais, mas também estiveram na raiz de ondas importantes do teatro, dança e da música brasileira recente, sendo os de maior visibilidade tanto o movimento teatral do besteirol quanto o do *Rock Brasil*, logo traduzidos na reelaboração de formatos na programação televisual em séries, programas humorísticos e mesmo telenovelas⁷⁹.

⁷⁸ Ambas as regiões são focadas em várias obras literárias e cinematográficas. Em razão de terem repercutido mais junto à opinião pública, registramos os filmes *Baixo Gávea* (lançado em 1986, dirigido por Haroldo Marinho Barbosa) e “*Cazuza. O Tempo não Para*” (lançado em 2004, direção de Sandra Werneck e Walter Carvalho).

⁷⁹ A reflexividade institucional da mídia televisiva, amparada no fato de que muitos dos frequentadores dessas rodas se tornam redatores e atores da Rede Globo de Televisão, reverberará na inserção de temas e alternativas audiovisuais de apresentação que, ao deslocar fórmulas e inserir novas, permitiu a formação de novas audiências entre os públicos jovens das classes médias, já identificado como um importante filão do mercado publicitário. Fora reservada a faixa de horário das 21 horas da programação para os novos produtos. Dois são bem exemplares, pois se fizeram seminais de outras elaborações: o humorístico *TV Pirata*, exibido às terças-feiras, entre 1988-1990, sob a direção de Guel Arraes. Contando com um elenco de jovens atores saídos dos palcos teatrais cariocas, abria-se mão das componentes circenses ou do pastelão, herdadas do viés mais popularesco provenientes do café concerto e do rádio, para avançar num humor tematizando costumes e, sobretudo, a sociedade de consumo ao se focar no universo audiovisual composto pelas peças publicitárias e nos produtos da própria televisão. Com notável ênfase na estética das histórias em quadrinhos, a justaposição de *skats* era perpassada pelo engate de realismo com nonsense, pastiche e paródia. E a série semanal, exibida às sextas-feiras, entre 1985-1988, *Armação Imilitada*, na qual o tema das novas formações familiares pós-modernas era traduzido no triângulo composto por uma jovem e liberada jornalista (Zelda Scott) e dois *sexys* e aventureiros surfistas (Juba e Lula), tendo a responsabilidade de educar o pequeno Bacana. Utilizando o recurso do videoclipe visando uma edição mais ágil e de tons e formas inspirados, igualmente, nos desenhos em quadrinhos, o programa ainda contava com uma *DJ*, funcionando na posição de narradora irreverente da trama, e jogava com a dubiedade das situações, muitas das vezes apresentadas em versões diferentes, com a finalidade de ressaltar de modo bem-humorado o traço reflexivo da personagem Zelda.

Os mesmos grupos de *status* artísticos chamaram atenção para os impactos da AIDS no Brasil na medida em que o vírus varreu de modo trágico muitos dos seus membros. A despeito de vozes conservadoras identificando a doença a uma “peste gay” resultante da promiscuidade sexual, a postura de muitos dos artistas contribuiu no sentido de desfazer a sombra demoníaca da AIDS, sobretudo, do portador do HIV, e favoreceu na conquista de meios públicos de tratamento⁸⁰. E deixou sensível legado ao redimensionamento em favor de uma sociedade mais polifônica naquele momento de retorno ao Estado democrático de direito no país, pois que subsidiou a luta pelo direito de afirmação das identidades relativas às diferenças socioculturais quanto à orientação sexual e, ainda, na abertura de possibilidades de usos do corpo. Embora, no mesmo movimento, evidenciava-se o quanto os mesmos estilos de vida se ancoravam em setores de segmentos sociais cuja abundância de recursos materiais estava em nítida contradição socioeconômica com parcelas majoritárias da sociedade nacional. Paradoxos

⁸⁰ Sem dúvida, a figura mais marcante é cantor e compositor Cazuza. Assíduo frequentador destas rodas boemias, durante os anos de 1970 e 1980, consagra-se entre as vedetes do movimento *Rock Brasil* (ALEXANDRE, p.328-334). No auge da fama vem a público anunciar ser portador do vírus da AIDS e, ao longo de período de vida que lhe resta, faz questão de exibir as feições do seu estado declinante de saúde. Gera-se enorme polêmica em torno da sua atitude. Para uns, puro exibicionismo e maneira de faturar com a própria doença; já outros reconhecem o esforço de desmistificar a doença e o doente, contribuindo para a politização do debate enquanto maneira de desconstruir preconceitos. Encabeçada pela mãe do cantor, após sua morte, funda-se a Sociedade Viva Cazuza com o propósito de reunir fundos para contribuir no tratamento dos doentes. Talvez, passagens de duas de suas canções sinalizem a motivação de pessoas que, como ele, compuseram essas trupes enredando romantismo, contracultura, sucesso comercial e consequências imprevistas no ajuste dessas três componentes. Em *Pro Dia Nascer Feliz* (Cazuza e Frejat), sentenciam-se acerca do vitalismo autossuficiente: “Todo dia a insônia/Me convence que o céu/Faz tudo ficar infinito/ E que a solidão/É pretensão de quem fica/Escondido fazendo fita.../Todo dia tem a hora/Da sessão coruja/Só entende quem namora/ Agora vam'bora... /Estamos bem por um triz/Pro dia nascer feliz/Pro dia nascer feliz/O mundo inteiro acordar/E a gente dormir (...) Nadando contra a corrente/Só pra exercitar/ Todo o músculo que sente (...)” Já o refrão de *Vida Louca Vida* (Lobão e Bernardo Vilhena) deixa patente a resignação frente ao fado trágico da própria vida: “Vida louca vida/Vida breve/Já que eu não posso te levar/Quero que você me leve/Vida louca vida/Vida imensa/Ninguém vai nos perdoar/Nosso crime não compensa/Quando ninguém olha quando você passa/Você logo acha "Eu tô carente"/"Eu sou manchete popular"/Tô cansado de tanta babaquice, tanta caretice/Desta eterna falta do que falar/Se ninguém olha quando você passa/Você logo acha que a vida voltou ao normal/Aquela vida sem sentido, volta sem perigo/É a mesma vida sempre igual/Se alguém olha quando você passa/Você logo diz "Palhaço"/Você acha que não tá legal/Perde todos os sentidos a não ser o perigo/Você passa mal (...)”.

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

sempre mais flagrantes no cotidiano urbano brasileiro. A conversão mítica e signica de ambas as facetas contraditórias entre si engendrou o signo da cidade maravilhosa. Desde já perfilada como a metrópole tropical libertina, mas deixando em suas arestas margens para que resíduos dos seus próprios excessos se aproximassem do centro da cena.

“Rio 40 Graus”

No decorrer dos mesmos anos oitenta, em especial na passagem para a década seguinte, com os desdobramentos da redemocratização do país, a produção cultural paulatinamente vocaliza o tema das discrepâncias relativas às desigualdades socioeconômicas e socioespaciais no Rio de Janeiro. E, nelas, ganha vulto a questão da injustiça social e seus efeitos na escalada da violência pública na cidade. Tais são os ingredientes do terceiro e último signo a ser focalizado, “Rio 40 Graus”.

Título da canção assinada pela cantora e compositora Fernanda Abreu, em parceria com o poeta e músico Fausto Fawcett⁸¹, em 1992, a letra da música

⁸¹ O mesmo Fawcett já havia ensaiado com sucesso de mídia, em 1987, algo próximo à atmosfera de *Rio 40 Graus* ao compor *Kátia Flávia, Godiva do Irajá*. Posteriormente, interpretada também por Fernanda Abreu, pastiche de um *thriller* policial, a narrativa da música conta as aventuras de uma mulher do subúrbio carioca (do bairro de Irajá) que aturde o aparato policial, tomando de assalto a noite boemia de Copacabana com uma sensualidade manejada à maneira bélica na realização de conquistas e infrações: “Kátia Flávia/É uma louraça Belzebu/Provocante/Uma louraça Lúcifer/Gostosona/Uma louraça Satanás/Gostosona e provocante/Que só usa calcinhas comestíveis e calcinhas bélicas/Dessas com armamentos bordados/Calcinha de morango/Calcinha geladinha/Calcinha de rendinha/Calcinha de morango/Calcinha geladinha/Calcinha de rendinha/Ex-miss Febem/Encarnação do mundo cão/Casada com um figurão contravenção/Ficou famosa por andar num cavalo branco/Pelas noites suburbanas/Ficou famosa por andar num cavalo branco/Pelas noites suburbanas/Toda nua!!! Toda nua!!!/Toda nua!!! Toda nua!!!/Matou o figurão/Foi pra Copacabana/Roubou uma joaninha/Pelo rádio da polícia ela manda o seu recado/Pelo rádio da polícia ela manda o seu recado/Get out!!! Get out!!!/Get out!!! Get out!!!/Pelo rádio, pelo rádio, pelo rádio, pelo rádio/Pelo rádio da polícia ela manda o seu recado/Alô polícia/Eu tô usando/Um Exocet/Calcinha!/Um Exocet/Calcinha!/Alô polícia/Eu tô usando/Um Exocet/Calcinha!/Um Exocet/Calcinha!/Meu nome é Kátia Flávia/A godiva do Irajá/Me escondi aqui em Copa/Meu nome é Kátia Flávia/A godiva do Irajá/Me escondi aqui em Copa/Meu nome é Kátia Flávia/A godiva do Irajá/Me escondi aqui em Copa/Meu nome é Kátia Flávia/A godiva do Irajá/Me escondi aqui em Copa/Meu nome é Kátia Flávia/A godiva do Irajá/Me escondi aqui em Copa”

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

embalada pelo ritmo *funk* apresenta – na medida em que narra – a confusão que se abate sobre a já consolidada imagem tropical da cidade maravilhosa de praias e natureza generosa, mas temperada pela sensualidade das gingas do samba e das libertinagens carnavalescas. Similar aos efeitos do reflexo de um corpo em um espelho côncavo, o mesmo sítio urbano se desvela tão tórrido quanto ruidoso, polifônico e heterogêneo, pródigo em exageros estendendo-se até gerar ambiguidades entre paraíso e inferno, lícito e criminoso, ordem e caos:

Rio 40 graus

Cidade maravilha purgatório da beleza e do caos
 Capital do sangue quente do melhor e do pior do Brasil
 Cidade sangue quente maravilha mutante
 O Rio é uma cidade de cidades misturadas
 O Rio é uma cidade de cidades camufladas
 Governos misturados, camuflados, paralelos sorrateiros ocultando comandos

Comando de comando Submundo oficial
 Comando de comando submundo bandidaço
 Comando de comando submundo classe média
 Comando de comando submundo camelô
 Comando de comando submáfia manicure
 Comando de comando submáfia de boate
 Comando de comando submundo de madame
 Comando de comando submundo da TV

Submundo deputado – submáfia aposentado
 Submundo de papai – submáfia da mamãe
 Submundo da vovó – submáfia criancinha
 Submundo dos filhinhos

Na cidade sangue quente
 Na cidade maravilha mutante

Rio 40 graus...

Quem é dono desse beco?
 Quem é dono dessa rua?
 De quem é esse edifício?
 De quem é esse lugar?
 É meu esse lugar

Sou carioca, pô, eu quero meu crachá
 Sou carioca "canil veterinário" é assaltado liberando

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

Cachorrada doentia atropelando na xinxá das esquinas de macumba
Violenta escopeta de saíha plissada
Na xinxá das esquinas de macumba gigantesca escopeta de shortinho
de algodão"

Cachorrada doentia do Joá
Cachorrada doentia São Cristóvão
Cachorrada doentia Bonsucesso
Cachorrada doentia Madureira
Cachorrada doentia da Rocinha
Cachorrada doentia do Estácio

Na cidade sangue quente
Na cidade maravilha mutante

Rio 40 graus...

A novidade cultural da garotada
Favelada, suburbana, classe média marginal
É informática metralha Sub-azul, equipadinha com cartucho musical
de batucada digital

Meio batuque inovação de marcação
Pra pagodeira curtição de falação de batucada Com cartucho sub-uzi
De batuque digital, metralhadora musical de marcação

Invocação pra gritaria de torcida da galera funk
De marcação invocação pra gritaria de torcida da galera samba
De marcação invocação pra gritaria de torcida da galera tiroteio
De gatilho digital de sub-uzi equipadinha
Com cartucho musical de contrabando militar da novidade cultural da
garotada da favelada suburbana de shortinho e de chinelo sem camisa
Carregando sub-uzi e equipadinha com cartucho musical de batucada
digital

Na cidade sangue quente
na cidade maravilha mutante

Rio 40 graus: Cidade maravilha purgatório da beleza e do caos

Pelo fio condutor da narrativa da canção, o signo “Rio 40 Graus” remete tanto ao signo “Cidade Maravilhosa” quanto ao “Rio Babilônia”. O que lhe diferencia em relações aos últimos é a batida *funk* que faz a costura rítmica da canção. É uma alteração socioestética, pois o sincopado das batidas repetidas, com forte presença da percussão feita à base de metais – realizando sampleamento e mixagem de outros registros sonoros, mas mediante sintetizadores eletrônicos e

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

contando com potentes caixas de som – é a contrapartida à construção de ambiências ficcionais em que são encenados outros enredos da cultura popular urbana carioca; agora, aliando temáticas como hedonismo, miséria e criminalidade à forte carga sensual e mesmo com exacerbações pornográficas. Os antecedentes desse desenho mítico-poético da sedutora terra bárbara e moderna aparecem, no entanto, ainda no começo da década de 1980, quando a metropolização do Rio de Janeiro e seu entorno se evidencia seja na alteração dos costumes seja na materialidade citadina e, logo, da sua paisagem (RIBEIRO, 2000, p.132-161). Porém, o tratamento discursivo dado por segmentos da imprensa e da mídia – e mesmo séries de enunciados acadêmicos – apresenta a transformação socioestrutural como o esgarçamento do tecido urbano. Isto porque estariam sendo levadas a pique as fórmulas de solidariedade social forjadas na cidade ao longo do século XX, expressas no elo entre samba e carnaval, “morro” e “asfalto” e, nesse movimento, demonizando os modos emergentes de simbolização em que se figuram outras versões da pobreza (ZALUAR, 1998, p.209-232). O livro *Cidade Partida*, do jornalista e escritor Zuenir Ventura, é uma incontornável referência a respeito. Lançado em 1989, de grande sucesso de vendas e alvo de polêmicas que só insuflaram sobre ele ainda mais a atenção de diferentes públicos, a obra foca o Rio de Janeiro, mas em um momento quando a impressão de decadência da cidade amparava-se nos rescaldos das graves enchentes ocorridas em 1988 – ano em que também a prefeitura municipal pediu moratória no pagamento da dívida pública. E se tinha, ainda, o diagnóstico de esvaziamento econômico e a perda de prestígio político e cultural para a cidade de São Paulo, nos rastros dos efeitos gerados com a transferência da sede do governo federal para Brasília (ENDERS, 2002, p.. 275-318; SANTOS, 2003, p.69-136)⁸².

⁸²Ainda em 1988, assinado pelo cenógrafo Fernando Pamplona, mas desenvolvido pelo carnavalesco Ney Ayan, a escola de Samba Império Serrano desenvolve na passarela dos desfiles o enredo *Pára com Isso. Da Cá o Meu*, em que a constatação do desprestígio do Rio de Janeiro é acompanhada da queixa em relação à fusão ocorrida entre os antigos Estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, em 1975, conjugada à perda dos seus principais símbolos e a submissão dos destinos da cidade a políticos aventureiros, pouco interessados no seu futuro. O alvo era o então governador Leonel de Moura Brizola, nascido no estado do Rio Grande do Sul, onde fora governador, e que deixava manifesta sua intenção de concorrer às eleições presidenciais de 1989.

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

No mesmo ano, cantada por Beth Carvalho⁸³, a letra de *Saudades da Guanabara*, de autoria de Aldir Blanc, expõe um lamento ao tempo em que pede socorro em nome da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro:

Eu sei
Que o meu peito é lona armada
Nostalgia não paga entrada
Circo vive é de ilusão (eu sei...)

Chorei

Com saudades da Guanabara
Refulgindo de estrelas claras
Longe dessa devastação (...e então)

Armei piquenique na Mesa do Imperador
E na Vista Chinesa solucei de dor
Pelos crimes que rolam contra a liberdade
Reguei O Salgueiro pra muda pegar outro alento

Plantei novos brotos no Engenho de Dentro
Pra alma não se atrofiar (Brasil)
Brasil, tua cara ainda é o Rio de Janeiro
Três por quatro da foto e o teu corpo inteiro
Precisa se regenerar

Eu sei
Que a cidade hoje está mudada
Santa Cruz, Zona Sul, Baixada Vala negra no coração

Chorei

Com saudades da Guanabara
Da Lagoa de águas claras
Fui tomado de compaixão (...e então)

Os versos do samba-enredo (Luiz Carlos do Cavaco, Lula e Jarbas da Cuíca) são bem contundentes quanto ao propósito do enredo: “O Rio não é mais como era antes/Pois acabaram com a nossa Guanabara/Fundiram toda nossa competência/E já não somos a Cidade Jóia Rara/Que saudades que eu tenho/Da bandeira com golfinhos e brasão/Do nosso Rio antigo/Praça Onze, onde o samba tinha abrigo/Rio, grande centro cultural/Patrimônio da riqueza nacional/Dá cá o meu/Dá cá, dá cá o meu/O povo carioca Cobra aquilo que perdeu/Quero novamente ver meu Rio/Dono do samba e do grande futebol/Ter um forte banco aqui na praça/E que não seja um comitê eleitoral/Chega de ter nossa casa comandada/Por malandro e coisa e tal/O Rio é negro/E negro luta pelo Rio/Buscando a liberdade/Enfrentando desafio/O Rio é negro/E é negra essa nação/Vamos firme nessa luta/Proclamando a Abolição”.

⁸³ Intérprete, na ocasião, saudada por rejuvenescer a tradição carioca do samba, em especial, ao lançar em seus discos canções do grupo de pagode Fundo de Quintal que, oriundo do bairro de Ramos, na Zona Norte da cidade, é identificado como protagonista da chamada onda do pagode, no país (PEREIRA, 2003).

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

Passei Pelas praias da Ilha do Governador
E subi São Conrado até o Redentor
Lá no morro Encantado eu pedi piedade
Plantei Ramos de Laranjeiras foi meu juramento
No Flamengo, Catete, na Lapa e no Centro
Pois é para gente respirar (Brasil)

Brasil Tira as flechas do peito do meu Padroeiro
Que São Sebastião do Rio de Janeiro
Ainda pode se salvar

A outra face da medalha da combinação entre a nostalgia de um Rio perdido no passado e da depressão advinda do mergulho em um abismo de miséria correspondia à propagação do clima insegurança estribado no aumento exponencial nos casos de roubos armados às propriedades privadas, de homicídios e de impunidade dos infratores. Atmosfera esta acompanhada da proliferação de episódios relatados pela narrativa jornalística e/ou ficcionalizados sob o eixo do sentimento de confusão no que toca à capacidade de discernir autoridades estatais legais legítimas e poderes ilícitos, calcados no uso espúrio da força física. A partir deste momento, a imagem topológica – tão saudada no discurso mítico-poético da Cidade Maravilhosa e retroalimentada em tantos imaginários por canções e filmes da topografia composta pelo “morro” e pelo “asfalto” – é subvertida pela incompatibilidade entre a cidade *versus* a favela, o combate da civilização frente à barbárie, a luta contra o *apartheid* derivado da cidadela dos insensíveis algozes exploradores. Sem abrir mão do binarismo lógico, entretanto, já não havia mais a saída dialética da superação, por síntese, dos polos antitéticos.

Mas é preciso, antes, recordar ser emblemático o ano de lançamento do livro *Cidade Partida* e da canção *Saudades da Guanabara*: em 1989, pois, naquele momento, decorridos 28 anos, os brasileiros/as voltariam às urnas para eleger por voto direto um novo presidente. Enormes expectativas cercavam o evento: afinal, chegava ao fim um longo e doloroso ciclo da vida política brasileira, iniciado com os movimentos de resistência à ditadura, deflagrados desde metade final da década de 1960. Estes movimentos prosseguiram na luta em favor da anistia dos considerados inimigos do regime de militar de exceção, ao longo dos anos 1970. E, ainda, reforçados tanto pela realização dos grandes

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

comícios em favor do retorno às eleições diretas em 1984⁸⁴ quanto pelo desfecho inusitado da entrega – ainda, por voto indireto – do poder presidencial a um representante civil, em 1985. Esse itinerário culminara com a promulgação do novo texto constitucional em 1988 (VIEIRA, 2000, p.185-218). Entre as versões dadas a essa sucessão de episódios, a música *Vai Passar* (1985), composta por Chico Buarque, talvez seja aquela em que o desenho entrecruzando dores, derrotas e sofrimentos com um desfecho delirantemente carnavalesco melhor figurou sentimentos dispersos sob a evocação da esperança. Samba-enredo entoado por mais de um milhão de pessoas que compareceram ao comício do então candidato a presidência da República Luis Inácio Lula da Silva, tomando as quatro pistas da Avenida Presidente Vargas, tendo ao fundo a fachada da Igreja da Candelária, no centro da cidade, em setembro de 1989:

Vai passar

Nessa avenida um samba popular
Cada paralelepípedo da velha cidade essa noite
Vai se arrepiar
Ao lembrar que aqui passaram sambas imortais
Que aqui sangraram pelos nossos pés
Que aqui sambaram nossos ancestrais
Num tempo página infeliz da nossa história,
passagem desbotada na memória
Das nossas novas gerações
Dormia a nossa pátria mãe tão distraída
sem perceber que era subtraída
Em tenebrosas transações

⁸⁴ Artista identificado à luta contra a repressão e a todo regime ditatorial, o músico e compositor Chico Buarque tanto traduziu na canção *Pelas Tabelas* as expectativas geradas em relação à redemocratização do país no momento da votação no Congresso Nacional da ementa parlamentar Dante de Oliveira, que propunha reinstalar as eleições diretas para à presidência da república, quanto a frustração coletiva pela derrota da proposta. Uma vez mais, a paisagem carioca é a contrapartida da narrativa: “Ando com minha cabeça já pelas tabelas/Claro que ninguém se toca com a minha aflição/Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela/Eu achei que era ela puxando o cordão/Oito horas e danço de blusa amarela/Minha cabeça talvez faça as pazes assim/Quando ouvi a cidade de noite batendo as panelas/Eu pensei que era ela voltando pra/Minha cabeça de noite batendo panelas/Provavelmente não deixa a cidade dormir/Quando vi um bocado de gente descendo as favelas/Eu achei que era o povo que vinha pedir/A cabeça de um homem que olhava as favelas/Minha cabeça rolando no Maracanã/Quando vi a galera aplaudindo de pé as tabelas/Eu jurei que era ela que vinha chegando/Com minha cabeça já pelas tabelas (...)”.

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

Seus filhos erravam cegos pelo continente,
levavam pedras feito penitentes

Erguendo estranhas catedrais
E um dia, afinal, tinham o direito a uma alegria fugaz
Uma ofegante epidemia que se chamava carnaval,
o carnaval, o carnaval

Vai passar

Palmas pra ala dos barões famintos
O bloco dos napoleões retintos
e os pigmeus do boulevard
Meu Deus, vem olhar, vem ver de perto uma cidade a cantar
A evolução da liberdade até o dia clarear

Ai que vida boa, ô lerê,
ai que vida boa, ô lará

O estandarte do sanatório geral
vai passar

Ai que vida boa, ô lerê,
ai que vida boa, ô lará

O estandarte do sanatório geral...

Vai passar

O relevo festivo e esperançoso que deveria ter recoberto a ocasião da eleição direta do novo presidente fora, entretanto, subsumido pela desconfiança generalizada por parte da população quanto ao presente e ao futuro do país, naquele novo alvorecer democrático (PINHEIRO, 2000, p.260-305). Sem presumir qualquer correspondência automática entre essa situação e o plano das expressões lúdico-artísticas, não deixa de ser curioso recordar que, neste mesmo ano de 1989, o auge do carnaval na cidade foi a apresentação da escola de Samba Beija-Flor. Mais uma vez, o contingente da agremiação fora conduzido pelo carnavalesco Joãozinho Trinta; porém, o inusitado se deu na abertura do desfile em que, substituindo carros alegóricos brilhantes e espelhados – decorados por belas mulheres seminuas – surgiu um *Cristo Maltrapilho*, entornado por loucos, miseráveis... Enfim, toda a *gentalha* das ruas convidava a assistência para um enorme baile de máscaras. Para isto, bastava transformar o enorme lixo material e espiritual que se tornara o Brasil em um luxo de criatividade e solidariedade. Folia

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

e desespero, alegria e morbidez se faziam cúmplices no delírio evasivo diante do caos social⁸⁵.

Mesmo não obtendo o título no concurso entre as escolas de samba, a execução do enredo *Ratos e Urubus Larguem a Minha Fantasia* se consagra e leva junto seu idealizador – João Trinta. Parecera uma revisão de conceitos estéticos e sociológicos por parte desse artista que, em 1978, categoricamente afirmou: “O povo gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual”. Frase controversa em defesa de sua opção pela alternativa onírica e fantasiosa de conceber a apresentação de uma escola de samba – frente às críticas dos que o acusavam de desvirtuar as mesmas instituições carnavalescas, tornando-as evasivos espetáculos faraônicos com seus grandes e ostensivos carros alegóricos, encobrando os verdadeiros artistas da arte popular nascida dos grupos pobres e subalternos. Mas, ao denunciar as desigualdades sociais internas à sociedade de consumo brasileira – e como esta produzia sempre mais uma gama enorme de lixo, em particular, humano – a proposta colocava em pauta os rumos tomados pelo país em sua busca de desenvolvimento e modernização. Para me escudar na reflexão de Renato Ortiz (1988), era como se a sociedade nacional se apercebesse de que a modernidade tão almejada deixara de ser utopia, à medida que ganhava contornos de realidade majoritária com seus encantos e, especialmente, com tantas mazelas.

Em termos históricos, a conta elevada a ser paga devido ao “milagre” econômico da década de 1970 se manifestava em um espiral inflacionário galopante e, ao que parecia, incontrolável pelas medidas governamentais. Da mesma maneira se manifestava a incapacidade de equilíbrio na balança de

⁸⁵ O samba-enredo cantando naquele ano pela escola sintetiza essa espécie de esquizofrenia coletiva a que Joãozinho Trinta expunha e procurava criticar: “Leba, larô,- ô ô ô ô/Ébo, lebará, laiá, laiá, (...) Reluziu.../É ouro ou lata Formou a grande confusão/Qual areia na farofa/É o luxo e a pobreza/No meu mundo de ilusão/Xepá, de lá pra cá xepei/Sou na vida um mendigo da folia eu sou rei/Sai do lixo a nobreza/Euforia que consome/Se ficar o rato pega/Se cair urubu come/Vibra meu povo/Embala o corpo/A loucura é geral (é geral)/Larguem minha fantasia, que agonia/Deixem-me mostrar meu/Carnaval/Firme.../ Belo perfil/Alegria e manifestação/Eis a Beijafior tão linda/Derramando na avenida/Frutos de uma imaginação...” (Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar).

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

pagamentos externos, o que resultou na ida do Brasil ao Fundo Monetário Internacional e, em 1982, submetendo-se ao receituário monetarista ortodoxo no que concernia à compressão da atividade econômica – gerando estagnação nas várias gradações do consumo e no ritmo de expansão da produção. Com isso, vieram a reboque falências de empresas e desemprego em massa, jogando parcelas imensas da população nos mercados informais de trabalho (COSTA, 2000, p.247-282).

Por outro lado, respondendo mesmo que de maneira inercial aos estímulos da passagem socioestrutural para o padrão urbano-industrial e de serviços, estoques demográficos continuavam a deixar um campo cada vez mais transformado pela concentração fundiária e pela financeirização – ambas preparando o terreno para o aporte das grandes empresas rurais que assegurarão um lugar de destaque ao Brasil no comércio mundial de grãos e proteínas animais. Nas grandes cidades – e já se iniciava também nas médias, em função da especulação e da concentração imobiliária –, muitos dos novos habitantes vão engrossar os números assombrosos do *déficit* habitacional. Os migrantes adotam a solução das favelas e periferias já consolidadas; contudo, tais novas levas serão pioneiras na abertura de outras frentes de ocupação urbana, doravante materializadas no soerguimento de complexos de favelas e na sucessão a perder de vista de bairros periféricos – áreas tendo por fio comum não apenas os baixos rendimentos dos seus moradores e a escassez de equipamentos públicos de lazer... A restrição em nível elevado ao acesso à segurança pública, saneamento básico e serviços de distribuição de água potável e esgoto se completa com a qualidade baixa da educação e da assistência médico-ambulatorial prestada pelos equipamentos estatais. Isto em um momento quando inflação e descontrole das contas públicas passam a significar o recuo do Estado no atendimento dessas demandas e na incapacidade de investir na ampliação da infraestrutura. Nas mesmas áreas, porém, a penetração dos signos dos estilos de vida vinculados ao consumo mercantilizado se espria mediante as imagens televisuais. A

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

combinação desses fatores redundam no revolvimento e alteração da conceituação de pobreza no país.

Tratando-se de Rio de Janeiro, o crescimento em volume e densidade das favelas e periferias seguiu em direção às áreas desocupadas a oeste, tomando encostas e vales na Zona Norte e prosseguindo para ocupar as planícies tanto nas Baixadas de Jacarepaguá, Bangu e Fluminense, vazando para municípios vizinhos da capital (BRANDÃO, 2004, p.55-86; CHETRY, 2015, p.193-220). Algo assim se fez no compasso da transferência contínua e acentuada da concentração de bens imobiliários e da procura dos mais variados ramos de serviços por parte dos segmentos mais abastados para a mesma direção do território da cidade e da região metropolitana. Os deslocamentos deixam entrever não apenas a extensão, mas igualmente o teor mais complexo das interdependências sociohumanas dispostas na contrapartida das alterações na figuração da contemporânea paisagem carioca. Isto porque tais fatores vêm funcionando como ingredientes na mudança da balança de poder entre forças sociais e se constitui no terreno sobre o qual vicejaram transformações substanciais aliando a emergência de novos modos de agenciamento com a entrada em cena de fatores recursivos que pressionaram o perfil da imagem da pobreza e de suas manifestações na cidade.

Há algo curioso a ser ressaltado. Se a constituição de 1988 contempla o que, na época, fora identificado como novos agentes políticos, estes correspondiam a setores do operariado urbano, das parcelas de populações estigmatizadas étnico-racialmente (negros e indígenas)⁸⁶, e de movimentos como

⁸⁶ A inserção no texto constitucional de 1988 do direito cultural assegurou algumas conquistas de movimentos sociais que, desde os anos de 1970, reivindicam correções na narrativa nacional no sentido de desfazer mecanismos discursivos racialistas reiterando estigmas acerca de grupos etnicamente referidos e, na contramão, afirmando a dignidade identitária dessas populações. Segmentos intelectuais e artísticos do movimento negro tiveram um papel destacado nesse encaminhamento, principalmente por enfatizarem a cultura afro-brasileira como um fator de unidade e, ainda, objeto de enaltecimento das raízes, das agruras e das lutas das linhagens de descendência africana no Brasil. Entre os nomes com maior relevo está o do músico e compositor Martinho da Vila. De sua autoria, o enredo *Kizomba. Festa da Raça* levou a escola de samba Unidos de Vila Isabel ao título no carnaval do mesmo ano de 1988. Saudado pela crítica especializada como um momento ímpar na história do evento carnavalesco, a apresentação sintetizou estética e dramaturgicamente o ideário deste projeto político-cultural. Como narra o samba-enredo, elou-se a África pré-diáspora com a resistência negra diante da escravidão e da

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

o feminista e o de homossexuais – todos caracterizados pela organização em entidades civis. No entanto, o imenso contingente abrigado nas periferias e favelas urbanas, em grande medida, permanecerá opaco em termos de representação político-institucional. A despeito de serem discutíveis em seus resultados, mesmo no tocante aos propósitos que as mobilizam, aparecem como alternativas a este descompasso as respectivas penetrações das Organizações Não-Governamentais (ONGs) e das linhas de transmissão do tráfico de drogas e de armas, em áreas de favelas e periferias (MISSE, 2006, p.109-242; EVANGELISTA, 2003). Eis a situação de reciprocidade e repulsa entre as fórmulas de incremento de poderes locais e as respostas do poder estatal, sob a pressão da opinião pública composta pelas frações sociais estabelecidas.

Direta ou indiretamente, essa situação informou os novos desenhos simbólico-culturais do universo da pobreza e com ela, da própria imagem do Rio de Janeiro. Bem ilustrativa é a sequência de filmes focalizando o problema em torno da violência urbana. Atenho-me a cinco obras, uma vez mais, de modo breve. Ainda que arbitrário, poderíamos tomar como inaugural desse conjunto o documentário *Uma Avenida Chamada Brasil*, também de 1989, com a direção de Octávio Bezerra. Cenário e personagem protagonista da obra, as longas quatro pistas indo da Zona Norte à Zona Oeste do Rio – e, ao mesmo tempo, constituindo o estuário onde desembocam diversas rodovias ligando a cidade ao interior do Estado do Rio de Janeiro e outras partes do país – a Avenida Brasil tem em suas margens (além de bairros residenciais indústrias e galpões para serviços de armazenamento) dois dos maiores complexos de favelas: Alemão e Maré. Diante

marginalização para exaltar os saberes e fazeres afro-brasileiros, sem deixar de reverenciar a independência angolana e repudiar, regime de *apartheid*, então em vigor, na África do Sul: “Valeu Zumbi/O grito forte dos Palmares/Que correu terras céus e mares Influenciando a Abolição/Zumbi valeu/Hoje a Vila é Kizomba/É batuque, canto e dança/Jogo e Maracatu/Vem menininha pra dançar o Caxambu/Vem menininha pra dançar o Caxambu/Ô ô nega mina Anastácia não se deixou escravizar/Ô ô Clementina/O pagode é o partido popular/O Sacerdote ergue a taça/Convocando toda a massa/Nesse evento que com graça/Gente de todas as raças/Numa mesma emoção/Esta Kizomba é nossa constituição/Esta Kizomba é nossa constituição/Que magia Reza ageum e Orixá/Tem a força da Cultura/Tem a arte e a bravura/E um bom jogo de cintura/Faz valer seus ideais/E a beleza pura dos seus rituais/Vem a Lua de Luanda/Para iluminar a rua/Nossa sede é nossa sede/De que o Apartheid se destrua/Vem a Lua de Luanda/Para iluminar a rua/Nossa sede é nossa sede/De que o Apartheid se destrua/Valeu, Valeu Zumbi” (de Rodolfo, Jonas e Luis Carlos da Vila).

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

desses dados, a opção realista de condução do filme obedece ao princípio de identificar na Avenida um microcosmo do Brasil. Deste modo, a câmera explicita o que estaria secreto nas cercanias das pistas: o dia a dia dessas áreas com suas populações sobrevivendo à sombra do medo e das ameaças do vício e da morte, motivadas tanto pela vizinhança do crime quanto pela certeza da brutalidade de uma polícia corrupta; portanto, a uma distância mais simbólica que geográfica do pacto jurídico-institucional da civilidade.

Um pouco mais tarde, o diretor João Moreira Salles alegoriza o que seria o encontro fortuito entre os carentes e os beneficiários da civilidade no filme *Como Nascem os Anjos* (de 1985). Embora um drama, a narrativa se desenrola a maneira de uma comédia de erros impulsionada por situações inusitadas com suas vicissitudes. Em fuga obrigatória, ao ter em seu encalço os soldados do narcotráfico, após matar desavisadamente o chefe da “boca” no Morro Dona Marta, Zona Sul da cidade, o tonto Maguila leva junto sua companheira, Branquinha, de 13 anos. Em meio à confusão gerada com o aparecimento de policiais na saída da favela, eles sequestram um taxi e acrescentam à fuga outra criança, o inocente Japa, amigo de Branquinha. Eles acabam indo parar no elegante bairro de Joatinga e abordam o norte-americano William, que deixava sua mansão para ir ao trabalho, pois Maguila quer usar o banheiro – afinal não tem o hábito de urinar na rua. Amedrontado pela abordagem, William confunde os três com assaltantes e, numa sucessão de equívocos, os leva para dentro de casa. Deu-se o que a principio não era intencionado pelos moradores da favela: William e sua filha, Julie, junto à empregada Conceição, são feitos reféns. O tom burlesco é substituído pela espiral surrealista; se o delírio em conquistar o reconhecimento público e, assim, sair do anonimato miserável leva Branquinha para o jocoso papel de sequestradora brutal frente à polícia e à televisão, ela se deleita com os efeitos da mera aparência de poder. Porém, a mesma potência do falso não desvia a trama do desfecho trágico realizado nos contornos oníricos de uma cena esfumada, em que os corpos das duas crianças estão tombados sobre poças de

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

sangue, posterior ao desentendimento entre elas, levando-as ao assassinato recíproco.

Nos dois títulos seguintes aqui evocados, de grande popularidade internacional, abre-se mão de focalizar a vítima da ausência de civilidade para encenar as motivações e as dinâmicas sociais em distintas escalas por trás daqueles que a princípio seriam os agentes da barbárie. Baseado no livro homônimo de autoria de Paulo Lins, o pano de fundo de *Cidade de Deus* (dirigido por Fernando Meireles, 2002) é a trajetória do misto de conjunto habitacional popular e favela constituindo uma comunidade na região de Jacarepaguá – Zona Oeste do Rio de Janeiro – após a remoção de favelas, então situadas em Copacabana, no início dos anos de 1960. O paralelo entre dois personagens – os negros e pobres Zé Pequeno e Buscapé, moradores da comunidade – permite acompanhar a formação intergeracional de círculos de curta duração de bandidos, os quais são recrutados entre jovens homens da população local. A estratégia do *flash back* é empregada no acompanhamento dessas linhagens criminosas, a partir da memória em formato de relato de Buscapé. Portanto, a solução audiovisual empregando técnicas próprias ao videoclipe – a exemplo dos cortes bruscos, do recuo para o que precedeu a situação focalizada e o giro em 360 graus da câmera – solidariza-se às informações adicionadas pelos diálogos reflexivos do personagem com as situações em que Buscapé se vê envolvido ao longo da trama.

Acionados esses ingredientes, a trama tem início com Buscapé frente a um grupo de outros jovens armados. Embora ele conclua que vão mata-lo, os rapazes querem apenas reaver uma galinha fugitiva, a qual fará parte do almoço de domingo. O instante é a oportunidade para Buscapé explicar sua presença naquela situação. Inicia-se o longo *flash back*. Volta aos dez anos de idade quando seu irmão mais velho, Marreco, integrava – com Alicate e Cabeleira – o temido e, ao mesmo tempo, amado Trio Ternura. O grupo distribuía na comunidade os dividendos dos roubos realizados. Com isto, seus membros se tornam heróis a serem preservados e alvos de idolatria entre os meninos. Assim, o filme retrata a transmissão de valores masculinos entre gerações diferentes de homens; honra,

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

valentia e virilidade passam de mão em mão, perfilando o corpo por excelência do soldado do “movimento” (denominação nativa para o narcotráfico). Se a distribuição das competências é desigual entre as pessoas, no caso de Zé Pequeno, as propriedades para vestir o figurino irretocável da tirania estão reunidas. Tão belicoso quanto insensível à própria dor – tampouco em relação à alheia –, mas movido pela insaciável sede de prestígio a qualquer custo, deixou inimigos aniquilados e humilhados, mulheres estupradas, no rastro da ascensão ao domínio dos negócios com drogas na Cidade de Deus. Regozijava-se com irreverência do pavor provocado por sua presença. Não poderia ser diferente: canalizou para si ódios. Seu encontro com Buscapé se dá ao impor, ao último, que o fotografasse cercado por seus asseclas empertigados de armas. Fotografias que, pela atitude inescrupulosa de um jornalista, chegam às manchetes. Deveu-se a esse episódio a justificativa para o temor de Buscapé, que seria morto, quando se deparou com o bando de Zé Pequeno, no início do filme. Ao contrário, o líder dos traficantes o saúda e agradece pela divulgação, com o orgulho massageado pela divulgação obtida. Não sabia, porém, o quanto a notoriedade custaria. Preso e humilhado na cadeia, ao ser solto é assassinado: policiais corruptos, temendo ser descobertos, optam em “queimar o arquivo”. Buscapé tem as fotos do crime mas, frente ao risco de morte, decide não publicá-las. Na comunidade, agora, os mais jovens integrantes da facção Caixa-Preta – sendo esta, agora, vinculada ao Comando Vermelho – divulgam a lista dos futuros cadáveres; enfim, iniciava-se um novo ciclo.

As versões I e II de *Tropa de Elite* (direção de Jose Padilha – 2007; 2011) investem no ponto de vista do aparato de segurança pública para captar o estado de guerra em que o Rio de Janeiro teria se transformado. Tema de celeumas. A princípio, porque a versão em DVD do filme antecipou-se à estreia oficial, embora o ocorrido não lhe tenha prejudicado a carreira nas bilheterias das salas de exibição. Depois acusaram a obra de moralismo, ao apresentar os usuários de drogas como responsáveis pelo tráfico e suas mazelas. Reclamou-se do realismo das cenas de tortura. E, ainda, do tratamento de herói reservado aos policiais. Não

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

é preciso muito esforço para concluir o quanto todas essas controvérsias contribuíram para o sucesso de público, tornando ambas as versões, somadas, a mais bem-sucedida produção cinematográfica brasileira de todos os tempos, em termos de mercado. *Tropa de Elite* transformou seu protagonista – o duro e incorruptível Capital Nascimento – no ideal do agente da segurança pública e contribuiu para a efetivação da segurança pública como item prioritário do discurso e das políticas públicas no país.

Em *Tropa de Elite I*, descortina-se o ímpeto guerreiro articulado ao furor profissional do temido Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro (BOPE). Visto sob o prisma de uma guerra, o posicionamento da equipe comandada pelo Capitão Nascimento reage ao imperativo de retomar a posse de áreas do território da cidade dominadas pelo narcotráfico, a despeito de qualquer argumento humanista. Todos que estejam, de uma forma ou de outra, ligados ao comércio de drogas são identificados como inimigos; portanto não faz diferença se traficante ou usuário: para ambos, dedicavam o mesmo tratamento brutal – da tortura ao extermínio, passando pela humilhação, ou mesmo até pela prisão. Já na versão II, o herói Nascimento desocupa o terreno do confronto direto com o aparente adversário camuflado nas favelas e periferias. Afastado do campo das operações e alocado em um serviço burocrático, se não titubeia do compromisso profissional, o protagonista aos poucos vacila na identificação dos verdadeiros inimigos da causa, na medida em que se depara – sempre mais – com o tráfico de influências e a corrupção envolvendo não apenas policiais mancomunados como milicianos extorquindo dinheiro dos moradores de comunidades em troca de serviços ilícitos de segurança e distribuição de gás e TV fechada. Nascimento constata a amplidão da rede contendo também parlamentares, autoridades da cúpula da segurança pública e o próprio chefe do executivo estadual. Desiludido ante a contaminação de toda máquina político-administrativa e, por outro lado, ciente das renúncias afetivas feitas em nome da carreira, decide-se por deixar a corporação.

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

E aqueles não diretamente envolvidos com um ou outro lado desse confronto? Como vivem? E seus sentimentos, suas experiências?

O argumento de *Era Uma Vez* propõe recriar nesse mesmo Rio de Janeiro o trágico amor de *Romeu e Julieta*. Em lugar da Veneza de Capuletos e Montecios, a Avenida Viera Souto e a favela situada no Morro do Cantagalo, uma e outra parte do elegante e afamado bairro de Ipanema, Zona Sul da cidade. No calçadão, às margens da praia, trabalha Dé, em um quiosque. Dali, todos os dias, ele contempla Nina, a jovem e bela moça loura, moradora do prédio requintado situado imediatamente em frente ao seu trabalho. Ele, amistoso jovem mestiço, é filho de pais migrantes nordestinos que foram habitar o Vidigal. Na biografia, fora abandonado pelo pai, restando à mãe a tarefa de criar e educar os três filhos sozinha. Ainda menino, Dé testemunha o assassinato de um dos irmãos por outro menino, este do narcotráfico. Seu irmão mais velho é obrigado a se autoexilar da favela, pois é jurado de morte pelos parceiros do algodo do irmão. Numa noite, durante uma festa na areia, fazendo-se passar por um dos meninos surfistas de classe média, consegue se aproximar de Nina. A aproximação se dá, exatamente, em torno do livro *Cidade Partida*, do qual Dé extrai um trecho em que se ressalta a necessidade de alterar a moldura de medo que torna as partes da cidade, de antemão, inimigas. Mas ela descobre a mentira, por intervenção de um autêntico “garotão” surfista, incomodado com a possibilidade dos dois terem um envolvimento afetivo mais forte, pois um e outro pertencem a realidades socioeconômicas díspares. Eles se afastam, mas não por muito tempo. Disposta a encontrá-lo, a garota sobe a favela com a desculpa de ir ao baile *funk* com uma amiga. O inevitável acontece: ao se encontrarem, enamoram-se e se amam na casa humilde do rapaz. Dado esse passo, os demais levam ambos a lidar com a certeza de um fim inelutável, premonizado pela desconfiança e medo do pai da menina a respeito dos perigos que cercavam aquela relação. De acordo com a certeza mítica da fábula, não se pode enganar o destino, logo, jamais fugir dele. Um quiproquó tem por desfecho o sequestro de Nina pelo irmão exilado de Dé, que – ao fugir do presídio – torna-se o chefe da boca de fumo do Cantagalo e repõe a mesma

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

aspiração de glória e fama já vista em outros personagens aqui comentados. Dé salva a amada, mas tem conhecimento que a policia o procura como o sequestrador. Aturdidos, os dois amantes vão parar no mesmo quiosque em frente ao prédio onde mora Nina, o qual é cercado pela policia, pelo pai da moça e mãe do rapaz, além de jornalistas e curiosos. Cumpre-se a sina: Dé é morto com um tiro certo no peito e Nina, desesperada, toma-lhe a arma e faz disparos a esmo, sendo fulminantemente alvejada por outro policial.

Ao final do filme, antes de serem apresentados os créditos, a voz do ator que interpreta Dé, Thiago Martins, relata seu esforço no sentido de se integrar ao elenco daquela obra – cujo enredo é por ele definido como uma “ideia antiga”. Sendo nascido e morador da Rocinha, outra favela, mas situada no bairro de São Conrado, também na Zona Sul carioca, a conclusão da sua fala deixa em aberto os limites entre a fábula e a realidade: “Essa história poderia ter sido a minha” e faz uma espécie de apelo para uma maior atenção entre as pessoas.

No tramado do filme *Era uma vez*, no contraponto ao desfecho trágico ambientado no tão prestigiado calçadão da Orla de Ipanema, está o reencontro tenso até o desfecho amoroso entre os dois jovens durante um baile na favela do Cantagalo. Se a remissão à memória literária nos conduz ao baile de máscaras em *Romeu e Julieta*, a escolha feita para aquela ambiência no filme esteve condicionada pela centralidade obtida pelo *funk*, que nas últimas décadas figura entre os modos de simbolização lúdico-estética nos contextos diversionais de segmentos subalternos no Rio de Janeiro. Contando com amplo respaldo, essa musicalidade dançante vazou seus nichos originários e logrou adeptos e inimigos ao ser classificado como voz lúdico-estética das maiores vítimas do estado de guerra não declarado na cidade. É inegável que a forma expressiva catalisou dimensões várias entretidas nas relações sociohumanas na cidade, o que pavimentou o caminho da repercussão interclasses obtida por seus artistas, canções e ambiências (ARCE, 1997, p.136-165). No entanto, pela popularidade conquistada, o *funk* tornou-se o alvo prioritário quando se tratou de desqualificar os novos modos de agenciamentos por parte de amplas facções das classes

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

populares (CUNHA, 1997, p.86-111). Herdeiro de empréstimos feitos na cidade junto às tantas versões da cultura negra estadunidense, desde a década de 1950, principalmente, o *soul music*, o *disco music*, o *break* e o *rap*, o *funk* alia a componente sonora tecnoeletrônica à irreverência de forte apelo sexual (ESSINGER, 2005). Disseminando-se entre bailes semanalmente realizados em clubes de bairros periféricos e favelas do Rio de Janeiro, por equipes comandadas pela figura do *Mc*, o ritmo angariou legião de adeptos entre jovens de ambos os sexos. Devido ao crescimento formidável no número de participantes nestas sociabilidades lúdico-musicais e a constância de brigas entre galeras – muitas vezes terminando em mortes – não demorou até o ritmo circular nos discursos de jornais e noticiosos de TV sob a marca da incitação à violência e à apologia ao crime, ambas atribuídas à associação com o narcotráfico que, àquela altura, já ostentava fama como um coágulo de poder tanto capaz de desafiar os aparatos estatais legais de segurança quanto de se infiltrar por entre setores do Estado, corrompendo o parlamento e a própria polícia. Descontados os exageros enquanto estratégia de demonização do ritmo, muitos foram (e ainda são) os casos atestando o envolvimento de *Mc's* e suas equipes de som e promotores de bailes – além de participantes – com o narcotráfico. O encontro seria inevitável e extrapola nossos objetivos ir amiúde às condições desse encontro. Por ora, contudo, importa ressaltar que, de início, algumas das canções do repertório *funk* chamavam atenção para a aliança desalentadora nas comunidades pobres entre precariedade social, insegurança e desamparo por parte do poder público (ROCHA & SILVA FILHO, 2009, p.455-474). Dois grandes sucessos da primeira metade da década de 1990 são ilustrativos. Em *Eu só Quero Ser Feliz (Mc Serginho)*, há certa ingenuidade por parte do narrador na procura de soluções – junto a uma autoridade do poder público – para os graves e múltiplos problemas da sua “comunidade”. O retrato-denúncia do cenário e do que nele se desenrola cotidianamente em áreas subalternas – estas no contraste com os cartões postais da cidade maravilhosa⁸⁷ - é relatado com crueza:

⁸⁷Relativo ao período entre as décadas de 1990 e 2000, um termômetro destes contrastes

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é.
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar.

Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer,
Com tanta violência eu sinto medo de viver.
Pois moro na favela e sou muito desrespeitado,
A tristeza e alegria aqui caminham lado a lado.
Eu faço uma oração para uma santa protetora,
Mas sou interrompido a tiros de metralhadora.
Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela,
O pobre é humilhado, esculachado na favela.
Já não aguento mais essa onda de violência,
Só peço a autoridade um pouco mais de competência.

(...) Diversão, hoje em dia, não podemos nem pensar.
Pois até lá nos bailes, eles vêm nos humilhar.
Fica lá na praça que era tudo tão normal,
Agora virou moda a violência no local.
Pessoas inocentes, que não têm nada a ver,
Estão perdendo hoje o seu direito de viver.
Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela,
Só vejo paisagem muito linda e muito bela.
Quem vai pro exterior da favela sente saudade,
O gringo vem aqui e não conhece a realidade.
Vai pra zona sul, pra conhecer água de coco,
E o pobre na favela, vive passando sufoco.
Trocaram a presidência, uma nova esperança,
Sofri na tempestade, agora eu quero a bonança.
O povo tem a força, precisa descobrir,
Se eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui (...)

Era Só Mais Um Silva (Rap Brasil) segue de modo cirúrgico a trajetória humilde e trágica de um anônimo morador de uma entre tantas áreas carentes da cidade. O mais arguto na construção discursiva da música é o recurso ao sobrenome “Silva”, afinal – sendo tão comum entre famílias brasileiras – é um índice de banalidade e indiferenciação, o que designa a posição do sujeito nas

socioeconômicos é como se distribui de maneira desigual entre os bairros da cidade o Índice de Desenvolvimento Humano. Bairros ostentam índices considerados satisfatórios, pois são equivalentes aos de sociedades à maneira da Noruega e Suécia: Gávea (0,970), Leblon (0,967), Jardim Guanabara (0,963), Ipanema (0,962), Barra da Tijuca (0,959). Ao mesmo tempo, as regiões de favelas do Complexo do Alemão (0,711) e da Rocinha (0,732) apresentam índices similares a de sociedades pobres na América Latina.

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

margens ocupadas pelo “Zé Ninguém” ou, no que dá no mesmo, pelo “Zé Povinho”. Alguém fulminado de maneira gratuita, mas cuja morte apenas se somará aos montes estatísticos de “silvas” que eram cadaverizados semanalmente no Rio de Janeiro⁸⁸:

Todo mundo devia nessa história se ligar,
 Porque tem muito amigo que vai para o baile dançar,
 Esquecer os atritos, deixar a vida pra lá..
 E entender o sentido quando o DJ detonar (solta o rap DJ)
 Era só mais um Silva que a estrela não brilha,
 Ele era funkeiro, mas era pai de família
 Era um domingo de sol..
 Ele saiu de manhã, pra jogar seu futebol,
 deu uma rosa pra irmã, deu o beijo das crianças,
 Prometeu não demorar,
 Falou pra sua esposa que ia vir pra almoçar
 Era trabalhador, pegava o trem lotado,
 Tinha boa vizinhança, era considerado
 E todo mundo dizia que era um cara maneiro,
 Outros o criticavam porque era funkeiro,
 O funk não é motivo é uma necessidade
 É pra calar o gemido que existe nessa cidade. (...)
 E anoitecia ele se preparava é pra curtir o seu baile
 Que em suas veia rolava foi também muito feliz.
 Tem gente que tá muito suada
 E bem antes da hora já estava arrumado,
 E reuniu com a galera, pegou o bonde lotado
 Os seus olhos brilhavam, ele estava animado,
 A sua alegria era tanto ao ver que tinha chegado.
 Foi o primeiro a descer e por alguns foi saldado.
 Mas naquela triste esquina, um sujeito apareceu com a cara amarrada,
 Sua alma estava um breu, carregava um ferro em uma de suas mãos,
 Apertou o gatilho sem dar qualquer explicação.

⁸⁸ Nas últimas décadas, os casos de homicídio são os mais numerosos entre os crimes praticados na cidade do Rio de Janeiro, envolvendo parte da região metropolitana. Declinando a partir de 2007, até este ano havia uma média de 80 mortes semanais, em razão de assaltos, balas perdidas e, sobretudo, o confronto entre facções de narcotraficantes. Em termos de cifras, entre 1978 e 2000, 49 mil 900 pessoas foram mortas no Rio, em sua total maioria homens, na faixa dos 14 aos 29 anos. Cifra superior às colombianas do mesmo período, em que dominavam os grandes carteis de narcotráfico. Estudos dedicados às taxas de mortalidade entre jovens mostram que, desde os anos de 1980, as epidemias foram substituídas pelas chamadas “causas externas” como os principais fatores de mortes. Sendo as principais responsáveis, entre essas “causas externas”, segundo dados oficiais, do Ministério da Saúde do Brasil, acidentes automobilísticos e homicídios. No caso específico do Estado do Rio de Janeiro, as mesmas estatísticas sinalizam que os homicídios responderam por 60% das mortes de homens na faixa entre 15 e 24 anos, no de 1998 (WAISELFISZ, 2000, p.31).

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

E o pobre do nosso amigo, que foi para o baile curtir,
Hoje, com sua família, ele não irá dormir.

No movimento em que se consolida como parte da espacialidade sonora do Rio de Janeiro, a musicalidade *funk* impregna costumes e é, ao mesmo tempo, engendradora por outras formações de gostos. No âmbito das cenas protagonizadas pelo ritmo, os tons carnavalescos, ressaltados por Bakhtin (1995), penetram o elo simbiótico entre as *performances* dançantes e a composição musical na medida em que o apelo aos gestos dando relevo às partes “baixas” do corpo dos(as) dançarinos(as) se calca no traçado rítmico cada vez mais enfatizando econômicas construções literárias definidas por frases curtas e repetições, redundando em idiosincrasias – quase onomatopeias –, em sua maioria versando a respeito de interpelações entre homens e mulheres visando fazer de um ou outro objeto de uso sexual. Diante desse panorama, do ponto de vista estético, as iniciativas de desprestigiar o *funk* acolhem da crítica à vulgaridade e superficialidade dos temas tratados nas músicas à repreensão do descuido com as normas ortográficas e gramaticais do registro culto da língua portuguesa. Postos em comparação, os artistas dessa nova faceta da música popular urbana carioca saem perdendo frente aos “velhos” baluartes do samba, estes saudados como exemplos de poetas dignos da tradição cançãoeira da cultura nacional, pelo apuro poético e melódico de suas canções.

Percebe-se a deflagração de acirrada disputa entre diferentes setores do campo da produção cultural popular, tendo por objeto a imagem da cidade; quer dizer: luta-se pelo direito de ocupar a posição de marca registrada cultural legítima do Rio de Janeiro e, com isto, ter ascendência sobre a imagem carioca que se propaga pelos fluxos midiáticos em que se funda uma esfera pública contemporânea.

Outro signo?

Desde o princípio da última década, alguns sinais parecem indicar atitudes, ainda que localizadas, já com alguma repercussão local e nacional no tocante a

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

confluência entre essas posições. Talvez um novo signo? Por ora, importa observar que, tendo por pano de fundo tanto o aumento das fontes de receita na economia da cidade gerada pela exploração petrolífera quanto o empenho do poder público de reaver áreas antes dominadas em especial por traficantes de drogas, ascende uma narrativa com pretensões ecumênicas em torno da confraternização festiva entre gêneros culturais e grupos bem diferenciados entre si, dispostos de maneira desproporcional na estratificação social. Sem dúvida, o programa de televisão *Esquentá*⁸⁹, apresentado pela atriz Regina Casé, é o mais significativo a esse respeito. Recuperando a atmosfera carnavalesca e irreverente de programas de auditório como o *Cassino do Chacrinha*, a proposta é encenar a situação alegre e despojada do chamado “churrasco na Laje”. Comum entre habitantes de favelas e outras periferias cariocas, o costume envolve reuniões festivas em torno da comilança e da bebedeira no perímetro do teto das casas, em meio à disputa por espaços devido à forte concentração populacional nessas áreas urbanas. E, ao mesmo tempo, contracenam com o crescente interesse de incluir favelas em roteiros turísticos (FREIRE-MEDEIROS, 2009). Espécie de avivamento de um estilo de vida suburbano carioca atualizado, o mais importante nos churrascos na laje é a compreensão acerca do possível caráter democrático não apenas quanto aos comportamentos, mas também no que toca aos gostos. No programa, procura-se reproduzir algo assim. Desse modo, não só ocorrem encontros entre sambistas de diferentes naipes e funkeiros; igualmente, estão presentes sertanejos, representantes do tecnobrega paraense, pagodeiros baianos, entre outros componentes da cena popular de massa brasileira contemporânea (ROCHA, 2013, p. 562-573).

Ao se levar em conta o quanto a circulação cada vez mais se impõe como um decisivo estruturante das relações sociais, mas igualmente repercutindo nos modos de organização espacial em se delibera acerca de novas semânticas territoriais (LIMONAD, 2007; BARBOSA, 2007), hoje a imagem de uma cidade pode ser cara e disputada como objeto prestigiado; afinal, para ela concorrem

⁸⁹ Exibido pela Rede Globo de Televisão, aos domingos, desde janeiro de 2011, com direção de Guel Arraes e roteiro de Fábio Porchat, Alberto Renault e Hermano Vianna.

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

interesses referidos ao prestígio e à luta por investimentos monetário-financeiros provenientes de áreas diferentes da economia da cultura global – principalmente publicitária, turística, do audiovisual e da moda (SCOTT, 2000; FERREIRA, 2010). A cidade do Rio de Janeiro, mesmo que em posição secundária, participa deste mercado da imagem e da significação mundial, por deter uma marca já consolidada e cujos influxos se fazem sentir no território, no tecido urbano e nas diferentes maneiras de territorialização sociocultural – em especial no atual momento, no qual a cidade se torna alvo de atenção e sua marca se posiciona em evidência nos mercados relativos ao entretenimento-turismo, porque sediou e sediará dois grandes eventos esportivos: a Copa do Mundo de futebol (em 2014) e os Jogos Olímpicos, de 2016 (GONÇALVES, 2016; HORNE, 2014; MIRA, 2014; NICOLAU NETTO; 2014; OLIVEIRA, 2015). Diante desses aspectos, conclui-se sobre as motivações à acirrada concorrência para se obter a autoridade de se definir a “imagem-signo” referência da paisagem urbana carioca.

A partir dessa constatação, neste texto tentamos analisar o atravessamento entre os signos Cidade Maravilhosa, Rio Babilônia e Rio 40 Graus, chamando atenção para a mútua remissão entre eles na composição da concorrida imagem do contexto urbano do Rio de Janeiro em seu cotidiano, acomodando-se ao sabor das linhas de fugas abertas pelas vicissitudes provocadas nos movimentos das interdependências sociohumanas. Malha de reciprocidades e repulsas que se objetiva no contexto sócio-institucional definido nos limites de uma metrópole de cerca de sete milhões de habitantes – no centro de um polo administrativo, financeiro, comercial e cultural – inserido numa região metropolitana cuja população de 12 milhões de habitantes, concentrando 68% da força econômica do Estado do Rio de Janeiro, com o segundo maior polo de riqueza nacional, (15,8% da renda) e detendo 7,91% de todos os bens e serviços produzidos no país (IBGE, 2010). Após a perda do *status* de capital nacional, a economia do Rio de Janeiro tem se respaldado nos serviços e negócios, ramos abarcando 65% do PIB estadual. No interior desse setor, o feixe de atividades da economia simbólica urbana detêm parcelas muito significativas. Hoje, nela se situam os principais polos brasileiros

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

empresariais de televisão: o Projeto Jacarepaguá (*Projac*) da Rede Globo de Televisão, o Record Novelas (*RECNOV*) da Rede Record®. Por outro lado, o *Polo de Cinema de Jacarepaguá* gera em torno 10 mil empregos diretos e 30 mil indiretos (Instituto Nacional de Altos Estudos, 10/05/2007). Considerando todos os estúdios igualmente situados no Rio de Janeiro, estão aí 53,23% da produção cinematográfica brasileira (MICHEL & AVELLAR, 2014, p.503). Destaque para a economia cultural resultante da produção e comercialização da música gravada, reunindo uma capilaridade de estúdios e selos fonográficos. Sem esquecer que – com o Rio de Janeiro entre os destinos turísticos latino-americanos mais concorridos do setor, com uma média anual de dois milhões e 500 visitantes (Fonte: Anuário Estatístico EMBRATUR, 2015) – as atividades vinculadas ao turismo e setores afins são chaves na captação de renda e na oferta direta ou indireta de empregos e no oferecimento de serviços juridicamente formais ou informais.

Ao longo do último século (MOURA, 2000) e ganhando contornos cada vez mais amplos e intensos no limiar do presente século (FARIAS, 2010), a concorrência por compor e melhor se posicionar na órbita dessa economia simbólica fermenta e ânima as disposições práticas e os modos de simbolização pelos quais cada um dos três signos, emaranhados nas narrativas míticas e históricas, é individualizado como ponto oposicional complementar entre si no texto-imagem do corpo-cidade Rio de Janeiro. Os signos, porém, não são patrimônio de nenhum grupo ou classe social específica: eles avançam ou recuam na possibilidade de se fazerem significativos no compasso das interdependências sociofuncionais que expressam e das quais são produtos; eles facultam a possibilidade da aparência do corpo-cidade se auto-observar e, com isto, saber-se, ao duplicar essa aparência. Deste modo, no mesmo andamento das interdependências, ocorre a inclusão ou o descarte de objetivações das disposições práticas e também se define o lugar dos bens culturais no concerto entre economia e cultura – decisivo aos contornos do Rio de Janeiro e sua replicação. Os signos obedecem aos limites tanto situacionais quanto socioestruturais em que se

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

amarram, alternam e confrontam, na possibilidade de capitalização das memórias e saberes referentes às historicidades próprias a cada uma dessas mesmas disposições em, aí, se fazer tangível ao ser o dado presencial, a superfície espelhada da cidade-corpo... Enfim, compor sua paisagem.

Bibliografia:

ALEXANDRE, Ricardo. *Os Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélogo, 2013.

ANHOLT, Simon. *Competitive Identity: the new brand management for nations, cities and regions*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

ARCE, José. M. V. "O funk carioca" In: HERSCHMANN, Micael (org.): *Abalando os Anos 90*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ARONCZYK, Melissa. *Branding the Nation: the global Business of national identity*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2013.

AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo é Um Pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

AVRAHAM, Eli., & KETTER, Eran. *Media strategies for marketing places in crisis: improving the image of cities, countries and tourist destinations*. Amsterdam: Elsevier, 2008.

BARBOSA, Jorge Luiz. "O ordenamento territorial urbano na era da acumulação globalizada" IN: SANTOS, Milton & BECKER, Bertha (orgs.): *Território, Territórios: ensaios sobre ordenamento territorial*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

BOURDIEU, Pierre. "La pratique de l'anthropologie réflexive (le séminaire de Paries)" In: BOURDIEU, PIERRE & WACQUANT, Loic J.D.: *Réponses : pour une anthropologie réflexive*. Paris : Seuil, 1992.

BOLÁN, Eduardo N. "Conexiones urbanas: cultura, metrópolis, globalización". *Sociológica*, ano 15 n. 42, enero-abril, 2000, p.115-142.

BRADLEY, Harriet, FENTOM, Steve. "Reconciling culture and economy: ways forward in the analysis of ethnicity and gender" In: RAY, Larry & SAYER, Andrew (eds.): *Culture and Economy after the Cultural Turn*. Longon, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 1999.

BRANDÃO, André A. *Miséria da Periferia: desigualdades raciais e pobreza na metrópole do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro e Niterói (RJ): Pallas e PENESB, 2004.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CASTELLS, Manuel. *Comunicación y Poder*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

CASTRO, Ruy. *Carmen: a vida de Carmim Miranda, a brasileira mais famosa do século XX*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

CHETRY, Michael. “A segregação residencial nas metrópoles brasileiras: Rio de Janeiro em perspectiva” IN: *Rio de Janeiro: transformações na ordem urbana* (org.): Luiz César de Queiroz Ribeiro. Rio de Janeiro: Letra Capital; Observatório das Metrôpoles, 2015.

COSTA, Tarcísio. “Os anos noventa: o acaso do político e a sacralização do mercado” In: MOTA, Carlos Guilherme (org.): *Viagem Incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação*. São Paulo: SENAC, 2000.

CUNHA, Olivia M. G. “Conversando com *Ice-T*: violência e criminalização do funk” In: HERSCHMANN, Micael (org.): *Abalando os Anos 90*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUARTE, Ronaldo G. “O processo de reabilitação e renovação urbana na cidade do Rio de Janeiro e suas perspectivas”. *Scripta Nova Revista Electronica de Geografia y Ciências Sociales*, Vol. IX, n. 194 (44), 01 de agosto de 2005.

ENDERS, Armelle. *Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Griphus, 2002.

ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

EVANGELISTA, Hélio A. *Rio de Janeiro: violência, jogo do bicho e narcotráfico segundo uma interpretação*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

FARIAS, Edson. *Ócio e Negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. Curitiba: Appris, 2011.

FARIAS, Edson. “Espaço e lembranças na economia simbólica urbana: o “retorno” da África carioca”. Tomo, vol. 12 n. 16, jan./jun., 2010.

FEIJO, Leo & WAGNER, Marcus. *Rio Cultura da Noite: uma história da noite carioca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

FERREIRA, Claudino. “Cultura e regeneração urbana: novas e velhas agendas da política cultural para as cidades”. Tomo, vol. 12 n. 16, jan./jun., 2010.

FREIRE-MEDEIROS, BIANCA. *O Rio de Janeiro que Hollywood Inventou*. Rio de Janeiro: 2005.

FREIRE-MEDEIROS, BIANCA. *Gringo na Laje: produção, circulação e consumo da favela turística*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

GOMBRICH, Ernest H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GORENSTEIN, Lenira M. M. R. *Negociantes e Caixeiros na Sociedade da Independência*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Pref. Cidade do Rio de Janeiro, Secret. Mun. Cultura e Dep. Geral de Documentação e Informação Cultural, 1992.

GONÇALVES, Glauco Roberto. *A produção espetacular do espaço: as cidades como cenário na Copa do Mundo de 2014*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, USP, 2016.

GUMBRECHT, Hans U. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto – PUC-RJ, 2010.

HORNE, James C. “A construção dos BRICs por meio da construção de estádios: reflexões preliminares sobre os recentes e futuros megaeventos esportivos em quatro economias emergentes” IN: F. Sánchez, G. Bienenstein, F. de Oliveira, & P. Novais, *A Copa do Mundo e as Cidades: políticas, projetos e resistências* (pp. 35-44). Niterói: Editora da UFF, 2014.

LAW, Lisa. THRIFT, Nigel. “Capitalism’s cultural turn” In: RAY, Larry & SAYER, Andrew (eds.): *Culture and Economy after the Cultural Turn*. Longon, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 1999.

LESSA, Carlos. *O Rio de Todos os Brasis (Uma Reflexão em Busca de Auto-Estima)*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LIMONAD, Ester. “Urbanização e organização do espaço na era dos fluxos” IN: SANTOS, Milton & BECKER, Bertha (orgs.): *Território, Territórios: ensaios sobre ordenamento territorial*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

LÓPEZ, José J. H. “El paisaje agavero, patrimonio cultura de la humanidad” IN: LA PEÑA (Coord.): *La Antropología y el Patrimonio Cultural de México. El Patrimonio Histórico y Cultural de Mexico (181-2010), Tomo III*. México (DF): Conaculta, 2011.

LUHMANN, Niklas. *Organización y Decisión*. México (DF): Herder, 2010.

KENT, Russell. “Market boundaries and the commodification of culture” In: RAY, Larry & SAYER, Andrew (eds.): *Culture and Economy after the Cultural Turn*. Longon, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 1999.

MACALOON, John J. “The Theory of Spectacle: reviewing olympic Ethnography” IN: A. Tomlinson, & C. Young, *National Identity and Global Sports Events: Culture, Politics and Spectacle in the Olympics and the Football World Cup*. Albany: State of University of New York, 2006.

MARTINS, Luciana L. *O Rio de Janeiro dos Viajantes: o olhar britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MINCA, Cláudio. “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno” IN: NOGUÉ (org.): *El Paisaje en la Cultura Contemporaneo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

MIRA, Maria Celeste. “Brasil: da identidade à marca”. *Ciências Sociais Unisinos*, 50 (1), 3-13, 2014.

MISSE, Michel. *Crime e Violência no Brasil Contemporâneo: estudos de sociologia do crime e da violência urbana*. Rio de Janeiro: Lúmen Júris, 2006.

OILANEN, Teemu, & RAINISTRO, Seppo. *How to Brand Nations, Cities and Destinations: planning book for place branding*. New York: Palgrave, 2009.

MORGAN, N., PRITCHARD, A., & PRIDE, R. (2004). “Introduction” IN: Morgan, A. Pritchard, & R. Pride, *Destination Branding: creating the unique destination proposition*. Amsterdam: Elsevier.

NICOLAU NETTO, Michel. “Os sentidos da diversidade e da modernidade nas campanhas promocionais contemporâneas da Embratur”. In M. B. Castro, & M. S. Santos, *Diálogos Interdisciplinares: literatura e políticas culturais* (pp. 1-26). Rio de Janeiro: Eduerj, 2014.

OLIVEIRA, N. G. *O poder dos jogos e os jogos de poder: interesses em campo na produção da cidade para o espetáculo esportivo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MOURA, Roberto. “A indústria cultural e o espetáculo-negócio carioca” IN: LOPES, Antônio Herculano (org.): *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa – Topbooks, 2000.

PEREIRA, Carlos A. M. *Cacique de Ramos: uma história que deu certo*. RJ: E-Papers, 2003.

PINHEIRO, Paulo S. “Transição política e não direito na República” In: SACHS, Ignacy, WILHEM, Jorge & PINHEIRO, Paulo S. (orgs.): *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

RIBEIRO, Luiz César de Q. “Transformação geofísica e explosão urbana” In: SACHS, Ignacy, WILHEM, Jorge & PINHEIRO, Paulo S. (orgs.): *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

ROCHA, Maria E. M. “O núcleo Guel Arraes, da rede globo de televisão, e a consagração cultural da ‘periferia’”. *Sociologia & Antropologia | rio de janeiro*, v.03.06: 557 – 578, novembro, 2013.

ROCHA, Oswaldo P. *A Era das Demolições*. Rio de Janeiro: Pref. Cidade do Rio de Janeiro, Secret. Mun. Cultura e Dep. Geral de Documentação e Informação Cultural, 1995.

ROCHA, Viviane & SILVA FILHO, Dario Sousa. “Quem pacifica o ‘pacificador’ e quem tem medo do ‘caveirão’? Representações da violência segundo jovens da favela no Rio de Janeiro” IN: Sandra de Sá Carneiro e Maria J. G. Santa’Anna (orgs.): *Cidade: olhares e trajetórias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

ROCHE, Maurice. *Mega-Events and Modernity: Olympics and Expos in the Growth of Global Culture*. London and New York: Routledge, 2000.

SASSEN, S. (2007). *A Sociology of Globalization*. New York and London: W. W. Norton & Company.

SHULTZ, Kirsten. *Versalhes Tropical: império, monarquia e a corte portuguesa no Rio de Janeiro, 1808—821*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SANTOS, Afonso C. M. “Entre o mar e a montanha: a herança colonial portuguesa projetada para o Rio atual” In: *Os Lusíadas na Aventura do Rio Moderno*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SANTOS, Ângela M. S. P. *Economia, Espaço e Sociedade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

SAROLDI, Luiz C. & MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SAYER, Andrew. “Valuing culture and economy” In: RAY, Larry & SAYER, Andrew (edts.): *Culture and Economy after the Cultural Turn*. Longon, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 1999.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SCOTT, Allen J. *The Cultural Economy of Cities*. Longon, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCOTT, Allen J. *The Cultural Economy of Cities*. Longon, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 2000.

STRAUSS, Anselm. *Espelhos e Máscaras*. São Paulo: EDUSP, 1999.

THRIFT, Nigel. “Capitalism’s cultural turn” In: RAY, Larry & SAYER, Andrew (edts.): *Culture and Economy after the Cultural Turn*. Longon, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 1999.

WAISELFISZ, Jacobo. *Mapa da Violência II: os jovens do Brasil*. Brasília: UNESCO, 2000.

Três signos na economia simbólica da paisagem carioca

VAINER, Carlos B. “Pátria, empresa e mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico único” IN: O. Arantes, C. Vainer, & E. Maricato, *A cidade do pensamento do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

VIANA, Hermano. “Movimento *funk*” In: HERSCHMANN, Micael (org.): *Abalando os Anos 90*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

VIERA, Evaldo. “Brasil: do golpe de 1964 à redemocratização” In: MOTA, Carlos Guilherme (org.): *Viagem Incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação*. São Paulo: SENAC, 2000.

YUDICE, George. “Economia da cultura no marco da Proteção e promoção da diversidade cultural”, 2007. Disponível em Available at: http://works.bepress.com/george_yudice/4.

ZALUAR, Alba. “Crime, medo e política” In: ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos (orgs.): *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

Palavras-chave:

Paisagem urbana; Rio de Janeiro; Corpo-cidade; Diferenciação funcional; Signos; Duplicações.

Resumo: Neste ensaio de interpretação sociológica, recuperamos a relação entre cultura e cidade a partir do condicionante socioestrutural constituído pelo triângulo fluxos globais do capital, mobilidades humanas (pessoas, imagens, ideias, objetos, etc.) e modos contemporâneos de simbolização e territorialização. Assim, iremos problematizar o enlace entre mito e história na paisagem urbana do Rio de Janeiro contemporânea com a finalidade de retomar a articulação entre economia e cultura urbana diante da tríade composta pela produção, circulação e usos de bens simbólicos, mas à luz da maneira como a reposição atualizada da diferença dessa paisagem urbana frente às suas congêneres, em um contexto de concorrência acirrada entre imagens cidadinas, é organizada segundo a questão comunicacional. Isto em razão de esta última ser fator estruturante e funcional sistêmico. No caso do Rio de Janeiro, trata-se de uma paisagem indissociável das duplicações literárias, musicais, visuais e audiovisuais dos dispositivos de expressão e comunicação. Deste modo, abordamos como o corpo-cidade está modulado na sua paisagem na medida em que três signos – “Cidade Maravilhosa”, “Rio Babilônia” e “Rio 40 Graus - se atravessam mutuamente.

Keywords:

Urban landscape; Rio de Janeiro; Body-city; Functional differentiation; Signs; Duplications

ABSTRACT: Essay on sociological interpretation, we recover the relation between culture and city from the socio-structural condition constituted by the triangle of global capital flows, human mobilities (people, images, ideas, objects, etc.) and contemporary modes of symbolization and territorialization. This way, we will problematize the link between myth and history in the urban landscape of contemporary Rio de Janeiro with the purpose of resuming the articulation between economy and urban culture before the triad composed by the production, circulation and uses of symbolic properties, but in light of the way in which the updated replacement of the difference of this urban landscape with its congeners, in a context of fierce competition among city images, is organized according to the communicational question. This is due to the latter being a structural and functional systemic factor. In the case of Rio de Janeiro, it is a landscape inseparable from the literary, musical, visual and audiovisual duplications of the devices of expression and communication. In this way, we approach how the body-city is modulated in its landscape insofar as three signs - "Wonderful City", "Rio Babylon" and "Rio 40 Celsius Degrees-cross each other.

Recebido para publicação em junho/2016.

Aceito para publicação em agosto/2016.