

**Os rumores de um bairro:
intervenção urbana, imaginário e celebração midiática nas
fabulações documentárias sobre a Lapa**

*Rumors of a neighborhood:
urban intervention, imaginary and media celebration in
documentary fabulations about Lapa*

Denise TAVARES¹

Resumo

Este texto tem como fio condutor o debate sobre os discursos que envolvem o bairro Lapa, no Rio de Janeiro, construídos por documentários recentes sobre o local. A proposta é discutir como a ideia de apropriação de um dos lugares considerados mais tradicionais da cidade, dialoga, em determinados documentários, com os imaginários de um bairro que não ficou à margem dos projetos de intervenção urbana, gestados desde o início do século XX. Nesta perspectiva, pretende-se problematizar o papel dessas celebrações midiáticas que parecem sobrevoar incólumes às tensões e arranjos que marcam o cotidiano e história do bairro carioca.

Palavras-chaves: Lapa. Celebração midiática. Cultura urbana.

Abstract

His article focuses on the debates surrounding the discourses about Rio de Janeiro's neighborhood of Lapa, which have been constructed by recent documentaries. The aim is to discuss the ways in which in these documentaries the idea of appropriating one of the city's most traditional places exists alongside the imaginary of a neighborhood which has been subjected to several urban intervention projects since the beginning of the 20th Century. From these perspectives, this paper intends to problematize the role that some of the media's celebratory accounts play when they seem to ignore some of the tensions and arrangements which characterize the everyday life and history of this "carioca" (of or from Rio de Janeiro) neighborhood.

Keywords: Lapa. Media celebration. Urban culture.

¹ Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano, da Universidade Federal Fluminense (UFF). Coordenadora do Grupo de Pesquisa MULTIS – Núcleo de Estudos e Experimentações do Audiovisual e Multimídia. E-mail: denisetavares51@gmail.com

Introdução

Saudado positivamente em uma resenha publicada em 14 de janeiro de 2014 na Revista de História da Biblioteca Nacional (RJ), o curta documentário “Vamo lá pa Lapa” (2012), de 24 minutos, realizado por um grupo de alunos de cinema da Universidade Estácio de Sá (RJ), consegue, segundo a autora do texto, Nashla Dahás, “unir a obscuridade e a tristeza da marginalização à sinergia própria aos lugares de pertencimento e identificação, pessoais ou coletivos”. O curta, ainda segundo Dahás, carrega um “trunfo inocente” ao articular a consciência histórica - que é lenta - à capacidade de lidar com “a informação rápida, quase instantânea, porém carregada de um progressismo ainda desconhecido das esquerdas políticas”. Esta afirmação corrobora a fala do jornalista e escritor Zuenir Ventura, que enaltece a “inteligência diferente e desafiadora” destes jovens realizadores, por conseguirem contemplar o não vivido, sem ficarem presos à nostalgia, já que conseguem promover uma entrega ao “espaço público tomado, estudado e apropriado de diferentes maneiras por seus cidadãos-personagens” (*apud* DAHÁS, 2014, s/n).

Ocupação urbana, cidadania, identidade e apropriação do espaço público parecem circular, nos últimos anos, nos discursos audiovisuais que envolvem a Lapa, bairro da região central do Rio de Janeiro, oficialmente criado pela Lei nº 5.407, de 17 de maio de 2012, a partir de uma subdivisão do bairro de Fátima e do Centro. A legalização tardia confirma a dificuldade de sintonia do poder público às movimentações do cotidiano da cidade que colaram à Lapa, ao longo de sua história, uma série de adjetivos integrados ao imaginário midiático que desenha o carioca e a sua cidade como profundamente afinados à boemia, à malandragem, à vida noturna e à música popular. Esta última, em variações de gênero que traduzem a circulação multifacetada de jovens pela área, em abordagens que buscam dar novo significado à memória e identidade do lugar, por muitos anos vinculadas apenas ao som dos cabarés e do samba.

Este esforço de sobrepor camadas significantes de apropriação do bairro afina-se a um dos diagnósticos do cenário cultural urbano contemporâneo: A forma como consumimos visualmente o espaço e o tempo, que nos obriga “à dissolução das identidades espaciais tradicionais e à sua reconstituição sobre novas bases” (ZUKIN,

2000, p. 81). Tais bases também são observadas considerando-se os múltiplos fatores que sustentam um discurso público de revitalização, renovação e enobrecimento² de áreas vistas como degradadas, sem valor turístico e cultural. Trata-se de um dos mais tensos processos de transformação urbana, pois estão ligados diretamente à capacidade de resistência e disponibilidade de interlocução das partes envolvidas. Assim, se é possível uma descrição de embelezamento vivenciado no bairro de Soho, em Nova Iorque, por exemplo, onde a apropriação do espaço traz a marca dos grupos sociais que se mobilizaram com este objetivo, conforme Zukin (2000), na cidade do Rio de Janeiro há diversas denúncias, na imprensa e mídia especializada, quanto a atual violência das remoções populares, realizadas em nome da urgência de uma nova cidade receptiva às demandas dos megaeventos Copa do Mundo, em 2014 e Olimpíadas, de 2016.

Esta percepção, no entanto, tem deixado à margem a Lapa carioca. Pelo menos a percebida pelas obras audiovisuais aqui citadas. Nestas, o bairro surge sob falas e olhares que o identificam como um espaço de convivência democrática, pautada pela harmonia advinda da reverência às tradições culturais do local, sem que este movimento signifique a negação da produção artística e simbólica atual. Como colocam Vaz e Jacques, na Lapa o processo de revitalização “ocorreu de fato a partir dessas duas dimensões: cultura local e participação popular” (2003, p. 137). Para as autoras, a estratégia permitiu recriar o bairro como um lugar de encontro social e festa. Mas, conforme veremos mais à frente, não há como ignorar o papel das interferências governamentais que revisaram o conceito de revitalização das áreas urbanas, incorporando, pelo menos discursivamente, a partir dos anos 1990, a ênfase à qualidade ambiental e estética dos locais, em um movimento distinto dos projetos drásticos de mudanças, justificadas pela necessidade de modernização das metrópoles, privilegiados em boa parte do século XX.

² Tradução livre do termo “Gentrificação” neologismo criado pela socióloga britânica Ruth Glass em 1963, em um artigo onde ela falava sobre as mudanças urbanas em Londres (Inglaterra). Glass fazia referência ao “aburguesamento” do centro da cidade, usando o termo irônico “gentry”, que pode ser traduzido como “bem-nascido”, como consequência da ocupação de bairros operários pela classe média e alta londrina.

Modernização e imaginário cultural

A ideia de modernização do Rio de Janeiro está colada à sua história, especialmente pelo viés das propostas de reurbanização da cidade. Dentre elas, talvez a mais emblemática seja a ocorrida durante o governo do presidente Rodrigues Alves (1902-1906) que, entre outros argumentos, defendia a necessidade de melhorar a imagem da capital do país em função de argumentos como a necessidade de ampliar o processo de imigração de estrangeiros ao Brasil, medida visando ampliar a mão de obra do trabalho no campo e cidade, que foi reduzida drasticamente pelo fim da escravidão. Esta intervenção urbana foi projetada pelo ministro Lauro Müller e pelo engenheiro Francisco Bicalho, que ganhariam a companhia do engenheiro Francisco Pereira Passos, nomeado prefeito pelo presidente Alves, em função de sua experiência administrativa e conhecimento da cidade. Logo o trio começa a agir para as obras de remodelagem da zona portuária, da Avenida Central e da Avenida do Cais (hoje, Avenida Rodrigues Alves) o que, entre outras implicações, significou um grande número de desapropriações, derrubando-se cerca de 650 prédios. Mas não só.

Pereira Passos, na ânsia de fazer da cidade suja, pobre e caótica réplica tropical da Paris reformada por Haussmann, baixara várias posturas que também interferiam no cotidiano dos cariocas, particularmente no dos ambulantes e mendigos. Proibiu cães vadios e vacas leiteiras nas ruas; mandou recolher a asilos os mendigos; proibiu a cultura de horas e capinzais, a criação de suínos, a venda ambulante de bilhetes de loteria. Mandou também que não se cuspsse nas ruas e dentro dos veículos, que não se urinasse fora dos mictórios, que não se soltassem pipas. (CARVALHO, 1987, p. 95).

Em resumo, o que a historiografia assinala³ é que revigorar e ordenar a cidade significou, na prática, implantar uma política que, entre outras medidas, deu espaço a uma remodelação das ruas, expulsou moradores mais pobres das suas moradias, além de explicitar um ideário marcado pelo individualismo e pelo “reconhecimento da legitimidade do espaço privado e da percepção do espaço público como um espaço que

³ Foi, principalmente a partir dos anos 1980 que as reformas empreendidas no governo Rodrigues Alves, foram debatidas pela Academia. Ver, especialmente Benchimol (1982); Porto Rocha (1983) e Nicolau Sevckenko (1984).

deve ser utilizado a partir da observação às regras estabelecidas por leis” (AZEVEDO, 2003, p. 61). Uma política que de certo modo se mantém nas intervenções dos governos seguintes, como no Plano Agache realizado pelo engenheiro Alfred Agache, que combinava mudanças físico-territoriais a partir de intervenções pontuais, sem uma perspectiva de desenvolver a metrópole. O Plano, entretanto, acabou interrompido pelo governo Vargas, mais disposto a investir em largas avenidas e consolidar a separação das regiões norte e sul, sendo que esta última ficou “em compasso de espera frente à inversão de valores patrocinada pela política de Vargas. O ideal de trabalho e de trabalhador como expressão do novo tempo confrontava-se com o delírio pequeno-burguês da Zona Sul, e o vencedor, naquele momento, foi o trabalho” (RODRIGUES; MELLO, 2015, p.36).

Esta realidade, ainda de acordo com Rodrigues e Mello (*op.cit.*) é alterada nos anos 1950/60 quando a zona sul, em paralelo à sua reação conservadora à política de Vargas, está maravilhada com as novidades modernas, tais como os automóveis e os eletrodomésticos. Além disso, vive um período de efervescência cultural, graças ao samba jazz e à bossa nova. A situação torna-se um contraponto às tensões causadas pela eleição de Juscelino Kubitschek e do vice-presidente João Goulart (ex-ministro do Trabalho do governo Vargas); mudança da capital federal; aumento populacional da cidade que acabou por acelerar o crescimento das favelas⁴ e o medo do comunismo, anunciado como perigoso por figuras proeminentes dos meios de comunicação e por políticos cariocas. Dentre eles, o udenista Carlos Lacerda que seria o primeiro governador eleito do novo estado da Guanabara⁵, criado na esteira da transferência da capital federal para Brasília.

É Lacerda quem promove um novo plano de intervenção urbana, conhecido como Plano Doxiadis, em função do seu autor ser o urbanista grego Constantinos Apostolos Doxiadis. Afinado aos ideais anticomunistas de Lacerda, o urbanista, entre outras medidas, pregava a remoção das favelas deslocando esta população para conjuntos habitacionais. Ao todo, cerca de 42 mil pessoas de 27 favelas foram parar nestes

⁴ De acordo com Rodrigues e Mello (2015), em 1960 a população favelada do Rio de Janeiro era de cerca de 11% de um total de 3.800.000 habitantes.

⁵ O primeiro governador, José Sette Câmara Filho, foi nomeado pelo presidente da República, tendo uma gestão de 21 de abril a 4 de dezembro de 1960, sendo que Carlos Lacerda assume no dia seguinte. (FERREIRA, 2000).

conjuntos, criando um modelo de intervenção urbana que seria seguidos nos governos seguintes. Com um detalhe importante: a zona sul passa a ser palco destas remoções a partir de dezembro de 1967, ou seja, no governo Negrão de Lima (VALLADARES, 1980).

Esta lógica de intervenção urbana pautada pela estrutura física da cidade se mantém nos anos seguintes. Mas, a partir de 1974, com o Plano Urbanístico Básico do Rio de Janeiro, o PUB Rio, criado quando Faria Lima era governador do estado⁶ e Marcos Tamoyo prefeito, incorpora, pela primeira vez, a perspectiva de explorar o potencial turístico da cidade, assentado não só nos seus recursos naturais, mas também no seu patrimônio histórico e cultural (RODRIGUES; MELLO, 2015, p.48). A mudança provoca um deslocamento da percepção da cidade: em vez de ser a liderança política e econômica pretendida quando ainda era capital federal, ela passa a vislumbrar no cultivo à memória e à cultura, lugar em que pode cimentar as novas bases de sua viabilidade econômico-social. A guinada está relacionada tanto ao desenvolvimento da indústria cultural quanto à sua resistência nos anos 1960, que se explicitaram nas chamadas culturas alternativas, marginais e contracultura e inspirará, nos anos 1980, projetos urbanos “ancorados na cultura arquitetônica e na reutilização do desenho no projeto de intervenção” (VAZ; JACQUES, 2003, p. 131). Um cenário que reverbera na Lapa, como veremos em seguida, em especial se pensarmos na fabulação de um imaginário que se organiza em torno de núcleos de sentido que remetem à sobrevivência à margem de regras, em processo onde “não existe corte entre o racional e o imaginário” (DURAND, 1995, p.75), ou seja, em que a imagem precede o conceito.

Um bairro enquadrado em imagem e som

Provavelmente para os jovens que frequentam a Lapa hoje, uma das maiores referências em torno de suas míticas é a personagem Madame Satã. Em boa parte graças ao filme dirigido em 2002 pelo cineasta brasileiro Karim Aïnouz, que a retratou. Nascido em 1900, no nordeste brasileiro, João Francisco dos Santos (seu nome real) era negro, pobre, homossexual, transformista e artista, pai adotivo de sete filhos. Depois de

⁶ Já aqui, sob o processo de fusão do Estado da Guanabara com o Estado do Rio, que mudou a realidade da cidade do Rio de Janeiro: ela deixa de ser uma capital-estado e passa a ser a capital de um estado.

passar 10 anos na prisão participou de um concurso de fantasias, em 1942, que ganhou utilizando o traje batizado de Madame Satã⁷. Com este codinome tornou-se célebre símbolo da marginalidade da Lapa, em uma chave mítica, cultivada à luz da sua capacidade de lutar por aquilo que considerava seu código de honra, independente do quanto suas atitudes estavam próximas ou não do mundo ilegal. Após sua morte, em 1976, em plena Ditadura Militar, João Francisco dos Santos havia acumulado, conforme suas contas, 27 anos e 8 meses de prisão, sendo que encerrou a última temporada em 1968, quando passou a morar em Ilha Grande. O local da moradia não o desvinculou do imaginário da Lapa, onde continua, até hoje, como dissemos, sendo lembrado como um núcleo potente de organização local.

Mas não único e nem o primeiro, pois o bairro já estivera sob outros enquadramentos. Ainda nos tempos da película, o fotógrafo e cineasta Renato Newman realiza um curta de 8 minutos que chamou de “Lapa 67”, referência ao ano das filmagens. O documentário traz os depoimentos do poeta Manuel Bandeira e Madame Satã com cada um, à sua maneira, revelando a relação com o bairro, em meio à ênfase à vida boêmia do lugar. Arte e malandragem lado a lado: uma arrumação icônica que parece ser a abordagem majoritária dos diversos documentários recentes que focam a Lapa, realizados por jovens cineastas ou estudantes de cinema, que substituem o foco na poesia pela música, seja esta samba, rock ou rap⁸. São obras que quase sempre se pautam pela singularidade do bairro, caracterizando-o como a essência do “espírito” carioca cimentado pelo culto à boemia e pela convivência pacífica das diversas “tribos” que se espalham pelo local. Desta forma, afinam-se e ajudam a desenhar um imaginário que ecoa a onipresença da imagem. Ou, como disse Comolli (2004, p. 545): “... pouco a pouco, a cidade filmada substitui toda a cidade real, ou melhor, se torna o real de toda a cidade”. De tal processo, no caso dos documentários aqui focados, emerge uma

⁷ Em entrevista publicada pelo jornal *O Pasquim*, em 5 de maio de 1971, João Francisco dos Santos conta que ganhou o apelido de Madame Satã em 1938, quando participou do Bloco Caçador de Veador. (Disponível em <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/MadameSata.htm>. Acesso em 24 de novembro de 1915).

⁸ Um deslocamento sintonizado ao desenho da indústria cultural do final do século XX, que hiperdimensiona o papel da música no território da cultura enquanto a poesia perde drasticamente espaço, a despeito de algumas tentativas de revivê-la popular. Como, por exemplo, nos anos 1960/70 com a poesia de rua, incorporada às manifestações da contracultura e movimento *hippie*. Hoje, ela surge reabilitada em saraus e performances, mas seu alcance é bem restrito, comparando-a com a música popular.

narrativa marcada pela aparente espontaneidade com que se assume a versão do lugar pacificado e democrático, corroborando um ciclo em que a representação se torna fonte e testemunho, tornando-se, cada vez mais difícil, encontrar as frestas que, talvez, permitissem outras travessias, inclusive ressaltando-se as contradições que um percurso a pé sobre as ruas do bairro, parece poder iluminar.

Um pequeno grupo destes documentários é produzido pela iniciativa da Escola Audiovisual Cinema Nosso, dos quais destacamos aqui três curtas, com duração média de 6 minutos, patrocinados pela Petrobrás e Eletrobrás: “Lapa de Rua” (2009); “Entre arte Lapa” (2010) e “Postal da Lapa” (2010). O primeiro, dirigido por Diogo Mandela, centra sua narrativa no depoimento de Elenice Maria Cousane Quedas, uma moradora de rua, de 61 anos, que fala sobre seu cotidiano, história de vida e sonhos. A escolha da personagem, alguém sem o *glamour* da malandragem de resistência, cultuada em sintonia à memória de Madame Satã, remete à preocupação social dos jovens envolvidos no projeto, o que destoa das outras abordagens, como veremos em seguida. No entanto, não há qualquer tentativa de se estabelecer um diálogo com a personagem, mantida à distância em sua narrativa. A câmera, contemplativa, oferece alguma busca estético-simbólica em planos-detalhes que recortam objetos aparentemente inesperados - como um bichinho infantil de tecido -, com que Elenice adorna o carrinho de feira em que guarda seus pertences. Isso não encobre, no entanto, que apesar do seu testemunho quanto à dificuldade em encontrar alimento ou ter acesso a banheiros, o que sobra na tela preenchida por sua aparência distinta do clichê do lúmpen sujo e/ou com feridas à mostra, é o imenso vazio espacial do seu entorno, que explicita um processo de construção narrativa bem-comportada, que não cola empatia à personagem, mantendo-a, deste modo, em seu território isolado.

Há, portanto, uma ausência de diálogo, de interação, que despolitiza e despotencializa o encontro da trupe com sua personagem, em que pese como já dissemos a visibilidade que o vídeo traz a esta face do bairro, o que o distingue, parcialmente, das narrativas que optam apenas pela celebração e festa. Em outras palavras, o enquadramento reforça a ideia do caso isolado, da ênfase à história de vida que define o sujeito, mas não o insere ao bairro, pois Elenice parece poder estar em qualquer outro lugar da cidade. Já “Entre arte Lapa” (2010), direção de Ana Letícia Ribeiro e Mariana Lins, tem como cenário central a escadaria do Convento de Santa

Teresa, que liga este bairro à Lapa e que hoje é mais conhecida como escadaria Selaron⁹. No local, tornado um dos cartões postais do Rio, a equipe colhe depoimentos de oito jovens, identificados apenas ao final do vídeo, que reafirmam a fama da Lapa como território da boemia, dos shows e da convivência democrática, ressaltando a presença dos casarões antigos que convivem com as diversas “tribos” que ocupam o lugar. Deste modo, dão materialidade à imagem, em discurso que apresenta pregnância simbólica e se desvincula da lógica do discurso aristotélico, sustentado pela relação de causalidade (DURAND, 1998).

Sonoras, aparentemente similares estão também em “Postal da Lapa” (2010) dirigido por Victor Vidal, que investe no aspecto formal, aproveitando o título do vídeo. Aqui, a edição evidencia a recorrência das falas aos mesmos aspectos da Lapa que justificam sua fama positiva. Entretanto, há uma intervenção interessante que confirma o potencial político do audiovisual quando existe um propósito de diálogo: ao perguntarem a seus entrevistados se conhecem a finalidade dos arcos da Lapa – com certeza, a imagem central que caracteriza o bairro – dos oito entrevistados apenas uma turista portuguesa consegue referenciar historicamente. Uma das respostas é bem interessante: “é para fotografar”, diz um entrevistado. Outro - uma senhora aparentando uns 60 anos -, reconhece que deveria saber enquanto o italiano dá o mote para a sequência final do vídeo: “Ninguém me explicou. Você pode me explicar para que serve isso?”

Sem aproveitar a ambiguidade que a questão coloca, o vídeo opta pelo discurso histórico oficial, apresentado nas legendas finais, eximindo-se de anelar à força do imaginário que movimentou estas pessoas em direção ao bairro. Esta ausência de ousadia narrativa repete-se em outros documentários recentes sobre a Lapa, construindo um uníssono de vozes unânimes que corroboram um discurso padronizado, amortecendo na desvitalizada lógica da causalidade racional, o que pode ter fluído pelo simbólico.

⁹ Em função das intervenções artísticas realizadas pelo pintor e ceramista Jorge Selaron, um chileno radicado no Rio de Janeiro. Ele foi encontrado morto, com corpo parcialmente carbonizado em 10 de janeiro de 2013. Em novembro do ano anterior, Selarón havia procurado a polícia para denunciar que um ex-colaborador do seu trabalho, Paulo Sérgio Rabello, o ameaçara. A escadaria, de 2015 degraus e 125 metros, foi tombada em maio de 2005 pela Prefeitura do Rio de Janeiro e Jorge Selarón recebeu o título de cidadão da cidade. (Fonte: <http://qridos.com.br/queridos/item/238-jorge-selaron>. Acesso em 23 de janeiro de 2016).

Esta escolha persiste, inclusive, em documentários com personagens que apontam as contradições contundentes neste território da metrópole, celebrada em suas belezas naturais, história e tradição cultural. Como é o caso de Luana Muniz, profissional do sexo, e personagem do filme “Eu sou a Lapa” (2012), documentário com pouco mais de 30 minutos, dirigido por Michelly Xavier. No vídeo, Luana, em uma das suas últimas falas, ressalta a sua opinião sobre o processo de valorização da Lapa “é uma grande maquiagem, porque nós temos grandes problemas que são saúde, segurança e educação e não está sendo investido nada, nisso”. Ela destaca a falta de diálogo dos governos com os moradores e frequentadores do lugar, o que é corroborado em outro momento do vídeo por Carmen de Luca, professora e também moradora do bairro, que é entrevistada.

As duas personagens, no entanto, ficam perdidas em meio a uma narrativa construída sob a égide do documentário de entrevistas que pouco vai além do discurso das personagens, traduzindo um tratamento anêmico, pontual, que se dissolve no manancial de afirmações positivas, carregadas de exaltação à prosperidade e à boa convivência na Lapa. Neste sentido, todas as sonoras parecem ilustrativas de uma tese já prevista em roteiro, que reduz as tensões e deixa poucas brechas ao questionamento. Ao assumir a estilística do jornalismo, que se pauta pelo oferecimento do contraditório em multiplicidade de vozes sem que estas traduzam análises ou reflexões mais densas, espelhando, assim, uma elaboração reducionista do cinema direto, ampliada pela massificação da produção digital. Este contexto de produção é problematizado por Winston (2005) em uma chave que coloca a necessidade do documentário se distanciar do jornalismo pois, para ele, a proximidade advém da trajetória ascendente do cinema direto¹⁰ na produção documentária, o que diluiu a interpretação criativa da realidade e torna anódina tais obras. À ressalva, deve se acrescentar que tal abordagem tem consagrado uma tendência que, no limite, acumula procedimentos que parecem oferecer autonomia ao sujeito da fala, mas que, pelos artifícios da edição, planifica as singularidades, tornando as personagens funcionais.

Por isso, a recorrência ao historiador Micael Herschmann, que abre “Eu sou a Lapa”, surge apenas como legitimação do poder disciplinar dos dados da história,

¹⁰ Escola ou estilo de produção documentária cujo marco é *Crônica de um verão*, realizado por Edgar Morin e Jean Rouch, em 1960 que, muito em função do surgimento do gravador Nagra, passou a captar o som direto das ruas, instituindo um modelo pautado pela lógica de mostrar ao público as condições de produção do filme.

garantindo o respaldo que a ciência, na sociedade atual, oferece aos discursos. Um papel que inclui espaço para o “saber popular” construído pela experiência pessoal: no vídeo, Rosa Maria Clemente, barraqueira da Feira Noturna Lapa Legal, narra a intervenção pacificadora promovida pelo então prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, quando este normatiza, via cadastramento, a padronização das barracas e assim elimina o conflito que os ambulantes sempre tiveram com os comerciantes locais. Neste sentido, talvez o registro mais poderoso em “Eu sou a Lapa” – porque totalmente dissonante do ritmo do vídeo – seja o do artista chileno Jorge Selarón. Sua fala está pontuada de desconstruções, de ênfases moralistas e de autoelogios referentes à sua obra na escadaria já citada. Sua aparição em duas sequências - sendo a segunda a mais divergente dos discursos de boa vizinhança e polidez que embrulham, inclusive, Luana e Rosa Maria -, traz, finalmente, um desconforto potente e provocativo, dando sentido maior à produção.

A desfaçatez com que Jorge Selarón trata as simbologias reordenadas do passado e presente do bairro projeta uma sombra, uma inquietude que rompe com a platitudo das outras sequências narrativas, mesmo aquelas em que a câmera passeia sobre breves escombros depositados nas calçadas, ou enquadra, em corte rápido, alguém enrolando um baseado¹¹ ou, ainda, a admissão breve, de dois ou três entrevistados, quanto à necessidade de segurança e o testemunho de que muita gente procura o bairro para consumir droga. Isto porque o jornalismo espetacularizado já normalizou a tragédia da violência urbana, criando uma camada ilusória em relação à relativa garantia de certos cenários do Rio de Janeiro. A Lapa é um deles. Fora isso, se há um debate simpático à boa parte da juventude de classe média que frequenta o local, este é o que assume a postura pela descriminalização da droga. Assim, “Eu sou Lapa” acaba por se acomodar no território da celebração, irmanando-se a “Vamo lá pa Lapa”(2012), citado no início deste texto.

Realizado por um grupo de estudantes de cinema de uma universidade privada do Rio de Janeiro, como já dito, o curta inicia ao som de um solitário piston e logo a câmera, em enquadramento fechado, passeia por um rosto mulato, ilustrando o texto em *off* que enumera: “Boemia, sinuca, mulheres...sempre teve suas magias...O lado bom e o

¹¹ Cigarro feito com maconha.

lado mal, como qualquer comunidade”. Na sequência, o vídeo investe na história, ilustrada com fotografias de época, enquanto o *off* segue, didaticamente, narrando a origem do bairro e destacando a importância do aqueduto na solução de falta de água que ocorria no Rio de Janeiro à época de sua construção. Explica, ainda, a origem do nome, que remete à Igreja Nossa Senhora do Carmo da Lapa e lembra que o medo da febre amarela fez os moradores mais abastados abandonarem a várzea e subirem o morro, desenhando, deste modo, o bairro de Santa Tereza. Finalmente, o *off* destaca, nesta primeira sequência do vídeo, o fator geográfico, que não pode ser esquecido: a Lapa era o final do centro e o princípio da zona sul e porta de entrada da zona norte. Era, portanto, um ponto de convergência de três áreas. Na tela, imagens da TV Educativa ilustram a narração com bondinhos e velas, o trecho se encerra ensinando que a mudança da população rica resultou no aluguel de casas de cômodos, pensões e bordéis, o que definiu a fama da Lapa como local da boemia.

Na construção narrativa, algo embolorada, sem respiro que extravase o discurso oficial da gênese do bairro, define o eixo em que se assentam os depoimentos rápidos de uma edição clipada, planos curtos, entremeados por inserções de imagens de cobertura quando a fala do entrevistado se estende um pouco. Trata-se de uma costura narrativa em vai e vem na referência temporal, estabelecendo a valorização de uma releitura harmônica do passado, cuja comprovação está garantida pelo espaço dado às informações inéditas, como o questionamento à supervalorização de Madame Satã, por um dos entrevistados – Edinho, que abre o vídeo. A legitimidade da sua fala está sustentada pela autoridade de quem conheceu e viveu a realidade da Lapa daqueles anos. E assim ele pode eleger o “Leonel Galego”, como alguém muito mais valente que ela (Madame Satã), abrindo uma fenda para, quem sabe, uma nova mitologia.

Esta premissa da participação direta nos eventos que integram a história do bairro é reivindicada direta ou indiretamente em outras falas, sejam estas de anônimos ou não. Mas, outra vez a diversidade dos depoentes não espelha uma sensibilidade diversificada ou multifacetada, algo que contribuiria para a construção de um discurso que fosse além do monocórdico tom de exaltação e celebração, revitalizando as metáforas. Mas, outra vez impede-se que a contribuição do documentário seja mais significativa quanto às contradições e desencontros que fabulam as metrópoles modernas e que dão sentido à existência das múltiplas tribos culturais e artísticas que se debatem no processo de

reafirmção das suas identidades. O que é exaltado como convivência pacífica e ausência de preconceito aparecem aqui, portanto, sob a marca da indiferença – esta sim, uma característica pós-moderna – que embrulha cada indivíduo no seu entorno mínimo, gesto referendado pelo culto à individualidade e à fragmentação, impedindo uma política do coletivo e deixando a forte suspeita que o termo “comunidade”, incorporado ao *off* inicial do vídeo, seja apenas um invólucro vazio.

Conclusão

Assim, redefinida em relativa singularidade, a Lapa parece poder ser representada, nos documentários citados, como matriz cultural que se oferece a um imaginário autêntico, harmônico e acessível a quem a ela se entrega. Situação que em cotejo ao histórico das principais intervenções urbanas promovidas no Rio de Janeiro, como vimos, estabelece-se como uma narrativa fabulada, muitas vezes, como se não houvesse um estratégico entrelaçamento do cultural e artístico às atividades econômicas. Uma trilha que coloca em suspeita o discurso do lugar apropriado sem antagonismos, espreado em um mapeamento fluido que anela, sutil e continuamente, o espaço e o tempo, em um procedimento que amortece o conceito de cultura, já que esta reverbera um caráter uniformizador “tendendo à superficialidade e ao pastiche cultural” (VAZ e JACQUES, 2003, p. 130).

A nossa proposta, portanto, avalia a urgência de manter no horizonte o que diz Comolli (2008, p.269): “O mais simples dos gestos cinematográficos, fazer um plano fixo, por exemplo, filmar uma entrevista, uma rua, montar um arquivo, não sei, corresponde a nada menos que colocar o mundo em suspenso”. Em outras palavras, compreender que não se deve desperdiçar tais gestos. Especialmente neste momento desenhado pelo excesso de imagens que seguem em fluxo contínuo, de modo alargado, acessíveis de forma quase incontável - inclusive as amadoras - graças ao *Youtube*. Neste sentido, é possível falar de um momento em que as narrativas que delimitam o ambiente urbano, em um propósito de traduzi-lo à luz da contemporaneidade, contribuiriam muito ao processo de afirmação do direito à cidade, se não se esquivassem dos atritos e fricções que a integram. O que não significa se localizar à margem:

As práticas artísticas críticas não contribuem para a luta contra-hegemônica abandonando o terreno institucional, mas apenas envolvendo-se nele com o objetivo de fomentar a dissensão e criar uma multiplicidade de espaços agonísticos, onde o consenso dominante é desafiado e onde novos modos de identificação são disponibilizados (...) (MOUFFE, 2015, s/p).

Não obstruir ou não ignorar esta possibilidade talvez seja um caminho que mereça ser mais trilhado por tantos que têm se debruçado sobre a Lapa. E aqui não se trata de juízo de valor, mas de esgarçar frestas rompendo com a chave que busca reacomodar o passado ignorando que, como coloca Mouffe (*op. cit.*), a produção simbólica conformada também é hoje um objetivo pungente e central do capitalismo. E, nesta hora “em que o discurso dominante tenta obstruir a própria possibilidade de uma alternativa à ordem atual, todas as práticas que possam contribuir para a subversão e a desestabilização do consenso neoliberal hegemônico são bem-vindas” (MOUFFE, *op. cit.*). Isso vale, inclusive, para os amadores.

Neste sentido, é necessário não ignorar o esforço de um escancaramento ao que o bairro oferece para além do previsível, em um processo no qual as imagens se percam de maneirismos e abracem, sem pudor, o poético e o onírico, que estes documentários até quase tocam, mas que, talvez pelo amortecimento causado pelo excesso do mítico racionalizado e desencarnado, refugam.

Referências

AZEVEDO, André Nunes de. “A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana”. Dossiê temático. **Revista Rio de Janeiro**, n. 10, maio-ago. 2003. Disponível em: <http://files.perestrelo-arquitetura.webnode.com.br/200000109-f3846005a0/10-AndreAzevedo.pdf>. Acesso em 20/01/2016.

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

COMOLLI, Jean-Louis. “La ville filmée”. In: **Vior et pouvoir**. Paris: Verdier, 2004. p.545-551.

_____. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DAHAS, Nashla. “Vamo pa Lapa”. **Revista de História** – Biblioteca Nacional. Edição nº 100. Janeiro de 2014. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/vamo-pa-lapa>. Acesso em 18/03/2015.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1995

_____. **O Imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **Rio de Janeiro**: uma cidade na história. Rio de Janeiro, FGV, 2000.

MOUFFE, Chantal. “Estratégias de política radical e resistência estética”. In: **Esquerda.net**. Postado em 6 de Setembro, 2014. Disponível em <http://www.esquerda.net/artigo/estrategias-de-politica-radical-e-resistencia-estetica/33990>. Acesso em 22 de dezembro de 2015.

RODRIGUES. Antonio Edmilson Martins; MELLO. Juliana Oakim Bandeira de. “As reformas urbanas na cidade do rio de janeiro uma história de contrastes”. **Acervo**, Rio de janeiro, v. 28, n. 1, p. 19-53, jan./jun. 2015. Disponível em <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/589-624-1-PB.pdf>. Acesso em 10 de dezembro de 2015.

VALLADARES, Lícia. **Passa-se uma casa**: análise do programa de remoção de favelas do Rio de Janeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

VAZ, Lilian Fessler e JACQUES, Paola Berenstein. “A cultura da revitalização urbana – espetáculo ou participação?”. In **Espaço & Debates**: Revista de Estudos Regionais e Urbanos – Cidade, Cultura (In)Civildade. n.ºs 43-44. São Paulo: 2003, p. 129-140.

VENTURA, apud DAHÁS, “Vamo pa Lapa”. **Revista de História** – Biblioteca Nacional. Edição n.º 100. Janeiro de 2014. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/vamo-pa-lapa>. Acesso em 18/03/2015.

WINSTON, Brian. “A Maldição do ‘Jornalístico’ na Era Digital. In MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Ami (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. In: Antonio Augusto Arantes (Org.) **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, 2000.

Filmografia

LAPA 67. (1967). Direção: Renato Neumann. Produção: Renato Neumann Produções Cinematográficas. Película 16 e 35 mm.

L.A.P.A (2007), Direção: Cavi Borges e Emílio Domingos. Produção: Alice Ventura e Cavi Borges. Edição: Gustavo Pizzi; Fotografia: Paulo Castiglioni e Tiago Scorza; Som: Bruno Espírito Santo e Michel Messer; Edição de Som: Francisco Slade.

Lapa de Rua (2009): Direção: Diogo Mirandela; Produção: Carolina Merat; Fotografia: Igor Rodrigues; Câmera: Carolina Merat, Fabio Alves, Igor Rodrigues e Matheus Castro.

Entre arte Lapa (2010) Roteiro e direção de Ana Letícia Ribeiro e Mariana Lins; Câmera Fagner Mota e Reginaldo Cerqueira. Som direto: Pedro Amaro.

Postal da Lapa (2010). Direção: Victor Vidal; Fotografia: Rafaela Moreira; Som direto e edição: Aline Damasceno.

Eu sou a Lapa (2012) Produção, Roteiro e Direção: Michelly Xavier; Imagens: Eduardo de Luca

Vamo lá pa Lapa (2012) Direção e roteiro: Leonardo Carvalho, Fernando Continentino e Rodolpho Villanova; Produção: Luciana Trindade e Alessandra Colonize; Fotografia: Marcos Reis. Câmera: Marcos Reis, Leonardo Carvalho e Fernando Continentino.