



Uma Análise das Representações da Cidade do Rio de Janeiro a partir do Filme O Primeiro Dia¹

Roberta Giannini²

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

O destino de João, encarcerado num presídio do Rio de Janeiro, nunca deveria se cruzar com o de Maria, isolada em seu apartamento. Mas no dia 31 de dezembro de 1999 João foge da prisão; no mesmo momento, Maria vaga pelas ruas da cidade, desamparada e abandonada pelo marido. O Primeiro Dia é um filme que retrata uma cidade dividida. As cidades atuais se mostrariam como artifício, como interferência, modificando a natureza e criando um mundo artificial. A modernidade rompe com a tradição, radical neste sentido, do destruir para construir; numa modernização excludente, que tornaria a cidade partida. Haveria novas maneiras de sentir e novas figuras da sociabilidade: um meio como o cinema exploraria isto, como as pessoas estão vivendo através da mediação tecnológica, que traria uma solidão, uma identidade que não seria mais uma.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Representações; Cidade.

1. Introdução

O destino de João, encarcerado num presídio do Rio de Janeiro, nunca deveria se cruzar com o de Maria, isolada em seu apartamento. Mas no dia 31 de dezembro de 1999 João foge da prisão. No mesmo momento, Maria vaga pelas ruas da cidade, desamparada e abandonada pelo marido. João é perseguido pelos becos e favelas de Copacabana. Começa a contagem regressiva da virada do milênio. Estouram os primeiros fogos de artifício. Sem nenhuma perspectiva, Maria sobe para o telhado de seu prédio para tentar o suicídio, o mesmo lugar onde João busca se esconder. E é nesse espaço, entre o céu e a terra, na utopia de uma única noite, que a cidade partida se abraça e o milagre se produz. Até a chegada do primeiro dia.

João ganha o direito de sair da cadeia no último dia do ano de 1999, mas desde que execute a terrível tarefa de assassinar um amigo de infância. Este, sabendo-se jurado, mas sem poder imaginar quem será seu algoz, caminha meio morto, meio vivo à espera do inevitável. Aqui, as dificuldades do homem encontram paradeiro definitivo

¹ Trabalho apresentado no GT – Audiovisual, do Inovcom, evento componente do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

² Mestranda do curso de Comunicação Social da PUC-Rio, e-mail: robertagiannini@rjnet.com.br



numa vida não levada a cabo pelos moradores das comunidades do Rio de Janeiro. Subsistem solidários, porque nada restaria se assim não fosse. Do alto do morro, vêem-se todas as luzes dos que têm e teimam em segregar populações inteiras em ações perpetradas diariamente.

Maria está em total descompasso com seu marido. Não há diálogo, não há respeito. Vivem num ambiente estreito, medíocre, lutando cada um por si e contra todos. A classe média se protege cada vez mais; vive menos a cidade e seus espaços públicos, lutando por mais tempo para poder optar pelo melhor plano de previdência, pelo mais moderno telefone celular, pela melhor escolha para as próximas férias.

Maria acaba sendo abandonada e pensa em dar cabo a sua vida. Mas encontra João, em fuga desesperada, após concretizar seu ato de assassinato. Esse encontro simbolizaria a própria fragmentação da cidade, que não se vê e se encontra próxima à barbárie.

O Primeiro Dia é um filme nervoso, tenso, que retrata uma cidade dividida, alheia a si mesmo. Parece que os diretores Walter Salles e Daniela Thomas se inspiraram no livro *Cidade Partida*, de Zuenir Ventura, que fala da crescente tensão de uma cidade que convive com a mais violenta segregação. Uma cidade que nos aparece, à classe média, à classe alta, como imagem, principalmente hoje, no mundo contemporâneo em que tudo é mediado por uma representação, por um simulacro do real.

A história de *Cidade partida*, publicado exatamente um ano após o extermínio de Vigário Geral, começa 40 anos antes do dia em que homens fortemente armados invadiram a favela para descontar em quem encontrassem pela frente uma rixa envolvendo drogas. Zuenir parte da década de 50 para mostrar que, já nos anos dourados, havia ingredientes para uma futura cisão social no Rio, pois afinal, como poderia ser a vida num lugar completamente ignorado pela sociedade e pelo Estado?

2. Alguns paralelismos entre o cinema e a cidade

As cidades atuais se mostrariam como artifício, como interferência, modificando a natureza e criando um mundo artificial numa luta contra o atraso, o moderno como atual, de cada momento. Se a modernidade é uma ruptura de tradição, se rompe com o velho para se construir o novo. A cidade moderna nunca estaria pronta, o traço do mundo moderno, da descontinuidade, estaria sempre em mudança. A modernidade rompe com a tradição, radical neste sentido, do destruir para construir, numa



modernização excludente, que tornaria a cidade *partida*. Símbolos vicários que substituem uns aos outros e sobrepõe-se uns aos outros. Só haveria lembrança porque há o esquecimento, num jogo da cidade com a memória.

Haveria novas maneiras de sentir e novas figuras da sociabilidade: os meios como o cinema e a literatura explorariam isto, como as pessoas estão vivendo através da mediação tecnológica, que traria uma solidão, uma identidade que não seria mais uma, dura. Este filme mostra a busca pelo encontro, uma busca por uma espécie de valores humanos. Com isto poderíamos refletir sobre a própria relação inerente do cinema com a cidade. O cinema que seria uma manifestação cultural que nasceu junto com a metrópole, com o espaço urbano e guardou para si o dever de representar, prever e anunciar as cidades, como acrescenta Rafael Argullol no artigo *A cidade-turbilhão*:

O cinema nos fez ver, com frequência, hipóteses muito mais contundentes de cidades do que aquelas que nos permitiriam imaginar um olho real. Desde a clássica *Metrópole* de Lang até as recentes *Blade Runner* de Scott ou *Céu sobre Berlim* de Wenders, a indiscutível vantagem dos filmes de proposta urbana sobre qualquer outro processo visual se apóia em suas possibilidades totalizadoras. A pintura fez tentativas, mas seus resultados são sempre fragmentários. O mesmo ocorre com a fotografia, inclusive com aquela que faz uso de maiores recursos técnicos. Por outro lado, os projetos urbanísticos, ainda que globais e minuciosos, são por demais esqueléticos, estão desprovidos de carne. Só o cinema alcança e por vezes antecipa, a história da cidade moderna, chegando ao ponto de a metrópole que se perfilha para este final de século consistir na superposição das diversas possibilidades oferecidas pela cinematografia. (ARGULLOL: 1994, 59)

Portanto, como falar do Rio de Janeiro senão através da imagem que o cinema nos traz dessa cidade? Dessa forma, a premissa não seria só a de que o filme aqui analisado representa a cidade, mas também a de que essa imagem seria capaz de apontar para qual direção se dirige a imagem da metrópole do Rio de Janeiro; como os traços geometrizar e racionalizadores da cidade seriam esquecidos para fazer prevalecer o traçado que surgirá das linhas que os transeuntes irão escrever no chão da metrópole.



Ainda segundo Argullol (1994, p.60), a cidade já seria, “desde os seus inícios, o ‘lugar do representar’ face ao ‘lugar do habitar’ rural, a metrópole moderna, modelada pela mensagem niveladora dos *mass-media*, se constitui no lugar do encenar”. E que o cinema, já em suas origens, adivinhava e assumia para si este princípio, com a peculiaridade de que o cenário urbano era palco para a encenação de diferentes narrativas, ao contrário da concepção dos *mass-media*, para quem a encenação cotidiana só teria uma única narrativa, “no grande cenário da única cidade possível”.

O cineasta Win Wenders também compartilha da idéia de que coloca o cinema é uma cultura urbana. Para Wenders (1994, p.181) o cinema seria o espelho adequando das cidades e dos homens do século XX, como um documento histórico de nosso tempo. O cinema seria capaz, como nenhuma outra arte, de apreender a “essência das coisas, de captar o clima e os fatos do seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos”, numa paisagem urbana sob a ótica das imagens. Ainda segundo o diretor:

O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos. O filme é a testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranqüilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas. (WENDERS: 1994, 181)

Parece que o filme tenta captar através da *performance* dos personagens a representação da cidade que sobrepujou suas formas geométricas à medida que “o emaranhado de existências humanas” – como coloca Italo Calvino – impôs novos limites e fronteiras para o Rio de Janeiro. Territórios de uma micrópole inacessível, continentes privados, cidades invisíveis, construídas pelo imaginário de cada um.

Pode-se utilizar também o cinema como o meio que fixa o instante desta metrópole. Segundo Leo Charney, a perspectiva como visão centralizadora daria um tipo de visão do real. A simultaneidade seria um traço moderno e vanguardista, o instante que impõe a consciência. Como experimentar a cidade, sentir a sua presença, vivenciá-la por completo, esta metrópole inacessível, de cidades invisíveis? Como fixar o instante? Se tudo estaria em devir, em movimento, então como captar o instante? De acordo com Charney:



Acima de tudo foi essa forma de experiência em movimento que ligou a experiência do cinema à vida diária na modernidade. A experiência do cinema refletiu a experiência epistemológica mais ampla da modernidade. Os sujeitos modernos (re)descobriram seus lugares como mediadores entre passado e futuro ao (re)experimentar essa condição de espectadores de cinema. Passado e futuro confrontaram-se não em uma zona hipotética, mas no terreno do corpo. Essa alienação fundamentou-se e surgiu da aspiração moderna para apreender momentos fugazes de sensação como uma proteção contra sua remoção inexorável. (CHARNEY: 2004, 332)

O cinema também como meio que mostra a cidade como ferramenta de registro, como afirma Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades, a cidade*:

A cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza. Além de continente das experiências humanas, com as quais está em permanente tensão, “a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história”. O seu livro de registro preenche-se do que ela produz e contém: documentos, ordens, inventários, mapas, diagramas, plantas baixas, fotos, caricaturas, crônicas, literatura... que fixam a memória. Cidade e escrita, indissoluvelmente ligadas, impulsionam-se pela necessidade de memorização, medida e gestão do trabalho coletivo. (GOMES: 1994, 23)

O Primeiro Dia poderia ser lido como filme e registro da cidade, pois o fazer cinematográfico se realiza através do esforço de muitos e o próprio formato que o Rio de Janeiro adquire no filme é construído pelas histórias de vida de cada um dos personagens: a delegacia na qual o bandido está preso, o apartamento claustrofóbico da personagem Maria, as ruas sem-lei de Copacabana, a favela precária e o Ano Novo que parece temporariamente levar todos os problemas embora, junto com os fogos de artifício, aos céus. Numa relação fundamental do cinema com a cidade, o herói do mundo moderno seria na verdade o anti-herói, que enfrenta a multidão, que abre caminhos através da multidão, como um espaço psíquico, onde se vivenciam os dramas.



O artifício tomaria conta da natureza, do mundo da rua, da vitalidade, o estranhamento que a modernidade trouxe, o choque. A cidade fragmentada, rítmica, que afetaria a percepção humana. Um mundo moderno com urbanismo, planejamento, disciplinarização, controle do espaço e da circulação, racionalização, um progresso que apontaria numa homogeneidade. Em um contexto de reivindicação versus repressão, coexistência, aleatório, não-comunitário, construções geometrizadas e a multidão; a cidade seria um símbolo complexo: tensão entre um traçado geométrico e o emaranhado de existências humanas. A complexidade viria desta tensão. A tensão é o que daria o aspecto dramático, de conflito, num emaranhado de existências humanas, num cristal versus a chama; onde os medos e os desejos estariam na chama e a racionalidade seria o cristal.

3. A cidade do Rio de Janeiro em *exposição*?

Da cidade construída pelas reformas urbanas do início do século XX de Pereira Passos, num projeto de *regeneração* que se queria modernizadora, onde a ênfase estava em fazer ressaltar as conquistas do progresso e da civilização que nos aproximavam dos padrões da racionalidade européia, chegamos à cidade-invisível do filme, onde os elementos excluídos do projeto urbanístico é que roubariam a cena; como a rua empobrecida onde fica a delegacia de polícia, a favela e seus becos, o próprio prédio envelhecido onde vive a protagonista, seu telhado com caixas d'água e a vista de um mar de edifícios em Copacabana. Isto porque, também segundo Argullol (1994, p.60), “além da tela em que se projeta a única cidade possível subjaz a ruptura da ordem urbana anterior e a procura de novas estratégias de contenção do caos”.

A utopia das cidades seria a cidade moderna do século XVIII, da cidade civilizada, porém esta teria sido substituída pelas cidades inchadas, pela falta de moradia, com vícios sociais e desagregação. Ítalo Calvino em *As cidades invisíveis* mostra o diálogo entre Marco Pólo, o comerciante nômade, e o imperador dos tártaros Kublai Khan, onde este último não crê na falácia de Pólo sobre a cidade utópica desejada. Pergunta a Marco Pólo: não existe a cidade perfeita? A resposta para esta pergunta poderia ser: na verdade o importante seria continuar tentando. Haveria aquilo que não seria inferno no meio do inferno, inclusive na própria cidade do Rio de Janeiro. Anular-se-ia a diferença entre o que está fora e o que está dentro com personagens em trânsito, que não têm nome.



O filme mostra o Rio de Janeiro que se desejou excluir no projeto da urbanização da capital da República porque quer representar exatamente os movimentos contraditórios que se combinam fora do poder panóptico – os mundos privados (num microcosmo da cidade) onde os sonhos, as loucuras, a violência, os desejos e as alucinações são guardados – e que, agora, se tornam uma das forças determinantes das formas e traçados da metrópole carioca. Argulhol (1994, p.60) coloca que “um dos eixos principais em torno do qual se estruturam certas arquiteturas atuais, é o da configuração de um tipo de subcidade regida pelo isolamentismo, a verticalidade e a claustrofobia.”

Esta mudança na cidade muitas vezes também seria ostentada de maneira brutal por muitas vezes destruir monumentos, prédios e lugares públicos. A vida moderna na cidade causaria vertigem por conta da sobreposição de elementos. E esta subcidade, esta micrópole, quer supostamente criar uma cidade ficcional em que a arte e a arquitetura, sob a égide da tecnologia, constrói fortalezas civilizatórias marginalizando, segregando e impondo suas forças aos espaços urbanísticos do passado.

4. A metrópole como paradigma da *solidão*

As cidades estariam se tornando cada vez mais ininteligíveis, cidades que se dariam através das mediações, no lugar do inumerável, da multiplicidade, do inominável, pois não haveria parâmetros. A megalópole que amplifica as contradições, dando lugar aos conflitos. A modernidade exigiria que se olhasse o presente racionalmente, num fascínio pelas maravilhas do progresso. A partir disto o indivíduo não seria mais o centro do universo, numa passagem do mundo teocêntrico do Renascimento ao mundo antropocêntrico contemporâneo.

Walter Salles e Daniela Thomas vão buscar nesse formato habitacional urbano elementos que possibilitem *ler* a cidade, ler o bairro de Copacabana: lugar da perdição, das drogas, da prostituição, mas também do *glamour* noturno, dos agitos da metrópole e dos lugares turísticos. *O Primeiro Dia* encerra-se no micro-universo dos apartamentos, sintomas da privatização da vida na megalópole, da retração do espaço público e aborda os temas mais comuns à vida nas metrópoles: o isolamento, a solidão, o confinamento.

Parece que a personagem Maria enlouquece em parte pela tristeza causada pelo abandono, mas também pela perspectiva iminente de solidão neste lugar tão cheio de gente (que é mostrado na cena onde ela vaga sem rumo por Copacabana), porém é uma gente que não se fala, que não se vê, que parece não se importar com a dor estampada na cara do outro. O edifício, longe de um espaço de convivência coletiva, revela-se



como *habitat* privado que esconde tudo aquilo que não pode ser revelado na cena pública da cidade. Como coloca Rafael Argullol:

Um dos eixos principais em torno do qual se estruturam certas arquiteturas atuais, é o da configuração de um tipo de subcidade regida pelo isolamentismo, a verticalidade e a claustrofobia. O surgimento de micrópoles, seja no interior de velhas metrópoles, seja como catapulta de metrópoles em crescimento, é um dos fenômenos mais preocupantes no que diz respeito à compreensão da dinâmica entre arquitetura e cidade – e, paralelamente, entre arte e tecnologia – face ao iminente fim de século. Tais micrópoles implicam não mais na criação de uma segunda natureza, como era próprio da cidade tradicional (isto é, do “lugar do representar” que relembra o perdido “lugar do habitar”), mas na formulação de uma autêntica cidade ficcional em que a interiorização simulada da natureza acompanha a interiorização, não menos simulada, das funções antigas da cidade. (ARGULLOL:1994, 61)

Numa tentativa de ordenar os recortes dessa cidade, em um esforço de ordenação, de ler a cidade nas dobras e não nos clichês das cenas, o filme escava as camadas de um palimpsesto (a própria cidade) para encontrar cidades que se misturam entre a memória e o desejo, ocultando cidades e construindo outras, imaginárias; difusas pelo pensamento confuso de uma mulher abandonada, um bandido extorquista e um preso fugitivo que conseguiu a liberdade ao matar seu melhor amigo.

O filme assim parece querer contar a história da cidade que não está contida na *imagem oficial*, quer revelar os limites da cidade, embaralhados pelas vivências de cada um, revelando assim as cidades que foram ocultadas a partir do advento da civilização e modernização da sociedade; de cidades submersas, jogadas para fora da cena pelos estratégias do poder panóptico. Conta a história da cidade-submundo do crime, da extorsão, do tráfico de influência, das drogas, dos assassinatos, da pobreza, seja ela de qualquer natureza, moral, social ou econômica. O Rio de Janeiro como alegoria, como tensão entre a ordem e a desordem.

Porém, como se daria a produção de sentidos, mesmo com estas tensões? As representações poderiam se dar através das mediações, haveria algo que daria este *link*. A circulação se tornaria preponderante à produção, como os bens e valores que



circulam. Haveria uma mudança de valor do espaço, a rua como o lugar desta mediação, o encontro de uma multidão com outra, um modo de dominar o mundo. Segundo o sociólogo Zygmunt Bauman, em *Confianza y temor em la ciudad* afirma que:

As cidades contemporâneas são os campos de batalha onde coincidem os poderes mundiais e as obstinadas razões de ser de cada habitante; onde estes se chocam e combatem em busca de um acordo satisfatório ou minimamente tolerável; um tipo de convivência que se espera constitua uma paz duradoura, mas que por regra geral não resulta mais do que um armistício, um intervalo para se reparar as defesas danificadas e voltar a implantar as tropas. É este enfrentamento, e não um único fator, o que põe em marcha e dirige a dinâmica da cidade da modernidade líquida. (BAUMAN: 2006, 25)

Já Martin-Barbero (2004, p.258) diz que os novos modos de simbolização e ritualização do laço social se achariam “a cada dia mais entrelaçados às redes comunicacionais e aos fluxos informacionais.” A partir de traços epistemológicos trabalhar-se-ia o descentramento, as redes, as relações, concatenando as idéias, com fluxos, globalidade técnico-econômica, produzindo um espaço reticulado. Os *links* que vão se fazendo, mas que, no final, não têm finalidade, não têm origem e não têm ponto final. A origem não estaria ali, estaria em outro lugar. Na cidade haveria interrupção, não haveria conclusão, num processo de intertextualidade, onde o sentido estaria em vários lugares:

O despedaçar-se das fronteiras espaciais e temporais que eles introduzem no campo cultural deslocaliza os saberes e deslegitima suas fronteiras entre razão e imaginação, saber e informação, ciência e arte. Isso modifica tanto o estatuto epistemológico como o institucional das condições do *saber* e das figuras de *razão*, que constituem os traços da *mudança de época*, em sua conexão com as novas formas de sentir e as novas figuras da socialidade. (BARBERO: 2004, 258)

A memória desempenharia uma função fundamental na imagem das cidades, pois ela seria redundante para fixar as lembranças de um lugar. A vida privada de cada



um dos personagens se confunde com a trajetória da vida na cidade na experiência de viver num microcosmo. O conflito que Italo Calvino quer descrever em *As cidades invisíveis*, através das viagens de Marco Pólo – que, na verdade, viajava no império da linguagem, dos repertórios que ele revisitava a fim de descrever para o imperador as cidades do império – seria a tensão entre um pensamento que estuda e prevê a geografia da cidade, a racionalidade geométrica e um outro que dão ênfase ao “emaranhado de existências humanas”, como revelado na citação acima em que Marco Pólo chega a discorrer acerca das cidades através de “saltos, gestos... objetos que ia extraindo dos alforques”. Segundo o autor, as formas da cidade contemporânea surgem dos traços impostos tanto pela racionalidade geométrica como pelas experiências humanas ao viver a cidade.

Salles e Thomas, por sua vez, fazem prevalecer em *O Primeiro Dia* as vivências do habitante anônimo, as lembranças, os desejos daqueles que experimentam e modificam efetivamente o Rio de Janeiro. Copacabana, símbolo consagrado das conquistas da civilização e do progresso, ícone da domesticação da natureza pela urbanização é, hoje, um espaço transformado por aqueles que habitam o bairro: as prostitutas, os camelôs, os traficantes, os profissionais liberais, as empregadas domésticas, as dançarinas sensuais, os técnicos de futebol e os aposentados ao lado dos privilegiados que habitam os edifícios de luxo que ainda há. Estes – e não os desejos impostos pelo poder público – seriam os que definem a imagem, os limites e as fronteiras atuais do bairro.

De acordo com Nestor Canclini, nas metrópoles conectadas pela atomização pode haver histórias, pois as narrativas só se dariam com a conexão. Mesmo fragmentada haveria sintaxe. Se tudo está estilhaçado nesta atomização e falta sentido, como haver narração? Segundo Canclini:

O sentido da cidade se constitui no que a cidade dá e no que não dá, no que os sujeitos podem fazer com sua vida em meio às determinações do habitat e no que imaginam sobre si e sobre os outros para suturar as falhas, as faltas, os desenganos com que as estruturas e interações urbanas respondem a suas necessidades e desejos. (CANCLINI: 2005, 90)



As cidades estariam cheias de narrativas, mas então como se dariam? Através das mídias, dos clichês? Os mecanismos de controle estariam atingindo o indivíduo numa espécie de corrosão da espécie humana. A interação humana poderia ser substituída, por exemplo, pela tecnologia?

Quais seriam os valores, como estas relações se desfazem em relação à violência, sexo e dinheiro? O que seria a metrópole, quando se começa a perceber o mundo, a diversificação das coisas? A violência desorganizaria a produção de sentidos, vivendo-se neste presente onde tudo é hipotético, onde não há discurso, numa auto-referencialidade que seria feita de outros discursos.

A rua seria o lugar onde o mundo está sendo produzido, como um traço fundamental da vida moderna. Isto impulsionaria o mundo para o futuro. A cidade seria um espaço cheio porque se esvaziou, estar em lugar nenhum seria estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Dever-se-ia então fazer seu próprio traçado dentro da cidade: pode-se viver a cidade cosmopolita, mas para se viver a cidade individualizada, sem seguir traçados predominantes. O limite da cidade seria a própria cidade ou uma outra cidade.

Não haveria nada de profundo, não haveria extração de sentido, as construções de sentido seriam o narrar, seriam as relações que se estabelecem. Nesta impossibilidade de se construir uma verdade haveria possibilidades, por exemplo, diagramas e triangulações, que sentido algo faz? Seria um tipo de discurso construído?

5. Conclusão

O *reveillón* traz consigo a esperança do novo, do desconhecido, de novas experiências. Não por acaso os protagonistas sentem esta paixão que está no ar e se relacionam enquanto os fogos de artifícios cortam o céu e aquilo os alimenta por aqueles instantes como a esperança por uma vida nova, melhor, mesmo que na realidade dura do dia-a-dia tudo vá permanecer igual.

O *Primeiro Dia* mostraria a relação fundamental do cinema com a cidade: o herói do mundo moderno seria o anti-herói, que enfrenta a multidão, que abre caminhos através da multidão, como um espaço psíquico, onde se vivem os dramas.

Haveria um olhar sobre o recomeço: todos os seus personagens principais olham para a vida como se cada minuto fosse uma chance de tentar de novo, de poder reviver do zero a vida. Daí os temas da fuga, da perda, do encontro dos opostos, dos avessos do acaso. O *Primeiro Dia* explicitaria esse gosto pelos *excluídos*, que nesse caso seriam os



excluídos da vida: o homem que decide largar a esposa às vésperas do dia 1º de janeiro de 2000, a professora cujo mundo explodiu e vai tentar o suicídio, o presidiário que tem que matar o melhor amigo para fugir da cadeia, o malandro que tem que se foragir, mas resolve fazer a última visita à casa, um velho detento que acha que o mundo inteiro vai mudar na passagem do ano (“vai mudar tudo, o um vai virar dois, o nove vai virar zero, o outro nove vai virar zero, o outro nove vai virar zero também”).

A expectativa pelo *primeiro dia* de suas novas vidas o levam à praia, à celebração e a personagem Maria mostra a serenidade adquirida por esta certeza quanto ao amanhã ao deixar seu corpo flutuar poeticamente nas águas do mar de Copacabana.

Porém, como a realidade que nos afeta não é feita de simulacros nem de artifícios, o dia seguinte, ou o primeiro dia, os levam de volta às suas realidades nuas e cruas, à violência e à solidão.

O filme deixa, depois de sua visão, um mal-estar de que, para trabalhar a realidade tanto no cinema quanto em nossas vidas, não seria necessária tamanha *boa vontade*, tamanho *bom tom*, tamanha redoma de vidro, tamanho topo de prédio para que se possa observar e vivenciar o mundo.

Referências bibliográficas

- ARGULLOL, Rafael. **A cidade-turbilhão**. In: *Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 23: Cidade, IPHAN, 1994.
- BARBERO, Jesus Martin. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confianza y temor en la ciudad: vivir com extranjeros**. Barcelona: AtmArcadia, 2006.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2001.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Modernização e controle social – planejamento, muro e controle social**. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- _____. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- WENDERS, Win. **A paisagem urbana**. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 23: Cidade, IPHAN, 1994.



Filmografia

PRIMEIRO DIA, O. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Produção: Beth Pessoa.
França/Brasil: Lumière Filmes, 1999. 1 DVD.