

Uma cidade apaixonante em tempos de megaeventos: Reflexões sobre a redescritção de estereótipos no filme “Rio eu te amo”.

Gabriel Chavarry Neiva²

Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

Esse trabalho tem como principal objetivo analisar a descrição e atualização de estereótipos no filme “Rio eu te amo”. A película, lançada comercialmente em 2014, apresenta, de forma geral, a representação de um Rio de Janeiro apaixonante e receptivo. Ao mesmo tempo que tais clichês naturalizam e essencializam um imaginário sobre cidade, é importante levar em consideração a relevância do atual contexto histórico na produção desse discurso. De forma majoritária, essas representações são marcadas por uma visão entusiasmada e harmônica da cidade, corroborando sua conexão com a preparação e realização dos grandes megaeventos.

Palavras-chave

Rio de Janeiro; estereótipos; representações; cinema; megaeventos

Nos últimos três anos, a cidade do Rio de Janeiro ocupa espaço cativo nas fileiras dos meios de comunicação em escala internacional. Em 2013, foi sede da Jornada Mundial da Juventude (JMJ) organizada pela Igreja Católica. Já em 2014 tornou-se um espaço chave para a realização dos jogos da Copa do Mundo de futebol, o Rio foi escolhido para acolher a tão esperada partida final. E para laurear essa “era de megaeventos³”, está escalada para sediar os Jogos Olímpicos de Verão no ano de 2016.

Tendo em vista o atual momento da cidade, este estudo se debruça sobre a análise de alguns aspectos formais e simbólicos da película “Rio eu te amo”. Dessa forma, propomos interpretá-la como componente de um repertório de representações filmicas sobre a cidade, reconstruindo e redescrivendo uma série de estereótipos associados à cidade do Rio de Janeiro.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicações e culturas urbanas, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do PPGCOM (UERJ), email: gneiva10@gmail.com

³ Sobre a chamada “Era dos megaeventos” e suas repercussões, ver FREITAS, Ricardo & LINS, Flávio & SANTOS, Maria Helena do Carmo. Megaeventos: motores de transformações sociais. XXII Encontro Anual do Compós, 2014. Disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT07_COMUNICACAO_EM_CONTEXTOS_ORGANIZACIONAIS/freitaslinscarmocompos2014belemdopara_2195.pdf. Acesso realizado em 28 de junho de 2015.

“Rio, eu te amo” é uma produção capitaneado pela Conspiração Filmes”, produtora independente fundada em 1991, em parceria com o conglomerado *Warner Brothers*. A película foi dividida em dez curtas metragens, tendo como diretores: Andrucha Waddington, Carlos Saldanha, José Padilha, Fernando Meireles, John Turturro, Vicente Amorim, Nadine Labaki, Im Sang Soo, Paolo Sorrentino, Stephan Eliot e Guilherme Arraiga. Almejou-se fazer desse registro um “movimento de amor à cidade⁴”, construindo, de forma geral, uma representação imagética da cidade como um ambiente harmônico e apaixonante.

Consideramos, então, que o nosso principal objetivo analítico é entender como as representações contidas em “Rio eu te amo” nos ajudam a compreender o atual contexto histórico e social e a sua subsequente produção discursiva. O termo “representações” tem diversas acepções possíveis. Primeiramente, adotaremos a definição traçada por Vera França (2004) e utilizaremos esse conceito como “sinônimos de imagens, discursos e signos, conjuntos de ideias desenvolvidas pela sociedade”. Além disso, compreendemos a partir das contribuições de Paul Ricoeur (1994) e Clifford Geertz (1978), que as representações são modos de construções simbólicas que traduzem uma experiência específica de certos setores das sociedades estudadas.

Para emprendermos essa operação analítica sobre a película “Rio eu te amo”, acreditamos que é preciso traçarmos um inventário narrativo tanto sobre representações passadas da metrópole no cinema, quanto acerca de outro contexto histórico na qual o Rio de Janeiro recebeu um megaevento que alterou sua dinâmica social.

Inventário de representações fílmicas sobre o Rio de Janeiro.

A partir do final do século XIX e começo do século XX, o Rio de Janeiro começou a ser representado como uma cidade que almejava *status* de metrópole. Consideramos então ser importante retomar alguns estudos históricos e sociológicos que retracem essa trajetória. Primeiramente, tomamos como partida as teses de Beatriz Jaguaribe (2009) e Ricardo Ferreira Freitas (2012; 2014) que delimitam os eventos da Exposição Nacional de 1908 e a Exposição Internacional de 1922 realizadas na cidade como marcos iniciais para os futuros

⁴ Trecho da sinopse do filme retirada da sua página da rede social *Facebook*:
<https://www.facebook.com/riodejaneiroeuteamo>. Acesso realizado em 28 de junho de 2015.

megaeventos aqui empreendidos. Essa reflexão é importante pois nos fornece uma chave explicativa e paralelo comparativo em torno do atual contexto.

Sandra Jatahy Pedroso (1997) defende que essas exposições marcam uma “entrada oficial do Brasil no mercado internacional”, consolidando a posição do Brasil, e consequentemente do Rio de Janeiro, como ponta de lança de um projeto modernizador latino americano. Ruth Levy (2008; 2013) enumera diversas intervenções realizadas para a Exposição Universal de 1922: o aterramento da enseada da Glória, a reabilitação da Avenida Atlântica, a higienização da Lagoa Rodrigo de Freitas e a construção da Avenida do Contorno (rebatizada posteriormente de Avenida Rui Barbosa, localizada no bairro do Flamengo). Além disso, ergueu-se alguns hotéis para acomodar os visitantes da Exposição. Nessa leva, foram construídos o Hotel Glória e o Copabacana Palace (finalizado com atraso, abriu suas portas em 1923, depois da realização da Exposição de 1922).

No final da Exposição Universal de 1922, o filme “No paiz da Amazonas” de Silvino Santos foi lançado. Portando imagens das riquezas naturais da Floresta Amazônica e da urbanizada cidade de Manaus, traça-se aqui uma conexão entre aquela região e uma representação identitária do Brasil.

Nota-se aqui também que Silvino Santos filmou a cidade do Rio de Janeiro durante a Exposição Universal. Dando importância ao caráter moderno da então Capital Federal, o realizador captou prioritariamente imagens das grandes Avenidas e dos movimentos de transeuntes pela zona central da cidade. Batizado de “Terra encantada”, este documentário constituiu uma das primeiras representações fílmicas que captaram um olhar interpretativo acerca desse projeto de modernidade carioca no começo do século XX.

Nas décadas de 1930 e 40, as representações fílmicas sobre o Rio de Janeiro passam a ganhar espaço na indústria hollywoodiana. Produções como “Voando para o Rio” (1933) e “Alô Amigos (1945) ajudaram a consolidar um “cinema para gringo ver”, integrado ao projeto de Política da Boa Vizinhança, capitaneado pelos Estados Unidos. Essas películas representam o Rio de Janeiro como um centro irradiador da cultura nacional, ponto de intersecção entre a nossa tradição afável e uma modernização em plena consolidação. A figura que melhor exportou tal imaginário foi a de Carmen Miranda.

De forma concomitante, em 1933, o estúdio Cinédia abriu suas portas no bairro de São Cristovão, zona norte da cidade. De acordo com Alice Gonzaga (1987), no auge da sua produção, entre a década de 1930 e 1951, a produtora lançou cerca de 700 películas de diversos gêneros: cinejornais, dramas e chanchadas musicais. Esse último estilo foi o mais

requisitado pelo público e ajudou a popularizar artistas como Oscarito, Grande Otelo, Francisco Alves e Mário Reis. O Rio de Janeiro foi um constante protagonista de muitos desses filmes, representado como um lugar propício para a encenação da malandragem, criatividade e musicalidade dos atores em cena.

Influenciado pelo movimento neo realista italiano que trazia como principal mote a exposição das mazelas naquela sociedade, o cineasta Nelson Pereira dos Santos finaliza a película “Rio 40 graus” em 1955. O Rio de Janeiro aqui representado mistura ricos e pobres, favela e asfalto, com um forte cunho de crítica às disparidades sociais presente na cidade. Esta película não só foi considerada como uma espécie de marco inicial do chamado “Cinema Novo⁵”, como também influenciou a realização de filmes como “A grande cidade” (Carlos Diegues, 1966) e “André, a cara e coragem (Xavier de Oliveira, 1971), representando o Rio de Janeiro como um lugar de difícil acesso para migrantes nordestinos de classes menos favorecidas.

Um Rio de Janeiro insular e musical, agora embalado pelo *rock n roll*, reaparece nas películas dos anos 80. Filmes como “Bete Balanço” e “Rock Estrela” (ambas dirigidas por Lael Rodrigues, 1984 e 1987, respectivamente) e “Tropclip” (Luiz Fernando Goulart, 1985) colocava a cidade, especialmente a região da zona sul, como elemento chave de um estilo irreverente e descolado daquela geração. Essa representação fílmica de uma “carioquice” chistosa e ensolarada foi retomada, sem a presença do rock oitentista, em “Como ser solteiro no Rio de Janeiro” (Rosane Svartmann, 1998).

Na virada do século XX para o século XXI, a violência urbana ganha espaço na filmografia brasileira. Tendo como cenário principal as favelas do Rio de Janeiro, filmes como “Notícias de uma guerra particular” (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), “Cidade de Deus” (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e “Tropa de Elite I e II” (José Padilha, 2007 e 2010, respectivamente) abordaram o embate entre força policial, moradores e membros do tráfico de drogas. A favela não era novidade na cinematografia brasileira, como vimos no já citado “Rio 40 graus” de Nelson Pereira dos Santos e em outros registros ligados ao Cinema Novo, como “Cinco Vezes Favela” (Carlos Diegues, Leon Hirzman, Marcos Farias, Joaquim Pedro de Andrade e Miguel Borges, 1962). A novidade aqui é

⁵ Ver a discussão sobre a influência de Nelson Pereira dos Santos no Cinema Novo em BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempos de cinema*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976 e XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

observar a representação de tal território como arena principal da violência urbana que assolava a cidade.

Isto posto, enquanto o documentário de João Moreira Salles “escrutina os diversos pontos de vista ali contidos” (COUTINHO 2013), “Cidade de Deus” e “Tropa de Elite (principalmente o primeiro) são compreendidos como representações da estetização da truculência gratuita nas favelas. Em um artigo que analisa “Cidade de Deus”, Ivana Bentes (2007) cunhou o termo “cosmética da fome” para criticar o vápido consumo dessas imagens violentas.

Dessa forma, podemos encontrar múltiplas representações do Rio de Janeiro na História do cinema brasileiro, tanto no passado quanto na contemporaneidade. Voltando aos apontamentos traçados por Paul Ricoeur, classificaremos tais registros como uma espécie de “trama conceitual” que precede o ato de criação. Assim, esse inventário de representações se apresenta como uma espécie de “repertório” para compreensão dos estereótipos contidos na cidade apaixonante apresentada em “Rio eu te amo”.

O estereótipo como representação.

Existem poucas contribuições teóricas em que o estereótipo é conceituado de maneira mais elaborada. Geralmente apresenta-se uma diatribe de juízo de valor dos quais seus efeitos são pedagogicamente rechaçados. Contrapondo-se a tal tendência, propomos aqui dialogar com algumas contribuições que fogem dessas tendências. Dentre estes, Michael Pickering (2001) empreende um estudo multidisciplinar, conjugando sociologia, história, psicologia social e estudos literários para tentar esclarecer e desconstruir a força do estereotipo enquanto representação coletiva.

Pickering nos propõe a pensarmos as representações coletivas como motor chave de uma contínua disputa de poder entre certos grupos midiáticos e sociais, selecionando alguns aspectos e concepções simbólicas (raça, gênero, classe, religião, etc) que acabam por construir identidades em comum. Isto posto, o cinema compõe um papel importante nesse processo, pois oferece um espaço em que os estereótipos são comumente representados.

De maneira contínua, Pickering se esquivava de uma interpretação maniqueísta do estereótipo; segundo o próprio autor, tal abordagem pouco acrescenta para a compreensão desse fenômeno. Em contrapartida, seu mote principal se debruça sobre o processo de naturalização de características que parecem intrínsecas aos grupos representados. De forma

geral, “Rio eu te amo” opera numa lógica de representação em que pessoas são inevitavelmente marcadas por um ambiente de inegáveis belezas naturais, o que comumente resulta num inevitável estado de constante harmonia com a “cidade maravilhosa”. Nesse caso, o estereótipo chave da película não é o carioca nem o turista, mas a representação do lindo Rio de Janeiro e o seu inescapável elemento apaixonante sobre as pessoas.

Homi Bhabha (1998), em um importante registro da crítica pós colonial afro asiática, define o estereótipo como um modo de representação com alto teor de “fixidez”, construindo imagens e relatos simplificados dos colonos. No decorrer da colonização do século XIX e XX, os africanos e asiáticos são representados com o mesmo grupo de características, independentemente do contexto social ou da sua agência individual. A partir desse processo, nega-se a diferença do Outro não europeu, sendo este objeto da constante fantasia e rejeição do etnocentrismo europeu.

O fator de “fixidez” mais recorrente de tal estereótipo é da etnia/raça. A partir de tal perspectiva, Steve Neale (1979) e Robyn Wiegman (1998) apontam para o constante processo de “essencialização” de grupos étnicos (asiáticos, latino americanos, afro americanos, etc) na produção fílmica norte americana. Wiegman nos lembra que tais estereótipos racializados seguem simples divisões binárias: “bom e mal, nobre e selvagem, leal e traidor, vilanesco e bondoso”.

Segundo Robert Stam e Ella Shohat (2006), a busca por uma verossimilhança realista nesses filmes produz estereótipos simplificados, relegando um possível diálogo cultural aos padrões narrativos do senso comum etnocêntrico ocidental. Por consequência, tal enfoque essencializa o processo representativo ao definir fórmulas históricas de atributos muito bem definidos e pouco flexíveis acerca desses grupos e indivíduos étnico⁶.

Tunico Amancio (2000) utiliza o conceito clichê⁷ para explicar a fixidez de imagens saturadas que reiteram uma visão recorrente do um senso comum. Amancio defende que o estereótipo mais veiculado no cinema ao Rio de Janeiro é a da cidade cartão postal. No seu livro “O Brasil dos Gringos” o autor indica as produções “Voando para o Rio” (1933) e “Alô Amigos”⁸(1942) como forças consolidadoras de uma visão estereotipada do

⁶ Por outro lado, Stam e Shohat lembram que esses estereótipos simplificados não são meros reflexos de uma passividade grupal. Em vista disso, contingentes do público nativo, afro e latinos americanos se opuseram a representações midiáticas de seus grupos que consideravam ofensivas e atores de descendência afro americana individualizam os seus tipos e transformavam papéis humilhantes em exercícios de resistência.

⁷ Seguindo os apontamentos de Michael Pickering (2001), consideramos que estereótipo e clichê são conceitos homólogos, portando significados complementares.

⁸ Dentre esses olhares fílmicos sobre o estrangeiro, Amancio cita como exceção o projeto (inacabado) de Orson Welles, “É tudo verdade” (It’s all true). Este apresentou uma contrapartida a essas imagens de cartão postal, investindo no carnaval e no samba de morro.

estrangeiro sobre o brasileiro (estendida também ao carioca): sensual, exótico, amigável e amoroso. Sob tomadas das belezas naturais da cidade do Rio de Janeiro e das suas realizações urbanísticas (Teatro Municipal, Avenida Central, Joquei Clube, Cassino da Urca), consolidou-se uma representação típica de um cartão postal: trata-se de um lugar idílico e provedor de intensos focos de lazer.

Em “Rio eu te amo”, o estereótipo do cartão postal é mais uma vez recuperado, essencializando um encontro harmônico entre a cidade e os seus ocupantes, mediado pelas belezas naturais ali presentes. Tal preceito se desenha como uma sinédoque da famosa “democracia racial”, popularizada por autores como Gilberto Freyre, Arthur Ramos e Edison Carneiro, na qual a miscigenação do brasileiro resulta num positivo “caráter nacional”, principalmente devido a uma maleável e singular convergência de etnias. Dessa forma, a “cidade maravilhosa” é um centro edênico⁹ para essa interação, aonde moradores e turistas são “amolecidos” pelo irresistível “charme” da cidade.

Ao mesmo tempo em que os estereótipos são essencializados e naturalizados, Pickering nos lembra que tal processo é sempre mediado pelos seus contextos históricos específicos. Isto posto, Ricardo Ferreira Freitas e Kátia Pires Gonçalves (2012) utilizam narrativas do “Jornal O Globo” para demonstrar a repetição do vocábulo “pacificado” durante o processo de ocupação da favela da Rocinha pelas UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora). A comunidade, antes soterrada pelo estigma da violência urbana, foi ressignificada como lugar de esperança e confiança.

De forma concomitante, a representação de Cidade maravilhosa antes preterida pelas narrativas de violência urbana, como exemplificado por filmes aqui já citados como “Cidade de Deus” e “Tropa de Elite”, é reinventada como ambiente receptivo, cujo calor dos habitantes e belezas naturais a tornam propícia também para chegada dos megaeventos durante os anos de 2013 e 2016. É nesse contexto de euforia e paixão que a película “Rio eu te amo” foi produzida e lançada em circuito comercial.

Os estereótipos em “Rio eu te amo”.

“Rio, eu te amo”, película dividida em dez segmentos, apresenta a cidade como seu cenário principal. Assim, estamos selecionando algumas partes do longa-metragem, cuja

⁹ No clássico “Visão do paraíso”, Sérgio Buarque (1982) defende que um dos mitos de origem do Brasil (e de parte da América Latina) é calcado na fantasia da descoberta de um paraíso intocado nas terras recém descobertas.

duração é de uma hora e quarenta e oito minutos. Optamos pela descrição e interpretação de imagens que estabelecem mais claramente conexões com as representações de estereótipos presentes nessa obra.

De forma geral, consideramos que a película apresenta-se como exemplo do chamado “cinema para exportação¹⁰”, modalidade de filmes que privilegiam o público e mercado internacional. Por outro lado, como anteriormente citado, o “Rio eu te amo” divide seus segmentos entre diretores brasileiros e estrangeiros. Tal estratégia filmica engendra aqui um curioso efeito nas formas de representação; ao mesmo tempo em que apresenta um olhar do Outro (Estrangeiro) sobre o imaginário da cidade, também constrói uma interpretação conectado à percepção do Mesmo (Nacional) acerca do mesmo fenômeno.

O mote narrativo da película se debruça na arquitetura de pequenas histórias sobre os encontros e desencontros entre estrangeiros e moradores. Reconhecemos aqui a importância da análise dos estereótipos na construção dos personagens. Porém, seguindo os apontamentos de Steve Neale e Robert Stam & Ella Shohat, estaremos destrinchando também outros aspectos da estrutura filmica como: os enquadramentos de câmera, o uso da música, da publicidade e principalmente, a presença das imagens das chamadas “belezas naturais”.

Logo, no primeiro quadro, observamos o uso de um estereótipo repetidamente utilizado nos filmes sobre o Rio de Janeiro: a interação de personagens estrangeiros (usualmente mal humorados) tripulando num avião a caminho da cidade e o seu primeiro contato com a insular paisagem. Segundo Tunico Amâncio, esse recurso foi primeiro utilizado em “Voando para o Rio”, depois reutilizado por Alfred Hitchcock em “Interlúdio” (1946) e finalmente recuperado, em tempos mais recentes, em “Feitiço do Rio” (1984) e “O prisioneiro do Rio” (1988). Tal estratégia narrativa já aponta para um dos desfechos (quase) inevitáveis em todos esses filmes: as transformações de comportamento (usualmente relacionadas a encontros amorosos) que as belezas naturais parecem exercer sobre seus visitantes.

Ainda na primeira cena de “Rio eu te amo”, observamos o uso do enquadramento de plano aéreo sobre a orla e os morros da cidade, avistando o Cristo Redentor, o Pão de Açúcar e um trecho da Enseada de Botafogo. Retoma-se aqui um expediente já descrito por Tunico Amanico: a eficácia do plano aéreo na construção da representação de um Rio de Janeiro. Desde seu primeiro uso na aqui já citada “Voando para o Rio”, de 1932, as imagens

¹⁰ Reimaginamos aqui o conceito “cinema para exportação” utilizado em: RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1983.

aéreas foram constantemente utilizadas em registros que abordavam o Rio de Janeiro. Sob uma fotografia amarelada, o Rio de Janeiro aqui visualizado tomado por uma natureza de riquezas abundantes.

O plano aéreo é retomado nos trechos de transição entre segmentos, dirigidos por Vicente Amorim. Nestes segmentos, avistamos mais uma vez muitas das paisagens naturais já contempladas na primeira cena. Outros trechos que fazem parte do roteiro de belezas naturais são aqui contemplados como a Lagoa Rodrigo de Freitas, orla da Barra da Tijuca e a Pedra da Gávea. Tirando um rápido giro pelos morros adjacentes a Igreja da Penha, a região da zona norte da cidade e parte do seu subúrbio estão notoriamente ausentes do repertório de imagens de cartão postal composto por Amorim. Aliás, como veremos no decorrer dessa análise, é raro que as imagens saiam do eixo Centro-Zona Sul-litoral da cidade¹¹.

A trilha sonora dos segmentos de Vicente Amorim, e conseqüentemente de quase toda a película, estão associadas ao gênero Bossa Nova. A música tema, a bossa “Rio eu te amo”, sob o encargo de Gilberto Gil, aparece logo no primeiro trecho de transição. Posteriormente, em outros extratos, Gil interpreta versões de clássicos consagrados da Bossa Nova. A escolha desse gênero remete à tese defendida por Santuza Naves (2000) na qual a Bossa Nova expressava, no final dos anos 1950, um “carioquíssimo” e entusiasmado projeto de encontro entre a tradição sambista e a modernidade jazzista. Poucos estereótipos musicais convergem tão fortemente com o imaginário de “Cidade apaixonante” construído em “Rio eu te amo”.

Por conseguinte, outros ritmos musicais são pouco contemplados na película. Canções como o samba “Corra e olha o céu”, de Cartola e o funk “Endereço dos Bailes”, de Mc Junior e Leonardo aparecem em rápidos fragmentos sonoros. Em uma das cenas finais dos segmentos de transição, uma personagem interpretada por Claudia Abreu dança, de forma entusiasmada, ao redor de uma das diversas rodas de samba situadas no bairro da Lapa, zona central da cidade. Excetuando esses exemplos, o ritmo de bossa nova predomina em “Rio eu te amo”.

Ademais, nos extratos dirigidos por Vicente Amorim, observamos uma repaginada modalidade do “Cinema para exportação”: a estreita relação de *branding* (ou *marketing*) publicitário na película. Seus principais patrocinadores (O Boticário, Nextel, Kibon e Fiat)

¹¹ Existe um projeto de filme colaborativo chamado “Rio, todos dizem eu te amo que pretende sair dessa representação de cartão postal retratada principalmente em “Rio eu te amo”. Dentre as histórias, escolhe-se bairros como São Cristóvão, Madureira, Laranjeiras, Tijuca e etc. Ato presente momento, os curtas ainda não saíram do papel: https://www.facebook.com/riotodosdizemeuteamo/info?tab=page_info. Acesso realizado em 05 de julho de 2015.

aparecem aqui, de formas diversas, e cravam suas marcas em algumas das cenas desse segmento.

Diante dessas estratégias de branding de marketing, podemos pensá-las como umas das consequências de um processo de reinvenção urbana, também denominado como o modelo da “cidade mercadoria”. Conceituado por autores como Fernanda Sanchez (2010) e Carlos Vainer (2009), tais acontecimentos, usualmente associados aos megaeventos e a especulação imobiliária, diminuem o espaço de participação cidadina e aceleram um processo de exclusão econômica e social de uma parte expressiva da população¹². A proliferação simbólica e material das marcas corporativas acabam se tornando um dos sintomas dessas impiedosas mudanças. Em “Rio eu te amo”, as representações estereotipadas da “cidade maravilhosa e apaixonante” se aliam constantemente a formas de agência da “cidade mercadoria”¹³.

Talvez um dos mais recorrentes estereótipos do “cinema para exportação” utilizados no filme é a conexão entre os personagens dos filmes e das belezas naturais da cidade. Reaparecem cenários como a orla da zona sul, o Pão de Açúcar e o Cristo Redentor. Assim, o segmento “Praia de Copacabana”, guiado por Fernando Meirelles, em uma edição típica de filme publicitário, apresenta uma história sobre um escultor de monumentos de areias (Vincent Cassel) que olha para o Calçadão daquela praia em busca de inspiração artística e amorosa. Diante dos incontáveis espectros corporais que ele encontra todo dia, este se apaixona por uma forma feminina rapidamente avistada, mas jamais alcançada.

A narrativa do segmento dirigido por Meirelles aposta num tom de romance melancólico, reimaginando a estereotipada história de amor impossível para as areias da Praia de Copacabana, encenada entre o escultor e uma bela transeunte do Calçadão. O personagem de Vincent Cassel é morador do Complexo do Alemão, e, eis aqui em uma das raras imagens fora do eixo Zona Sul-Centro, visualizamos uma tomada de plano geral do teleférico do Complexo, possivelmente em plena madrugada. E a caminho da realização do seu ofício, passa por uma das catracas das estações de trem, controladas pela concessionária Supervia S/A. Como recompensa por seu árduo esforço, o trabalhador não conquista a garota, mas, com a ajuda da belíssima natureza que o cerca, finaliza uma bela obra.

¹² Ver AZEVEDO, Lena & FAULHABER, Lucas. *SMH 2016: Remocoes no Rio Olimpico*. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2015.

¹³ Gregório Duvivier escreveu um artigo de cunho satírico sobre esse processo chamado “Rio 500 anos: 2065”. Publicado na Folha de São Paulo no dia 01 de março de 2015. <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/03/1596539-2065.shtml>. Acesso realizado em 06 de julho de 2015.

Com um desfecho mais alegre do que o segmento comandado por Fernando Meirelles, o curta “Eu te amo”, dirigido por Stephan Elliot, mostra a história de amor entre um astro de cinema (Ryan Kwanten) e seu motorista particular (Marcelo Serrado). Repete-se aqui o estereótipo utilizado em muitos dos filmes realizados na cidade desde o aqui comumente citado “Voando para o Rio”: o estrangeiro mal humorado e intransigente é rapidamente transformado pelo seu contato com as belezas naturais do Rio de Janeiro. Porém, nota-se aqui, o louvável esforço de deslocamento desse modo de representação estereotipada, ao direcionar uma narrativa usualmente reservada a relacionamentos hetero normativos para o encontro amoroso entre dois homens.

Em visita a um evento na cidade, o Festival do Rio, o personagem interpretado por Ryan Kwanten mostra-se pouco comunicativo e mimado, numa representação estereotipada de jovens atores hollywoodianos. Porém, este tem uma mudança de espírito ao avistar o Pão de Açúcar. Encantado e “amolecido pelo monumento natural”, consegue convencer o personagem de Serrado a escalar a montanha. No trajeto de subida, os dois personagens se despem da sua interação ríspida e parecem se divertir.

Em dos momentos chave do segmento, próximos do fim da subida, visualizamos a cantora Bebel Gilberto interpretando uma versão da sua mais famosa canção, em ritmo bossa nova, para não perder o costume, “Preciso dizer que eu te amo”. Tal momento lúdico e fantasioso coroa o ápice do encontro harmonioso entre os dois rapazes, tendo o Pão de Açúcar, uma das mais importantes belezas naturais da cidade, como importante catalisador daquela paixão. Ao chegar no seu topo, avistam parte da orla, e em um plano de enquadramento geral, travam olhares enamorados.

No segmento “Vidigal”, comandado por Im Song Soo, observamos mais uma história de amor, agora entre um casal de vampiros, um garçom (Tonico Pereira) e uma garota de programa (Roberta Rodrigues). Mais uma vez, o Rio de Janeiro, e mais especificamente o morro do Vidigal, se apresenta como palco de um improvável e lúdico encontro entre dois personagens de andanças diferentes de vida. Ao construir tal mote narrativo, o filme acaba por se distanciar das representações filmicas que estetizaram a violência nas favelas cariocas, conforme aqui já citados.

No plano sequencia final do segmento, sob uma fotografia verde escura, prioritariamente notívaga, os dois personagens principais comandam um bloco de carnaval, compostos por pessoas aparentemente contaminadas pelo ímpeto vampiresco dos dois

amantes. E eis que tal grupo de pessoas fazem uma batucada na madrugada do morro do Vidigal.

Podemos traçar, então, uma analogia entre “Vidigal” e ”Orfeu Negro, filme de 1959, dirigido por Marcel Camus. Baseada na peça Orfeu da Conceição, composta por Vinicius de Moraes e Luiz Bonfá, mas filmada sob olhar estrangeiro, este filme inaugurou uma interpretação romantizada e festiva do cotidiano das favelas cariocas. Ou melhor, como lembrou Tunico Amancio (2005), Camus construiu um cartão postal solar, exótico e afetivo, filmando o Outro que habitava o Morro da Babilônia, localizado no Leme, bairro localizado na zona sul da cidade.

Im Song Soo acaba por reatualizar, segundo seu próprio contexto histórico, algumas dos estereótipos consagrados por ”Orfeu Negro”. Por um lado, filma um Vidigal predominante à noite, alinhado com uma atualíssima história de amor entre vampiros. Mas, em contraposição, “Vidigal” repete o mesmo olhar romantizado e festivo sobre uma favela da zona sul da cidade, inspirada pelo contexto histórico da pacificação e dos megaeventos, alçando uma interpretação fantasiosa sobre uma das “meninas dos olhos¹⁴” desse repaginado repertório de representações de paisagens naturais.

A partir do segmento “Vidigal,” nota-se, mais uma vez, a escassa quantidade de imagens no “Rio eu te amo”, que fuja seja do eixo Zona Sul/Centro¹⁵, ou seja do projeto de pacificação das favelas. Esse trecho reafirma o reposicionamento da favela do Vidigal dentro de um imaginário simbólico dos típicos cartões postais da cidade, aproveitando a sua vista panorâmica para a orla marítima do bairro do Leblon.

Por sua vez, “Inútil paisagem”, dirigido por José Padilha, vale-se da paisagem urbana de forma um pouco diferente dos outros exemplos anteriores. O personagem principal do curta, interpretado por Wagner Moura, percorre de “asa delta” por pontos turísticos das montanhas e orla da cidade. Ao chegar no Cristo Redentor, ele desabafa com palavras rígidas sobre os problemas da cidade (alagamentos, sistema educacional deficitário e violência policial), culminando com a frase: “Cidade maravilhosa é o caralho!¹⁶”.

¹⁴ Ver artigos: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/turismo/71286-pacificado-o-vidigal-vira-cenario-para-o-turismo.shtml>, <http://oglobo.globo.com/rio/o-morro-do-vidigal-visto-do-alto-8434256> e <http://www1.folha.uol.com.br/dw/2014/04/1439849-gentrificacao-chega-ao-vidigal-e-pressiona-precos-dos-imoveis.shtml>. Acesso realizado em 08 de julho de 2015.

¹⁵ Dentre as exceções, há o segmento dirigido por Nadine Labaki, “O milagre”, rodado principalmente na desativada Estação da Leopoldina.

¹⁶ Sendo proprietária dos direitos do Cristo Redentor, a Arquidiocese local, a princípio não autorizou o uso das suas imagens, pois acreditou que o curta continha cenas ofensivas a suas crenças. Mas, posteriormente, decidiu liberar as imagens e o curta foi incluída na versão final de “Rio, eu te amo”.

Três elementos formais e de conteúdo predominantes no “Rio eu te amo” estão presentes no segmento dirigido por Padilha: o plano aéreo sobre a cidade, a interação entre personagem e belezas naturais e a canção bossa nova de Tom Jobim, “Inútil paisagem”, dá nome ao segmento e aparece na sua trilha sonora. Mas, de qualquer forma, mesmo ao utilizar essas características, parte do repertório de representações usuais sobre o Rio de Janeiro, observamos aqui uma faceta cujo afeto expressa um grito de indignação. “Inútil paisagem” não se resigna em apenas reconstruir os estereótipos do chamado “cinema de exportação”, pois propõe também um deslocamento dessa paixão desenfreada sobre a cidade.

Conclusão

Os trechos de “Rio eu te amo” aqui analisados são interpretados a luz dos estereótipos comumente associados à cidade. Ao mesmo tempo em que reconhecemos a constante naturalização de características ligadas ao Rio de Janeiro desde o início do século XX, a pertinência das contingências históricas atuais dinamizam e reatualizam esse clichê. Dessa forma, o projeto urbano contemporâneo, fortemente ligada à preparação e a realização dos megaeventos, reintroduz e reatualiza a representação de um ambiente realização dos megaeventos, reintroduz e reatualiza a representação de um ambiente apaixonante, tanto por causa das suas belezas naturais quanto pelo “calor” dos encontros sociais aqui experimentados.

Concomitantemente, “Rio eu te amo” retraduz a construção de um imaginário otimista sobre a cidade, mas aponta certas contradições e deslocamentos acerca dessas possibilidades, como exemplificado no segmento ‘Inútil paisagem’. Por fim, é pertinente apontar que, enquanto existem obras como “Rio eu te amo”, a cidade também é atual representada filmicamente com um viés de crítica à expansão dos megaeventos em obras como “Rio em chamas” (Daniel Caetano, Cavi Borges, Clara Linhart, André Sampaio, Eduardo Souza Lima, Diego Felipe Souza, Luiz Claudio Lima, Ana Costa Ribeiro, Ricardo Rodrigues, Vítor Gracciano, Luiz Giban, Tanur Aimara e Guilherme Rodriguez, 2014), “Domínio público” (Fausto Mota e Raoni Vidal, 2014) e “O Estopim” (Rodrigo MacNiven, 2015). A narrativa sobre a cidade está sempre em disputa e em constante movimento.

Referências bibliográficas

AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos**. Niterói: Editora Intertexto, 2000.

_____. O estrangeiro Marcel Camus: olhares de afeto sobre algumas cidades brasileiras. In: **Passages de Paris**, n.1, 2005.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome, in: **Revista Alceu, n. 15**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2007.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempos de cinema**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976.

BHABHA, Homi. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo in: **O lugar da cultura**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

BUARQUE, Sérgio. **Visão do paraíso**. Sao Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

FRANÇA, Vera. “Representações: mediações e práticas comunicativas” in: PEREIRA, Miguel & GOMES, Renato Cordeiro (org). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2004.

FREITAS, Ricardo & FERNANDES, Rodrigo Karl & AMARAL, Renata Gallo Spinola. “Em nome do espetáculo: megaevento, cidades e representações midiáticas” in: MAIA, João & HELAL, Carla(org). **Comunicação, Arte e Cultura na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

FREITAS, Ricardo & GONCALVES, Kátia Pires. “Rio de reinvenções: a mídia e as representações da favela pacificada” in: MAIA, João, FERNANDES, Cintia & HERSCHMANN, Micael. **Comunicações e territorialidades: Rio de Janeiro em cena**. Sao Paulo: Anaderco, 2012.

FREITAS, Ricardo & LINS, Flávio & SANTOS, Maria Helena do Carmo. “*Megaeventos: motores de transformações sociais*” Disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT07_COMUNICACAO_EM_CONTEXTOS_ORGANIZACIONAIS/freitaslinscarmoco. Acesso realizado em 17 de abril de 2015.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1978.

GONZAGA, Alice. **50 anos de Cinédia**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

JAGUARIBE, Beatriz. Imaginando a cidade maravilhosa: modernidade, espetáculo e espaços urbanos”.. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/9054/6557>>. Acesso realizado em 20 de junho de 2015.

LEVY, Ruth. **Entre palácios e pavilhões: a arquitetura efêmera da Exposição Universal de 1908**. São Paulo: Editora EBA, 2008.

_____. *1922/2012: 90 anos da Exposição do Centenário*. Rio de Janeiro: Casa 12 edições: 2013.

NAVES, Santuza. Da bossa nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 15, n. 43, 2000.

NEALE, Steve. The same old story: stereotypes and difference, In: **Screen Education**, n. 32, 1979.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições Universais: Espetáculos da Modernidade do Século XIX**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

- PICKERING, Michael. **Stereotypes: the politics of representation**. Nova Iorque: Palgrave, 2001.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1983.
- RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa (tomo I)**. São Paulo: Papyrus, 1994.
- SANCHEZ, Fernanda. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó: Editora Argos, 2010.
- STAM, Robert & SHOHAT, Ella. "Estereótipo, *realismo e representação racial*". In: **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VAINER, Carlos. "Pátria, empresa e mercadoria: a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano" in: ARANTES, Otilia & VAINER, Carlos (org). **A cidade do pensamento único**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- WIEGMAN, Robyn. Race, ethnicity and film. In: BARRETT, James & ROEDIGER, David (org). **The Oxford Guide to film studies**. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

