

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Felipe Reis Gasparete

Para gringo ver:

O cinema e as representações do Brasil no início do século XXI

Juiz de Fora
2020

Felipe Reis Gasparete

Para gringo ver:

O cinema e as representações do Brasil no início do século XXI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação.
Área de concentração: Comunicação e Sociedade

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Gabriela Borges Martins Caravela

**Juiz de Fora
2020**

Gasparete, Felipe Reis.

Para gringo ver : O cinema e as representações do Brasil no início do século XXI / Felipe Reis Gasparete. -- 2020.
155 f.

Orientador: Gabriela Borges Martins Caravela
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.

1. Estereótipo. 2. Clichê. 3. Cinema. 4. Brasil. I. Martins Caravela, Gabriela Borges , orient. II. Título.

Felipe Reis Gasparete

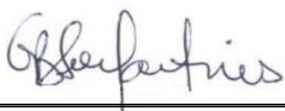
Para gringo ver:

O cinema e as representações do Brasil no início do século XXI

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação.
Área de concentração: Comunicação e Sociedade

Aprovado em 28 de agosto de 2020.

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Gabriela Borges Martins Caravela (UFJF) – Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Flávio Lins Rodrigues (UFJF) – Convidado
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.^a Dr.^a Denise Tavares – Convidada
Universidade Federal Fluminense – UFF

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me ajudar a perseverar e a superar todas as tormentas que surgiram ao longo do caminho.

À minha família, pelo eterno carinho e apoio durante esses anos, e que seguem acreditando em mim, mesmo que às vezes eu não consiga.

Aos amigos agradeço pela torcida de sempre. Em especial, aos companheiros do mestrado pela cumplicidade.

Uma gratidão especial ao Júlio, que sempre esteve ao meu lado, segurando minha mão e dando força para que eu seguisse em frente. Essa jornada não teria sido a mesma sem você.

Por fim, agradeço a todos que contribuíram com esse sonho e para que eu chegasse até o final.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Porque nem toda feiticeira é corcunda
Nem toda brasileira é bunda
Meu peito não é de silicone
Sou mais macho que muito homem
(*Pagu* – Rita Lee).

RESUMO

Esta pesquisa está voltada a entender as prerrogativas e paradigmas que circundam os estereótipos e clichês do Brasil e dos brasileiros dentro da cinematografia internacional. Usamos a Análise Fílmica como método, questionando e identificando as origens e características de tais definições sobre a imagem nacional e sua população, que em nada se parece com as representações cristalizadas nas películas estrangeiras. Entendemos a importância psicossocial dos estereótipos na construção das identidades, mas indagamos até que ponto esses benefícios se sobrepõem às imagens apresentadas mundialmente. Para isso, fizemos um recorte temporal, selecionando filmes no início do século XXI, e que esbarram nos grandes eventos que ocorreram no Brasil, como a Jornada Mundial da Juventude, a Copa do Mundo de Futebol e as Olimpíadas. Mergulhamos nas obras dos autores Tunico Amâncio (2000), Roberto DaMatta (1994), Homi K. Bhabha (2005), que nos guiaram neste estudo, abrindo caminho para uma melhor compreensão da teoria das representações sociais. Além disso, revisamos a própria cinematografia brasileira, a fim de descobrir quais imagens, ou a falta dela, também ajudaram a construir os clichês e estereótipos nacionais. Nesta dissertação, avaliamos se este olhar estrangeiro permanece o mesmo, ou se houve algumas modificações acerca dos estereótipos pré-determinados.

Palavras-chave: Cinema. Estereótipo. Clichê. Brasil.

ABSTRACT

This research aims to investigate the origins of the stereotypes and clichés about Brazil and Brazilians, and how they are represented in the international cinema. Based on Cinema Analysis methodology, we intend to investigate those categories and how they are applied on films about our nation. We understand the importance of the social stereotypes and clichés, but also, we question if they are suitable to embrace all the complexity of Brazil and its habitants. To do this, we made a time cut, picking up films at the beginning of the 21st century, which bump into the big events that took place in Brazil, such as World Youth Day, the Soccer World Cup and the Olympics. We immersed ourselves in the works of the authors Tunico Amâncio, Roberto DaMatta, Homi K. Bhabha, who guided us in this study, paving the way for a better understanding of the theory of social representations. In a second qualitative analysis we investigate how the production of Brazil's images took place and how they contributed to build the image across the world.

Keywords: Cinema. Stereotype. Cliché. Brazil.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Cena de abertura do filme <i>Rio</i> (2001)	103
Imagem 2 – Cena de abertura do filme <i>Alô Amigos</i> (1941)	103
Imagem 3 – Cena do filme <i>Amazônia</i> (2013)	112
Imagem 4 – Cena do filme <i>Amazônia</i> (2013)	114
Imagem 5 – Cena do filme <i>Amazônia</i> (2013)	115
Imagem 6 – Cena do filme <i>Rio, Eu Te Amo</i> (2014)	120
Imagem 7 – Cena do filme <i>Rio, Eu Te Amo</i> (2014)	123
Imagem 8 – Cena do filme <i>Rio, Eu Te Amo</i> (2014)	132
Imagem 9 – Cena do filme <i>Rio, Eu Te Amo</i> (2014)	137
Imagem 10 – Cena do filme <i>Rio, Eu Te Amo</i> (2014)	141

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ESTEREÓTIPO E IDENTIDADE CULTURAL	14
2.1	EUROCENTRISMO, COLONIALISMO E REPRESENTAÇÃO	14
2.2	CARNAVAL, MALANDROS E BRASILEIROS	20
2.3	CLICHÊ E ESTEREÓTIPO	34
3	REPRESENTAÇÕES DO BRASIL NO CINEMA	40
3.1	BREVE HISTÓRICO DAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS BRASILEIRAS	41
3.2	A REPRESENTAÇÃO DO BRASIL NOS FILMES DE HOLLYWOOD	45
3.3	AS IMAGENS QUE O BRASIL PRODUZ	52
3.4	O OLHAR ESTRANGEIRO.....	64
4	BRASIL/BRAZIL: O OLHAR ESTRANGEIRO SOBRE O PAÍS.....	77
4.1	ANÁLISE FÍLMICA COMO MÉTODO.....	79
4.2	ANÁLISE DOS FILMES.....	88
4.2.1	Sabor da Paixão (2000)	89
4.2.2	Rio (2011)	99
4.2.3	Amazônia (2013)	110
4.2.4	Rio, Eu te Amo (2014)	125
4.2.5	TRASH – A Esperança vem do Lixo (2014)	131
4.3	A PERMANÊNCIA DO CLICHÊ	141
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
	REFERÊNCIAS	148

1 INTRODUÇÃO

O Brasil é um daqueles países que sempre despertou a imaginação popular e esteve no imaginário coletivo como uma terra longínqua e exótica. Por conter tais características peculiares, sempre fora retratado nas artes, como na pintura, fotografia, e mais recentemente, no cinema. O olhar aqui proposto busca localizar na paisagem audiovisual, especificamente a do cinema europeu-estadunidense contemporâneo, os traços do Brasil e dos brasileiros representados na grande tela.

O cinema estrangeiro incorporou algumas ideias acerca do Brasil, tomando por base modelos de representação criados pela indústria cultural, impulsionada principalmente por produtos televisivos. Em se tratando de produção audiovisual, “é impossível não citar a influência da teledramaturgia na construção de um imaginário e na projeção de cenários brasileiros, tanto em termos nacionais como internacionais” (NASCIMENTO, 2009, p.30).

Formas visuais disseminadas sobre o Brasil e os brasileiros, criando figuras por composição temática que remetem a clichês e estereótipos. “O clichê reforça a banalidade, mas escapa do estatuto da forma: ele é modulado como estratégia discursiva de função e ação” (AMÂNCIO, 2000, p.26). Dispersa pelos filmes, a imagem brasileira não chega a compor um repertório sólido de figuras de expressão, e isso importa pouco na tela, sobretudo em relação à trama.

Supomos que ainda esteja em curso a manutenção de clichês que pretendam representar a nação brasileira, mesmo após a projeção internacional que o país obteve com a Jornada Mundial da Juventude (2013), A Copa das Confederações (2013) e a Copa do Mundo de Futebol (2014), além da influência dos Jogos Olímpicos (2016). Consideramos, portanto, que a projeção da imagem do Brasil alcançou uma melhora após ou durante estes eventos, e que filmes estrangeiros retrataram esta percepção. Esta hipótese será testada nesta pesquisa através da análise fílmica do *corpus* selecionado.

Pesquisas sobre megaeventos nos levam a concluir que os mesmos se tornam sinônimo de modernidade, construindo pontes para revitalização e recuperação cultural de cidades e países que os sediam. Estes processos têm engendrado certas contradições, tendo em vista a formulação de denúncias que revelam abusos do poder público na preparação dos megaeventos e, principalmente, os referentes à eclosão de protestos durante a Copa das Confederações (2013) e da Copa do Mundo (2014).

Ao optarmos pelo cinema como fonte primária para a produção de estudo sobre representações do Brasil e dos brasileiros, justifica-se pelo alcance que ele tem na sociedade,

na medida em que as representações cinematográficas são tomadas como modelos a serem seguidos ou proposições de verdades incontestáveis, dirigidos a um grande número de espectadores. Além disso, é forte o seu impacto quando em destaque em telas menores (computador, televisão, *smartphones*), influenciando de algum modo seus espectadores. Aqui, utilizaremos a análise fílmica como método, a fim de nos auxiliar na compreensão sobre o tema analisado.

Como objetivo geral desta pesquisa, a problemática aqui apresentada, levanta um questionamento relevante para os estudos do cinema, da comunicação e dos estudos sociais em geral, pois tentamos explicar aqui o potencial do cinema como modelador e difusor de lugares, (pre)conceitos e clichês. Assim, analisamos de que maneira uma produção audiovisual mantém e perpetua rótulos e ideias, que se pretendem inequívocos, consolidando estereótipos. Através das leituras destacadas para esta dissertação, pretendemos identificar o papel do cinema em sua qualidade de modelador da imagem dos territórios representados na tela; relacionar o fenômeno das representações sociais dos territórios com a imagem que é transmitida pelo cinema; averiguar um eventual aumento no número de filmes retratando o Brasil em relação às décadas passadas e levantar quais regiões serviam como cenários cinematográficos.

Apoiando-se na pesquisa do professor Tunico Amâncio (2000), o presente trabalho levanta a hipótese acerca do tema. A principal, caso venha a ser confirmada, é a da permanência de estereótipos e clichês sobre o Brasil. Pretendemos aferir e avaliar certa quantidade de filmes que mostrem o Brasil de uma maneira estereotipada.

Há um desconforto quando o país é mostrado em telas estrangeiras pois geralmente essas imagens não correspondem à realidade. Outra hipótese consistirá em verificar se essas imagens permanecem as mesmas já identificadas por Amâncio (2000).

Como método, preferimos utilizar a análise fílmica, uma vez que ela nos permite uma mediação para enriquecer nossa percepção e enxergar na própria obra, uma singularidade que vai muito além do que somos capazes de observar. Esta análise nos permite expor o que da obra consideramos pertinente para a pesquisa, além de revelar as características que procuramos, que fazem da nossa pesquisa um objeto de estudo.

O trabalho se inicia com a abordagem histórica e conceitual do estereótipo e do clichê, suas origens, seus significados, e sua evolução, até seu uso na atualidade. Também examinamos como as representações vem ocorrendo ao longo do tempo, e que tipos de discurso são produzidos a partir de tais conceitos cristalizados. Vasculhamos também a sociedade brasileira de uma forma geral, e como suas peculiaridades e jeitos a tornaram refém de suas próprias características.

No capítulo 3, revisitamos a cinematografia brasileira e suas primeiras aparições em produções estrangeiras, analisando sua origem, conceitos, tipologias, até a segmentação do mercado que o consome. Observamos como a imagem cinematográfica produzida dentro do Brasil também contribuiu para uma manutenção de seus estereótipos e clichês, que foram inúmeras vezes reproduzidos.

Já no último capítulo, partimos para o método da análise fílmica, na dissecação do *corpus* e decomposição das características. Uma das finalidades desta análise é o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e conferir-lhe um significado. Essa verificação fílmica é aprofundada ao compreender que alguns elementos formais (planos, enquadramentos, montagem e trilha sonora) e de conteúdo (atuação, cenário, roteiro) dos filmes analisados são pontos-chave para a compreensão das atuais representações sobre o Brasil e os brasileiros. Assim, construímos uma interpretação na qual a análise da linguagem imagética e cinematográfica revela o funcionamento de códigos narrativos e seus efeitos sobre a produção de discurso.

Os filmes deste *corpus* foram lançados até o ano de 2014, época da Copa do Mundo de Futebol, e, portanto, antes dos Jogos Olímpicos de 2016. Porém, consideraremos os efeitos da influência das Olimpíadas neste estudo, pois à época do lançamento dos filmes, já era de domínio público que o Brasil sediaria o tradicional evento esportivo.

Assim, pretendemos compreender melhor a relação entre a imagem projetada na tela e a imagem do real. A produção cinematográfica pode ser uma relevante fonte histórica, uma vez que podemos encontrar dentro de um filme aspectos e discursos significativos no contexto social e histórico. Vale ainda destacar que uma obra fílmica, documentária ou de ficção, traz consigo diversas representações da sociedade que a produziu (Oliveira, 2013). Essas representações são por nós entendidas como indícios significativos, pois nos informam sobre as razões da produção, sobre o público que pretende alcançar, e o local social de seus produtores.

2 ESTEREÓTIPO E IDENTIDADE CULTURAL

O primeiro capítulo desta dissertação de mestrado abordará os conceitos de estereótipo e identidade cultural, a fim de entendermos melhor como que estes termos estão relacionados e se inserem num contexto que extrapola fronteiras. Aqui o objetivo é analisar como ambos surgiram e têm sido utilizados pela sociedade ocidental. Verificaremos as características que são utilizadas para descrever o Brasil e os brasileiros nas cinematografias hollywoodiana e europeia, e se há traços em comum.

Para tanto, dividiremos o capítulo em subseções, a fim de facilitar a compreensão dos argumentos. Começaremos o debate acerca do etnocentrismo na cultura ocidental e como o seu desenvolvimento contribuiu para apontar que tipos de representações cinematográficas brasileiras ainda são existentes no século XXI. Também analisamos mais detalhadamente a questão referente à crítica da imagem eurocêntrica no cinema dentro de uma perspectiva analítica. E na última parte do capítulo analisaremos a nossa formação cultural e o que nos define como brasileiros, em que verificaremos como o Brasil enxerga o Brasil e como ele mesmo se denomina, através de muitas interpretações sobre o país.

2.1 EUROCENTRISMO, COLONIALISMO E REPRESENTAÇÃO

Um dos objetivos deste trabalho é entender todo um repertório de imagens e de uma retórica que procuram naturalizar um ponto de vista particular, ao qual pretende reduzir, ou simplificar, a diversidade cultural a partir do que europeus e estadunidenses entendem como sendo a ideal. Este olhar utilizado por estas nações, que se colocam como centros e origem dos significados em comparação ao resto do planeta denomina-se etnocentrismo.

Entretanto, antes de darmos continuidade ao debate, devemos nos ater ao conceito de cultura, a fim de traçarmos uma linha de raciocínio que nos guie durante as discussões apresentadas. Para tal, abordaremos a ideia de cultura, para entendermos melhor o processo etnocêntrico e como este atua.

Cultura é uma das palavras mais complicadas de descrever devido ao seu complexo desenvolvimento linguístico nos diversos idiomas europeus (Williams, 1992). Em seu sentido mais literal, cultura é uma metáfora oriunda da “palavra latina cultura, que no sentido original, significava o ato de cultivar o solo” (SANTAELLA, 2003, p.29). A partir daí, diversas expressões começaram a ser desenvolvidas para designar os novos sentidos adotados pela palavra. Do significado original de “lavoura”, “cultivo agrícola”, o cultivo que cresce

naturalmente, foi se desenvolvendo e incorporando para o cultivo da mente humana, e se tornou, “em fins do século XVIII, particularmente no alemão e no inglês, um nome para configuração ou generalização do ‘espírito’ que informava o ‘modo de vida global’ de determinado povo” (WILLIAMS, 1992, p.10).

Herder (*apud* Williams, 1992) foi o primeiro a utilizar o termo no plural, culturas, a fim de diferenciá-lo de civilização. “Ele atacava o pressuposto das histórias universais de que ‘civilização’ ou ‘cultura’ – o autodesenvolvimento histórico da humanidade – fosse o que hoje chamaríamos de processo unilinear e conduziria ao ponto alto e dominante da cultura europeia do S.18” (WILLIAMS, 1983, p. 120). Assim, falar em culturas significa dar voz a culturas específicas e variáveis dos diferentes grupos socioeconômicos de uma mesma nação, mas também aos costumes e aos hábitos de outros povos.

Inúmeras são as definições de cultura, porém há consenso (Santaella, 2003) sobre o fato de que cultura é aprendida; permite a adaptação do ser humano em seu ambiente natural e diverso; é variável; e se manifesta em instituições, padrões de pensamento, idioma e objetos materiais. “Um sinônimo de cultura é tradição, o outro é civilização, mas seus usos se diferenciaram ao longo da história” (SANTAELLA, 2003, p. 30). Uma de suas definições mais usuais é de que a cultura faz parte do ambiente que é criado pelo homem, ou seja, a cultura está intrinsecamente ligada ao habitat natural e ao ambiente social, estando além de qualquer fenômeno biológico.

Para tal, ficaremos com o conceito de cultura proposto por Roberto DaMatta (1981), que é chave para a interpretação da vida social. Um código, segundo o antropólogo, um mapa, através do qual as pessoas de um certo grupo pensam, agem, estudam, classificam e modificam o mundo e a si mesmos.

É justamente porque compartilham de parcelas importantes desse código (a cultura) que um conjunto de indivíduos com interesses e capacidades distintas e até mesmo opostas transformam-se num grupo e podem viver juntos sentindo-se parte de uma mesma totalidade. Podem, assim, desenvolver relações entre si porque a cultura lhes forneceu normas que dizem respeito aos modos mais (ou menos) apropriados de comportamento diante de certas situações. Por outro lado, a cultura, não é um código que se escolhe simplesmente. É algo que está dentro e fora de cada um de nós (DAMATTA, 1981, p. 123).

Antropologicamente falando, podemos dizer que a cultura nada mais é do que um “conjunto de regras que nos diz como o mundo pode e deve ser classificado” (DAMATTA, 1981, p. 125). Não há civilização sem cultura, portanto não há pessoas sem cultura. Sendo assim, a cultura serve como ferramenta para compreender as diferenças entre homens e as

sociedades, porém, sem classificá-las como boas/ruins, avançadas/atrasadas. Neste caso, estamos nos referindo ao etnocentrismo, uma tendência de proclamar a própria cultura (códigos) como padrão para julgar as outras.

O problema aqui é que, dada a variedade de significados culturais que os grupos humanos podem atribuir às suas experiências no mundo, cada um deles tende a considerar a sua própria visão das coisas como a mais correta; como aquilo que é realmente “humano”, “civilizado”, “normal”, “natural”. Isto porque a cultura tem esta capacidade de dar a base, de modelar o modo de cada pessoa pensar na vida e se colocar no mundo. E isso é tão interiorizado que as pessoas não têm consciência de que veem o mundo e os outros através desses “óculos” fornecidos pela cultura do grupo onde elas foram criadas. Por isso, consideram seu modo de conceber as coisas e de julgá-las (as definições do que é certo e do que é errado, por ex.), como sendo natural (LOPES DA SILVA, 1988, p. 8).

O etnocentrismo é justamente a crença de que uma determinada cultura é “melhor” do que outra/outras, ou pensar que ela é a única que deve servir de exemplo, e, por isso, ser objeto de admiração por outros povos. Sua principal consequência é a não valorização de outras manifestações culturais, podendo negá-las e até impedi-las de existirem. Além disso, o etnocentrismo pode levar a um entendimento equivocado do que é cultura. Neste trabalho, precisamente, iremos abordar o eurocentrismo em particular, pois é a partir deste conceito que desdobraremos os debates sobre cultura e política, tendo como eixo norteador a hegemonia do legado eurocêntrico na cultura dos meios de comunicação, aqui no caso, o cinema.

O eurocentrismo atribui ao “Ocidente” – Europa e seus prolongamentos “bem sucedidos”, ou seja, as potências que administram e expandem muito bem o seu legado – um sentido providencial de destino histórico, em oposição às sociedades (mal) incorporadas a seu movimento, construindo tempos e lugares em que as contribuições (raras) e os silêncios de cada cultura definem sua posição diante do “progresso da humanidade”, este constructo que coube, e continua cabendo, à cultura industrializada reiterar e disseminar, tornar senso comum, dado natural (SHOHAT; STAM, 2006, p.12).

Tal formulação eurocêntrica vigorou, e em certa medida, ainda vigora, sobre os meios de produção de cultura, e, em especial, no último século, no audiovisual, levando aos países periféricos a redefinição de conteúdos como ciência, religião, arte e comportamentos. Cinema e televisão, porém, permitem circular com mais facilidade a formatação da cultura, e dessa maneira, catalisam uma nova forma de informação. “A televisão, devoradora de quaisquer formas e gêneros de cultura, tende a diluir e neutralizar todas as distinções geográficas e históricas, adaptando-as a padrões médios de compreensão e absorção” (SANTAELLA, 2003,

p. 56). Estes meios provocaram transformações nos cenários sociais e no modo de produção de tais formas culturais, atravessando fronteiras, servindo de agentes de difusão de novos produtos, locais e comportamentos.

O eurocentrismo, entretanto, está presente ao pensamento e à educação atuais, fazendo parte do cotidiano e do senso comum. A partir dessa base educacional, em que a literatura, filosofia, arte e ciência são estritamente europeias, é que transmitimos esses valores de geração em geração na nossa cultura ocidental. “O ‘melhor do que foi pensado e escrito’ é aquilo que foi pensado e escrito pelos europeus (ou ‘neoeuropeus’ das Américas, Austrália e outros lugares). A história restringe-se à história europeia, enquanto o resto é reduzido a tribos bárbaras irrelevantes do globo” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 20).

O eurocentrismo situa-se de modo tão inexorável no centro de nossas vidas cotidianas, que mal percebemos sua presença. Os traços residuais de séculos de dominação europeia axiomática dão forma à cultura comum, à linguagem do dia-a-dia e aos meios de comunicação, engendrando um sentimento fictício de superioridade nata das culturas e dos povos europeus (SHOHAT; STAM, 2006, p. 20).

O eurocentrismo iniciou-se como um discurso de justificativa para o colonialismo, no momento em que os países europeus alcançaram seus lugares de potências econômicas e militares em relação ao restante do planeta. Possui bases ideológicas comuns ao colonialismo, racismo e imperialismo, sendo uma forma de pensar que permeia e estrutura práticas e representações ainda contemporâneas. Apesar de ser complexo, o discurso eurocêntrico dá origem a um modo de pensar que se apoia no aporte intelectual europeu, reforçando assim, o conceito de a Europa é o único sentido de progresso, desenvolvimento.

A crítica à universalização das normas europeias está na hegemonia histórica do continente sobre o restante do planeta. Também não queremos afirmar que os outros povos são “melhores” que os europeus, pois como já foi visto, não há superioridade cultural entre as nações. O que queremos demonstrar é como o eurocentrismo vem sendo imposto, ou forçado em certos casos, a ser exemplo de modelo cultural, sendo estipulado como padrão de beleza, inteligência, força e ciência, quando na verdade cada país deveria estipular seus próprios padrões.

Em resumo, o eurocentrismo purifica a história ocidental ao passo que trata com condescendência, ou mesmo com horror, o não-ocidental. Ele pensa sobre si mesmo com base em suas conquistas mais nobres- a ciência, o progresso, o humanismo – e sobre o não-ocidental com base em suas deficiências, reais ou imaginárias (SHOHAT; STAM, 2006, p. 22).

Outro fator, intrinsecamente ligado ao eurocentrismo, contribui para a manutenção do modelo cultural imposto pelas potências mundiais e que serve para fixar essa ideia de dependência em relação aos países de primeiro mundo. A fixidez é um traço marcante do discurso colonial que impregnou por séculos o conceito de diferença “nós/eles”, deixando claro que há um abismo cultural/histórico/racial entre os dois hemisférios. O discurso colonial é uma forma de discurso que é crucial para a associação entre uma série de diferenças e discriminações que enformam as práticas discursivas e políticas da hierarquização racial e cultural.

Para Homi K Bhabha (2011) o discurso colonial proporcionou a construção de um sujeito baseado no poder colonial que exige uma articulação das formas de diferença racial e sexual. Tais articulações tornam-se cruciais na manutenção do sujeito inscrito na economia do prazer e do desejo, assim como na economia do discurso, da dominação e do poder. O autor ainda afirma que as formas de alteridade racial/cultural/histórica têm sido marginalizadas em textos acadêmicos, literatura, mídia e produtos culturais, que articulavam a “diferença” entre o Ocidente e os “outros” povos. “Ao sublinhar a construção arbitrária, diferencial e sistêmica dos signos sociais e culturais, estas estratégias críticas abalam a procura idealista de significados que são intencionalistas e nacionalistas” (BHABHA, 2011, p. 145).

Ainda dentro destes discursos, constroem-se as diferenças nacionais/culturais com base nos conceitos de “estranheidade”, “miscegenidade” e “impureza”, como algo de transgressor e corruptor. “A principal função estratégica do discurso colonial é a criação de um espaço para ‘povos súbditos’ mediante a produção de conhecimentos, através dos quais é exercida a vigilância e estimulada uma forma complexa de prazer/desprazer” (BHABHA, 2011, p. 149). O discurso colonial tem como objetivo construir o colonizado como uma população de degenerados com base em sua origem racial a fim de justificar a conquista, e deste modo, estabelecer sistemas de administração e educação que controlem tais lugares. O discurso colonial possui uma forma de governabilidade que se apropria das diferenças existentes na nação subjugada e as domina, construindo o “outro” como uma realidade social ao mesmo tempo diferente e visível.

Os sujeitos estão sempre colocados de modo desproporcionado numa relação de oposição ou de dominação por meio do descentramento simbólico das múltiplas relações de poder que desempenham tanto o papel de suporte como de alvo ou de adversários. Torna-se, assim, difícil conceber as enunciações históricas do discurso colonial, sem que estas sejam funcionalmente sobredeterminadas ou estrategicamente elaboradas ou deslocadas pelo cenário inconsciente do orientalismo latente (BHABHA, 2011, p. 151).

Isto nos leva à uma atenção mais detalhada acerca da representação como um conceito que tangencia o histórico e a fantasia, como cenário de desejo, no sentido dos efeitos políticos do discurso colonial. Assim sendo, podemos dizer que as representações são como formações, atribuídas ao inconsciente e perpetuadas pelo poder dominante.

Nem seria possível, sem atribuir ambivalência às relações de poder/conhecimento, calcular o impacto traumático do retorno dos oprimidos – esses estereótipos aterradores de selvageria, canibalismo, lascívia e anarquia que são os pontos cardeais da identificação e alienação, cenários de medo e de desejo nos textos coloniais. É precisamente esta função do estereótipo, enquanto fobia e fetiche que ameaça o encerramento do esquema racial/epidérmico do súdito e abre caminho à fantasia colonial (BHABHA, 2011, p. 152).

A fixação do discurso colonial desloca-se entre a diferença cultural e a sua recusa, associando de modo repetitivo o não-familiar a algo que circula entre o prazer e o medo. É neste sentido que Bhabha (2011) afirma que há uma leitura do estereótipo enquanto fetichismo. Tal fetichismo funcionaria como uma releitura do material da fantasia originária (ligados à diferença racial/sexual) e como uma normalização dessas diferenças. Contudo, Bhabha (2011) tenta esclarecer uma justificativa, tanto estrutural quanto funcional, para entender o estereótipo racial dentro do discurso colonial em termos de fetichismo. A diferença sexual/racial provocada pelo fetichismo constitui um cenário de repetição desta condição, servindo como circulação para forte presença da originária do discurso colonial. O estereótipo enquanto fetiche é sempre um “jogo” (Bhabha, 2011) simultâneo entre metáfora como substituição, que oculta a diferença, e metonímia, possibilitando acesso a uma “identidade” que está baseada no controle e no prazer.

Portanto, o estereótipo é ponto de subjetivação no discurso colonial, tanto para o colonizador quanto para o colonizado, servindo de cenário para fantasias e defesas, uma espécie de desejo de uma originalidade que é ameaçada pelas diferenças de raça, cor e cultura.

O estereótipo não é uma simplificação por ser uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma imobilizada, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro autoriza), constitui um problema para a representação do sujeito nas suas significações das relações psíquicas e sociais (BHABHA, 2011, p. 155).

Lendas, histórias e anedotas de uma cultura colonial são fixas numa consciência coletiva como uma atividade negadora de uma certa crença. Essa fixidez da tipologia racial, que gera os estereótipos, muitas vezes encontra-se na literatura colonial, e perpetua-se ao longo do tempo, sempre com características marcantes, tal como o vilão negro/indígena/asiático versus o herói branco, propondo assim pontos de identificação ideológica e psíquica. Estes dramas,

infelizmente, ocorrem todos os dias nas sociedades coloniais, em que o sujeito gira em torno do estereótipo para regressar a um ponto de identificação.

O mito da originação histórica – pureza racial, prioridade cultural – produzido em torno do estereótipo colonial funciona como um modo de ‘normalizar’ as crenças múltiplas e os sujeitos cindidos que constituem o discurso colonial como consequência do seu processo de recusa. No dispositivo do poder colonial, os discursos da sexualidade e da raça relacionam-se entre si através de um processo de sobredeterminação funcional (BHABHA, 2011, p. 156).

Estas cenas ilustram como o sujeito colonial regressa ao narcisismo e à identificação com um ideal branco e completo. Olhar, ler, ouvir histórias como essas, enquanto locais de subjetivação do discurso colonial, dão indícios da importância do imaginário visual e auditivo nas histórias das sociedades. A ideia que se passa é a de que, para se criar o súdito, como resultado do poder disciplinar do discurso, se faz necessário enfrentar a vigilância dentro da relação colonial. O nativo é progressivamente reformável sob determinadas condições de domínio e de controle, incapacitado de autogovernar seu próprio território, conferindo desta maneira autoridade à versão e missão oficial do poder colonial.

Segundo Bhabha (2011), o discurso racista estereotípico inscreve uma forma de governabilidade particular, privilegiando certas raças, cultura e história, e assim, acabam institucionalizando uma série de ideologias políticas e culturais que são preconceituosas, discriminadoras, arcaicas e “míticas”. A população colonizada é assim considerada como causa e efeito do sistema e, ainda por cima, considera como adequadas as formas discriminatórias do controle político estabelecidas pelo poder colonial. O domínio justifica-se por essas ideologias de aperfeiçoamento moralista e normativo, a fim de produzir como espetáculo tudo o que é diferente do discurso predominante.

2.2 CARNAVAL, MALANDROS E BRASILEIROS

Para além do discurso colonial, também se faz necessário entender um pouco sobre a cultura brasileira e o que ela pode nos dizer acerca dos estereótipos e clichês representados nas telas. Nossa intenção aqui não é debater sobre os conceitos mais profundos da nossa cultura, mas sim, sublinhar os traços mais marcantes e o que eles podem revelar de tão significativo em nosso meio.

Como já foi visto anteriormente, o termo cultura é muito vasto e pode ter diferentes significados e entendimentos. Sendo assim, nos concentraremos no que Roberto DaMatta (1981) entendeu como sendo um código de condutas e regras que regem uma sociedade.

Isto posto, podemos dizer que ser brasileiro é bem mais complexo do que se pode imaginar. Roberto Da Matta (1997) ainda tenta, em outra obra, esmiuçar o que seria a sociedade brasileira sob uma ótica mais informal, através de festas populares, como o carnaval, cultos religiosos, paradas militares e lei, dissecando a figura do malandro.

Para DaMatta (1997), o Brasil é cheio de contrastes, contradições e variações. O foco interpretativo que o antropólogo propõe no livro possui três leituras distintas sobre o país. A primeira é sobre a ótica carnavalesca, de uma sociedade que “deixa tudo para amanhã”, outra através do autoritarismo e uma terceira pela via do mítico e do sobrenatural. O Brasil seria então um conjunto de valores, uma variedade de histórias que as populações que vivem nesse território contam sobre si próprias e sobre esse lugar de mitos e rituais que de certo modo estão mais ou menos articulados, formando identidades fortes. É uma sociedade muito bem estruturada em relação aos valores e costumes, sendo o carnaval um desses costumes que contribui para a essa percepção do Brasil como totalidade relativamente integrada. Em relação aos rituais brasileiros, Matta afirma que estes não são apenas momentos do cotidiano, mas modos de destacar aspectos do nosso mundo diário.

O carnaval, entretanto, destaca-se como uma dualidade entre gozo versus trabalho, o carnaval como sinônimo de alegria e o trabalho como significado de dureza, castigo e suor. O carnaval cria uma situação em que certas coisas devem ser evitadas e outras são possíveis, em que, por exemplo, não se faz carnaval com tristeza, pois existe um valor emocional do folião; o carnaval é a oportunidade do contrário quando se é o que não é, e o comum é descartado e todos são iguais, mesmo que na fantasia. Nessa perspectiva, o elemento corpo, pelo viés do trabalho, é estragado e desgastado, já pelo viés do carnaval, o corpo é gasto pelo prazer. No Brasil não se fala em máscaras de carnaval, mas em fantasia de carnaval, roupa e sonhos, pois a fantasia liberta e durante os dias da folia, troca-se a casa pelo público, local em que tudo fica fora de lugar. Aqui, os blocos, as escolas de samba, os desfiles, todos se concentram num momento de catarse de expurgação do ordinário, das dores do dia-a-dia.

Tanto a festa quanto a rotina são modos que a sociedade tem de exprimir-se, de atualizar-se concretamente, deixando ver a sua “alma” ou o seu coração. Na nossa sociedade, temos grande consciência dessa alternância, de tal modo que a vida, para a maioria de nós, se define sempre pela oscilação entre rotinas e festas, trabalho e feriado, despreocupações e “chateações”, dias felizes e momentos dolorosos, vida e morte, os dias de “dureza” e “trabalho duro” do

mundo “real” e os dias de alegria e fantasia desse “outro lado da vida” constituído pela festa, pelo feriado e pela ausência de trabalho para o outro (DaMatta, 1984, p. 68).

Para Matta (1984), o carnaval é um repouso, uma trégua dos problemas sociais existentes no país, é a festa que fornece um meio de entrar temporariamente no universo utópico, pois transgride automaticamente esses limites e busca utilizar o o carnaval para vencer o pessimismo da concepção existencialista

Tanto quanto as orgias públicas que ocorriam durante as grandes pestes medievais na Europa, o Carnaval brasileiro também poderia constituir “uma resposta habitual a catástrofes coletivas e ameaças sociais”. Durante esses quatro dias, ocorre um movimento de exacerbação sensual e uma espécie de delírio coletivo em que o princípio do prazer eclode onipotente e as regras perdem sentido. Então, tudo pode acontecer (TREVISAN, 2018, p. 56).

Durante os dias da festa, acontecem dramatizações espontâneas (DaMatta, 1997) por parte de quem está fantasiado, numa espécie de relativização das posições hierárquicas, em que pobres fantasiam-se de ricos, como reis, princesas e barões, quebrando os códigos dominantes, levando o indivíduo a transformar-se num conjunto, numa associação. Pela mesma lógica, substituímos o trabalho que castiga o corpo pelo uso do corpo como instrumento de beleza e prazer, para obter o máximo de gozo e alegria.

Assim sendo, o carnaval permite a troca e a substituição do uniforme pela fantasia (DaMatta, 1984), uma vez que o uniforme estabelece a ordem, a rotina, o dia-a-dia, ou seja, é uma roupa que “uniformiza”, fazendo com que todos fiquem iguais, sujeitos a uma mesma ordem ou princípio. Porém, a fantasia permite a quebra dessa ordem, inversão e troca de posições. “O uniforme achata, ordena e hierarquiza. A fantasia liberta, des-constroi, abre caminho e promove a passagem para outros lugares e espaços sociais” (DaMatta, 1984, p. 75). É a fantasia que atesta o indivíduo realizar ações que são banidas do mundo social aberto. Isso ocorre praticamente porque durante as festividades as são mínimas, como se todos pudessem estar sem preocupações, podendo serem livres e mudar de grupos, criar novas relações e se reencontrar no final.

É claro que isso não significa que não existam regularidades e modos de proceder no carnaval. Não ter lei como regra é semelhante a uma recusa a tratar o ritual como se fosse a celebração exclusiva de algum grupo, segmento ou classe social. Por isso, o carnaval é múltiplo e permite o exercício de uma criatividade social extrema. É que nele celebramos essas coisas difusas e abrangentes, essas coisas abstratas e inclusivas como o sexo, o prazer, a

alegria, o luxo, o canto, a dança, a brincadeira. Tudo isso é resumido na expressão “brincar o carnaval” (DaMatta, 1997, p. 125).

Afinal o carnaval é o “levar embora a carne” (DaMatta, 1997), uma vez que não há refeições em família e um grande almoço em família, como em outros rituais brasileiros que promovem a união familiar. No carnaval não há nada que prenda as pessoas em casa. O ponto da festa é justamente não saber o que acontecerá, num mundo em que a aventura é radicalizada, já que a vida cotidiana fica suspensa e tudo é invertido.

Um dos aspectos mais emblemáticos do carnaval brasileiro é o retrato da mulher, às vezes como Virgem, e outras como puta, é uma dramatização ostensiva durante esses dias de festa. Uma oposição que encarna uma dicotomia existente no Brasil (e no mundo mediterrâneo) da figura ambígua da mulher, com duas imagens paradigmáticas (DaMatta, 1997) servindo de guia para o Brasil. A imagem da Virgem-Mãe, é a figura da mulher que tem a sexualidade controlada pelo homem a serviço da sociedade e é mãe permanecendo virgem. Seu poder vem da virtude e é a protetora do lar. Já a imagem da prostituta é a mulher que não é controlada pelos homens, ao contrário, é a controladora, reprime seu poder reprodutivo e tornar-se assim, um poder comparativo ao da sexualidade masculina. “Num caso, a mulher coloca os poderes reprodutivos acima dos favores (e prazeres) sexuais (é a Virgem-Mãe); noutro coloca sua sexualidade acima da reprodução (é a prostituta)” (DaMatta, 1997, p. 146). No carnaval a glorificação que vemos é a da mulher-corpo em detrimento da Virgem-Mãe, visto que diversos desfiles de escolas de samba exaltam o corpo seminu feminino em trajes sensuais e pinturas corporais.

Nesta situação, a mulher é colocada como prêmio, objeto final a ser conquistado, desejado (DaMatta, 1997), e que seu corpo seminu desfilado altera a dinâmica que a cidade tem no mundo diário. O mesmo ocorre nas praias brasileiras durante o verão, em que o espaço público se transforma numa espécie de “mini casas particulares”, um espaço sintetizador de diferenças e contradições do mundo urbano.

Tal festividade permite, como já foi dito, uma ampla possibilidade de brincadeiras, já que é um momento de inversão, em que as pessoas se relacionam com o mundo através da brincadeira e da música. Isso nos permite descobrir, mesmo que momentaneamente, que estamos todos numa mesma sociedade, num mesmo mundo. Apesar de toda hierarquia existente, somos necessários uns aos outros (DaMatta, 1997). E a melhor forma de cantar e celebrar esta união é através do samba, “essa forma musical, que segundo a nossa mitologia nasceu nas áreas fronteiriças da sociedade brasileira” (DaMatta, 1997, p. 148), nos porões da

senzala e nas favelas, em meio à pobreza dos marginalizados e excluídos. “No samba, o mundo é cantado de forma coletiva, com os temas da malandragem, da escravidão e da nobreza, da mitologia e das comidas mágicas – as comidas afro-brasileiras” (DaMatta, 1997, p. 148). Outro tema recorrente nos sambas carnavalescos é a história do Brasil vista como uma história linda e natural da miscigenação das três raças, o negro, o índio, e o europeu branco.

No Brasil, o símbolo do carnaval está relacionado à figura do malandro, o qual afronta a ideia de que em nosso mundo burguês individualista somos sempre ordenados por eixos únicos, fazendo-nos acreditar em outras dimensões. Assim, encontra-se no mundo social brasileiro as chamadas equações compensatórias, por exemplo, rico, mas infeliz, burro, mas belo, inteligente, mas chato, etc. A inversão que ocorre no carnaval brasileiro é então considerada oposta a dos Estados Unidos, o *carnivale*, pois os marginais e inferiores, se transformam em pessoas e vice-versa. Coloca-se assim a necessidade de se explicar o motivo da diferenciação dos dois termos feita pelo autor, em que a concepção de “indivíduo” está associada à ideia de alguém sem ninguém e sem posição social, no entanto, “pessoa” é um titular de direitos, um alguém no contexto social.

No Rio de Janeiro, o símbolo do carnaval é o malandro, isto é, o personagem deslocado. De fato, o malandro não cabe nem dentro da ordem nem fora dela: vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura (DaMatta, 1997, p. 177).

Estes dados revelam o quanto nós hierarquizamos nossa sociedade, ou seja, padrões são classificados como bons ou maus, felizes ou infelizes, ricos ou pobres, etc. Isso serve de base para equações compensatórias e complementares, que servem para diferenciar os iguais. Enquanto o “sabe com quem está falando” é utilizado no Brasil para situar alguém em uma posição superior, sendo um rito autoritário de separação de posições sociais, o *Who do you think you are?* é, inversamente, um rito igualitário.

Pelo reconhecimento social extensivo e intensivo em todas as camadas, classes e segmentos sociais, em jornais, livros, histórias populares, anedotário e revistas, a forma de interação balizada pelo “sabe com quem está falando” parece estar mesmo implantada – ao lado do carnaval, do jogo do bicho, do futebol, da malandragem – no nosso coração cultural. O que ela não tem – e por isso mesmo esse rito é básico para ser estudado – é uma data fixa e coletivamente marcada para seu uso e aparecimento (DAMATTA, 1997, p. 182).

É possível argumentar que todos os brasileiros sabem que essa expressão é o reflexo ritualizado de uma separação social, e demonstra o mais puro preconceito existente, tornando-se, portanto, a antítese do “jeitinho”, da “malandragem”, das associações espontâneas, livres e felizes da nossa sociedade, como o futebol, a cerveja na praia, carnaval e samba. Ele é visto como um recurso escuso e ilegítimo, geralmente utilizado por membros da alta sociedade brasileira. A expressão é considerada como sendo dura demais para ser ensinada a estrangeiros e crianças, mas de alguma forma, está onipresente no dia-a-dia, uma vez que é recorrente seu uso por determinados setores sociais. Implica, ainda, em passagem de um papel universalizante para outro muito mais preciso, capaz de localizar o interlocutor dentro do sistema que se toma como dominante. Em alguns casos específicos, o “sabe com quem está falando?” serve como um ritual de reforço, forma de trazer a consciência dos atores aquelas diferenças necessárias às rotinas sociais em situações de intolerável igualdade. Pode-se dizer, então, que a expressão opera como um mecanismo de devolução das pessoas aos seus devidos lugares.

Este lado autoritário e hierarquizado da sociedade brasileira tem pelo menos três dimensões distintas (DaMatta, 1984). Uma é a existência de uma ordem formal, baseada em posições de status e prestígio social bem definidos, em que não existem conflitos e "cada um sabe o seu lugar". A outra é a existência de uma oposição sistemática entre o mundo das "pessoas", socialmente reconhecidas em seus direitos e privilégios, e um universo igualitário dos indivíduos, em que as leis impessoais funcionam como instrumentos de opressão e de controle ("para os amigos, tudo; para os inimigos, a lei"). A terceira é o mundo do sagrado, onde se opera uma suposta equalização da sociedade, já que todos são filhos de Deus, mas ao mesmo tempo são mantidas estruturas claramente hierárquicas de santidade. Isso ocorre porque temos resquícios de uma sociedade colonial, em que erámos julgados de acordo com o status social. Prevalece-se os direitos hierárquicos, em que religiosos são julgados pela igreja; nobres pela aristocracia; e o povo pela plebe.

Por tudo isso, somos um país onde a lei sempre significa o “não pode!” formal, capaz de tirar todos os prazeres e desmanchar todos os projetos e iniciativas. De fato, é alarmante constatar que a legislação diária do Brasil é uma regulamentação do “não pode”, a palavra “não” que submete o cidadão ao Estado sendo usada de forma geral e constante. (...) Assim, entre o “pode” e o “não pode”, escolhemos, de modo chocantemente antilógico, mas singularmente brasileiro, a junção do “pode” com o “não pode”. Pois bem, é essa junção que produz todos os tipos de “jeitinhos” e arranjos que fazem com que possamos operar um sistema legal que quase sempre nada tem a ver com a realidade social (DaMatta, 1984, p. 98).

Estes sistemas hierarquizados operam uma dissociação entre dois mundos ideais na mitologia brasileira: o mundo da casa, onde as pessoas valem pelo que são, onde reina a paz e a harmonia, e o mundo da rua, onde os indivíduos "lutam pela vida" em uma batalha impiedosa e anônima. Nesta batalha, as principais armas são, alternativamente, a afirmação dos privilégios de status das pessoas das classes dominantes e a redução dos indivíduos às leis impiedosas do mercado e da burocracia. DaMatta (1997) faz ainda uma ressalva de que a máscara social não é algo que possa ser retirado, como uma farda ou vestimenta, sendo mais parecida com uma cicatriz, um corte, um furo, sinais de prerrogativas sociais que geralmente são marcadas por uma ideologia complementar e fundadas na reciprocidade.

O "jeitinho" é um modo e um estilo de realizar o que se deseja. É, sobretudo, um modo simpático, desesperado ou humano de relacionar o impessoal com o pessoal; nos casos de permitir um problema pessoal, como atraso de aluguel, falta de dinheiro, desconhecimento das leis, etc, com um problema impessoal. "Em geral, o jeito é um modo pacífico e até mesmo legítimo de resolver tais problemas, provocando essa junção inteiramente casuística da lei com a pessoa que a está utilizando. O processo é simples e até mesmo tocante" (DAMATTA, 1984, p.99). Deste modo, o "jeitinho" caracteriza-se por conciliar todos os interesses, gerando uma relação crível entre o solicitante, o funcionário/autoridade e a lei vigente. Usualmente, isso ocorre quando as motivações de todas as partes são conhecidas ou quando há um elo em comum, podendo ir de coisas banais como torcer pelo mesmo time de futebol ou possuir amigos em comum. O certo é que fatores pessoais e externos àquela situação poderão contribuir para uma resolução satisfatória para ambas as partes.

De qualquer modo, um "jeito" foi dado. Uma forma de resolução foi obtida. "Jeitinho" e "você sabe com quem está falando?" são, pois, os dois polos de uma mesma situação. Um é um modo harmonioso de resolver a disputa; o outro é um modo conflituoso e um tanto direto de realizar a mesma coisa. O "jeito" tem muito de cantada, de harmonização de interesses aparentemente opostos (DaMatta, 1984, p. 101).

E a figura do malandro, celebrada na nossa mitologia e encarada por vezes como o estereótipo do brasileiro, está relacionada a essa maneira de tentar sobreviver numa sociedade marcadas por hierarquias intransponíveis. O malandro é o indivíduo deslocado das regras formais, geralmente excluído do mercado de trabalho e caracterizado pelo modo de falar, andar e vestir. Desse modo, criar um "carnaval" seria desempenhar um papel de malandro. Para entender melhor a questão da malandragem, DaMatta (1984) afirma que há uma triangulação, em que numa ponta encontra-se o bandido, excluído da sociedade, pois rompe violentamente

com as regras sociais; noutra ponta encontra-se o caxias, sujeito que segue todas as regras e costumes. O malandro encontra-se na linha intermediária entre o caxias, que faz tudo certinho, e o bandido, que não segue regra nenhuma. É importante fazer uma distinção entre o malandro e a malandragem com valor, porque a malandragem está inserida no dia-a-dia da sociedade brasileira, como por exemplo, a não declaração total do imposto de renda, avançar o sinal vermelho no trânsito, o “gatonet”¹, dentre outros exemplos. A malandragem, de certo modo, denuncia, é um sintoma de uma sociedade que possui uma relação ruim com o Estado, uma relação secundária com a lei e a ordem. A lei, para estas pessoas, é feita contra os seus costumes, causando diversos atritos que impossibilitam o cumprimento de todas as normas.

A figura do malandro encontra ecos em Pedro Malasartes (DaMatta, 1997) considerado o modelo da malandragem, frequentemente vestido com uma camisa listrada, anel com effigie de São Jorge e sapatos de duas cores. O personagem oposto ao malandro seria o ator das paradas militares e dos rituais da ordem: o Caxias. O nome veio do patrono Duque de Caxias. Importante observar que as aventuras de Pedro Malasartes como uma narrativa que se espalhou Brasil afora. Os contos de Malasartes são situações no qual Pedro engana pessoas de posições sociais com poder. Deparamo-nos então com um “herói sem caráter”, que tem por intuito converter as desvantagens em vantagens (muitas vezes vistos nos filmes da chanchada com Oscarito e Grande Otelo e em programas de televisão como Os Trapalhões, estrelado por Renato Aragão durante os anos 1980/1990). Na linguagem moderna do Brasil, Pedro, além de ser um herói sem caráter, é um perseguidor dos poderes, para vingar a falta de um relacionamento social mais justo entre o rico e o pobre. Comparando a narrativa de Malasartes com outras, observa-se que nela tudo se passa de maneira inversa. O herói, também pobre, tem sua vida marcada por uma recusa de posições de poder, mesmo depois de ter derrotado o patrão. O mito de Malasartes também pode ser visto como o mito do trabalhador brasileiro, que sempre busca aquilo que não possui: a busca por um bom trabalho, com um bom patrão que os ancore na estrutura social. E, para tanto, tem de realizar uma caminhada em direção ao mundo e à “dura realidade da vida”, deixando para trás sua família e lar. Em outras palavras, quem é pobre precisa “ganhar a vida”, expressão usada no conto e na vida diária, que mostra a necessidade de viver: o trabalho e o patrão.

Segundo o antropólogo, quem fica entre o malandro e o caxias, ou seja, entre a ordem e desordem seria o renunciador, aquele que rejeita o mundo social como ele se apresenta. O

¹ Gatonet é um termo que se refere à recepção não autorizada do sinal de TV por assinatura e internet no Brasil.

problema do renunciador não seria nem mandar, nem sobreviver, e sim criar outra realidade. Sendo assim, seus instrumentos com o mundo são as rezas, em vez de discursar ou cantar e dançar, o renunciador reza e caminha. Enquanto o malandro promete uma vida de “sombra e água fresca” em que a realidade interior vale mais que o mundo, o renunciador procura juntar o interno com o externo e criar um universo alternativo e novo. Malandros e Caxias prometem carnavais e paradas, o renunciador um mundo novo, um universo social alternativo. Assim o papel social de renunciador também está à disposição de todos nós, o renunciador tem de se haver com suas vaidades, seu orgulho, deve abandonar o mundo social com suas riquezas e explorações (DaMatta, 1997)

Por tudo isso, não há no Brasil quem não conheça a malandragem, que não é só um tipo de ação concreta situada entre a lei e plena desonestidade, mas também, e sobretudo, é uma possibilidade de proceder socialmente, um modo tipicamente brasileiro de cumprir ordens absurdas, uma forma ou estilo de conciliar ordens impossíveis de serem cumpridas com situações específicas, e – também – um modo ambíguo de burlar as leis e as normas sociais mais gerais (DaMatta, 1984, p. 103).

Pode-se dizer que o Caxias está dentro da ordem e se preocupa com regras sociais. Sendo assim, o caxias não é um tipo social simples, mas sim um seguidor de regras de conduta, leis, de lealdade absoluta, honesto e com o desejo de ver o país melhorar. Já o malandro utiliza de um espaço social onde encontramos desde o simples gesto sagaz que pode ser realizado por qualquer um, até um golpe profissional. O campo do malandro vai, numa gradação, da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza, ao ponto mais pesado do gesto desonesto. É quando o malandro passa a viver de um jeito desonesto, vivendo de golpes e até virando um marginal ou um bandido. Da mesma maneira que o Caxias corre o risco de virar um palhaço, o malandro corre o risco de virar o marginal. É importante observarmos também que os três heróis, o Caxias, o malandro, e o renunciador existem tanto na chamada “consciência popular” quanto no que se chama “alta cultura”. O malandro por sua vez, povoa tanto a cultura popular quanto as páginas de nossa ficção.

A possibilidade de agir como malandro se dá em todos os lugares. Mas há uma área onde certamente ela é privilegiada. Quero referir-me à região do prazer e da sensualidade, zona onde o malandro é o concretizador da boêmia e o sujeito especial da boa vida. Aquela existência que permite desejar o máximo de prazer e bem-estar, com mínimo de trabalho e esforço (DaMatta, 1984, p. 103).

O malandro, então, define-se como um personagem nacional, uma síntese de um papel social que está à nossa disposição para ser representado no instante em que pensarmos que a lei, a ordem, podem ser esquecidas ou adulteradas a nosso favor. O expoente máximo dessa caricatura é o personagem Zé Carioca², que revela esse jeito de ser aos amigos estrangeiros. Além do personagem de Walt Disney, a própria cinematografia brasileira retratou o malandro nas telas, através da figura de Pedro Malasartes em distintos momentos. Uma versão sobre a vida do personagem se originou no ano de 1960, sendo uma película do gênero comédia, produzido e estrelado por Mazzaropi (*As Aventuras de Pedro Malazartes*, Amácio Mazzaropi, 1960). O longa conta com números musicais de Lana Bitencourt, Conjunto Farroupilha e do próprio Mazzaropi. O enredo baseia-se na tradição popular oral, e reconta a história de Pedro, que após perder o pai, é passado para trás por seus irmãos, vagando pelo mundo em busca de uma vida melhor. Entretanto, no caminho, encontra crianças abandonadas que acabam por conquistá-lo e, com o objetivo de ajudá-las, passa a aplicar golpes em outras pessoas que cruzam seu destino. Em 2017 outra versão de Malasartes foi parar nas telas. *Malasartes e o Duelo com a Morte* (Paulo Morelli, 2017) é um filme também inspirado nas histórias do malandro. Foi transformado em minissérie de três capítulos exibido pela Rede Globo em dezembro do mesmo ano. Estrelado pelo ator Jesuíta Barbosa, o longa-metragem narra as trapaças vividas por Pedro, que está sempre se safando das mais variadas situações, mesmo as criadas por ele. Porém, dessa vez, o protagonista terá que enfrentar dois grandes inimigos: Próspero e a Morte, que farão de tudo para atrapalhar sua vida. Malasartes terá que usar de toda a sua esperteza para sair ileso dessa confusão.

Pedro Malasartes pode ser considerado o arquétipo da malandragem (DaMatta, 1984) pois reúne e simboliza todas as pessoas que realizaram transformações que pareciam impossíveis ao homem comum. Desse modo, conseguiu superar a exploração econômica e política que lhe era destinada, transformando a imobilidade imposta, ao sair da miséria e enganar ricos e poderosos.

Suas aventuras nos indicam que a vida contém sempre o bom e o mau, o lado humano e o desumano estando misturados de modo irremediável em todos e tudo. Assim, Pedro Malasartes, como todos os malandros, talvez nos diga que é preciso tomar consciência desses dois lados para poder escolher uma vida humanamente digna (DaMatta, 1984, p. 104).

² Criação de Walt Disney, Zé Carioca mostra a beleza do Brasil para o Pato Donald e *cia*, a fim de revelar as belezas que existem abaixo da linha do Equador. Essa discussão será aprofundada no próximo capítulo.

Sobre os espaços da vida social brasileira, como o mundo da casa e o mundo da rua, determinam como os valores sociais são estabelecidos. No Brasil, vemos a casa como abrigo, como um lugar onde a moral nos determina por valores grupais, tais como a honra, a vergonha e o respeito. Tudo nesse espaço tem a conotação de bom e de belo, sendo o espaço da decência, quase como uma corporação (DaMatta, 1997). Já a rua é lugar de luta, de batalha e de insegurança. Rua e casa se equilibram, como dois lados de uma mesma moeda, no sentido em que a rua é o espaço do batente, da luta, do suor, e a casa é o lugar de bem, de estar em paz e segurança. Além disso, a interpretação da locução adjetiva de rua ganha uma conotação negativa como, por exemplo, a “mulher de rua” e a “comida de rua”, como algo inferior e pejorativo.

A comida é outro elemento que nos chama atenção e está como um dos símbolos de nossa cultura. Pensando nisso, fizemos algumas considerações acerca dos códigos da comida e seus valores morais como, por exemplo, o cru e o cozido, o doce e salgado, que usamos para classificar coisas, pessoas e para julgar moralmente. O cru, por exemplo, ganha um sentido de selvageria (DaMatta, 1984), enquanto ao cozido é atribuído um sentido de requinte, como se fosse mais elaborado. Isso se incorporou de tal maneira em nossa cultura, que acabamos por criar ditados e expressões baseados em comida como, por exemplo, “o apressado come cru”, “a batata está assando”, “quente ou não estou cozinhando o galo”, “ama de leite” (uma expressão dos tempos de colônia, que remete à subordinação), dentre outras expressões. Nesse sentido, a comida então ganhou um tom metafórico e, portanto, simbólico, registrado nos provérbios mais populares, “encher a pança”, “tirar a barriga da miséria”, estabelecendo uma relação direta entre a classe que se encontra e o prato que recebe. “O fato é que o comer, a comida e os alimentos formam um código complexo – uma verdadeira boca rica social – que nos permite compreender como é que a sociedade brasileira se funde enquanto tal” (DAMATTA, 1984, p. 57).

Nessa perspectiva, comida é diferente de alimento, pois enquanto o alimento sustenta, a comida é aquilo que dá prazer inclusive na perspectiva sexual, tanto que se destaca na ficção brasileira quando analisamos o grande número de mulheres que utilizam das artes culinárias para ascender socialmente. A literatura brasileira tem muitas dessas figuras, tais como *Gabriela, cravo e canela*, *Dona Flor e seus dois maridos* e *Xica da Silva* (na produção cinematográfica de Cacá Diegues) (Matta, 1984). São mulheres que articulam temperos como armas de requinte e sedução, para transformar em dominado o dominante branco. Uma inversão de mundo, em que a cabeça (razão) é trocada pelo estômago (desejo), tantas vezes vista em filmes sobre o Brasil (como analisaremos no próximo capítulo). A comida possui uma relação tão intrínseca

com o país que o cotidiano do brasileiro, o dia-a-dia, está amarrado à metáfora do feijão com arroz, aquilo que é rotineiro, comum no cotidiano.

O fato é que as comidas se associam à sexualidade, de tal modo que o ato sexual pode ser traduzido como um ato de “comer”, abarcar, englobar, ingerir ou circunscrever totalmente aquilo que é (ou foi) comido. A comida, como a mulher, desaparece dentro do comedor – ou o comilão. Essa é a base da metáfora para o sexo, indicando que o comido é totalmente abraçado pelo comedor (DaMatta, 1984, p. 60).

Já sobre a questão da religiosidade no Brasil, abordada em inúmeros filmes estrangeiros, está relacionada com um mundo mais complexo, que nos foi legado historicamente pelo politeísmo dos indígenas, pelo catolicismo trazido pelo colonizador e pelas religiões de matriz africana (DaMatta, 1984). Essa miscelânea de cultos fez com que para o brasileiro assumisse um pouco de cada religião, tornando-se comum uma relação em que todas se juntam e se tornam uma coisa só. É possível ser católico e umbandista ao mesmo tempo, rezar para Ogum e São Jorge, relacionar coisas que tradicional e oficialmente as autoridades apresentavam como diferenciadas, juntar tudo e se tornar sincrético revelando, talvez, que no sobrenatural, nada é impossível. A linguagem religiosa do nosso país é, pois, uma linguagem da relação e da ligação que tivemos ao longo de séculos com diversas culturas distintas, um idioma que busca um meio-termo, um meio caminho à possibilidade de salvar todos e que em todos os locais encontra alguma coisa boa e digna, uma linguagem de fato que permite um povo destituído de tudo que não consegue comunicar com seus representantes legais, falar e ser ouvido. Somos um povo que acredita profundamente no místico, num plano em que tudo pode finalmente fazer sentido, em que não haveria mais sofrimento, miséria, poder e impessoalidade.

Se as paradas, as procissões e a afirmação dos privilégios de status das pessoas das classes dominantes ritualizam e explicitam os aspectos hierárquicos e autoritários da sociedade brasileira (DaMatta, 1997), o carnaval e os heróis populares dramatizariam o seu oposto. O carnaval é essencialmente igualitário e, nos seus três dias, transpõe para o mundo da "rua" os ideais das relações espontâneas, afetivas, e essencialmente simétricas, que são a contrapartida das paradas. A negação que o carnaval faz das estruturas de poder e autoridade é corporificada no malandro e seu paradigma, Pedro Malasartes, que não respeita nem crê nos valores da autoridade e do poder, mas os conhece, e aproveita deles em seu próprio benefício. O malandro, ao contrário do herói, não busca dominar a estrutura do poder e a ela se sobrepor - e, nesse processo, terminar por ser reabsorvido por ela. Ele vive nos interstícios do sistema, de seus absurdos e de suas contradições. Se o herói sai das paradas e o malandro dos carnavais, outro

personagem - o místico renunciador - sai das procissões. Ele rejeita o sistema como um todo, nem o aceita nem se aproveita dele, mas cria seu próprio espaço de vida e seus próprios valores.

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. (...) A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. (HALL, 2006, p. 38).

DaMatta (1997) se refere aos problemas da dicotomia, que seria um conflito tanto em relação ao indivíduo/sociedade quanto ao indivíduo/mundo. A respeito da questão indivíduo/sociedade descobrimos que essa oposição do indivíduo ao coletivo só é possível de ser enfrentada em seus termos políticos e sociais, em que o indivíduo ganha um peso especial, passando ser fiel da balança pela qual se mede o coletivo. Quando falamos de certos padrões de comportamento social, de certos mecanismos específicos usados e até abusados por uma dada sociedade, estamos falando de atores que vivem tais padrões ou estão submetidos a certas linhas de forças vigentes nesta sociedade. Matta (1997) afirma que no Brasil, assim como em outras sociedades, o personagem nunca deve ser um homem comum, com uma rotina chata e desinteressante. Mas pelo estudo dos “carnavais” o herói deve ser sempre um pouco trágico para ser interessante, com uma trajetória cheia de tragédias e desmascaramentos. A promessa que temos nos nossos dramas raramente é feita para se adquirir felicidade, sempre ficamos fascinados com os contos de enriquecimento e elevação social do herói. A base do drama é fazer o herói terminar com o dobro de bens adquiridos no começo. O autor fala que nós nos identificamos com esse fato do “herói se dar bem”.

Nos filmes que têm o Brasil como pano de fundo, percebemos que muitas das ideias sobre nossa nacionalidade são formadas pela desvalorização da cultura local e um reforço de uma imagem de diferença e inferioridade. A representação social brasileira é forjada a partir de um conjunto de opiniões que o estereótipo já delimitou em um único elemento: a generalização. Um mesmo traço que é atribuído a todos aqueles que foram afetados pela simplificação cultural. “Se designa como ‘nacional’ o atraso brasileiro, os elementos anacrônicos de nossa estrutura social, ao mesmo tempo em que se luta contra o ‘idealismo’ e a ‘falta de realismo’ da cultura progressista mundial quando comparada à nossa vida social concreta” (COUTINHO, 1990, p. 62).

Ainda para Coutinho,

Temos assim um “desequilíbrio” na luta cultural: enquanto as classes dominantes encontram com relativa facilidade os seus representantes ideológicos ou os seus “intelectuais orgânicos”, as camadas populares são frequentemente “decapitadas” e lutam com grandes dificuldades para dar uma figura sistemática à sua autoconsciência ideológica (COUTINHO, 1990, p.54).

Este desequilíbrio é que gera a liderança de um determinado grupo de hegemonia que

determina o modo como os sujeitos sociais se representam a si mesmos e uns aos outros, o modo como interpretam acontecimentos, o espaço, o tempo, o trabalho e o lazer, a dominação e a liberdade, o possível e o impossível, o necessário e o contingente, as instituições sociais e políticas, a cultura em sentido restrito, numa experiência vivida ou mesmo refletida, global e englobante cujas balizas invisíveis são fincadas no solo histórico pela classe dominante de uma sociedade (CHAUI, 1989, p. 97).

De uma certa maneira, o “popular não está determinado apenas pela cultura nacional-local, mas possui uma universalidade própria, desconhece fronteiras” (CHAUI, 1989, p. 98). Além de o popular não se confinar às fronteiras, ele também não é limitado por questões temporais, ou seja, nem o espaço físico e nem o momento atual circunscrevem o popular.

Podemos notar que o Brasil é um território determinado, mas que mantém uma construção imaginária, repleta de clichês, que incorpora significações geradas no processo social. Sempre bombardeado por influências e interesses externos (Trevissan, 2018), o Brasil forjou sua identidade como uma colcha de retalhos, em que o inconsciente coletivo brasileiro incorporou a expectativa europeia de um paraíso distante, com a promessa de um futuro inalcançável. A própria independência brasileira em 1822 contribuiu para o projeto de nação brasileira, “visando criar uma ideia de pátria que funcionasse como elo maior entre grupos sociais indefinidos e diversificados, para assim permitir que a elite dominante utilizasse em seu proveito a recém-proclamada nacionalidade” (TREVISSAN, 2018, p. 46).

Ainda para o cinema estrangeiro (Medeiros, 2015), a imagem brasileira está vinculada à ideia de regresso a um passado imaginário, um regresso à natureza e aos inocentes prazeres da vida pastoril. E tem sido visto pela indústria cinematográfica como um espaço natural privilegiado, onde podemos encontrar filmes que falam sobre animais exóticos, índios que ainda não encontraram a civilização ocidental, natureza exuberante, tornando-se extremamente difundido e popular no resto do mundo. O “popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem” (CHAUI, 1989, p. 95).

[...] não se tratava de contrapor o “nacional” ao “estrangeiro”, mas de distinguir, no seio do patrimônio cultural tornado universal, entre o que poderia se tornar elemento organicamente nacional-popular de nossa própria cultura ou, ao contrário, o que serviria para reforçar o predomínio das correntes elitistas e “intimistas” (COUTINHO, 1990, p. 67).

A distância é o elemento que distingue o olhar euro-americano nos filmes contemporâneos sobre o Brasil. Distância física e cultural, sendo a representação uma projeção imaginária construída por várias fontes, mas todas correlacionadas. O clichê não é só um modelo banal que reitera uma forma acreditada, também representa todo um sistema de valores.

Os elementos contidos em tais filmes, como cores, personagens, figurinos e paisagens remetem a características da identidade nacional brasileira que enaltecem o país e suas riquezas naturais. Em nenhum momento é proposto analisar se essas características resumem o país, ou se as características de estereótipo, como o malandro, por exemplo, definem a sociedade brasileira.

2.3 CLICHÊ E ESTEREÓTIPO

Modelo, conceito e ideia pronta são maneiras de descrever o estereótipo. Estereótipos são generalizações que seres humanos fazem acerca de outros seres humanos, mas também sobre lugares, nacionalidades, características, comportamentos e até objetos. “A palavra estereótipo advém do grego: *steros* = sólido, *typos* = tipo, entendendo-se, pois, que o termo se refere a algo reproduzido fielmente, algo que se torna fixo” (EAGLETON, 2005, p.23). Ou seja, podemos dizer que estereótipo é uma ideia já estabelecida sobre alguma coisa, uma imagem preconcebida, padronizada e generalizada pelo senso comum, mas que possui pouco conhecimento.

A história da Europa é marcada por encontros e desencontros com povos de todo o mundo. Estes contatos propiciaram a consolidação de percepções relativas às diferentes nacionalidades, raças e etnias com as quais os europeus foram convivendo. Tais percepções foram filtradas pela forma europeia de conceber o mundo, e acabaram por se converter em significações que traduziam uma avaliação de uma determinada etnia. Com o tempo, todos estes novos significados foram incorporados pelas diversas línguas europeias, e começaram a descrever traços marcantes de tais povos. A partir daí nasceram expressões que hoje utilizamos com certa naturalidade, mas que na raiz possuem um valor pejorativo, tal como “sair à francesa”, “para inglês ver”, “judiar”, dentre outras. Esta construção de imagens relacionadas

com povos, nacionalidades, etnias e raças levou a que muitos europeus começassem a descrever modos de vida e atitudes diferentes dos seus.

O estereótipo está relacionado a julgamentos e opiniões sem fundamentos, e muitas vezes, apoiado em lendas e fatos históricos para marcar algo como tal. Muitas vezes é confundido com preconceito, uma vez que estereótipos acabam se convertendo em rótulos, e alguns são bastante pejorativos, o que pode causar um impacto negativo. Além de ser também uma noção preconcebida e muitas vezes automática, que é inculcada no subconsciente pela sociedade. “*Estereótipo* é termo de imprensa; designa um conjunto de caracteres fixos constituído para efetuar uma série de tiragens; o sinónimo é *clichê*” (MAISONNEUVE, 1977, p. 114).

O termo foi introduzido nas ciências sociais por W. Lipmann, na obra *Public Opinion* no ano de 1922 (Goffman, 1980), em referência às ideias ou convicções preconcebidas sobre atributos do mundo exterior. Estas “imagens em nossa mente” servem ao propósito de uma economia de esforço mental ou de pensamento. Uma vez que o homem não tem tempo, energia, nem vontade de responder a todos os estímulos, que lhes chegam do mundo afora, tende então a nutrir expectativas relativamente simples (mesmo simplificadas) quanto a eles (Maisonneuve, 1977). O recurso aos estereótipos se presta a uma organização da experiência humana, constituindo uma operação, sempre em curso. Deste modo, todo estereótipo, por força de um “modo distorcido de considerar pessoas e coisas”, tende a incidir em generalizações indevidas, abusivas ou, no mínimo, prematuras. De um modo geral, estereótipos são empregados com alguma ingenuidade ou muita inconsciência. Comumente consistentes, os estereótipos costumam passar de uma geração à outra, desempenhando papel decisivo na construção do mundo mental. Constróem-se assim “espíritos coletivos” e a “alma nacional”. W. Lipmann enfatizou a dimensão afetiva dos estereótipos, observando serem eles uma garantia de autoestima por parte de quem os mantém. Com eles, é possível fazer projeções sobre o mundo (Goffman, 1980).

Os estereótipos ocorrem no âmbito das representações sociais, com destaque para fatores afetivos e origens inconscientes no comportamento coletivo (Maisonneuve, 1977). São espécies de crenças rígidas e redutoras, geralmente compartilhadas por um grupo mais ou menos extenso e que diz respeito às instituições, pessoas ou outros grupos. Para o preconceito, o estereótipo se faz caricatural, tais como caracteres nacionais, étnicos, políticos etc. Da mesma forma que se expressa nas opiniões populares. Devemos prestar atenção na existência de preconceitos no plano coletivo, os quais têm por base e referência as apresentações construídas pela opinião pública, que independem de experiências individuais. Estas apresentações estão

repletas de estereótipos, os “juízos preconceituosos”, que determinam percepções especiais por parte de dado grupo. Para a Psicologia Social, “a opinião, intensamente submetida à pressão social, aproxima-se, então, de um consenso” (MAISONNEUVE, 1977, p. 111).

Tais preconceitos coletivos tendem a ser interiorizados, amadurecendo ao compasso de deformações personalistas, tanto quanto de necessidades psicossociais. Os estereótipos afetam sobretudo as minorias; as imagens preconceituosas que, muitas vezes, se mostram francamente discriminatórias, falsas e costumam ter consequências reais na esfera das relações sociais. Podemos citar como exemplos os campos de concentração na Alemanha Nazista e o *apartheid* na África do Sul.

Estas rotulações socioculturais aplicam-se à percepção do comportamento humano e à caracterização de identidades. Trata-se de imagens preestabelecidas para todos os indivíduos pertencentes a certa categoria social, que se fixam mediante a atribuição genérica de qualidades de caráter, tanto positivas, quanto negativas. Ou seja, uma simplificação exagerada de características comportamentais específicas. A força de ação dos estereótipos está baseada nos fenômenos psicossociais de atração e de repulsão, tais como ternura empática, expressão simpática ou conduta antipática (Maisonneuve, 1977).

Entretanto, os clichês são essenciais para o convívio humano, pois previnem o caos cognitivo; impedem a desorganização mental; valem como instrumento eficaz de economia em toda aprendizagem. A disseminação e o reforço de estereótipos, tais como os encontramos na mídia, podem servir à organização e mesmo à antecipação de experiências da realidade

Já os clichês, chavões e lugares-comuns podem ser utilizados como um freio ante as constantes mudanças da vida e do mundo, na medida em que signifiquem uma permanência, uma referência imutável. Uma vez que os estereótipos podem produzir “miopia social”, ou seja, um conhecimento deformado de uma sociedade e de seus membros, os clichês servem para reforçar o conhecimento sobre determinado assunto e manter uma referência.

A produção massiva de estereótipos revela um grande investimento no sentido de reduzir as vidas dos grupos a um conjunto de opções predeterminadas. Tais estereótipos respondem às necessidades de eficiência e eficácia inerentes às mensagens veiculadas. Forma fixa ou ideia inalterável, o estereótipo tende, pela reiteração, a uma perda gradativa de informação, mas, igualmente, a um aumento de sua significação.

Gêneros audiovisuais vêm conduzindo ao estabelecimento de “receitas” ou “fórmulas inflexíveis”, as quais, ao que tudo indica, estão aptas a definir o comportamento do espectador, isto é, proporcionar uma moldagem prévia do quadro de suas expectativas. Este mesmo fenômeno, segundo alguns críticos, assola os meios audiovisuais, dentre eles o cinema, e suas

situações dramáticas e seus personagens. De tal modo, esses modelos ou clichês foram se repetindo com o passar do tempo, resultando em padrões impessoais e ideias preconcebidas.

Desta maneira, as ideias sobre nacionalidades e minorias culturais são formadas pela desvalorização das mesmas e pelo reforço de uma imagem de diferença e inferioridade. A representação social desses grupos é forjada a partir de um conjunto de opiniões que o estereótipo já delimitou em um único elemento: a generalização. Um mesmo traço que é atribuído a todos aqueles que foram afetados pela simplificação cultural.

Porque se os dois termos designam uma imagem já conhecida, eles operam em níveis diferentes: o clichê, por uma banalização de uma unidade discursiva (ligada ao que a tradição retórica chama de elocutio, escolha e disposição das palavras na frase, organização no detalhe, o trabalho de 'estilo'), o estereótipo correspondendo a uma estrutura conceitual cristalizada (ligada à inventio: assuntos, argumentos, lugares, técnicas de persuasão e de amplificação) (AMÂNCIO, 2000, p.142).

Para o psicólogo social, Jean Maisonneuve (1977), os estereótipos são informações que organizamos quando nos deparamos com o outro, e o colocamos em diferentes "gavetas", de acordo com a informação que recolhemos. De um certo modo, utilizamos de categorias para classificar pessoas e organizar o meio em que vivemos. Quando estas categorias são usadas por um grupo e os elementos deste grupo partilham essas convicções, elas se tornam estereótipos. Os estereótipos são o conjunto de crenças e opiniões que adquirimos durante nosso processo de socialização e que simplificam a nossa realidade, mas que distorcem e generalizam características, atributos e comportamentos de certos grupos, pessoas e culturas.

Caso eu falasse em elegância no vestir e no falar, no gosto pelas artes plásticas, na visita sistemática a museus, no amor pela música clássica, na falta de riso nas anedotas, no horror ao carnaval e ao futebol etc., certamente estaria definindo outro povo e outro homem. Isso indica claramente que é a sociedade que nos dá a fórmula pela qual traçamos esses perfis e com ela fazemos desenhos mais ou menos exatos (DAMATTA, 1984, p.18).

Ainda segundo Maisonneuve (1977), estas características podem ser negativas, neutras, mas também positivas. Além do mais, ele classifica os estereótipos em diversas classes, como os relacionados ao gênero; raciais e étnicos; socioeconômicos; religiosos e profissionais. Resumindo, os estereótipos são demasiado rígidos e generalistas, mas também bastante simplistas, operando mais como uma caricatura, pois evidenciam os aspectos mais salientes, ignorando as diferenças individuais.

Os estereótipos têm duas funções primordiais (Maisonneuve, 1977): uma mais sociocognitiva, em que se apresentam como representações e ideias simplistas para guiar as relações sociais. Ajudam a categorizar a realidade social e nos permitem analisar convenientemente o mundo social em que estamos inseridos, interpretando o que está bem ou mal, o que é justo ou injusto, o que está certo ou errado. A segunda função é a socioafetiva, na qual os estereótipos nos ajudam com a ideia de identidade social. Isto denota que parte do que somos está relacionado com o fato de que pertencemos a certos grupos sociais, o que nos leva a diferenciar-nos dos outros que interagem com grupos diferentes. Os estereótipos reafirmam a identidade de um conjunto, permitindo a um determinado grupo definir-se, seja positiva ou negativamente, em relação aos demais.

Um dos problemas dos estereótipos é que eles limitam as expectativas e as percepções que temos relativamente aos outros, fazendo com que ignoremos as particularidades de cada pessoa, grupo e/ou cultura. E eles também tendem a ser duradouros, sendo muito difícil evitá-los no meio social. Todavia é necessário o mais impedir que tais estereótipos moldem completamente os comportamentos e que se transformem em preconceitos.

A distinção entre opinião particular e opinião pública, por legítima que seja, nem por isso resolve a dificuldade, pois uma e outra interferem entre si, de maneira sutil e movediça. A própria opinião pública, domínio de eleição do psicólogo social, tange a um sistema de crenças fortemente enraizadas e cristalizadas, assim ao nível coletivo como ao individual; de outra parte liga-se a processos episódicos afetados de forte contingência, correspondentes ao que se chama 'a atualidade' ou 'as notícias' (MAISONNEUVE, 1977, p.118).

Deste modo, podemos afirmar que o estereótipo é uma espécie de generalização e simplificação, que correlaciona certos atributos a características coletivas como idade, raça, sexo, sexualidade, profissão, nacionalidade, região de origem, comportamentos, etc. Os estereótipos possuem também uma função de modelar, ou seja, pressupõem e impõem padrões sociais previstos para um indivíduo vinculado ao grupo que convive.

De acordo com Goffman (1980), o estereótipo se relaciona com o estigma social nos processos de construção dos significados através da interação. A sociedade determina como as pessoas devem agir, ser, e define tais valores como sendo "naturais" e "normais". Quem não se encaixa nos padrões determinados é considerado "diferente", e passa despercebido, pois são atribuídos conceitos pejorativos que podem resultar na marginalização dos indivíduos dentro da comunidade.

De maneira geral, o uso do estereótipo deve ser evitado, pois tais rótulos limitam a individualidade de cada ser, que é único, e acaba sendo utilizado para comparar indivíduos. Generalizar pessoas por alguma característica física ou origem nunca é, ou foi, um conceito sólido para tirar conclusões. É necessário enxergar os indivíduos além dos rótulos ligados à aparência ou grupo ao qual pertencem, a fim de que se subtraia os preconceitos. Eliminando o juízo de valor, as oportunidades para conhecer novas pessoas, lugares, culturas, sem as limitações impostas pelos estereótipos, aumentam as chances de um convívio mais harmonioso e sem discriminação.

3 CINEMA E REPRESENTAÇÃO DO BRASIL

O presente capítulo visa apresentar uma análise histórica da construção da identidade cultural do Brasil e dos brasileiros dentro do cinema estrangeiro de ficção. Para tal, faremos um breve resumo histórico sobre as obras que já abordaram este tema a partir do trabalho “O Brasil dos gringos: imagens no cinema” do professor Tunico Amâncio (2000). A teoria do cinema possui uma história complexa e diversificada, o que deixa praticamente impossível uma abordagem em todos os seus aspectos e com todos os seus autores numa única dissertação de mestrado.

O recorte de autores aqui apresentado procurou adotar o maior número de escritores que, de alguma maneira, contribuíram com o desenvolvimento e debate acerca da pesquisa analisada. Além do já citado Tunico Amâncio trabalharemos com textos de Robert Stam (2008), Bianca Freire Mediros (2005), Jean Claude Bernardet (1985), Paulo Emílio Sales Gomes (2016), Ismail Xavier (2018), João Luiz Vieira (2018), dentre outros estudiosos da sétima arte. O fio condutor deste capítulo parte de uma retrospectiva histórica a fim de discutir as origens da representação brasileira no cinema estrangeiro de ficção e identificar quais as imagens e referências vêm sendo utilizadas pela indústria cinematográfica para legitimar como tradicionais e verdadeiros os aspectos da cultura nacional. O capítulo será subdividido em termos históricos, em períodos que ajudam a compreender melhor todo o processo de construção da imagem brasileira no cinema.

Num primeiro momento, utilizaremos os textos de Amâncio (2000) que retratam o passado mais remoto da cinematografia estrangeira de ficção, a fim de encontrar as primeiras representações brasileiras e como elas foram sendo desenvolvidas e aplicadas ao longo dos anos. O próprio Amâncio (2000) afirma que não tem o objetivo de debater sobre a identidade cultural nacional, mas sim, revelar as primeiras imagens sobre nós, como nação, a fim de determinar os pontos em comum que elas perpassaram durante décadas. O autor também revela quais são os principais estereótipos utilizados em personagens nacionais e como eles estão relacionadas com a trama em si. Com essa pesquisa do Amâncio (2000) utilizaremos para averiguar se estas características ainda estão sendo utilizadas em obras atuais, o que será analisado mais adiante, no capítulo 4.

Para o segundo subcapítulo, os textos de Stam (2008) e Medeiros (2005) nos ajudarão a compreender melhor as relações dos estereótipos com a indústria cinematográfica em si. Também analisaremos o documentário *O Olhar Estrangeiro* (2006) da cineasta Lúcia Murat,

que mergulhou fundo nessa questão. Murat entrevistou quem tinha a responsabilidade de mostrar esse olhar sobre o Brasil e os brasileiros dentro dos estúdios cinematográficos e como eles reagiriam se este olhar fosse invertido.

E no último subcapítulo traremos para o campo das ideias os textos de Paulo Emílio Sales Gomes (2016), João Luiz Vieira (2018), Ismail Xavier (2018) e Jean Claud Bernardet (1985) para analisar se os brasileiros possuem uma parcela de responsabilidade nesta projeção imagética. Os períodos do Cinema Novo e das Chanchadas são importantes termômetros para avaliarmos o que se produzia nacionalmente, como estes produtos foram exportados e se, de alguma maneira, estes foram fatores que contribuíram para uma projeção brasileira. Também será abordada a questão da indústria cinematográfica nacional e como ela pode ser um fator a favor ou contra a nossa própria representação.

Todos os textos reunidos nesta pesquisa possuem uma análise crítica sobre como a estrutura do filme e as relações entre imagem e som são organizadas e estão correlacionadas às estruturas da subjetividade. O cinema reproduz e atualiza certos processos mentais (XAVIER, 2018), e deste modo, torna-se uma experiência inteligível e afetiva aos olhos do telespectador. Por fim, buscaremos descrever as formas pelas quais uma imagem estereotipada é organizada e transmitida em um espaço coletivo, onde os clichês se colocam como um marco local; apresentando de forma concisa e seletiva as principais informações do trabalho para a pesquisa de mestrado no PPGCOM/UFJF.

3.1 BREVE HISTÓRICO DAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS BRASILEIRAS

No final dos anos 1990, o professor de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), Tunico Amâncio, realizou uma pesquisa sobre como o Brasil e os brasileiros foram representados no cinema estrangeiro de ficção. O próprio autor afirma que a intenção da obra não é debater sobre a identidade nacional, uma questão que dificilmente poderá ser respondida, portanto, o mais razoável seria recorrer aos pesquisadores e escritores que já desvendaram esse tortuoso e complexo assunto, uma vez que são muitas as opiniões sobre a controversa questão da identidade brasileira. Conjecturar “quem somos nós”, segundo Amâncio (2000), é uma tarefa que vai além desta pesquisa e que não traria uma resposta satisfatória, por também não ser o objeto de estudo.

Para tanto, buscamos localizar os traços de longas-metragens de diferentes nacionalidades, mas que, em comum, possuem a mesma e complexa questão: a representação do Brasil. Se separados de seus contextos estes filmes não significam tanto, porém, agrupados a outros exemplos do mesmo período, que têm o Brasil como referência, expõem certos tipos de padrões já estabelecidos pela indústria cinematográfica utilizados nos mais diversos gêneros cinematográficos.

O panorama aqui proposto tenta estabelecer, no cenário audiovisual, as características do Brasil e dos brasileiros retratadas nestes filmes. Então, a fim de melhor traçar uma reflexão aprofundada, estabelecemos duas instâncias. A primeira como paisagem, vista geral; e a segunda como um método cinematográfico, que remonta às raízes do cinema.

Para a vista geral, o cinema estabelece uma nova espécie do olhar e transforma a imagem representada como se fosse o equivalente a imagem real. Porque, enquanto instrumento do século XIX, o cinema atua como mecanismo de observação, na busca do invisível, estabelecendo uma “nova categoria do olhar, variando em profundidade, amplitude e grandeza” (AMÂNCIO, 2000, p.14). Por isso que a imagem cinematográfica vai instaurar o mito da imagem total, equivalente exata da visibilidade do real. Xavier confirma esta tese e afirma que “um elemento fundamental de referência aqui considerado: a existência de um cinema dominante, rigidamente codificado, e sua retórica de base – a ‘impressão de realidade’” (XAVIER, 2018, p. 10).

Um pouco como num sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama impressão de realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade (BERNARDET, 1985, p.12).

Imagens que revelam cidades e paisagens, mas também imagens de ficção. De uma certa maneira, estas imagens operam em três temas: cidades, guerras e viagens. Pode-se considerar o panorama como uma exposição de um grande quadro no qual o olhar do espectador se perde. Ele deixa de ser exclusivo de uma arte elitista e passa a interagir no espaço coletivo, sendo atingido pela propaganda, devido a sua reprodução.

É quando a imaginação individual é substituída ou contaminada por uma ideia generalista de estereótipos e clichês. O panorama serve como um transmissor de imagens, representando cidades, ações, paisagens, construindo e repassando um imaginário coletivo feito

por empresas e artistas. Ele fica dividido entre o entretenimento e uma falsa educação, sob o respaldo do lucro, sendo, por isso, mais instrumento de alienação do que emancipação

O panorama cristaliza uma imagem que envolve e domina, em que o espectador não tem interferência. O mesmo é criticado pelo congelamento da imagem no tempo e espaço e pela limitação de seu sentido. Ele metaforiza o estereótipo cinematográfico, pois é no cinema de ficção de longa-metragem que se consolidam mais eficazmente as imagens que hoje se repetem no vídeo e na televisão.

Imagem total que o panorama já prenuncia e em nome do que agora é convocado: panorama enquanto retórica do texto, mas também enquanto máquina de duplicação que revela cidades e paisagens, ao lado de cenas ficcionais que re-apresentam a história (AMÂNCIO, 2000, p.14).

O panorama do Brasil também é a sua paisagem (como exemplo, a Baía de Guanabara e o Morro do Corcovado como representações e símbolos nacionais). Para o país, os primeiros retratos foram as Cartas de Pero Vaz Caminha. As Cartas de Caminha despertam o imaginário europeu acerca do Novo Mundo. Exaltou-se muito a terra, o lado tropical do território, o paraíso, mas não apresentou muitos detalhes sobre a cultura do homem aqui presente. “Aqui é o paraíso”, relataria a Carta, em que numa “leitura do passado, o Brasil pré-colonial evoca retrospectivamente uma mitologia da sedução do trópico, com sua paisagem paradisíaca e sua gente sensual e receptiva” (AMÂNCIO, 2000, p.22).

Um exemplo que destacamos é a figura do papagaio. Um animal altamente comercializado durante a época dos descobrimentos, e que possuía um grande valor comercial e simbólico. Desta forma, possui uma estreita relação com a imagem brasileira no cinema, subordinada a um estigma de país selvagem.

Segundo Amâncio (2000), há sete traços que constituíram um forte elemento de identificação na construção de um Brasil no imaginário euroamericano. Seriam eles: ausência de uma história contemporânea que o coloque no mesmo patamar das nações modernas; geografia maravilhosa; pobreza endêmica; costumes arcaicos; homens brutos e mulheres sensuais; costumes e danças pitorescos e religiosidade primitiva.

O autor vai além e afirma que as colônias foram ocupadas por degradados e não existia um sistema político entre os nativos. Isso possibilitou para o cinema recuperar essa ideia de abandonar a pátria para fugir de um acerto de contas. A América (do Sul) se torna o lugar utópico, como mito, exótico, um lugar onde não existe trabalho, com ares tropicais, fauna e flora abundantes e pronto para projetar as fantasias europeias.

Para dar síntese ao texto e tentar encaixar melhor essas imagens que se cristalizam em imagens encontradas nas películas, Amâncio (2000) estabelece quatro categorias, ou filiações, como ele mesmo denomina, que servem para caracterizar as figuras que aparecem nas origens dos estereótipos. Elas estão classificadas de acordo com as figuras que se consolidam em imagens. Podemos classificá-las em: Pero Vaz, que simboliza a figura do viajante em busca do exótico; Essomericq, que representa as mulheres de uma forma pré-concebida; Afonso Ribeiro, em que fica claro o posicionamento do Brasil (leia-se Rio de Janeiro) como lugar de contravenção, onde existe um refúgio para bandidos; e por último, a categoria Utopia, em que o cinema estabelece para realizar as mais delirantes fantasias e quimeras de diretores europeus. Essas categorias são importantes pois as utilizaremos nas análises do capítulo 3, em que averiguaremos se estas categorias estipuladas por Amâncio ainda continuam sendo empregadas nas representações cinematográficas sobre o Brasil.

Uma das categorias, ou filiação, que iremos abordar com mais profundidade neste trabalho é a figura do viajante, pois constitui um grande repertório de filmes analisados por Amâncio (2000). Ela possui três perspectivas: a observação, a paisagem e a simpatia pelos índios. Tais elementos qualificam o viajante cinematográfico. A apreensão da realidade nunca é direta, ela é mediatizada pelas imagens veiculadas pela cultura. O viajante ou etnólogo não lança o olhar completamente novo sobre o desconhecido, sua visão é guiada por um modelo pré-existente.

O viajante é quem categoriza as ideias pré-existentes sobre um determinado lugar. E é na viagem que ele percebe essa diferença. O exótico é sempre a vontade de descobrir um novo mundo. É exótico tudo o que é exterior ao sujeito observante. Há uma aproximação entre exotismo e erotismo.

As ideias europeias sobre o exotismo brasileiro como sol, mar, praias desertas e palmeiras se davam por conta da literatura de viagens que glorificavam esses atributos. Do descobrimento até o século XVIII, as viagens ao Brasil eram permitidas somente aos cientistas. Já no século XX, as viagens começaram a ter um caráter mais comercial, com a introdução do turismo. A indústria cultural começou a divulgar imagens do país, principalmente da Baía da Guanabara, que se tornou o local mais retratado da América Latina (AMÂNCIO, 2000), e consequentemente, de onde vieram as primeiras imagens brasileiras de cinema.

O Brasil é um “império do imaginário”, que vai alimentar piratas, cientistas, mercadores, artistas, filósofos, escritores, construindo uma certa imagem dele através de relatos, almanaques, gravuras, novelas, aquarelas, lembranças, souvenirs, mapas, desenhos e objetos. (AMÂNCIO, 2000, p.45).

Ainda segundo Amâncio, o cinema é a arte da representação, mas trabalha com um certo grau de verossimilhança. “O filme, ter visto na tela: tornaram-se para nós, prova de verdade” (BERNARDET, 1985, p.16). A obra deve conter rigorosa atenção às tradições e costumes locais. Mas nem sempre é possível fugir de uma folclorização da cultura local. A língua falada na película não é o que descaracteriza a obra, mas sim a falta de elementos e personagens visuais representados na cena.

Isto quer dizer que in loco, ou em estúdio, o filme tem de se pautar por exigências de verossimilhança de nenhuma maneira dispensáveis. O filme deve contar com rigorosa observância à tradição local quanto ao imaginário social, político e artístico, o que significa um trabalho quase etnológico de “mise-em-scène”. Nem sempre se consegue fugir de uma tipificação, de uma folclorização ou de uma leitura redutora daquela realidade e o cinema narrativo de ficção tem abusado deste princípio estatuído já na suspensão da descrença que lhe é atribuída. (AMÂNCIO, 2000, p.46).

As imagens são responsáveis por trazer inconscientemente nossas experiências anteriores através da memória. No cinema, é a paisagem que organiza e dá ritmo à narrativa, e também à composição estética.

Os filmes são produtos que se vendem num mercado específico; as suas condições materiais, e sobretudo psicológicas, de apresentação ao público e a cada espectador em particular, são modeladas pela existência de uma instituição socialmente aceita e economicamente viável (AUMONT e MARIE, 1990, p.17).

Desde a sua primeira aparição em 1895, o cinema foi mais do que um meio de entretenimento das massas. Constituiu-se numa forma de expressão, num veículo em que se comunica ideias e pensamentos, e conseguiu se transformar em uma produção cultural artística de linguagem específica e técnica. O cinema sempre pertenceu ao patrimônio cultural e possui um caráter espetacular, e como qualquer outro espetáculo gera diferentes reações em seu público, exercendo influências ao propor imagens e estimular a imaginação.

3.2 A REPRESENTAÇÃO DO BRASIL NOS FILMES DE HOLLYWOOD

No início do século XX, os EUA ainda enxergavam o Brasil e a América Latina como uma região atrasada e sem grandes perspectivas. Na década de 1920, o embaixador brasileiro em Washington, Sylvio Gurgel do Amaral sugeriu ao governo estadunidense que tivesse mais

interesse pelo país, uma vez que a imprensa local, quando citava o Brasil, abordava apenas notícias sensacionalistas e pouco elogiosas (MEDEIROS, 2005).

Dessa forma, surgiu o primeiro filme hollywoodiano a ter o Rio de Janeiro como cenário, *The girl of the Rio* (Herbert Brenon, 1927). Os personagens tinham nomes hispânicos, e a cidade parecia uma vila caindo aos pedaços. Em 1931, o filme *Rio's road to hell* (Bud Pollard, 1931) reunia bandidos numa cidade sem lei. Repercutiu tão mal que o governo brasileiro pediu que fosse tirado de circulação, sem muito sucesso (o mesmo ocorreu em 2006, com o longa-metragem de terror *Turistas*, e com o desenho animado *Os Simpsons*, em 2002)³

A representação do Brasil em Hollywood se intensificou em 1933, com o longa-metragem *Voando para o Rio* (*Flying down to Rio*, Thornton Freeland), que se tornou o olhar de exotismo do cinema hollywoodiano na região. Este repertório se consolida na década de 1940, com filmes celebrando a paisagem carioca, que carregam a excentricidade e o pitoresco de lugares e personagens, como *Carmen Miranda* (AMÂNCIO, 2000), além da “latinização” da música brasileira. Um outro motivo que chama atenção é falta (ou a presença de poucos) de atores brasileiros e as falas serem todas em inglês.

A década de 40 vai ver florescer no cinema um imaginário latino americano onde consta também uma vigorosa imagem exótica brasileira. O país vai se ver apresentado pelo cinema a partir de um catálogo de figuras recolhidas em diferentes regiões. A curiosidade sobre o sul do continente atualiza aquela dos viajantes e cientistas dos séculos anteriores, agora pela aventura cinematográfica (AMÂNCIO, 2000, p.52).

³ O filme *Turistas* mostra a história de um grupo de jovens estadunidenses viajantes de férias pelo litoral brasileiro. Eles acabam assaltados, drogados e vítimas de uma quadrilha de tráfico de órgãos. Na época do lançamento no país, o longa-metragem teve um boicote por parte do público brasileiro que se sentiu incomodado com a história grotesca e uma nota da Embratur afirmando que o filme não prejudicava diretamente a imagem do Brasil, mas que estava a par da repercussão e estava preparada para contornar eventuais efeitos negativos à imagem brasileira.

Já em relação à animação *Os Simpsons*, o então presidente do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, afirmou que o desenho abordou uma visão distorcida da realidade brasileira. O nome do episódio “Blame it on Lisa”, é uma clara referência ao filme de 1984, *Feitiço do Rio* (no original em inglês *Blame it on Rio*), analisado por Amâncio em sua obra, e conta com diversas paródias e críticas ao país. No episódio, a família Simpson viaja ao Brasil em busca de um órfão chamado Ronaldo, a quem Lisa estava apadrinhando. Em 2014, o desenho estadunidense fez outra paródia com o Brasil, dessa vez em relação com a Copa do Mundo de Futebol. No episódio “Você Não Precisa Viver como um Árbitro”, os Simpsons retornam ao Brasil quando Homer é recrutado para ser juiz na Copa do Mundo. Mas ele tem sua honestidade testada por um gângster latino que faz de tudo para que ele aceite um suborno e mude o resultado da final do Mundial.

Amâncio (2000) e Medeiros (2005) analisam a política estadunidense para a América Latina, em especial para o Brasil, através do impulsionamento do *american way of life*, desde a eleição do presidente Franklin Delano Roosevelt. Isso partia da ideia de diminuir a influência europeia e promover a estabilidade política no continente. Desse modo, os EUA barraram o comércio da Alemanha e, com o estopim da Segunda Guerra Mundial, criaram planos de defesa continental, através de uma agência denominada *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*. Era chefiada pelo magnata Nelson Rockefeller, que estudou em profundidade estas relações, “destinadas a promover a cooperação interamericana e da solidariedade hemisférica” (STAM, 2008, p. 161), mas que na verdade, pretendia proteger a posição norte-americana frente aos países do Eixo.

Com essa política de boa vizinhança, Hollywood elabora um plano de produção de filmes de ficção e de documentários para se enquadrar na estratégia do governo estadunidense para a América Latina, evitando a divulgação de uma imagem negativa ou ridícula. Assim sendo, os governos dos dois países, no Brasil apoiado pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), do governo de Getúlio Vargas, promoveram o intercâmbio de artistas, astros de cinema, músicos e diretores como Carmen Miranda, Ary Barroso, Bing Crosby, Orson Welles, entre outros. Além disso, um contrato com a Walt Disney Productions garantiu a realização de dois longas-metragens, *Alô Amigos* (1941) e *Você já foi à Bahia?* (1944), e um documentário de Orson Welles, *It's All True* (1942), que nunca foi finalizado. É neste contexto que nasce a personagem Zé Carioca, um papagaio malandro que convida o Pato Donald a conhecer o Brasil e o deixa deslumbrado com as paisagens e ritmos locais.

Cumprindo este projeto de intercâmbio, foram feitos centenas de filmes documentais que

[...] demonstravam as duas forças em aproximação: do lado americano, o poderio bélico e industrial, a superioridade sob os germânicos, os avanços técnico-científicos; do lado latino americano, assuntos históricos, viagens e matérias sob o cotidiano. Folclore versus siderurgia, artesanato versus eletrônica e assim por diante (AMÂNCIO, 2000, p.55).

Estima-se que cerca de 5 milhões de espectadores brasileiros assistiram a estes documentários e mais de 30 milhões nos EUA, com 85% das produções sendo direcionadas às escolas primárias e secundárias (AMÂNCIO, 2000). Portanto, acredita-se que essa massiva divulgação está relacionada com a criação de uma determinada visão em relação aos latino-americanos que foi sustentada por décadas.

Este pan-americanismo marcou profundamente a produção cinematográfica do período, contaminando os filmes com um repertório de imagens e sons brasileiros. Podemos dizer que os filmes tinham um papel de agente influenciador, como se fossem viagens de reconhecimento pela parte sul do continente. Os desenhos animados abusavam de um “colorido pictórico, e que vão deixar traços em toda uma tradição posterior de representação do tropical, principalmente nas estilizações utilizadas pela publicidade, o processo de simplificação é marcante” (AMÂNCIO, 2000, p. 56).

Os filmes desta época produzidos nos Estados Unidos empregaram um discurso de alertar a população contra possíveis inimigos e, simultaneamente, glorificavam a luta de soldados estadunidenses contra tiranos insanos. “Nas produções do período, sem espaço para nuances, os norte-americanos eram heróis infalíveis, enquanto alemães, japoneses e italianos eram ridicularizados” (SABADIN, 2018, p. 110).

Fora das telas, os astros hollywoodianos utilizaram a fama e o carisma em prol da propaganda de guerra, fazendo aparições públicas, shows e fotos publicitárias vestindo fardas. Em nome da política da Boa Vizinhança promovida pelo presidente Roosevelt, Errol Flynn e Douglas Fairbanks vieram ao Brasil, onde foram recebidos pelo presidente Getúlio Vargas; os estúdios Disney criaram os personagens Panchito e Zé Carioca, a fim de sedimentar as relações políticas com a América Latina; o próprio Walt Disney visitou o Brasil, e a RKO enviou Orson Welles às praias brasileiras (SABADIN, 2018, p.111).

Os cartoons descreviam a América do Sul como uma “terra onde o céu é sempre azul” e onde é possível encontrar “amigos do coração”. No Rio de Janeiro, Zé Carioca faz um tour pela cidade com os companheiros de Mickey Mouse e mostra um paraíso tropical e uma singela urbanização, mas que surpreende pelas belas cachoeiras, orquídeas, garças, bananas, tucanos e palmeiras. Outra impressão importante foi a trilha sonora escolhida. O ritmo do samba deixa marcas tão fortes nos personagens que os obriga a dançar. É o caso do Pato Donald, que ao ouvir a canção Tico-tico no fubá (um choro composto por Zequinha de Abreu, mas que ficou imortalizado na voz de Carmen Miranda), dança incontrolavelmente ao lado do Zé Carioca.

O mito do Rio já está estabelecido: uma visão moderna, urbana e provinciana sustentada por manifestações folclóricas e exóticas cheias de colorido. Esta construção vai ser reforçada em outros filmes do período, em meio à sugestão de uma identidade latino-americana que vai, não raro, transitar entre informações distorcidas e erradas, ou por ausências notáveis (AMÂNCIO, 2000, p.57).

Em relação ao documentário de Orson Welles *It's All True*, nunca acabado, o professor e pesquisador Robert Stam (2008) comenta que o que chama a atenção no trabalho de Welles no Brasil é a responsabilidade que o diretor sentia em relação aos próprios brasileiros, bem diferente dos filmes de seu colega Walt Disney.

A Bahia de Disney exhibe a indumentária e os utensílios da cultura negra – na forma de instrumentos africanos como o berimbau e a cuíca -, mas destacada dos corpos negros; a cultura africana pode ser ouvida, mas não vista. (...) Enquanto Welles via o samba, como o jazz, como a transcendência artística da dolorosa situação vivida pelos negros oprimidos, Disney e seus colaboradores enxergavam apenas o excesso exótico para ser espetacularizado, numa abordagem predatória e pitoresca que explora o mundo somente para sugar suas reservas de entretenimento (STAM, 2008, p.183).

Welles deixava bem claro sua diferença com Hollywood ao retratar os países abaixo da fronteira. Numa entrevista ao Cine-Rádio Jornal A Noite em 1942, Orson Welles notou que se quisesse fazer um filme de carnaval do jeito que os grandes estúdios queriam, ele nem precisaria sair dos Estados Unidos (STAM, 2008).

Os métodos de produção e a estética de Welles contrastam drasticamente com a abordagem hollywoodiana convencional da América Latina. Herdeiros do Destino Manifesto e da Doutrina Monroe, os paradigmas hollywoodianos eram baseados na nulidade política e cultural da América Latina. O retrato hollywoodiano havia cometido a mais indesculpável das gafes, apresentando os mexicanos como *greasers*⁴ e a América Latina em geral como uma cidade de fronteira estendida. Quando Hollywood, pouco depois da chegada do som, fez versões alternativas em espanhol de seus filmes, ofendeu (e divertiu) os latino-americanos ao misturar diversos sotaques hispânicos. Mesmo as tentativas de Hollywood para implementar a política da Boa Vizinhança por meio de “imagens positivas”, em filmes como *Down Argentine Way* (1940), afundavam bis pântanos da ignorância dos estúdios (STAM, 2008, p.174).

Ainda para Welles, a meca do cinema nunca explorou as verdadeiras cores e atmosferas dos países subjugados pelos Estados Unidos, e para tentar fazer um filme sobre o carnaval carioca o desafio seria a representação em estúdio (STAM, 2008), estando inclusive, além do alcance de qualquer espetáculo hollywoodiano.

Apesar do documentário de Welles nunca ter sido concluído, o primeiro episódio de sua obra, *Carnaval*, tinha como objetivo mostrar o mundo do samba e, notadamente, os protestos contra a eliminação da Praça Onze, um reduto popular carioca. O segundo episódio

⁴ Gíria americana de sentido ofensivo e pejorativo para se referir aos latino-americanos, especialmente os mexicanos (STAM, 2008, p.174).

de *It's All True*, intitulado Jangadeiros, devotar-se-ia em cima da homérica viagem de quatro jangadeiros (Manuel “Jacaré” Olímpio Meira, Raimundo “Tata” Correia Lima, Manuel “Preto” Pereira da Silva e “Jerônimo” André de Sousa), que percorreram aproximadamente 2.600 quilômetros de Fortaleza até o Rio de Janeiro. A épica viagem dos jangadeiros, realizada sem bússola, era uma maneira de tentar fazer com que o então presidente Getúlio Vargas desse mais apoio à profissão. Dias depois deste feito, o mandatário do Brasil assinou uma lei que ampliava os benefícios sociais a todos os pescadores e suas respectivas famílias. Os restos inacabados de *It's All True* foram encontrados anos mais tarde, em 1985, por Fred Chandler, quando este se deparou com 150 mil pés do filme dentro de um cofre da Paramount Pictures⁵.

Ao prestar homenagem ao carnaval e aos jangadeiros, Welles estava, de uma certa maneira, também homenageando as tradições africanas e indígenas do Brasil, uma vez que este meio de transporte aquático é um originário indígena e caboclo, que resultou da interseção entre estas duas culturas no país. O projeto de Orson Welles foi posteriormente perseguido pelo estúdio que o patrocinava, a RKO, e ele logo teve que arcar com as despesas das filmagens. O projeto acabou sendo engavetado e Welles retornou aos Estados Unidos sem terminar seu filme, sendo hostilizado em sua terra natal e declinando em sua carreira. “Uma hostilidade comum envolve Welles e aspectos da cultura brasileira, uma hostilidade subentendida, parece-me, pelas convenções raciais e pelo discurso etnocêntrico implícitos” (STAM, 2008, p. 168).

Em termos gerais, podemos dizer que *It's All True* foi um filme que já nasceu controverso, pois dentro do sistema elitista em que se encontrava, o diretor foi tocado por uma ideia democrática e antirracista. A ênfase da obra não era a diferença cultural entre as duas nações, e muito menos o exotismo brasileiro, que seus conterrâneos do momento buscavam demonstrar em filmes pan-americanos; sua atenção estava voltada para a “criatividade e o heroísmo popular e coletivo. Welles queria mostrar heróis brasileiros, não heróis norte-americanos contra um pano de fundo brasileiro” (STAM, 2008, p.201). Isto ficava claro até no elenco escalado para o documentário, como Grande Otelo e os jangadeiros, negros e mestiços, ao invés da elite branca tupiniquim. Sua abordagem não estava estigmatizada na miséria; o documentarista pretendia mostrar pessoas pobres, porém dignas, repletas de energia, criativas e trabalhadoras, que conseguiam mudar suas vidas através da arte, do trabalho e do ativismo. Apesar da Política de Boa Vizinhança ser imperialista, não podemos considerar Welles como

⁵ Em 1993, um novo documentário foi lançado sobre a obra inacabada de Orson Welles. *It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles (É Tudo Verdade*, no Brasil) é um documentário estadunidense sobre o filme inacabado de Welles sobre a América Latina e foi dirigido por Richard Wilson, Myron Meisel e Bill Krohn.

um agente a serviço do imperialismo, uma vez que o mesmo tecia inúmeras críticas à Hollywood e aos meios de produção que ridicularizavam os sul-americanos. “Nesse sentido, ele era um ‘vizinho’ bom demais” (STAM, 2008, p.202).

E o fato de Welles ter sido capaz de ver um sambista da favela e um quarteto de pescadores mestiços como autênticos heróis populares diz uma enormidade sobre a sua distância que o separava do ambiente racista e paternalista de seu tempo, e das convenções retrógradas de Hollywood (STAM, 2008, p. 202).

O cinema da década de 1940 foi mais uma arma política do que uma cooperação internacional entre as nações do continente, sendo o Rio de Janeiro a referência máxima da região, assumida como uma metrópole moderna, atrativa, que oferece aos estrangeiros seus mistérios, encantos e sedutoras atrações. A partir dos anos de 1950, esta tendência sofrerá uma alteração, proveniente do cinema europeu, que começa a se interessar pela cidade. Mas não importa qual tipo de cinema recaia sobre o país, ele permanece visto com ares de exotismo pelos estrangeiros. “O Brasil é sempre uma entidade mítica: ares, povo, música, tudo ideal e etéreo. A paisagem pintada nos telões de estúdio reforça este clima de irrealidade, que uma ou outra imagem de arquivo se esforça por traduzir em impressão real” (AMÂNCIO, 2000, p.69).

Para Nascimento (2009), as pessoas criam expectativas e buscam por experiências diferentes das encontradas no cotidiano, influenciadas pelas informações transmitidas pelas imagens que recebem, construindo assim o imaginário. Com a evolução da comunicação e dos transportes, a viagem passou não pela busca de novos territórios, mas pelos cenários propostos, estilo de vida, práticas sociais e culturas diferentes. Isto, de uma certa forma, se reflete na maneira como as pessoas hoje em dia consomem produtos audiovisuais.

Estudando sobre o cinema em meados do século XX, Kracauer (1988) aprofundava seu conhecimento sobre as narrativas que compõem a História do Cinema quando colocadas em perspectiva com os momentos da história cultural e social. Além disso, o autor pesquisava acerca dos elementos quase ontológicos inerentes ao cinema, desde sua constituição até as suas estéticas das mais narrativas às mais abstratas.

[...] os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas. Filmes populares – ou, para sermos mais precisos, temas de filmes populares – são supostamente feitos para satisfazerem os desejos das massas. De vez em quando afirma-se que Hollywood consegue vender filmes que não dão às massas o que elas realmente querem. Segundo esta opinião, os filmes de Hollywood, mais frequentemente do que se supõe, ridicularizam e iludem o público, que é persuadido a aceitá-los devido a sua própria passividade e a uma publicidade avassaladora (KRACAUER, 1988, p.17).

Como exemplos, podemos citar os filmes analisados por outros pesquisadores e os que serão verificados neste estudo. São filmes que se tornaram febres no cinema mundial, alguns com milhões de dólares em arrecadação⁶. O cinema de pipoca está investindo nesse setor, que cada vez exige menos qualidade técnica de quem consome, ou seja, “a sociedade de massa é uma inimiga anônima do desenvolvimento da arte. Ela percebe no cinema só o enredo narrativo e volta o seu interesse somente ao conteúdo” (ARNHEIM, 2012, p.51).

De certa forma, podemos dizer que

Hollywood não pode se dar ao luxo de ignorar a espontaneidade do público. O descontentamento geral se manifesta através das bilheterias e a indústria do cinema, vitalmente interessada no lucro, é levada a se ajustar, o mais rápido possível, às mudanças do clima mental. Em resumo, o espectador norte-americano recebe o que Hollywood quer que ele receba; mas, a longo prazo, os desejos do público determinam a natureza dos filmes de Hollywood (KRACAUER, 1988, p.18).

Todos esses filmes comerciais têm deixado de lado aspectos éticos sobre os lugares filmados, em busca de financiamento e distribuição, se firmando em cima de cifras gordas.

3.3 IMAGENS QUE O BRASIL PRODUZ

Para melhor entendermos que imagens representam o Brasil na grande tela, teremos que entender que retratos produzimos de nós mesmos e que são utilizados como referências. A produção audiovisual brasileira também tem uma parcela de responsabilidade no que tange aos estereótipos nacionais. Com isso em mente, analisaremos a retrospectiva histórica do cinema no Brasil, a fim de entendermos melhor como que nossas próprias imagens podem ser causadoras desse mal-estar.

O cinema tem o poder de despertar diversos estímulos emotivos e perceptivos nos consumidores. Aproveitando-se disso, a indústria cultural, para atingir ainda mais as massas alheias às finalidades culturais, “é levada a vender efeitos já confeccionados, a prescrever com o produto as condições de uso, com a mensagem a reação que deve provocar” (ECO, 2001, p.76).

⁶ O filme “Os Mercenários” (2010) arrecadou US\$34,8 milhões em sua semana de estreia. Já o filme “Rio” (2011) faturou mais de US\$143,619 milhões apenas nos Estados Unidos e foi indicado ao Oscar por Melhor Canção Original em 2012. Disponível em <<https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=rio.htm>>. Acesso em 27/02/2019.

Algumas afirmações atestavam que o cinema, só por passar na tela, tornava-se, automaticamente, uma prova da realidade. Alguns estudiosos ainda iriam mais longe, dizendo que o cinema seria não só a reprodução da realidade, mas também a reprodução da visão do homem. “Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela” (BERNARDET, 1985, p. 20). Na verdade, o cinema levou tempo para encontrar seu lugar na arte e na sociedade e na construção de sua linguagem, não sendo automático o seu papel de “reproduzir o real”. Além disso, o cinema possui outra característica marcante que o permite ser explorado mundialmente, que é a capacidade de produzir cópias. O princípio ilimitado de cópias faz com que um mesmo filme seja exibido milhares de vezes simultaneamente, em diversos lugares do planeta, a um público também sem fim. “O que amplia as possibilidades de divulgação e de dominação ideológica e tem profundas repercussões sobre o mercado” (BERNARDET, 1985, p. 24).

Como representações de mundo, as obras de arte, entre elas o cinema, expressam mensagens do interior do artista, seja implícita ou explicitamente. A obra serve apenas como um canal que leva a mensagem ao espectador, e essa mensagem, repleta de emoções e sentimentos, pode sugerir informações que não são aquelas que o autor pensou ou quis expressar. A indústria cinematográfica de massa faz o espectador adquirir a mensagem do seu jeito, livre de pensamento próprio, pois estimula o mesmo a agir e pensar conforme seus interesses, transformando o cinema em algo totalmente comercial, e muitas vezes inverídico.

Filmar então pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva. Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise. Depois, na composição do filme, as imagens filmadas são colocadas umas após as outras. Essa reunião das imagens, a montagem, é então uma atividade de síntese (BERNARDET, 1985, p.36).

A montagem não reproduz o real, ela o cria, produz e leva à reflexão. O cinema não se limita apenas a contar histórias, ele também fornece ideias, o desenvolvimento de um raciocínio, surgindo daí a estrutura do pensamento dialético em suas três fases: tese, antítese e síntese. Em contrapartida, devemos nos atentar ao fato de que o espectador cinematográfico não é único e simplesmente um observador passivo, que se aliena facilmente através de uma interpretação reducionista. O cinema penetra na vida do espectador como um dos principais elementos que constroem sua relação com o mundo, e não como elemento determinante desta relação. Ao assistir a um filme, o espectador o assimila a partir das suas experiências, vivências e referências já estabelecidas.

Não podemos nos esquecer também da dominação cinematográfica dos países desenvolvidos sob o resto do globo. Não uma dominação meramente econômica, mas industrial, cultural e até ideológica. É assim que aprendemos a gostar dos mesmos estilos de filmes, com a mesma linguagem, estrutura narrativa, gêneros e tudo o mais, cujo modelo principal é Hollywood. Tudo o que sai dessas fórmulas nos é estranho e demoramos a compreender bem, inclusive o nosso próprio cinema nacional. Este é, aliás, um dos fatores em que precisamos mergulhar para entender um pouco sobre a nossa própria imagem.

Paulo Emílio Sales Gomes (2016) cunhou a expressão “situação colonial” para definir como o cinema nacional brasileiro estava a mercê do cinema estrangeiro. O cinema foi, e em certa medida ainda é, um divisor entre países centrais e periféricos, com o mercado sempre privilegiando os filmes de fora em detrimento do local. Essa condição subalterna viabilizou uma produção cinematográfica brasileira com poucos recursos e voltada para um mercado interno que já estava dominado. Assim, esta crítica está relacionada à luta pela sobrevivência cultural do cinema e uma interação maior entre indústria e sociedade, na qual é necessária uma análise sobre os diversos setores sociais para mudar a realidade ainda vigente.

Em outro momento, Sales Gomes analisa as condições de produção no cinema mudo brasileiro (1898–1930) e destaca a exaltação da paisagem nacional e uma incipiente urbanização branca, vinculada aos poderosos da República, que “se indignavam com a exibição das imagens de índios, negros pobres e outras manifestações que manchavam um espelho desejável produzido por uma documentação higienizada” (XAVIER, 2016, p.18). Parece que o governo do Brasil, desde os primórdios do cinema, sempre se preocupou em maquiagem a realidade vivenciada pela maioria dos seus habitantes, preferindo mostrar imagens da natureza deslumbrante mas, principalmente, sem querer fomentar a indústria cinematográfica nacional, deixando de lado incentivos para que o cinema brasileiro pudesse florescer. Com isso, veio a dominação estrangeira, caso que segue até os dias atuais.

O crítico ainda observa toda a experiência do cinema, buscando vínculos que expliquem a inconstância entre crescimento e declínio da nossa obra cinematográfica. Para Sales Gomes, um sistema de cultura se forma à medida que se estabelece o diálogo entre autores, obras e público, dentro de um cenário ideal. Isso significa que a formação e o desenvolvimento de toda uma cultura cinematográfica dependem de uma sequência de atitudes fornecidas pelos agentes responsáveis desse diálogo. “Sendo o Brasil um país ainda economicamente subdesenvolvido, parte de sua legislação exprime essa realidade e tende a perpetuá-la” (GOMES, 2016, p. 39).

Não podemos considerar a falta de investimentos por parte do governo como sendo a única responsável pelo não desenvolvimento de uma indústria, mas claramente isso teve efeitos

negativos sentidos até hoje. Essa falta de investimentos fez com que a nossa pouca cinematografia não pudesse ser vista pelo resto do mundo, causando justamente esse obscurantismo quanto à nossa cultura e aos nossos habitantes. O não fortalecimento de uma filmografia brasileira exportada possibilitou um não conhecimento do Brasil por parte do público estrangeiro, o que deixou em aberto para imaginações que não correspondem à realidade brasileira.

Essa falta de um cinema nacional forte teve outra repercussão que também contribuiu com uma imagem errônea sobre nós. Como não havia, e ainda não há, uma repercussão, tanto externa quanto interna, de uma cultura cinematográfica brasileira, os próprios produtores nacionais por muito tempo não se preocuparam em produzir filmes que pudessem concorrer com os estrangeiros, focalizando boa parte da produção em gêneros considerados de baixa qualidade e que imitavam, de uma maneira precária, o que era realizado lá fora.

As fitas que fabricam, aliás, não são propriamente cinema para o público, mas o prolongamento de espetáculos que este admira no rádio, televisão ou teatro ligeiro. Essas fitas brasileiras não se incluem na razão maior ou menor de cinema introduzida nos hábitos do povo. Tal necessidade é satisfeita pelas fitas estrangeiras. (GOMES, 2016, p.49).

Filmes do período da chanchada, apesar de considerados de qualidade duvidosa pela crítica especializada, tinham certa compensação financeira, chegando até mesmo a ficar semanas em exibição e levando um certo número considerável de espectadores. Já os filmes ditos mais artísticos, fracassavam nas bilheterias. O motivo, segundo Sales Gomes, é que “o público compara e retrai-se diante de um cinema que os estrangeiros fazem muito melhor” (GOMES, 2016, p. 50).

Com esse modelo em voga, nossas salas ficaram abarrotadas de filmes estrangeiros, e criou-se a concepção de que somente estes longas eram bons e lotavam as salas de cinema. Não é bem assim. Mesmo que essa ideia prevalecesse, os brasileiros também frequentavam salas em que se exibiam filmes nacionais, e estes, inclusive, superavam em muitas vezes os rendimentos das fitas importadas. Não era por falta de público que o cinema nacional não progredia, mas sim devido às condições desfavoráveis em que se encontrava e às faltas de políticas públicas voltadas ao setor como um todo.

Nosso filme é colocado no mercado em tal situação de inferioridade frente ao concorrente estrangeiro que, por maior que seja seu êxito comercial, dificilmente são pagas as despesas com a produção. O filme importado em

geral chega ao mercado brasileiro com o seu custo de produção já amortizado (GOMES, 2016, p.86).

Isso possibilitou o florescimento de filmes com pouca qualidade, que imitavam os musicais famosos de Hollywood. Tais filmes, ficaram conhecidos no Brasil como chanchadas. As chanchadas eram comédias musicais que possuíam uma modalidade um tanto quanto carnavalesca, e duraram aproximadamente vinte anos. Foram as responsáveis pelo estrelato de atores como Oscarito, Grande Otelo e Carmen Miranda, figuras essenciais para o contato entre o cinema nacional e o público. “Não somos europeus e nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o ser e o ser outro” (GOMES, 2016, p.20).

Jean-Claude Bernardet vai ao encontro de Paulo Emílio Sales Gomes e afirma que o problema não é a chanchada em si, mas o fato de se pensar que esse era o único modelo a ser seguido.

Possivelmente as palavras modelo/degradação resumem um dos aspectos culturais mais importantes da chanchada. O reconhecimento do modelo não é apenas a manifestação do colonialismo cultural, mas um colonialismo assimilado pelo público e pelos cineastas. A degradação é a consequência lógica do colonialismo: o subdesenvolvido não pode igualar o modelo desenvolvido (BERNARDET, 2009, p.201).

O interessante é notar que ambos os críticos concordam que a chanchada estava ciente de sua precariedade, e mais, era levada como uma bandeira, dando um novo significado a sua condição de colonizado.

Assumir a imitação degradada do modelo opressor e fascinante é a fraqueza e a glória do colonizado sem consciência política. Ao mesmo tempo ele mantém vigente sobre o mecanismo sobre si mesmo, ele se vinga imitando de modo degradado, ao mesmo tempo submisso e na defesa. Donde a necessidade de ser vulgar (BERNARDET, 2009, p.201).

Esta vulgaridade, considerada pelos críticos e pela imprensa da época, é o que faz da chanchada um gênero totalmente popular, mas não popularesco, afastando as elites culturais cada vez mais do cinema nacional. Até pelo contrário, elas procuram se alinhar com o modelo opressor, a fim de tentar ganhar mais mercado interno. Isso fez com que a chanchada recorresse a artificios mais dramáticos na construção de seus filmes, tais como o plágio e paródia, que ficaram conhecidos como suas características marcantes. Obras como *Assim era a Atlântida* (BRA, 1974, Carlos Manga), *Matar ou correr* (BRA, 1954, Carlos Manga) e *Nem Sansão nem*

Dalila (BRA, 1954, Carlos Manga) contém a fórmula da chanchada, uma mistura de musical precário com trama de filme policial cômico.

Outra característica importante é o deboche e esculacho da cultura dominante. Ao debochar das elites, a chanchada assegura o lugar da classe dominante e a agride, ridicularizando seus costumes e deixando claro que não há um diálogo ou uma vontade de aproximação. Eram filmes carnavalescos, que prosperaram durante as décadas de 1930, 1940 e 1950, e que permitiram a visualização das vozes de cantores e cantoras já consagrados pelo rádio, aumentando ainda mais a popularização de certos ritmos musicais como o samba e as marchinhas de carnaval. Eram filmes produzidos majoritariamente no Rio de Janeiro, cidade que concentrava àquela época a maior quantidade de artistas e possuía maior aparato cinematográfico. Os enredos eram desenvolvidos a partir dos espaços relacionados com a música brasileira, como o teatro, o cassino, as estações de rádio, servindo de meios visuais para áudios que contaminavam a população, acrescido de tons cômicos. “Essa ligação inseparável entre música e humor, romance, suspense, correrias e confusões, modelou uma forma e construiu um gênero de longa duração em nosso cinema” (VIEIRA, 2018, p.356).

É a cultura carnavalesca, com suas condutas, códigos próprios, que alimentou grande parte da produção dessas comédias durante todos esses anos, e que acabou por influenciar o cinema brasileiro como um todo. Dentro do mundo do carnaval, através de suas inversões, sátiras e paródias, os filmes denunciavam, de maneira sutil e mais discreta, os problemas sociais da época, tais como a estrutura social vigente, a administração pública e política do Rio de Janeiro, capital federal do período, “a eterna ‘cidade maravilhosa’ que, apesar de igualmente idealizada, tinha problemas graves e endêmicos como a falta de luz e água em muitos bairros da cidade, ruas esburacadas, falta de segurança” (VIEIRA, 2018, p.381). Problemas encontrados até hoje e que servem de pano de fundo para filmes nacionais e internacionais que exploram questões socioeconômicas, raciais, burocráticas, carnavalescas, mau serviço e comodismo do funcionalismo público, além da opressão familiar, oriunda de uma sociedade conservadora e hipócrita.

Assim, a paródia, traço fundamental que vai caracterizar essa produção, surge como a única resposta subdesenvolvida possível de um cinema que, ao procurar imitar o dominante, acaba rindo de si próprio, isso dentro de um gênero específico, a chanchada, que, por sua vez, está inserida no universo maior do Carnaval, de longa tradição no cinema carioca e na cultura brasileira como um todo (VIEIRA, 2018, p.380).

Outro filme do período foi *Favela dos meus amores* (BRA, 1935, Humberto Mauro), que foi um dos primeiros filmes nacionais a abordar um dos aspectos mais marcantes da vida carioca, as favelas e o samba. Misturando cenas cômicas a um enredo dramático, o longa também aponta climas sentimentais com um triângulo amoroso entre as personagens principais, uma professora do morro, um estudante e um sambista. *Favela dos meus amores* foi “uma tentativa verdadeira do registro de alguns aspectos característicos da vida na capital federal, captando um temperamento e modo de ser tipicamente cariocas” (VIEIRA, 2018, p. 361).

Certos filmes também podem ter contribuído para uma imagem mais “alegre”, “feliz” e “musical” do povo brasileiro. Ainda no mesmo período das chanchadas musicais, destacam-se os longa-metragem *Alô, alô, Brasil* (BRA, 1935, Wallace Downey) e *Alô, alô, Carnaval* (BRA, 1936, Ademar Gonzaga), em que ambos contaram com a presença de Carmen Miranda e do produtor/diretor estadunidense Wallace Downey, que possuía muitos contatos com empresas distribuidoras e exibidoras no mercado dos EUA.

As comédias musicais carnavalescas foram os pilares de sustentação das empresas brasileiras durante essas décadas, pelo especial motivo de baixo custo de produção e relativo retorno. Entre as décadas de 1930 e 1940, entram em cena as comédias musicais com temas de frutas tropicais, como *Banana da terra* (1938), *Laranja da China* (1939) e *Abacaxi azul* (1943), todas do diretor Ruy Costa. *Banana da terra* teve grande repercussão, nacional e internacional, pois fora distribuída pela Metro-Goldwyn-Mayer, e contou com a presença de Dorival Caymmi cantando pela primeira vez o samba *O que é que a baiana tem?* em dueto com Carmen Miranda, travestida pela primeira vez com a icônica fantasia de baiana. Este, aliás, foi o último filme de Carmen no Brasil, pois a atriz havia sido contratada pelo empresário estadunidense Lee Schubert para cantar na Broadway, onde ficou conhecida como *Brazilian Bombshell*.

Carmen Miranda se torna então componente e matriz de uma “iconografia histórica da estereotípia brasileira” (AMÂNCIO, 2000) no cinema. Buscavam-se os clichês já estabelecidos pela indústria cinematográfica, e ela mesma se apropria de alguns conteúdos da indústria de massa (mulher, latina, residente do terceiro mundo) e potencializa a personagem sexualizada.

Tais serão as principais marcas de Carmen: sua música, sua coreografia e a extravagância de suas vestimentas. Sua incompetência linguística para o inglês vai ser um falso indício, uma marca registrada de sua estratégia de sedução pela ingenuidade (AMÂNCIO, 2000, p.93).

Ademais, Carmen Miranda se apropria de elementos afro-brasileiros e os exporta para Hollywood, se apresentando em musicais americanos de modo extravagante, que envolvia um

requebrar das cadeiras, excessivas expressões faciais, trajes sensuais e ao mesmo tempo peculiares e ornamentos exagerados.

Nesse sentido, a epidermicamente branca Carmen Miranda, estrela de vários musicais dos anos 1930, desempenhava um papel ambíguo. Para os brasileiros, segundo Noel Carvalho, ela representava ao tempo “um mal disfarçado desejo de embranquecimento” e uma simpatia pela “cultura negra com sua vestimenta imitando as típicas baianas negras, o samba, o batuque, os balangandãs, os instrumentos musicais”. Para os norte-americanos, entretanto, Carmen Miranda é a “brasileira explosiva”, um emblema burlesco, porém simpático de pan-latinidade, além de um ícone *camp gay* (STAM, 2008, p.132).

Hoje, Miranda é ícone de referência e faz parte de uma cultura popular internacional, sempre lembrada com suas vestes de baiana e frutas na cabeça, mas muitas vezes seu talento como cantora e performer fora ofuscado pelo caráter exótico de suas apresentações. Carmen Miranda tentou reconstruir sua identidade e fugir do estereótipo que seus produtores e a indústria tentavam lhe impor, sem conseguir sucesso. Tornou-se então a personificação de um exotismo latino-americano genérico que foi tomado como raro e peculiar pelo público estadunidense, mas rechaçado pelos brasileiros por ser considerado inautêntico e paternalista. De fato, por todos os estereótipos que enfrentou ao longo de sua carreira, suas apresentações propiciaram a popularização da música brasileira, ao mesmo tempo em que abriram o caminho para o aumento da consciência de toda a cultura latino-americana.

Todavia, na maioria dos casos, o cinema estrangeiro trata as mulheres brasileiras com um olhar severo, de desconfiança, como se tivessem que ser reprimidas por sua sensualidade, e que a presença abalaria estruturas de afeto já consolidadas. A brasileira é vista por uma imagem pré-concebida: agressividade sexual e infantilidade intelectual.

Os brasileiros no exterior são vistos assim: malandros, novos ricos, princesas fugidas, mulheres insaciáveis, travestis caídos na marginalidade. Através deles se pode mapear um imaginário solidificado num confronto constrangedor entre as duas culturas representadas (AMÂNCIO, 2000, p.99).

No quesito diversidade racial, talvez os estrangeiros pensassem que o racismo quase não existia aqui por não termos tido leis rígidas do *apartheid*, o que não significa que não houvesse um abismo social presente. Uma dupla em especial fez com que o mito da democracia racial no Brasil ficasse mais evidente aos olhos estrangeiros, e escondia uma ideologia de embranquecimento na sociedade brasileira, mesmo que boa parte dela negasse a existência

desse problema social. Oscarito e Grande Otelo foram uma das maiores duplas das chanchadas e resumem bem o espírito do cinema popular brasileiro naquela época (1944-1954). Eles mantiveram o legado das duplas artísticas que utilizavam das diferenças físicas entre si para produzir o humor e representavam um fenômeno de comunicação popular, usando o jeito de falar, agir, pensar e sonhar do próprio malando do Rio de Janeiro.

Dentro das comédias musicais da chanchada, Grande Otelo, com sua pele negra afro-brasileira, era constantemente alvo de piadas de cunho racial, e suas características físicas eram uma fonte fácil de humor, e Oscarito, com sua pele branca, bem como os traços do rosto – o formato de sua boca, enfatizado por suas bochechas e nariz -, que lembram os contornos da clássica máscara do palhaço, fornecia o alívio cômico perfeito para protagonistas branco e belos (VIEIRA, 2018, p.373).

Oscarito foi um dos principais atores da Atlântida, um estúdio cinematográfico no Rio de Janeiro especializado em comédias musicais, e onde fortaleceu sua atuação com Grande Otelo, representando uma inversão paródica de raça e gênero em quase todas as chanchadas realizadas pela companhia. Muitos desses filmes reduziavam a cultura negra no Brasil ao pitoresco e folclórico, como se fossem apenas questões ligadas a dança, culinária e religião, esquecendo de mencionar, ou criticar, realizações político-econômicas e uma maior inclusão social. O cinema, de modo geral, mantinha uma atitude paternalista, em que a homenagem escondia a dominação. “A maioria dos musicais empregava negros em boa medida como pano de fundo e como contraponto para as intrigas de amor de estrelas brancas” (STAM, 2008, p. 133). Além disso, o público em geral ria com a figura do malandro, em vez de rir dele.

Grande Otelo tendia a encarnar um tipo popularesco, na grande tradição cômica, caracterizado por gestos largos, expressões faciais exageradas e movimentação acrobática. Ao mesmo tempo, em geral ele era mostrado comicamente assexuado; seu papel era ajudar nas intrigas amorosas de seus parceiros brancos (STAM, 2008, p.159).

Durante a década de 1930 ocorreram certas transformações e certas manifestações culturais passaram a ser mais aceitas, como o samba, o carnaval e a capoeira, e viraram símbolos nacionais. Os filmes favoreciam as estrelas brancas, incluindo uma vez ou outra negros e mulatos em papéis secundários ou de fundo, como tocadores de algum instrumento musical. Mas foi também quando começaram a abordar as favelas, como no já citado Favela dos meus amores (1935), como origem do samba do morro. Mesmo se apoiando em normas e códigos do cinema dominante de Hollywood, as comédias produzidas no Rio de Janeiro expressavam uma

visão irônica e crítica da realidade brasileira, utilizando a tipificação do triângulo principal em torno do galã, da mocinha e do vilão para construir um enredo.

Com o passar dos anos, ao final da década de 1940, este estilo cinematográfico começou a perder terreno, principalmente pela repetição exagerada dos mesmos esquemas, dando sinais de exaustão. Já no início dos anos 1950, surge uma conscientização dos problemas que atingiam tanto a indústria de cinema brasileiro, quanto a sociedade como um todo, e vai formando a ideia de que era necessário alterar a presença maciça de filmes estrangeiros no Brasil, além de incentivar a produção nacional com técnicos e equipamentos qualificados.

A partir desse momento, surgem filmes como *Agulha no palheiro* (BRA, 1952, Alex Vianny), *Rio 40 graus* (BRA, 1954, Nelson Pereira dos Santos) e *O grande momento* (BRA, 1957, Roberto Santos), que buscavam um cinema de expressão e denúncia social, tornando-se os embriões do que viria a ser conhecido como Cinema Novo na década de 1960.

Em lista que compreende quase quatro décadas (1970 – 2007), fica evidente que tanto na faixa que compreende 500 mil a um milhão de espectadores quanto na dos filmes que ultrapassam esses números, a ênfase cai indiscutivelmente nas comédias. Essa duradoura permanência sempre introduziu narrativas originais ao combinar argumentos apoiados na música e também no sexo, no erotismo ou na história, como no bem-sucedido *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1975) (VIEIRA, 2018, p.389).

Outro filme que lança um olhar mais atento às questões brasileiras, como o samba e a favela é *Orfeu Negro* (FRA, 1959, Marcel Camus). Apesar de ter sido rodado no Brasil, a obra é francesa e chegou a ganhar o Oscar de melhor filme estrangeiro e a Palma de Ouro em Cannes. “De fato, durante décadas a expressão ‘cinema brasileiro’ evocou, para muitos não-brasileiros, aquilo que era, na verdade, um filme francês” (STAM, 2008, p. 247). Esta obra cinematográfica chamou atenção para o carnaval carioca, misturando percussão de ritmos africanos com óperas populares dos desfiles das escolas de samba. *Orfeu Negro*, portanto, é uma das poucas obras estrangeiras sobre o Brasil e o carnaval, que não utiliza de um ar condescendente e paternalista em relação à cultura brasileira, respeitando valores e tradições locais, sem prejuízo de valores. Alguns críticos do período afirmaram que o filme de Camus projetava uma visão mistificada do carnaval e do Brasil, mas que ao mesmo tempo, conseguia transcender as convencionais representações de Hollywood sobre o país, criando um retrato simpático do Brasil e dos moradores das favelas.

Embora seja, tecnicamente, um filme francês, *Orfeu Negro* iniciou milhões de não-brasileiros na cultura brasileira, forjando na consciência

internacional uma poderosa associação entre os três conceitos correlacionados: brasilidade, negritude e carnaval (STAM, 2008, p.247).

Baseado na peça musical de Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, o longa-metragem de Camus inseriu internacionalmente vários aspectos da cultura brasileira, inclusive artistas nacionais como Tom Jobim e Luís Bonfá, responsáveis pela trilha sonora (músicas como *Manhã de Carnaval*, *Felicidade*, *Frevo* e *O Nosso Amor* são conhecidas mundialmente e interpretadas até os dias atuais), e, conseqüentemente, ajudando a difundir a bossa nova. A fita também teve a participação de um jogador de futebol, Bruno Mello, interpretando Orfeu. O elenco é inteiramente composto por atores brasileiros, muitos oriundos do Teatro Experimental do Negro, dando visibilidade a uma população que ficava apenas nos bastidores do cinema nacional. “*Orfeu do Carnaval*⁷ promoveu o morro como um espaço mítico, onde as pessoas são ‘pobres, mas felizes’, com o samba e o carnaval desempenhando um papel fundamental nessa ‘felicidade’” (STAM, 2008, p. 258).

Ainda sobre *Orfeu Negro*, a película de Camus provocou várias polêmicas acerca da inautenticidade. Entre 1959 e 2008 (Fléchet, 2009) o filme obteve uma recepção um tanto controversa no meio artístico internacional: ao mesmo tempo em que promoveu uma projeção da cultura brasileira no mundo, foi também denunciado em nome da autenticidade da própria cultura brasileira. Essa inautenticidade carrega explicações, como a falta de adequação às realidades do Rio de Janeiro; e a traição do espírito original e moderno da peça de Vinicius de Moraes.

Os pontos de macumba apresentados no filme constituem outros documentos etnológicos de primeira importância. Foram gravados ao vivo, provavelmente num terreiro do morro do Salgueiro, para acompanhar as cenas de macumba, quando o espírito de Eurídice se encarna no corpo de uma mulher idosa. Essa parte do filme foi a mais criticada quanto à autenticidade e ao realismo. Jornalistas e pesquisadores denunciaram a falsidade da reconstituição, que incluía um pai de santo caboclo e o uso de drogas no terreiro, dois elementos julgados alheios às religiões afro-brasileiras (FLÉCHET, 2009, p.55).

O Brasil aparecia até então para o público francês como um paraíso longínquo, um país tropical, feito de praias, sol e lindas mulheres, uma caracterização que correspondia à imagem de uma perfeita distração exótica. Rodado no final da década de 1950, *Orfeu Negro* pode ser entendido como o auge de uma mania brasileira na cinematografia francesa, ao mesmo tempo

⁷ O título original em francês é *Orphée Noir*, ou Orfeu Negro na tradução livre. Mas no Brasil o título do longa veio como *Orfeu do Carnaval*, fugindo da referência racial.

que indica novos tempos nas relações culturais franco-brasileiras. O imaginário francês do Brasil era dominado pelos mesmos temas que a maioria dos filmes estrangeiros ajudaram a construir, tais como paisagem tropical, festas pseudopagãs (como o carnaval), sensualidade da mulher e religiões de matrizes africanas.

O filme de Marcel Camus anunciou também uma mudança de paradigma nas relações culturais entre os dois países. As imagens coloridas e as músicas chocaram o público, que não estava muito acostumado a assistir a filmes produzidos fora da Europa e da América do Norte. Mesmo sendo uma variação sobre um imaginário brasileiro já construído, o filme trazia emoções novas e parecia muito mais real do que letras de música ou livros científicos. Além disso, *Orfeu Negro* concentrava todo o discurso sobre o Brasil num produto único, o que deu origem a dois fenômenos distintos: para a maior parte do público, o filme permaneceu como a referência última sobre a cultura brasileira; enquanto para alguns artistas, foi o choque inicial, o ponto de partida de uma “história de amor” com a cultura brasileira que se desenvolveu nas décadas seguintes. As imagens foram um tipo de apelo. Apelo à viagem que levou vários artistas franceses ao Brasil durante os anos 1960, além dos músicos de jazz norte-americanos já citados, e mudou o quadro tradicional das relações culturais franco-brasileiras, até então marcado por uma forte atração europeia. (FLÉCHET, 2009, p.59).

Entretanto, o sucesso de *Orfeu Negro* não significou necessariamente um sucesso para os artistas que aqui trabalharam na construção do longa-metragem. Mas mais do que qualquer outro filme, a obra de Camus consagrou de vez o carnaval como símbolo do próprio Brasil, enfatizando a origem negra do samba como a alma do Rio de Janeiro, algo que os filmes nacionais tendiam a evitar. Tudo no filme nos é apresentado como se fosse algo “espontâneo, dando ao espectador europeu uma sensação de estar diante do despreocupado ‘outro’ tropical, que representa uma vida mais gratificante” (STAM, 2008, p. 260). Ainda de acordo com este pensamento, podemos afirmar que,

esse novo olhar sobre o Outro não escapa dos clichês e estereótipos. Tanto hoje como nos anos 1960, a cultura popular brasileira é descrita na França sob o prisma da alteridade. A busca da “autenticidade” deu origem a um novo paradigma do Outro; um novo *Goût des autres*, que não escapa da atração do exotismo. Nesse novo paradigma do Outro, cujo desenvolvimento anuncia o processo de globalização cultural do último quarto do século XX, o discurso sobre o Brasil aparece renovado, incluindo aspectos menos agradáveis do que a paisagem tropical, o charme da mulher e a beleza do carnaval. Tal como *Alice no País das Maravilhas*, artistas e críticos quiseram olhar do outro lado do espelho e denunciaram as desigualdades sociais e a violência política dos anos da ditadura. Com esses temas, pretendiam ultrapassar o exotismo presente no filme de Camus para tocar o Brasil real. Porém, o tratamento da violência e da miséria sempre esteve presente na busca do Outro perdido, transformando progressivamente o realismo social

em novos clichês e expectativas por parte do público europeu; em novos *horizons d'attente* que permitiram o sucesso de outros filmes, do Cinema Novo à retomada do cinema nacional nos anos 1990, com *Cidade de Deus* ou mais recentemente *Tropa de Elite*, rejeitando a favela colorida de Orfeu como o mito exótico e ancestral (FLÉCHET, 2009, p.60).

A partir dos anos 1960 essa estética vai se perpetuando, quando passa a ser reconhecido um cinema nacional, com temas que remetem aos problemas encontrados no país, e que procurava incluir uma massa de brasileiros marginalizados e excluídos. São esses filmes que começam a representar o Brasil nos festivais internacionais, Berlim, Veneza, Toronto, Cannes, entre outros, apesar do pouco financiamento por parte do governo. Apesar de demonstrar uma precária indústria audiovisual no país, isso deixa margem para que o público, de modo geral, tenha poucos conhecimentos sobre o Brasil e sua real situação, o que corrobora para interpretações dúbias acerca de nossa nação. Os filmes da década de 1960 vão começar a mudar esta realidade, a partir de prêmios internacionais, como *O pagador de promessas*, (BRA, 1962, Anselmo Duarte), único filme brasileiro a ganhar a *Palma de Ouro* em Cannes, *Deus e o Diabo na terra do sol* (BRA, 1964, Glauber Rocha), *Assalto ao trem pagador* (BRA, 1962, Roberto Farias), até chegar no final do século XX e início do XXI com excelentes obras no mercado internacional como *Central do Brasil* (BRA, 1998, Walter Salles), *Cidade de Deus* (BRA, 2002, Fernando Meireles e Kátia Lund), *Que horas ela volta?* (BRA, 2015, Anna Muylaert), *Aquarius* (BRA, 2016, Kleber Mendonça Filho) e *Bacurau* (BRA, 2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles)

3.4 O OLHAR ESTRANGEIRO

Abordaremos agora uma outra obra, baseada no livro *O Brasil dos gringos: imagens no cinema* de Tunico Amâncio, que retrata essa questão sobre a representação do Brasil e dos brasileiros. O documentário *O Olhar Estrangeiro* (BRA, 2006, 70 min), da diretora Lúcia Murat, que tem o roteiro assinado pelo próprio Amâncio, faz uma releitura da pesquisa do professor de cinema, e vai atrás dos personagens citados na obra.

Este produto audiovisual mostra de que forma o Brasil e os brasileiros transformaram-se em personagens de ficção pelo cinema estrangeiro, em especial por produtores estadunidenses e europeus, e como a indústria cultural, ao produzir e/ou reproduzir determinados clichês, nos devolve uma identidade que nós, brasileiros, costumamos a compreender como sendo nossa. Ela causa estranhamento e repulsa, uma vez que não nos sentimos representados na grande tela.

No documentário, Lúcia Murat afirma que em cerca de 220 filmes estrangeiros, o Brasil é um personagem e, portanto, resolve ir atrás de quem, de alguma maneira, contribuiu para essa representação estereotipada do país. Entrevista diretores, atores, produtores e roteiristas destes filmes para tentar entender como surgiram essas imagens. Murat viaja à França (Lyon e Paris), Suécia (Estocolmo) e Estados Unidos (Nova Iorque e Los Angeles) com a intenção de ir além dos clichês, buscando os motivos que levaram a indústria cinematográfica a entender o Brasil dessa maneira, surpreendendo-se diante de realidades mais complexas que as retratadas em seus filmes.

Intercalando as entrevistas com diretores, produtores e atores, a diretora também colhe depoimentos de pessoas comuns nestes países que, por desinformação ou desinteresse pela cultura brasileira, repetem exaustivamente os mesmos termos já associados ao Brasil: samba, carnaval, futebol, caipirinha, mulheres de topless, praias paradisíacas, selva, romance, dentre outros.

Para tentar melhor entender esta situação, Murat avisa que a posição da câmera se inverte; ela recolhe depoimentos precisos, alguns numa linha crítica e autocrítica, analista do sistema de identificação que tira de um objeto apenas a imagem que interessa ao receptor para reconhecê-lo. Para os estrangeiros, o Brasil sempre será um lugar apaixonante e de gente apaixonada. Como pontua Michael Caine, protagonista de *Feitiço do Rio* (EUA, Stanley Donen, 1984), se essas imagens não fossem repetidas à exaustão não virariam clichês. O próprio ator diz que a cidade do Rio de Janeiro possui uma reputação de sensualidade e, como o próprio nome do filme diz, a maldade vem do Rio⁸, numa tentativa de tirar a culpa do personagem masculino e botá-la na cidade.

Pode-se notar nestes filmes a reprodução dos clichês em diferentes línguas por uma indústria mais interessada em registrar aquilo que é diferente ou estranho ao seu cotidiano, não se importando em estabelecer relações com a realidade. Não se importando em estabelecer relações com a realidade, o cinema estrangeiro, e principalmente de Hollywood, faz do latino um sujeito único, inventando uma nova nacionalidade e ignorando todas as outras já existentes. Uma tentativa de reduzir a poucas fórmulas aquilo que, na verdade, é plural e multicultural.

⁸ No original em inglês *Blame it on Rio*, traduzindo: “A culpa é do Rio”. A trama do longa-metragem de resume a uma viagem à negócios de dois amigos para o Rio de Janeiro; a filha de um deles os acompanha e o amigo do pai cede às investidas garota. O pai descobre que a filha está namorando um homem mais velho e, furioso, pede a ajuda do amigo para caçá-lo. Ao descobrir que a filha está namorando o amigo, o colega diz que a culpada do caso é a cidade do Rio de Janeiro, com suas tentações e ares sensuais.

A distância é o elemento que distingue o olhar euro-americano nos filmes contemporâneos sobre o Brasil. Distância física e cultural, sendo a representação uma projeção imaginária construída por várias fontes, mas todas correlacionadas. O clichê não é só um modelo banal que reitera uma forma acreditada, também representa todo um sistema de valores.

No campo da cultura popular de massa, as condições de produção são marcadas por certas determinações, que implicam num sistema que cobre também a distribuição e a exibição e que privilegia, prioritariamente, o atendimento a um público imenso e heterogêneo. O sistema se mantém numa perspectiva de eficiência na comunicação e na maximização de fórmulas de sucesso. Volta à tona a questão do condicionamento dos meios técnicos sobre a linguagem, da tecnologia sobre o conteúdo da obra, já presente na reflexão inicial sobre estereótipo. Isto quer dizer que a narrativa, no cinema mainstream de Hollywood, é tributária de sua forma de produção, onde atuam condicionantes financeiros poderosos (AMÂNCIO, 2000, p.143).

Um dos entrevistados de Lúcia Murat chega a afirmar que os estúdios cinematográficos são os responsáveis por decidir o que entra em destaque nos filmes, e geralmente eles apelam aos quesitos da sensualidade, liberdade e libertinagem. Podemos notar que na visão dos filmes hollywoodianos existe uma identidade única entre todos os latino-americanos, desde o México até o Uruguai, como se o subcontinente constituísse uma única nacionalidade.

O imperialismo estadunidense-europeu não permitiu que as nações do Terceiro Mundo fossem representadas como deveriam ser. Os países pioneiros na cinematografia (França, Estados Unidos, Inglaterra e Itália) eram também potências coloniais que retratavam os colonizados como preguiçosos e perversos (STAM, 2008), justificando, desse modo, a caracterização pejorativa a favor dos benevolentes europeus e estadunidenses.

O jeitinho Brasileiro combinado à imagem do malandro, um país composto pela diversidade, mas retratado como exótico na construção de um país selvagem, aporte do país tropical característico por uma Amazônia “logo ali” do lado dos grandes centros, muitas vezes pouco civilizado ou então habitado por macacos; representações que constantemente nos remetem ao erotismo, mulheres, bundas e mulatas quase sempre sambando quando não estão dançando salsa ou “tcha-tcha-tcha”, equívocos com imagens de praias de topless (que na maioria das vezes não é permitido), um país de pessoas que não trabalham, e apenas pensam em futebol, um país pobre, repleto de crianças carentes e favelas, onde só se pensa em sexo, no qual bandido vem passar férias ou se esconder, etc (RASIA, 2011).

Em sua busca por entender os conceitos de clichê e estereótipo, Lúcia Murat faz um jogo de palavras com os entrevistados, com as já conhecidas expressões: “mulheres bonitas”,

“belas praias”, “caipirinha”, “futebol” e “ótimas festas”. A partir daí fica claro o posicionamento dos clichês sobre o Brasil e os brasileiros.

No filme, Lúcia Murat também aborda questões acerca da indústria cinematográfica e as normas que a regem. Como bem exemplifica à diretora, o ator Raúl Julia, protagonista do filme *Amazônia em Chamas* (John Frankenheimer, 1994), no qual a língua falada era o inglês com um forte sotaque hispânico, aponta os motivos dessa escolha. Segundo o ator, entre o espanhol e o português, os estúdios sempre preferem a língua mais falada. Como a maioria dos países da América Latina têm o espanhol como língua oficial, e não o português, essa foi a razão pela escolha do idioma no filme, apesar deste ser ambientado no Brasil. A língua falada nos filmes hollywoodianos é o inglês, para o público estrangeiro. A produção cinematográfica impede que seja na língua local, pois não atingiria muitos públicos.

O Brasil rico e industrializado não é exótico aos olhos dos estrangeiros. Para o forasteiro, cidades como São Paulo e Brasília são parecidas com as grandes metrópoles euro-americanas, com a realidade estrangeira (Amâncio, 2000). Faltam referências ao Brasil exótico que existe na construção imaginária.

Apesar de as histórias se passarem no Brasil, muitas companhias optam por filmar em estúdios ou em outras locações, seja por motivos financeiros ou por dificuldades de deslocamento. O imenso poder de Hollywood cria impressões culturais e as tornam verdadeiras, fazendo com que o público veja esse povo de uma determinada forma.

Enquanto a produção de Hollywood é bem financiada, prolífica e disseminada internacionalmente, o cinema brasileiro tem dificuldade de encontrar financiamento, é precário e dominado mesmo em seu mercado doméstico, em parte devido à hegemonia de Hollywood sobre a distribuição e a exibição no Brasil (STAM, 2008, p.44).

Além disso, no documentário fica claro que o peso de Hollywood tem muita influência nas decisões dos diretores. O mesmo ator Raúl Julia afirma que as companhias cinematográficas preferem atores americanos ou europeus, pois desta forma são mais um atrativo econômico aos grandes estúdios. Como ele diz à Lúcia Murat: “Tudo se resume a dinheiro nos Estados Unidos”.

As relações espaciais nos filmes estrangeiros causam grande confusão sobre as cidades brasileiras e as paisagens naturais. O país é simplificado em imagens emblemáticas, tais como Baía de Guanabara, Floresta Amazônica, Cataratas do Iguaçu, enganando suas reais dimensões geográficas. As fronteiras e distâncias são alteradas pela montagem cinematográfica. Isso

possibilita a manutenção do estereótipo dos antigos mitos de índios, serpentes e macacos nas cidades brasileiras.

Mulatas, carnaval, Pão de Açúcar e Iguaçu, índios e Amazônia, o repertório de boas locações, de personagens típicos ou de eventos de repercussão internacional são os ingredientes que atraem os agentes secretos às voltas com os mais diferentes antagonistas (AMÂNCIO, 2000, p.74).

Em todos esses, a escolha do Brasil se deu particularmente pelo seu exotismo, especialmente a cidade do Rio de Janeiro. A inauguração de Brasília na década de 1950 foi uma novidade, mas que não surgiu efeito no cinema hollywoodiano, apenas alguns cineastas europeus se interessaram pela nova Capital Federal.

Amâncio (2000) afirma que estas produções são uma espécie de filmes-viagem, que independente de seus propósitos e narrativa, produzem ou reforçam os cartões-postais associados à indústria do turismo. Uma das mitificações mais abordadas pelo cinema é a supremacia sexual negra, a sensualidade das mulatas e a liberdade dos trópicos. Esta pode ser uma das razões para a presença das mulheres brasileiras seminuas em filmes estrangeiros.

Por isto proliferam mulheres brasileiras seminuas nos filmes, de um espectro de cor de pele que vai do moreno ao mulato, em situações que vão dos bordeis ao carnaval, de filmes que vão de *Gabriela* (ITA, Bruno Barreto, 1984), a *Otalia da Bahia* (FRA, Marcel Camus, 1976), ou mesmo *de Fábula da bela palomera* (ESP, Ruy Guerra, 1988), temperados pela intimidade dos realizadores com os costumes locais. Isto quando não são criados personagens que, em sua volta ao país natal, estarão levando o Brasil apenas a experiência da sexualidade (AMÂNCIO, 2000, p.75).

Há uma preferência em retratar o Rio de Janeiro no cinema estrangeiro, como representação urbana do Brasil. Isso se deve aos processos históricos, uma vez que a cidade fora capital nacional e isso lhe conferia autoridade. Na atualidade, o Rio se conserva sendo a capital do lazer, de uma cultura do sol que é amplamente divulgada pelos meios audiovisuais. Apesar de sua decadência nos últimos tempos (social, política e econômica), a urbe ainda é valorizada por sua herança histórica, se mantendo como centro de diversão com belas paisagens naturais.

O fato de os filmes contemporâneos analisados aqui terem sido rodados em locação não lhes garante, por certo, um compromisso maior com a paisagem social e física da cidade. Apesar de comprometidos com uma exposição e “imagens autênticas” do Rio, esses filmes renegam a historicidade da representação, apoiam-se em imagens que não têm nenhum contato com

práticas sociais reais e reprisam uma leitura mítica da cidade que pressupõe a alegria estrutural de seus pobres e uma intensa sexualidade que perpassa o conjunto de seus habitantes (MEDEIROS, 2005, p.63).

Fica claro nessas obras cinematográficas o posicionamento do Rio de Janeiro como capital sul-americana do abrigo à contravenção. Em *O Olhar Estrangeiro*, Lúcia Murat aponta que em mais de 40 filmes euro-americanos, o Brasil serve de refúgio para criminosos. Foge-se para o Rio com mais frequência hoje do que em décadas passadas, e pelos mais distintos motivos, mas sempre em busca de um abrigo legal à sombra do Brasil, exaltando o exótico. “Foge-se em busca de um país ‘sem fé, nem lei, nem rei’ exalando exotismos (AMÂNCIO, 2000, p. 100). Há uma idealização/romantização por parte da cinematografia em relação ao Rio de Janeiro. O motivo para os bandidos das películas virem ao Brasil não é justificado e nem motivado. Raramente os filmes explicam porque se foge tanto para cá. “O recurso ao Brasil como etapa final de uma fuga é uma espécie de *deus-ex-machina*, um expediente fácil que permite à solução dramática uma certa dose de eficiência” (AMÂNCIO, 2000, p. 104).

Bianca Freire Medeiros afirma também que

A bem da verdade, os filmes comerciais norte-americanos que, a partir dos anos 1980, colocaram novamente o Rio como personagem, apesar de sua contemporaneidade, revelam a persistência de temas e imagens que há muito fazem parte do vocabulário internacional sobre a cidade e seus habitantes. Mesmo quando enfocando episódios de violência e abuso, apostam em um certo poder regenerativo peculiar à paisagem carioca que, não seria exagerado afirmar, é tematizado em praticamente todas as narrativas sobre o Rio desde sua fundação (MEDEIROS, 2005, p.63).

Além da natureza exuberante, os longas-metragens abordam aspectos culturais, como o carnaval, eventos religiosos e esportivos e festas, mais precisamente as manifestações afro-brasileiras. Exemplos encontrados nas películas são a mulata, o sambista, a mãe/pai de santo, a baiana e o malandro. Entretanto, no cinema pós-1980, outros aspectos também estão sendo representados, como a droga, violência, prostituição, polícia corrupta, trânsito caótico e delinquência infanto-juvenil. E a música como elemento envolvente a todas as classes sociais.

Sobre a representação da floresta amazônica, Amâncio (2000) afirma que é um território determinado, mas que também sofre de uma construção imaginária, repleta de clichês, que incorpora significações geradas no processo social. Sua imagem está vinculada a ideia de regresso a um passado imaginário, um regresso à natureza e aos inocentes prazeres da vida pastoril. E tem sido vista pela indústria cinematográfica como um espaço natural privilegiado, onde podemos encontrar filmes que falam sobre animais exóticos, índios que ainda não

encontraram a civilização ocidental e a natureza exuberante. É uma volta aos mitos antigos, desde os tempos medievais.

Indubitavelmente, o Brasil sempre esteve incluído na categoria dos países exóticos, seja pelo seu caráter periférico frente aos centros impulsionadores da economia capitalista ocidental ou pela sua extensão geográfica que abriga uma enorme variedade de gentes, de cenários, de histórias, melhor dizendo, de possantes virtualidades imaginárias. Dentro desta perspectiva, a Amazônia desempenha um papel de especial relevância para a manutenção de uma mitologia baseada em alternativas potencialmente ambíguas, de trânsito simbólico entre o real e o maravilhoso (AMÂNCIO, 2000, p.83).

O cinema contemporâneo pós-1980 preservou a essência de uma Amazônia mitológica com natureza exótica e exuberante, cheia de mistérios, que incorpora várias narrativas fantasiosas. Exemplos que o autor cita são: *Anaconda* (EUA, Luis Llosa, 1997), *Relíquia* (EUA, Peter Hyams, 1996), *Canibal Feroz* (ITA, Umberto Lenzi, 1980), *O último mundo dos canibais* (ITA, Ruggero Deodato, 1980), *Selva Viva* (EUA, Christopher Cain, 1986).

Este repertório acabou gerando uma dicotomia em relação aos filmes que se passam na Amazônia. Uma Amazônia Boa *versus* uma Amazônia Má, ou seja, uma floresta mitificada e artificialmente cenografada pelos grandes estúdios contra uma selva que gera conflitos civilizatórios e expõe algumas tradições do homem contemporâneo.

De toda forma, é no terreno dessas práticas exóticas, a esta altura já consolidadas como “plausíveis” no repertório da civilização ocidental, que se trava, nos filmes, o debate entre os bárbaros e os civilizados. Por isto mesmo, a situação sofre poucas variações: em geral, um sacrifício indígena é interrompido pela chegada do branco, que imprime a voz da cultura onde impera a barbárie (AMÂNCIO, 2000, p.85).

A Amazônia é talvez o lugar que mais representa o Brasil no cinema de ficção. Isso se deve a questão ecológica dos anos 1980. A leitura contemporânea da floresta é bem parecida com a dos *westerns* clássicos.

Lúcia Murat confirma a falta de conhecimento sobre a geografia do país pelos produtores dos filmes internacionais. Ao entrevistar a atriz Hope Davis, protagonista do filme *Next Stop Wonderland* (EUA, Brad Anderson, 1998), a personagem diz que adoraria ir à praia em São Paulo, onde as pessoas fazem oferendas a Iemanjá na beira do mar.

Há florestas no meio das cidades e, numa das produções, “*Anaconda*” (1997), Jon Voight é engolido pela cobra gigantesca do título. A população brasileira quase sempre é toda negra e todos os negros daqui se comportam como todos

os negros da África – como se o continente africano, por sua vez, também fosse uma única nação. As línguas oficiais do Brasil nos filmes estrangeiros são o Inglês, o Francês e o Espanhol (BORDIN, 2012).

Uma outra imagem que chama atenção é a do casamento na praia, presente também no filme *Feitiço do Rio* (1984), em que segundo o roteirista era para os protagonistas do filme se sentirem estimulados e excitados durante a cerimônia. Segundo o entrevistado, “é mais uma ideia cinematográfica do que seria um casamento brasileiro”. Esse olhar limitado acaba por reduzir a cultura brasileira como um simples referente que marca a hierarquia de uma civilização (euro-americana) perante outra (latino-americana).

Em algum trecho do filme *O Campeão* (EUA, Franco Zeffirelli, 1979), a personagem de Jon Voight diz que se ganhar o torneio de boxe irá comprar uma casa no Brasil, onde poderá ver “lindas mulheres dançando o chachachá”. Na entrevista com Lúcia Murat, o ator atesta que esta é uma boa referência ao Brasil, apesar de esta dança não fazer parte do nosso repertório cultural. Ele ainda alega que, de maneira geral, as referências brasileiras para os americanos vêm da música e do cinema, que promovem uma exacerbação de um país feliz.

L' Homme de Rio (FRA, Philippe de Broca, 1964), para o seu diretor, é um longa que lembra a adolescência, “não uma imagem do Brasil, mas uma imagem imaginária de um lugar cheio de exotismo”. Como podemos ver, mais uma vez o elemento exótico como característica das terras tupiniquins. Além disso, podemos observar novamente poucos atores nacionais nos filmes estrangeiros. O mesmo diretor, porém, se revela surpreso pelo filme não ter sido bem aceito no Brasil, enquanto teve uma boa repercussão ao redor do mundo. Ao ser questionado por Murat se filmes americanos rodados em Paris o incomodavam, ele afirma prontamente que sim, dizendo que o que faz a diferença são os “detalhes imbecis”.

Por que então, os filmes filmados em Paris incomodam o diretor de cinema francês e os rodados no Brasil não incomodariam os brasileiros?

Para tentar responder a esta pergunta, utilizaremos as comparações de identidade nacional proposta pelo professor Robert Stam no seu livro *Multiculturalismo Tropical* (2008). Segundo o pesquisador, Brasil e Estados Unidos são nações comparáveis no quesito da construção de uma identidade nacional, mas que divergem quanto ao tema racial. Isso significa que a mistura de índios, negros e brancos é vista de maneira distinta pelos dois países. O eurocentrismo faz com que os estadunidenses se voltem para “a Europa em busca de autodefinição, em vez de olharem para as sociedades multiculturais em seu próprio hemisfério” (STAM, 2008, p. 28). O autor vai além e afirma que

Embora tenha se tornado um lugar-comum enxergar a América Latina como um continente “mestiço”, não é sempre que se reconhece que a cultura estadunidense *também* é mestiça, misturada, híbrida, sincrética, embora em grau menor. Enquanto a natureza sincrética das sociedades latino-americanas é “visível”, a natureza sincrética da sociedade norte-americana frequentemente passa despercebida. (..) Enquanto a visão norte-americana sobre identidade nacional tem se apoiado sub-repticiamente na premissa de uma “brancura” não declarada, mas mesmo assim normativa, a visão brasileira da identidade nacional tem geralmente se apoiado na noção de *multiplicidade* racial. (STAM, 2008, p. 28).

Robert Stam (2008) afirma que no Brasil a miscigenação com povos indígenas era uma política adotada pela nação, já nos Estados Unidos as propostas de assimilar os nativos na sociedade, via casamento ou inclusão social, eram amplamente rejeitadas. Assim, “enquanto a ideologia norte-americana promovia mitos de separação e da natureza maldita do amor entre brancos e índios, a ideologia brasileira promovia mitos de fusão através do amor entre o europeu e o indígena” (STAM, 2008, p. 29). Isso gerou, o que o professor classificou, de “recusa do espelho”, ou seja, os estadunidenses recusam esta visão devido a um provincianismo e arrogância étnica, como se fosse danoso ao orgulho nacional comparar uma nação desenvolvida com um país do Terceiro Mundo como o Brasil.

Para o produtor sueco Bo Jossen, todos esses filmes sobre o território nacional “têm uma visão pronta do que é o Brasil” e utilizam todos esses clichês na construção dos roteiros cinematográficos. “Às vezes acho que querem o clichê”, diz Jossen para Lúcia Murat. De alguma forma, eles refletem o velho estilo colonialista, não querem ir fundo na “alma brasileira, preferem ficar na praia”, certifica o cineasta.

Outro fato que repete na grande tela são os temas das mulheres bonitas e sensuais e do conquistador latino, mesmo que este tenha sotaque espanhol, como acontece com os filmes já citados *Next Stop Wonderland* (1998) e *Amazônia em Chamas* (1994). Este último produzido originalmente para televisão pela rede HBO sobre a vida do seringueiro acreano Chico Mendes. O papel principal é interpretado pelo ator porto-riquenho Raúl Julia e rodado no México. Não houve nenhuma relação da produção com o Brasil, exceto pela presença de Sônia Braga (interpretando a última companheira de Chico). Os demais atores eram todos hispânicos e o filme é falado em inglês e espanhol. O mesmo ocorreu com o filme *Stigmata* (EUA, Rupert Wainwright, 1999), no qual aparece uma cidade fictícia do sudeste brasileiro cuja língua local é o espanhol.

Já o longa-metragem *Orquídea Selvagem* (EUA, Zalman King, 1990) perpassa essa imagem de um Rio de Janeiro exótico e selvagem, como podemos observar na própria sinopse do filme: “Para comprar um resort, Claudia Dennis (Jacqueline Bisset) viaja para o Rio de

Janeiro com Emily Reed (Carré Otis), uma jovem advogada recém-contratada que é vulnerável e inocente. Ao chegar, Emily se envolve com um milionário, James Wheeler (Mickey Rourke), que tem um estilo de vida incomum”⁹. Neste filme, o produtor afirma que queria condensar duas cidades brasileiras em uma só: Rio de Janeiro e Salvador. O Rio como sendo esse lugar exótico e selvagem, mas com uma religiosidade de matriz africana como Salvador.

Entretanto, é curioso notar que essas reproduções vão de encontro ao que a sociedade brasileira realmente é. Ainda nos anos de 1990, o perfil sexual do cidadão era bastante conservador, bastante diferente do que era mostrado na tela, sem contar a pouca criatividade das fantasias sexuais, indícios de padrões bem convencionais¹⁰.

Os dados comparativos indicam uma defasagem entre o que se dizia e o que se fazia, marca característica da sexualidade do Brasil. Ainda que as pesquisas tenham tido cuidado para que as respostas fossem dadas de forma anônima e em privado, os resultados sempre podem ser subvalorizados, pois a tendência das pessoas é mascarar sua vida íntima (TREVISAN, 2018, p.20).

Como é possível então, que numa sociedade que ainda trata o sexo com certa vulgaridade, as imagens que a representam sejam exatamente opostas, mostrando mulheres seminuas em praias e um grande apetite sexual? A própria produção audiovisual brasileira pode ser uma das responsáveis pelas imagens geradas de forma dúbia, se prestarmos atenção em seu histórico

O Brasil é um país contraditório. Ao mesmo tempo em que o sexo ainda é um tabu, a sociedade pode ser um pouco incoerente quando permite e naturaliza certas práticas que não caberiam dentro deste perfil conservador. Exemplos claros são os finíssimos fios dentais que mulheres desfilam pelas praias de norte a sul do país, em especial no Rio de Janeiro, em que a bunda tem um apelo especial devido ao carnaval. Outro exemplo que chamou bastante atenção nos anos 1990 era o fato de dançarinas de programas infantis usarem roupas curtas em canais abertos (e durante a manhã), e grupos de samba/axé/pagode realizarem concursos para escolherem a nova garota propaganda (eleita, diga-se, através do atributo melhor bumbum). É exatamente esse caráter ambíguo do brasileiro que resulta nessa tendência de conciliação que

⁹ Disponível em < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-30263/>>. Acesso em 27/02/2019.

¹⁰ Pesquisa realizada pelo Datafolha em 18 jan. de 1998 revelou que entre a faixa etária de 18 a 60 anos de idade 67% dos entrevistados eram contra o sexo antes do matrimônio e 43% ainda consideravam a virgindade feminina como necessária para a consolidação do casamento. Além disso, apenas 43% das pessoas reconheciam ter interesse médio por sexo e 47% admitiam realizar o ato sexual uma vez por semana, gastando em média 36 minutos. A masturbação foi rejeitada por 18% dos entrevistados. O estudo mostrou também, que 64% consideravam a prostituição uma imoralidade e 30% nunca realizaram sexo oral. Extraído de Trevisan, 2018

tanto é explorada pelos estrangeiros, uma vez que esta ilusão pode ser vista como uma espécie de permissão para práticas que na realidade não ocorrem por aqui.

O Carnaval é a festa brasileira que mais prevalece nos longas-metragens, talvez por mostrar sua grandeza, já que é a maior festa popular do mundo, mas também por ser estranha aos olhos eurocêntricos, por ser uma festa que exacerba os instintos. Durante os quatro dias de festa a dança, o canto e a alegria estão presentes, mas também estão lá o sexo, a briga e a violência, tudo num único movimento contínuo em que explosões de todos os tipos surgem numa espécie de delírio coletivo. Nestes dias, o princípio do prazer prevalece ante as regras e razões que controlam a sociedade durante o resto do ano, libertando um universo lúdico que é capaz de unir a pobreza com a alegria da vida. Ainda para Trevisan, “na América Latina, os sentimentos têm a linguagem da paixão e generosidade diante da vida, que é despendida se, previsão de riscos – talvez pelo convívio cotidiano e palpável com a morte” (TREVISAN, 2018, p. 56).

Mas, ao mesmo tempo em que os estrangeiros se sentem fascinados pelo carnaval e sua liberação de fantasias e desejos, eles também sentem repulsa nessa celebração repleta de imoralidades, uma ideia repreensiva dessa festa quase pagã. Durante tempos, estes mesmos estrangeiros acabaram criando uma espécie de consenso que abrangeu todas as nações, com exceção, justamente, da nossa, da qual os trópicos brasileiros serviam de uma espécie de parênteses nos valores e morais cristãos, e, portanto, estavam “liberados” de qualquer atitude considerada pecado. Durante o século XVII, um historiador holandês cunhou um termo que marcaria todo o atlântico sul para sempre, *ultra quinoxialem non pecari*, para além do equador não há pecado (Trevisan, 2019).

Mesmo quando mesclado à culpa ou à repulsa cristãs, o fascínio pela “devassidão quase pagã” dos brasileiros se multiplicou até o ponto de criar um estereótipo de fundo turístico. A impressão de liberação dos costumes, veiculada pelas imagens do carnaval, sofre obviamente de generalizações e contradições. Ainda assim, o chamariz do erotismo transgressivo funcionou para estrangeiros vindos dos mais diversos países, que passaram pelo Brasil moderno ou criaram raízes nele, com atuação por vezes importante, nas mais diferentes áreas da vida nacional (TREVISAN, 2018, p.70).

Essas entrevistas no documentário de Lúcia Murat comprovam a arrogância dos diretores, produtores, roteiristas e estúdios de cinema por colocarem a cultura brasileira em segundo plano e desprezo pela realidade dos lugares.

Mistura forçada com o filme *Lambada – A Dança Proibida* (EUA, Greydon Clark, 1990), em que reforça a falta de conhecimento sobre a floresta amazônica, ao retratar uma

princesa indígena branca, que fala inglês e é a melhor dançarina de lambada. Segundo o diretor Greydon Clark, Menahem Golan, produtor executivo do filme, ouviu a música *Lambada*, produzida pelo grupo musical *Kaoma* quando esteve na Europa. E como a canção estava no auge das paradas europeias, Golan decidiu fazer um filme baseado na música e na dança. O longa foi produzido às pressas, pois “outras companhias também queriam fazer filmes sobre a lambada, então ele tinha grande pressa em fazê-lo”, relata o cineasta. E como não havia história, apenas música e dança, os roteiristas utilizaram as já antigas fórmulas estereotipadas sobre o Brasil, como podemos observar pelo enredo da trama: “No início da década de 1990, as florestas tropicais brasileiras estão sob a ameaça de uma grande multinacional americana. Buscando uma solução, a princesa Nisa (Laura Harring) viaja com o xamã Joa (Sid Haig) para Los Angeles, a fim de encontrar um modo de salvar a fauna e flora do local. Mas os planos não dão muito certo: Joa é preso e Nisa deve encontrar, sozinha, a solução para impedir a destruição da floresta. A salvação vem quando ela encontra um jovem dançarino, e juntos resolvem participar de uma competição de lambada promovida por uma emissora de TV”¹¹.

Clark afirma que foi uma mistura forçada, mas que o estúdio achou necessária pois queriam levar a lambada aos Estados Unidos e ao mesmo tempo mostrar os problemas que estavam acontecendo com a floresta amazônica. “Pensamos em juntar os dois, mesmo não sendo muito correto”, afirma o diretor. “Ainda assim a história mexeria com as pessoas. Elas poderiam ver o filme, apreciar a música e a dança, ver o que acontece com uma jovem que vem aos EUA, e sair sabendo que existe uma floresta amazônica e algo deve ser feito para protegê-la”, conclui.

Ao longo das últimas décadas, a imagem do Brasil apresentada pela mídia dos EUA mudou de uma imagem “positiva” (apesar de paternalista) do país, como o cenário vibrante do carnaval, do samba e do futebol, para uma imagem claramente negativa, como o local cataclísmico de massacres de crianças, devastação apocalíptica de florestas e exploração de ouro da Serra Pelada como um formigueiro. (...) Filmes como *Feitiço do Rio* e *Orquídea Selvagem* apresentam uma versão caricatural da religião afro-brasileira para temperar narrativas frouxas, enquanto *Lambada – A Dança Proibida* mistura as culturas indígena e africana de maneiras bizarras e *Luar sobre Parador* (1988), usa o Brasil como locação para retratar todas as nações latino-americanas como repúblicas de bananas governadas por ditadores ubuescos (STAM, 2008, p.47).

Esta rápida circulação de informações e multiplicidade dos meios transformam a cultura em consumo. A reprodução dos bens cresce vertiginosamente e os produtos culturais se tornam

¹¹ Disponível em < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-236137/>>. Acesso em 27/02/2019.

objetos de consumo e marcos da moda. Os meios de comunicação de massa modificam as reproduções em criações de ícones, símbolos e ditaduras da moda.

As obras são produzidas com fins especulativos; a preocupação é maior com o lucro e o autor tenta “vender como arte o que, pelo contrário, não passa de ótima mercadoria de consumo” (ECO, 2001, p.85).

O que tentamos mostrar neste capítulo foi como surgiram as primeiras imagens brasileiras em filmes estrangeiros e seu desenvolvimento ao longo dos anos. Um passado que remonta desde as épocas do descobrimento e que serviu de alimento para inúmeras fantasias de europeus e estadunidenses durante séculos. Isto serviu de base para a construção de um repertório de filmes que têm o Brasil e os brasileiros como idealizadores destes desejos, transformando estas terras em lugares em que tudo é possível e permitido, inclusive à margem da lei. Percebemos que a indústria hollywoodiana aproveita desses estereótipos para criar e perpetuar certas atribuições aos brasileiros que não condizem com a cultura local. Porém quando confrontados acerca destas imagens, os responsáveis por inseri-las (diretores, produtores e atores) atestam que é mais fácil vender padrões estabelecidos, pois assim vende-se a ideia popular. A cidade do Rio de Janeiro serviu como pano de fundo para muitos filmes em que a contravenção encontrava um lugar ao sol, estabelecendo um mito de que a urbe abriga malfeitores, além de ser um local de mulheres com grande apetite sexual. As consequências do senso comum em produzir estes estereótipos extrapolam as telas de cinema e invadem o campo do real, gerando ruídos na comunicação, tendo causado, inclusive, situações complicadas¹². O que procuramos analisar neste trabalho é o uso contínuo do estereótipo, como ele vem sendo referenciado ao longo dos anos, marcando toda uma cultura que é muito complexa e difícil de ser representada como sendo única.

¹² Caso do nadador estadunidense Ryan Lochet que afirmou ter sido assaltado no Rio de Janeiro durante as Olimpíadas de 2016. A polícia descobriu que o atleta, para se preservar de um relacionamento amoroso, mentiu que fora vítima de assalto, enquanto, na verdade, tinha se envolvido numa confusão num posto de gasolina. Veja mais: <https://epoca.globo.com/esporte/olimpiadas/noticia/2016/08/policia-diz-que-ryan-lochte-mentiu-para-preservar-relacionamento.html>. Acesso em: 27/02/2019.

4 BRASIL/BRAZIL: O OLHAR ESTRANGEIRO SOBRE O PAÍS

No capítulo anterior, apresentamos a trajetória das representações cinematográficas sobre o Brasil e como elas se organizaram ao longo dos anos. Partimos agora para o conceito da Análise Fílmica, o método utilizado nesta pesquisa, bem como a justificativa para a escolha dos filmes avaliados.

Este estudo procura usar os recursos estéticos e narrativos da análise fílmica para refletir sobre a manutenção ou alteração dos estereótipos sobre o Brasil e os brasileiros em um conjunto de filmes estrangeiros que abordam o país. Para tal, selecionamos cinco (5) filmes para constituir o *corpus* da análise baseado na maior diversidade possível. Procuramos escalar filmes europeus e estadunidenses, bem como a presença de mulheres diretoras e brasileiros cineastas, para que pudéssemos envolver os mais diversos *olhares* sobre o Brasil.

Escolhemos filmes gravados antes e durante os grandes eventos, pois acreditamos que a Jornada Mundial da Juventude (2013), a Copa do Mundo de Futebol (2014) e as Olimpíadas (2016) possam ter contribuído de alguma maneira com uma visão acerca do país. Os longas-metragens selecionados são: *Sabor da Paixão* (EUA, Tina Torres, 2000), *Rio* (EUA, Carlos Saldanha, 2011), *Amazônia* (FRA, Thierry Ragobert, 2013), *Rio, Eu Te Amo* (Vários Diretores, 2014) e *TRASH- A Esperança vem do Lixo* (RU, Stephen Daldry, 2014).

Amâncio (2000) propôs quatro (4) categorias, ou filiações como ele denomina, que servem para caracterizar as figuras que aparecem nas origens dos estereótipos fílmicos. Elas estão classificadas de acordo com as figuras que se consolidam em imagens. Podemos classificá-las em: Filiação Pero Vaz, que simboliza a figura do viajante em busca do exótico; Filiação Essomericq, que representa as mulheres de uma forma pré-concebida; Filiação Afonso Ribeiro, em que fica claro o posicionamento do Brasil (leia-se Rio de Janeiro) como lugar de contravenção, onde existe um refúgio para bandidos; e por último, a Filiação Utopia, em que o cinema estabelece para realizar as mais delirantes fantasias e quimeras de diretores europeus e estadunidenses. Essas categorias são importantes pois as utilizaremos nestas análises, em que averiguaremos se ainda continuam sendo empregadas nas representações cinematográficas sobre o Brasil, ou se ocorreram mudanças em tais categorias, com a criação de mais um tipo de estereótipo.

Entre estas categorias, encontramos alguns exemplos, tais como, a figura do viajante, aquele que vive a relação de alteridade no local a relação de alteridade, o narrador ou o cronista. Na cinematografia está correlacionado à vivência do estrangeiro e às representações que o mesmo atribui, determinado por um processo de afinidade ou rejeição. Nesta filiação estão

compreendidos os filmes cujas ações transcorrem no Brasil, sejam eles filmados *in loco* ou reconstruídos em estúdio, e que abordam tanto a caracterização das personagens, quanto da situação geo-sócio-política brasileira. Como exemplos, Amâncio (2000) cita os filmes *Os três Cavalheiros* (1942) e *Você já foi à Bahia?* (1944); há a série que está ligada com a representação do emigrante, do exilado, do brasileiro situado frente a outra cultura, como estrangeiro em outros países. São personagens que possuem nacionalidades diluídas ou que se afirmam dentro de um conflito projetado por um Outro estabelecido em sua própria circunstância. Nos filmes que representam esta categoria temos a personagem José da Silva Ferreira, do longa *Bonequinha de Luxo* (1961) e Carmen Miranda, em diversos de seus filmes.

Ainda existe aquela imagem do degredado, aquele que quer ou necessita fugir, ficar fora do alcance da lei, procurando ter uma nova oportunidade. Segundo Amâncio (2000), esta categoria é a única que não tem caráter universal, já que representa uma configuração dramática e ideológica, ligada a determinantes históricos. Esta série engloba uma ampla demonstração de situações criadas na narrativa de escape e fuga e, de recusa da lei. “A fuga para o Brasil é, na maioria das vezes, a solução final, o elemento dramático de resolução definitiva da trama” (AMÂNCIO, 2000, p. 33). Como exemplos, há películas como *O Conformista* (1970), *Crown, o magnífico* (1968), *Nada além de problemas* (1991), *Loucos e nervosos* (1991), dentre tantos outros. E, por último, a categoria que representa a projeção de uma ilusão, de um desejo, de um exotismo, de uma eterna busca por um lugar mágico e mitológico, ou de um espaço geográfico de realização. Esta filiação promove um procedimento narrativo usual, de estabelecer a plena satisfação em outro lugar. Cria-se um não-lugar abstrato de experimentação, místico, histórico, geográfico e sexual que contém recorrências a mitologias do estranho, do exótico, do inusitado. Identificamos esta presença em filmes como *Os Boas Vidas* (1953), *Orfeu Negro* (1959), *A Missão* (1986) e, *La Cecilia* (1975), entre outros.

Portanto, iremos analisar quais filmes cabem em respectivas categorias ou se há novas, para podermos catalogarmos os filmes escolhidos para a análise. A teoria do cinema possui uma história complexa, diversificada, de modo que é praticamente impossível realizar uma abordagem em todos os seus aspectos, e principais autores e estudiosos da sétima arte, numa única dissertação de mestrado. Neste sentido, o recorte que aqui se deu procurou incluir os autores que no nosso entender podem contribuir para o debate proposto.

4.1 ANÁLISE FÍLMICA COMO MÉTODO

Análise Fílmica é uma metodologia que busca decompor as características de um determinado filme a fim de entender melhor seu significado ou significados. Nesta dissertação, ela é utilizada como método, e não metodologia, já que não existe uma metodologia fílmica universalmente aceita para proceder à análise fílmica. Entretanto, diversos especialistas afirmam que é necessário possuir duas etapas importantes: primeiramente decompor, ou seja, descrever o filme para, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos, a fim de interpretá-lo. Esta decomposição está diretamente relacionada à imagem transmitida pelo filme, tais como, enquadramento, ângulo, composição; ao som, como in, off, som direto; e, também à estrutura do filme, plano, sequência, cena. O objetivo da análise é explicar, clarear a ideia do filme e propondo assim uma interpretação.

A análise fílmica não é um fim em si. É uma prática que procede de um pedido, o qual se situa num contexto (institucional). Esse contexto, porém, é variável, e disso resultam evidentemente demandas também eminentemente variáveis (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.9).

Entretanto, a análise de um filme esbarra em muitos obstáculos, tanto de ordem material, quanto de ordem psicológica. A análise fílmica apenas consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (imagens), sonoro (sons) e audiovisual (imagem + som) de uma película. Isto faz com que seja impossível uma descrição exaustiva do filme, já que a natureza e complexidade do objeto levam a certos limites da análise. Por isso, analisar um filme não é apenas vê-lo, mas revê-lo, e principalmente, examiná-lo tecnicamente. É uma atitude nova com relação ao objeto, que pode, inclusive, trazer prazeres específicos, pois dissecar um filme é entender seu registro perceptivo e usufruí-lo da melhor maneira possível, fazendo com que se descubra novos detalhes na imagem, no som, aumentando o prazer a cada nova vez que se olha a obra. Além disso, a análise pode, em certa medida, relativizar certas imagens da criação e recepção cinematográficas. São tantas as imagens consumidas, que muitas vezes nos esquecemos de que são “o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.13). Por isso, talvez o maior desafio da análise seja justamente reforçar o deslumbramento do espectador, chamando-o para ser um “espectador participante” (Vanoye, Goliot-Lété, 2012).

Um primeiro contato com o objeto remete à uma série de impressões, de emoções e até de intuições, colocando-nos numa atitude analisadora. Estas impressões e emoções são fruto da

relação do espectador com o filme, podendo revelar mais sobre quem assiste do que a obra em si, uma vez que o espectador tende a projetar no filme suas próprias preocupações e projeções. Porém, não é possível coletar uma análise de qualidade somente em impressões e emoções, é necessário elaborar critérios de qualidade para dar significado à obra.

A análise fílmica significa fazer uma reflexão, questionar, tanto o objeto, quanto a atividade em si. É decompor os elementos constitutivos, “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.14). Portanto, saímos do texto fílmico para obter um conjunto de elementos distintos da própria obra, da qual adquirimos um distanciamento para, logo depois, estabelecer elos entre os elementos destacados.

O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um outro filme. Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da “criatividade analítica” são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.15).

Analisar um filme é também estabelecer um contexto, uma história que engloba a produção e o momento em que foi realizado. Da mesma forma que as outras artes, os filmes no cinema também se inscrevem em correntes, tendências, movimentos, “escolas” estéticas e inspirações de outros ofícios. Até mesmo porque a análise não é uma atividade recente, tendo se originado logo nas primeiras projeções cinematográficas. “Um filme jamais é isolado. Participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.22). Ricciotto Canudo (1877-1923) foi quem primeiro designou o cinema de sétima arte (Penafria, 2009), uma arte que surgia com a síntese das artes do espaço e das artes do tempo. Para Canudo, o cinema seria a expressão visual e imediata de todos os sentidos humanos, sendo capaz de emocionar a todos por se tratar de uma linguagem universal, compreendida por todos.

É justamente esse cinema do início do século XX que vai moldar as novas formas de narrar o cinema e criar as linguagens cinematográficas, essenciais para a análise fílmica. Assim, esse “primeiro cinema” se constituía quase que exclusivamente de sucessões descontínuas de registros visuais, com uma sequência de quadros entrecortados por letreiros, captados por uma câmera fixa. As histórias ainda não possuíam a preocupação de desenvolver uma narrativa com

início, meio e fim, preferindo mostrar os acontecimentos sociais, terras e povos longínquos, ações cotidianas, sendo de grande interesse nas feiras e parques de diversões. Eram de curta duração e muitos continham situações humorísticas, sem o cuidado de criar cenários e locações para as imagens. Os filmes eram derivados das formas populares de cultura, tais como o circo e o teatro, e se firmava na tradição de um espetáculo popular.

Concebido como meio de registro, o primeiro cinema não sabia ainda contar uma história. Em seus primeiros tempos, o cinema incorporou outras formas de espetáculos populares como o *music hall*, a pantomima inglesa, o vaudeville norte-americano, o circo e os números de feira. Esses elementos, desprovidos ainda de caráter narrativo, caracterizaram os filmes realizados até 1915 (AUGUSTO, 2004, p. 25).

Na origem da linguagem cinematográfica não encontramos necessariamente um modelo, mas uma série de experimentações realizadas isoladamente por diversas pessoas, e com interesses díspares. É um momento em que ainda não se pode falar em montagem ou análise filmica propriamente dita, pois os filmes eram compostos de um só plano, de uma só tomada. A montagem surgirá depois de um amadurecimento no cinema, e principalmente, quando a câmera se tornar móvel.

O cinema multiplicou seus recursos de representação e nos anos seguintes, o sucesso de sua produção industrial se voltou para a reconstrução do passado histórico, concebido no padrão do novo cinema narrativo. Por outro lado, as vanguardas europeias experimentavam novas formas de fazer cinema, principalmente na Rússia, onde foram produzidos filmes sobre a história do país cuja concepção estética se inseria no contexto das transformações políticas e sociais que tomavam conta da sociedade após a revolução de 1917. O cinema revelava então uma habilidade de registrar não só o presente, mas também de contar uma história de diferentes formas e visões.

A evolução do plano permitiu o encontro do cinema com a narração, quando o movimento se libertou das pessoas e das coisas. Isto se deu sob duas formas diferentes, e nos dois casos, de maneira imperceptível: por um lado através da mobilidade da câmera, quando o próprio plano torna-se móvel, por outro lado através da própria montagem (AUGUSTO, 2004, p. 25).

Nos primeiros filmes, a montagem focava mais a continuidade do enquadramento em vez dos planos, pois os filmes ainda não tinham uma preocupação narrativa. A partir do momento em que a linguagem narrativa foi de destacando, a estrutura narrativa foi se desenvolvendo, constituindo forma e ganhando popularidade entre os espectadores. Na segunda

década do século XX os filmes caminhavam em direção à linearização da narrativa, tendo encontrado em D. W. Griffith o modelo narrativo padrão. Griffith conseguiu organizar os planos com maestria, tornando-se referência para outros diretores e para o público em geral. “Na realidade, ele conscientiza-se da ligação lógica que existe entre os pontos de vista específicos de cada uma das três entidades: câmera, personagem e espectador” (AUGUSTO, 2004, p. 34).

Griffith foi também o principal responsável pelo aperfeiçoamento do poder ilusionista do cinema. Em suas obras, intensifica o processo de fragmentação da narrativa em curso, aumentando os cortes das cenas, criando uma montagem alternada de ações paralelas, o que faz com que os outros cineastas tenham mais consciência do método de montagem, e procura ocultá-los com os efeitos da continuidade. Além disso, Griffith aprende, e o melhor, ensina, a mudar a posição da câmera dentro de uma mesma cena, para poder captar os efeitos dramáticos do ângulo de visão, para poder acompanhar as personagens. Nascimento de uma Nação (1915) e Intolerância (1916) marcam o fim do primeiro cinema e o início da maturidade linguística e tornam-se os principais expoentes da narrativa clássica.

Filmar então pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva. Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise. Depois, na composição do filme, as imagens filmadas são colocadas umas após as outras. Essa reunião das imagens, a montagem, é então uma atividade de síntese (BERNARDET, 1985, p.36).

Estas características possibilitaram o centramento do sujeito-espectador, que tornou-se um viajante-imóvel, fixo na cadeira e ao mesmo tempo está absorvido pelo fluxo das imagens, envolvido com o que vê. De certa maneira, o quadro da tela no cinema provoca a impressão de realidade, que se manifesta principalmente na ilusão do movimento e profundidade. É a tela também que mostra as relações entre os componentes da imagem, de acordo com as concepções de cada autor, através dos encaixes dos quadros do filme (AUGUSTO, 2004).

O longa-metragem quando exibido dentro das salas de cinema possui afinidades diretas com estruturas oriundas da subjetividade, as quais se deve estar atento quanto à análise de filmes. “Reproduzindo, atualizando determinados processos e operações mentais, o cinema se torna experiência inteligível e, ao mesmo tempo, vai ao encontro de uma demanda afetiva que o espectador traz consigo (XAVIER, 2018, p. 10). Isso ocorre pois o cinema seria considerado como a reprodução da realidade, além de ser também a própria reprodução da visão humana, uma vez que os olhos humanos permitem-nos enxergar em perspectiva, em profundidade, assim como o cinema. Mas esta concepção hoje é um erro, pois como atesta Jean-Claude Bernardet (1985).

[...] a imagem cinematográfica não reproduz realmente a visão humana. Nosso campo de visão é maior que o espaço da tela. Sentando-se no meio de um cinema, além da tela, o nosso olhar abrange também as partes laterais, superior e inferior. Mesmo no cinerama, tela muito larga, o olhar abrange as partes superior e inferior da tela. Vemos em cor: quando o cinema surgiu, a imagem era em preto e branco, portanto, não natural, mas artificial. Percebe-se que foi necessário deixar muita coisa de lado para identificar a imagem cinematográfica à percepção natural (BERNARDET, 1985, p.17).

Desse modo, também é errado hoje afirmar que o cinema reproduz o movimento da vida humana, uma vez que sabemos que não há movimento na imagem cinematográfica (BERNARDET, 1985). O movimento cinematográfico é uma ilusão, um delírio ótico, a imagem retratada na tela é imóvel, o que vemos são as fotografias de uma figura em movimento e com intervalos de tempo muito curtos entre cada foto, o que chamamos de fotogramas. São 24 fotogramas por segundo que são projetadas na tela, dando-nos a ilusão de movimento. O olho humano não é tão rápido e a retina retém a imagem por um tempo maior que 1/24 de segundo. Assim, quando captamos uma imagem, a imagem posterior ainda está no nosso olho, não sendo possível perceber a interrupção entre cada imagem, gerando a sensação de movimento contínuo, bem parecido com a realidade. No entanto, para perceber a imagem verdadeira, basta acelerar ou diminuir a velocidade da projeção.

Ao tentar se passar por representação da realidade e fazer desaparecer os aspectos artificiais, o cinema pretende expressar uma determinada afirmação baseada no pensamento da(s) pessoa(s) que fala(am), ou seja, o ponto de vista da produção cinematográfica. O cinema tem o poder de propagar ideias, ideologias, conceitos, opiniões e juízos, além da imaginação, idealização, memória, como tem ocorrido ao longo deste último século. A verdade é que o cinema pode ser entendido como um meio de transmitir aquilo que se deseja passar, sob a alegação de que está apenas “retratando a realidade” de um determinado lugar, etnia, população.

Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela. Eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista. Ao dizer que o cinema expressa a realidade, o grupo social que encampou o cinema coloca-se como que entre parênteses, e não pode ser questionado. Esse problema é talvez um tanto complicado, mas é fundamental tentar equacioná-lo para que se tenha ideia de como se processa, no campo da estética, um dos aspectos da dominação ideológica (BERNARDET, 1985, p.19).

Para dominar, a classe dominante não precisa, necessariamente, apresentar a sua ideologia como sendo de origem própria, mas sim lutar para que este pensamento seja sempre entendido como a verdade. A história do cinema prova que sempre houve um esforço para esconder os aspectos artificiais dentro da tela, a fim de sustentar a impressão da realidade. Como qualquer outra área cultural, o cinema é um campo de luta, em que há a vontade de ocultar os artifícios não naturais, e uma outra necessidade de denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala. Como exemplos simbólicos podemos destacar os filmes nazistas dos anos 1930/1940, que representavam os ideais da estética do *III Reich*; e os filmes soviéticos dos anos 1920/1930, com a ânsia de mostrar o novo mundo após a revolução. “Os filmes procuram expressar não situações dramáticas, mas sentimentos, estados de espírito, ambientes, aspirações, nostalgias, associações de ideias, etc., isto através de sugestões criadas pelas enquadrações e pela montagem, pelo ritmo” (BERNARDET, 1985, p.56). Além disso, a escola soviética tem muita contribuição com o cinema atual, já que muitas técnicas de filmagem e montagem foram desenvolvidas durante esse período e são utilizadas até hoje.

É Eisenstein, para quem de duas imagens sempre nasce uma terceira significação. Ele vê aí a estrutura do pensamento dialético em três fases: a tese, a antítese e a síntese. Essa montagem não reproduz o real, não o macaqueia, ela é criadora. Não reproduz, produz. Já que a estrutura da montagem é a estrutura do pensamento, o cinema não por que se limitar a contar estórias, ele poderá produzir ideias. O que vai guiar a montagem não será a sucessão dos fatores a relatar para contar uma estória ou descrever uma situação, mas o desenvolvimento de um raciocínio (BERNARDET, 1985, p.49).

O próprio Eisenstein (2002) afirma que a plateia cinematográfica realiza uma inferência subjetiva a partir da justaposição de dois pedaços de filmes colados. A imagem seria, portanto, uma unidade complexa constituída por planos montados de modo a propor uma significação, um valor específico, para determinado momento, objeto ou personagem da obra.

A justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente. A esta altura, ninguém realmente ignora que quantidade e qualidade não são duas propriedades diferentes de um fenômeno, mas apenas aspectos diferentes do mesmo fenômeno. Esta lei da física é verdadeira em outros campos da ciência e da arte (EISENSTEIN, 2002, p.16).

A justaposição de duas imagens é fruto da intervenção humana e indica o ato de manipulação a ser realizado na montagem. É possível encontrar diferentes formas de manipulações, através das quais os diretores irão criar um sem número de imagens, constituindo-as entre si pela montagem, gerando as diferentes vertentes cinematográficas. De resto, é possível subentender que qualquer arte da representação, tal qual o cinema (Vanoye, Goliot-Lété, 2012), gera produções simbólicas que revela, parcialmente, direta e/ou explicitamente, e até mesmo conscientemente, um ou vários pontos de vista sobre o mundo real. Uma das questões levantadas pela análise fílmica é justamente entender como tais pontos de vista se colocam na obra, sejam eles de origem ideológica, moral, espiritual, estética, dentre outros. As respostas, entretanto, não se apresentam com a toda a evidência.

De certa forma, podemos dizer que o cinema age de forma análoga à imaginação (Xavier, 2018), uma vez que ele possui a mobilidade das ideias, não estando atrelado às imposições dos acontecimentos externos, mas sim, ligado às leis psicológicas da associação de ideias. “Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente. O cinema, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente” (XAVIER, 2018, p. 35). O papel da imaginação e da memória dentro do cinema pode ser ainda mais significativo, já que o filme projetado pode refletir não o produto que habita em nossa mente, mas também a mente dos personagens, proporcionada pela montagem.

O texto fílmico expressa sua narração com os elementos provenientes da montagem, que cria um mundo imaginário na tela, apesar de manter referências em relação à realidade, é meramente ficção que constrói um diálogo com os desejos e fantasias do espectador. O cinema constitui cenários para o desenvolvimento das ações pelos sujeitos da narrativa, que exploram objetos afetivamente investidos na diegese¹³. “A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações próprias não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos” (XAVIER, 2003, p.33). A tela grande é ainda capaz de criar novas ações e novos corpos apenas com fragmentos de imagens, gerando assim ações e reações que só existem nesse mundo.

Uma análise dos contratos de comunicação fílmicos, de natureza discursiva ou semiótica, pode examinar o filme a partir da construção das narrativas, das

¹³ Diegese é um conceito utilizado nas artes literárias e cinematográficas no que tange à dimensão ficcional da narrativa. No cinema, particularmente, é o termo que emprega ao se referir ao conjunto de elementos que caracterizam e integram a trama fílmica, tais como o tempo, o espaço, os sons, etc, a fim de delimitar o “mundo” daquela narrativa. O tempo diegético e o espaço diegético são, assim, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da história do filme, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor.

ações dos sujeitos-personagens, da distribuição e da circulação dos objetos segundo as figuras e temáticas desenvolvidas, e segundo os correspondentes percursos passionais. O filme é um processo que cria ilusão a partir de certos modos de narração do roteiro e da montagem, nos quais os objetos são capturados no circuito dos olhares, processo que começa quando o enunciador propõe o jogo cinematográfico e prossegue quando o espectador aceita o contrato comunicacional (PRADO, 2015, p.52).

É preciso ter competência e maestria para iludir, convencer, já que a leitura da imagem não é imediata (Xavier, 2003), ela advém de um processo que domina as mediações que estão sob a esfera do olhar, mas também do encontro câmera/objeto e do encontro espectador/projeção. Ou seja, a força do encantamento no cinema ocorre dentro desse jogo, em que o primordial não é a imitação do real na tela, uma reprodução das aparências, mas sim a simulação de um determinado jeito do olhar pelas operações cinematográficas.

Máquina de efeitos, a realização maior do cinema seria então esse efeito sujeito: a simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar. Nessa apropriação ilusória da competência ideal do olhar, estou, portanto, no centro, mas é o aparato que aí me coloca, pois é dele o movimento da percepção, monitor da minha fantasia (XAVIER, 2003, p.48).

O espectador está e não está, ao mesmo tempo, no centro desse aparato. Está no centro desse olhar colocado como puro ponto de vista de observação, porém não se encontra no controle da situação, porque está para sentir, identificar, sofrer e alegrar-se, enfim, para passionalar-se (Prado, 2015). O filme coloca em movimento os desejos do espectador, as fantasias e o gozo, produzindo assim, a imagem e o sujeito-observador onividente. “A simulação não está na imagem em si, mas em sua relação com o sujeito espectador. A filmagem é a organização do acontecimento por um ângulo de observação, o da câmera” (PRADO, 2015, p.54).

Mas a identificação com o aparato é considerada por alguns estudiosos como Xavier (2003) como uma teoria colonizadora do desejo do espectador, amarrando-o compulsivamente às convocações da indústria cinematográfica hegemônica. Como já foi discutido nos capítulos anteriores, aqui a indústria dominante será identificada como Hollywood e grandes estúdios europeus. Da mesma forma como também já foi anunciado anteriormente neste trabalho, o cinema comercial segue suas próprias trilhas, entregando ao público a versão dos produtores. “Críticos e sociólogos preferem considerar que o cinema hollywoodiano era pura alienação, era a ‘fábrica de sonho’. Por meio desses personagens, os espectadores poderão realizar-se

ilusoriamente durante um momento” (BERNARDET, 1985, p.77). Assim, tais personagens canalizam medos, inseguranças, aflições, felicidades, alegrias, tristezas e tantos e mais tantos sentimentos e situações vividas pelos seres humanos, que agora estão sendo interpretados na tela por algum ator/atriz.

A interpretação desse cinema como pura alienação e manipulação provavelmente não é errada, mas é certamente insuficiente. Este enfoque carrega um certo desprezo tanto pela produção cultural industrial como pelo público de massa. Muitos sociólogos e críticos não foram além dessa interpretação: pão e circo para o povo. Outras interpretações estão sendo hoje procuradas. Afinal, se tantas pessoas gostaram desses filmes, é que eles só podiam ter algo que as interessasse. Eles propunham sonho e fantasia contra as agruras da vida? Certo. Mas, para esses sonhos e fantasias terem efeito, era necessário que eles tocassem numa vontade de sonhar, em aspirações, em medos, angústias e inseguranças que as pessoas realmente tivessem (BERNADERT, 1985, p.78).

De outro modo, é necessário lembrar que o espectador cinematográfico não é exclusivamente um espectador cinematográfico. O cinema é apenas um dos elementos que compõem a vida do espectador, sua relação com o mundo, não sendo necessariamente um espectador passivo. Ao assistir e interpretar um filme, o espectador irá compreendê-lo de acordo com suas vivências, aspirações e conexões desenvolvidas ao longo de sua vida.

Entretanto, todos esses fatores discutidos sobre a linguagem do cinema não estão dispostos sem consequências políticas, ideológicas e estéticas pela grande indústria. As formas narrativas encampadas por Hollywood e cia, estabeleceram um certo ritmo, bem acelerado, a que o público se habituou. Um filme que não obedeça a este ritmo é considerado chato, lento, monótono, e o diretor ou montador poderá ser considerado inapto para a profissão quando, na verdade, um ritmo diferente pode ser visto como uma outra forma de expressão.

4.2 ANÁLISE DOS FILMES

A análise utilizada neste trabalho será de um formato mais textual, que considera o filme como um texto, sendo oriunda de uma vertente estruturalista de inspiração linguística dos anos 1960/70 (Penafria, 2009). Um dos objetivos dessa análise textual é decompor o filme dando conta da sua estrutura. A obra é dividida em segmentos, ou unidades dramáticas/sintagmas, a partir de momentos que indicam a sua autonomia. “Ao considerar um filme como um texto, este tipo de análise dá importância aos códigos de cada filme” (PENAFRIA, 2009, p.6).

Entretanto, este tipo de análise possui alguns problemas em deixar de lado toda a riqueza visual de um filme (como o uso da iluminação) e aplica-se com mais facilidade aos filmes narrativos.

Como cada estilo de análise proporciona sua própria metodologia, iremos optar por um tipo de análise que combine uma reflexão tanto interna quanto externa do filme. Queremos analisar as características que compõem a diegese, que estão dentro da obra analisada, mas também seus possíveis efeitos no espectador através dos frutos dessas relações e as consequências no contexto em que está ambientado.

Neste sentido, propomos uma primeira escolha do analista: uma análise interna ou uma análise externa ao filme. Na primeira, a análise centra-se no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito. Se a análise é feita a um único filme é sempre possível analisá-lo tendo em conta a filmografia do seu realizador de modo a identificar procedimentos presentes nos filmes, ou seja, identificar o estilo desse realizador. Na segunda, o analista considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico. (PENAFRIA, 2009, p.7).

Assim, ficaremos focados em aspectos essenciais para a análise, tais como: cenário, os elementos que compõem a cena e que possuem relações com os acontecimentos, a função do cenário com a cena; os personagens, presentes ou não na tela, além das relações que os cercam; a direção ou encenação; o ritmo, seja mais cinematográfico do que teatral, e seus efeitos resultados pela montagem e pela música, todos ligados pela intensidade emocional (Vanoye, Goliot-Lété, 2012).

4.3.1 Sabor da Paixão (2000)

O filme *Sabor da Paixão* (2000) foi dirigido pela cineasta venezuelana Tina Torres e foi produzido pelo *Searchlight Pictures*, um estúdio estadunidense de propriedade da *Walt Disney Studios*. Teve como protagonistas a atriz espanhola Penélope Cruz e o ator brasileiro Murilo Benício, como par romântico da trama. Contou também com a presença dos atores brasileiros Wagner Moura e Lázaro Ramos, e dos artistas estadunidenses Harold Perrineau Jr., Mark Feuerstein e John de Lancie. Teve um orçamento de aproximadamente 8 milhões de

dólares e uma receita de mais de 10 milhões de dólares, sendo exibido para mais de mil salas de cinema somente nos Estados Unidos¹⁴.

O roteiro foi escrito pela brasileira Vera Blasi que mora nos EUA desde os 12 anos de idade. A trama baseia-se na história de Isabela, uma mulher bonita, charmosa e bastante talentosa, que é chef de cozinha no restaurante de seu marido, Toninho. O longa-metragem narra a aventura de Isabela ao descobrir a traição do esposo e partir em busca de seus sonhos e autoconhecimento. Logo no início, somos apresentados aos personagens e à cidade onde vivem, Salvador, na Bahia. Interessante notar que ao longo do filme, os personagens não se referem à cidade, mas sim ao estado, a Bahia.

Isabela nasceu em uma boa família da cidade, mas desde criança sempre fora muito tímida e tinha um problema de saúde: labirintite. Ficava tonta e enjoada quando não possuía controle de seus movimentos, como andar de elevador, de carro, de avião, dançando, ou fazendo sexo, ou seja, ela tinha que sempre estar no comando de suas ações, nunca se deixar levar por ninguém. O auto controle dos movimentos era o que parava sua doença. Para recompensar esse ponto fraco, sua madrinha, uma mãe de santo, rogou à Iemanjá, a deusa dos mares na religião candomblé, para ajudar a pobre garota. Assim, graças à intervenção da deusa dos mares, Isabela adquire dons culinários extraordinários, podendo fazer qualquer prato que desejasse.

Logo após obter seus dotes gastronômicos, Isabela apaixona-se por Toninho, dono de um restaurante e sambista. Aqui, podemos lembrar os estudos de Roberto DaMatta (1985) sobre a relação existente entre o sexo e a comida na sociedade brasileira, na medida em que Isabela e Toninho são, respectivamente, a comida e o comilão.

Num sentido muito geral e culturalmente valorizado, fala-se sempre que quem come é o homem, a mulher cozinha e dá alimentos e a comida. Mas. Pode haver casos contrários, onde o homem cai na panela de comida. Mas no geral, o homem é o englobador do mundo da rua, do mercado, do trabalho, da política e das leis, ao passo que a mulher engloba o mundo da casa, da família, das regras e costumes relativos à mesa e à hospitalidade. E isso se faz no simbolismo da cozinha, espaço da casa teoricamente vedado aos homens e onde eles não devem entrar porque, como diz a música popular, “é lugar só de mulher...” (DAMATTA, 1985, p. 61).

O longa aborda justamente essas questões relativas ao machismo, feminismo e o papel da mulher na sociedade, principalmente ao questionar as ações de Toninho e as opiniões de Isabela. Por esse machismo presente no homem brasileiro, da sociedade patriarcal e tradicional,

¹⁴ Todos os dados do filme estão disponíveis em: <<https://www.boxofficemojo.com/release/rl1048217089/weekend/>>. Acesso em 31/05/2020.

Toninho se mantém como o malandro (DaMatta, 1997), sendo a principal estrela e rosto de seu restaurante, e relega à esposa apenas os afazeres culinários, não deixando-a ser vista e conhecida por mais ninguém. Devido a esse sentimento de estar sempre no poder, Toninho trai Isabela, para, no ato sexual, poder ficar, literalmente, por cima de outra mulher, já que Isabela sempre dominava a relação sexual. Isso está presente até no título do filme em inglês, *Womam on top* – em que *top* significa em cima/por cima, gerando um trocadilho.

Ao se casar com Toninho, Isabela deixa de lado seus sonhos de viajar o mundo e o convite de inúmeros chefs renomados, para ficar ao lado do marido e trabalhar no restaurante. Apesar do culto à Iemanjá, da forte presença de mães-de-santo e costumes de religiões de matrizes africanas, a dupla casa-se na Igreja Católica, naquilo que DaMatta (1985) também já havia destrinchado sobre nossos costumes, no qual no Brasil é possível ser tudo, e rezar para todos os santos. No entanto, entende-se que no país a religião oficial é o catolicismo, que foi a religião formadora da sociedade brasileira e de um conjunto de valores essenciais. A variedade de experiências religiosas no Brasil é ampla e variada porque somam-se ao catolicismo outras variedades de religiões, como o Espiritismo kardecista, o protestantismo, a teoria do karma, e as crenças oriundas do continente africano.

Mas, apesar de todas essas diferenças, a variedade é limitada, porque essas formas mais diversas coexistem tendo como ponto focal a ideia de relação e a possibilidade de comunicação entre homens e deuses, homens e espíritos, homens e ancestrais. Ou seja: em todas as formas de religiosidade brasileiras, há uma enorme e densa ênfase na relação entre este mundo e o outro, de modo que a domesticação da morte e do tempo é elemento fundamental em todas essas variedades ou jeitos de se chegar a Deus (DAMATTA, 1985, p. 114).

A maneira como essa comunicação com um deus é realizada é sempre através de um elo pessoal. Isabela e Iemanjá possuem a culinária como um meio de comunicação, uma certa intimidade que é comum a muitos brasileiros e certos santos que são nossos protetores e padroeiros. Esta relação pessoal é fundada na simpatia e na lealdade dos representantes dos dois mundos, assim, “somos fies devotos de santos e também cavalos de santo de orixás, e com cada um deles nos entendemos muito bem pela linguagem direta da patronagem ou do patrocínio místico – por meio de preces, promessas, oferendas, despachos e obrigações” (DAMATTA, 1985, p. 115). Da mesma forma que temos pais, padrinhos e patrões, também possuímos entidades sobrenaturais que nos protegem, podendo ser de diferentes religiões. Isso constitui uma linguagem ou código de comunicação com o outro mundo que é muito comum ao brasileiro

como, por exemplo, ir à Missa do Galo na noite de Natal, e usar branco e pular sete ondas na virada de ano novo.

O que pode parecer singular no caso brasileiro, então, é que cada uma dessas formas de religiosidade seja suplementar às outras, mantendo com elas uma relação de plena complementariedade. Assim, a Igreja Romana costura e dá sentido ao mundo e às experiências humanas pelo seu ângulo externo e formal, sendo acionada para legitimar importantes crises de vida, como o casamento, o batizado, o nascimento e a morte. A Igreja, assim, é uma forma básica de religião, marcando talvez o lado impessoal de nossas relações com Deus. Um lado, de fato, onde a intimidade eventualmente pode ceder lugar às regras fixas que conduzem a uma impessoalidade, sobretudo nos cultos que legitimam de qualquer modo as crises da vida (DAMATTA, 1985, p. 115).

Ao abordar essas relações com a religiosidade, em especial o candomblé, como nas cenas que remetem as oferendas à Iemanjá e os pedidos dos pescadores à deusa, o longa-metragem resgata a imagem de um Brasil místico, de áureas misteriosas e costumes exóticos. Isso foi discutido neste trabalho com base nas obras de Amâncio (2000) e Stam (2008), que afirmam que há um olhar preconceituoso por parte de uma mídia que repassa visões eurocêntricas acerca das religiões africanas, chamando-as pejorativamente de cultos supersticiosos, demoníacos até, ao invés de crenças legítimas.

Esses preconceitos estão encastelados no vocabulário condescendente (“animismo”, “adoração ancestral”, “mágico”, “fetiches”, “cultos”) utilizado para se referir às religiões africanas. A própria expressão “religiões africanas” se situa em um certo nível de designação imprópria que sugere o mito de uma África unitária, já que virtualmente todas as religiões do mundo podem ser encontradas no continente africano (STAM, 2008, p. 298).

Mais que esses fatos, há certas hierarquias superimpostas que funcionam em detrimento da espiritualidade africana, como o fato dessas religiões serem politeístas e não monoteístas; possuírem uma tradição oral e não textual, já que não há um livro sagrado para os cultos; são identificadas como corporais e lúdicas (dançadas), ao invés de serem abstratas e centradas; são vistas como supersticiosas e não científicas, com a noção de progresso; estão envolvidas com o sacrifício animal literal, e não o sacrifício simbólico; e por último, são consideradas religiões de transe, que sufocam a personalidade individual no coletivo, deixando de lado a ideia de consciência unitária e limitada das religiões ocidentais (Stam, 2008). Quando, por exemplo, Toninho perde Isabela após sua traição, ele insulta Iemanjá, dizendo para a deusa “ir para o inferno”, se irritando com as tradições. Assim, a deusa se sente ofendida e retira tudo o que há

de bom na vida de Toninho, como os peixes para seu restaurante, o amor de Isabela e suas amizades. “O que ela dá, ela toma”, diz o personagem de Wagner Moura.

Isabela, além de ser bonita e sexy, possui um sotaque hispânico muito forte, o que não corresponde ao sotaque brasileiro. Basta comparar o sotaque de Toninho, e dos outros personagens brasileiros, com o de Isabela, e nota-se uma diferença gritante. Os produtores sempre preferem usar uma atriz já conhecida do público, uma vedete, ou que está em ascensão, pois garante o sucesso de bilheteria, e se apoia já na fórmula do estrelato, o *star-system* do cinema.

A vedete é o principal elemento que dá ao filme seu “valor de troca”, ou seja, aquilo que, quase independentemente de as pessoas gostarem ou não do filme, o torna vendável. O espectador torna-se um fã. Amplo esquema apoiou e continua apoiando o sistema: clubes de fãs, imprensa especializada, imprensa não especializada. É um novo Olimpo que se formou: os deuses e deusas do cinema (BERNARDET, 1985, p. 73).

Portanto, não importa o sotaque hispânico da protagonista, desde que ela atenda aos critérios estabelecidos pelo estúdio, que se baseiam em sistemas de mercadoria. Assim, o sotaque pode ser hispânico, se for falado por uma estrela internacional. Além disso, Isabela está sempre usando cores chamativas, curtas e sexys, principalmente um vestido vermelho, associado ao sexo e à sensualidade. “Sendo o filme mercadoria, quem tem a última palavra é ‘proprietário comercial’, e não o ‘proprietário intelectual’” (BERNARDET, 1985, p. 67). Isso foi abordado no capítulo 2 desta dissertação, ao analisarmos o documentário *O Olhar Estrangeiro* (2006) de Lúcia Murat, em que os próprios produtores, diretores e roteiristas afirmam que as decisões são tomadas de acordo com a vontade dos estúdios, segundo critérios pré-estabelecidos, que visam uma imagem mais comercializável e menos parecida com a realidade. É um sistema que se retroalimenta constantemente, pois os produtores/responsáveis pelo filme, ao repetir as fórmulas de sucesso, acabam por consolidar os gostos do público, e o público, ao demonstrar interesse pelo filme, leva os produtores/responsáveis a repetir as fórmulas. Porém, repetir as fórmulas exaustivamente cansa o espectador, que pede por coisas novas, e isso traz uma tensão por inovar, que nem sempre é acompanhada das estruturas que regem o sistema. Como explica Bernardet:

Repetir fórmulas, sim, só que não vamos ver sempre o mesmo filme, seria aborrecido. O público quer novidades, quer algo que ainda não tenha visto. A novidade é mesmo uma maneira de chamar o público: “você nunca viu um

filme como esse!”. O produtor precisa sempre de novidades para manter acesa a curiosidade dos espectadores, para concorrer com os rivais e também para se atualizar em termos de modas, comportamentos, etc. Fórmulas se gastam e caem em desuso. Vemos que existe uma tensão: necessidade de repetição e necessidade de inovação (BERNARDET, 1985, p. 75).

Ao chegar nos EUA, após a traição do esposo, Isabela começa a trabalhar como professora de culinária e logo conquista muitos alunos com as receitas de pratos baianos. Ela até utiliza algumas palavras em português, geralmente para se referir às comidas feitas. Isabela diz aos seus alunos que a inspiração para cozinhar tem que vir de dentro, dos sentidos, das lembranças, e que criar pratos é criar experiências. Para a chef, sua paixão na cozinha é a pimenta, em especial a malagueta, pois a faz lembrar de quando conheceu o amor de sua vida. Mais uma vez, vemos a relação de comida e sexo, já explicitada por DaMatta (1985). A pimenta então, seria o motor de sua paixão, por provocar boas sensações e ter aroma e sabor fortes. Na verdade, ela mesma é vista como a pimenta pelos homens do filme, exótica, picante e sexy.

O mundo das comidas nos leva para casa, para os nossos parentes e amigos, para os nossos companheiros de teto e de mesa. Essas pessoas que compartilham intensamente de nossa vida e intimidade. Intimidade que se faz na casa e na mesa, onde somos sempre e necessariamente tratados como alguém e temos direitos perpétuos de cidadania. Temos então alimento e comida. Comida não é apenas uma substância alimentar, mas é também um modo, um estilo e um jeito de alimentar-se. E o jeito de comer define não só aquilo que é ingerido como também aquele que ingere. De fato, nada é mais rico, na nossa língua, que os vários significados do verbo comer e suas conotações (DAMATTA, 1985, p. 53).

Em São Francisco, Isabela divide um apartamento com sua amiga de infância, a travesti Mônica. Negra, Mônica saiu do Brasil para tentar uma melhor vida nos EUA, entretanto, não apresenta nenhum sotaque ao falar inglês, sendo interpretado pelo ator estadunidense Harold Perrineau Jr. Sempre com roupas exageradas, Mônica é o suporte emocional de Isabela, que apresenta um caráter mais cômico na trama e está sempre disposta a ajudar a chef, mas que está sempre à margem da protagonista, sofrendo inclusive preconceitos. Mônica é a amiga que dá conselhos a Isabela, sempre disposta a intermediar a relação com Toninho. Sem um emprego formal, Mônica faz bicos para se sustentar e pagar as contas, sendo uma figura exótica, que acredita na magia do vodu para alcançar seus objetivos. “Para além do glamour de concursos e Carnavais, em que os travestis brilham, é indiscutível que eles precisam se prostituir, como um preço pago à sua compulsória marginalidade social: mal tiveram tempo de se alfabetizar, menos ainda de aprender uma profissão” (TREVISAN, 2018, p.383). A personagem Mônica explicita o estereótipo de travesti brasileira, apesar de não dizer uma palavra em português,

representando um papel caricato, sempre disponível para sua melhor amiga, porém sem o seu devido reconhecimento como pessoa.

Mesmo longe de Toninho, Isabela não consegue retirar do dedo sua aliança e esquecer o esposo. Assim, ela pede ajuda a sua mãe de santo e, por telefone, pede um amparo e uma intervenção divina. Para realizar o desejo da mulher, a mãe de santo joga os búzios e pede para Isabela fazer uma receita e levar a oferenda para Iemanjá. Assim, ela ficaria livre do amor de Toninho para sempre. Aqui vemos outra vez a forte presença do misticismo das religiões afro-brasileiras, como já foi dito anteriormente, que pode até ser confundida como uma espécie de magia ou vodu. Iemanjá aceita a oferenda de Isabela e resolver “tomar” seu amor por Toninho, fazendo com que ela consiga retirar a aliança e cozinhar sem lembrar do ex-marido.

Um de seus vizinhos sente-se atraído pelo cheiro de suas receitas, e ao caminhar pela rua, vê Isabela atrair todos os tipos de homens. Libertada do amor que sentia pelo esposo, ela vivência novamente sua liberdade e está aberta a novas possibilidades de encontro. Sempre muito sexy, com seu vestido vermelho, Isabela vai andando pela rua e cativando homens com sua simpatia, elegância e beleza. Um fato sobre Isabela é que ela está sempre com o torso à mostra, sem acessórios ou pano que cubra essa parte do corpo, geralmente associada à sensualidade. Além da beleza exuberante, Isabela é uma mulher ingênua, meiga, que não está completamente ciente da sua real beleza e o poder de atração que exerce sobre os homens. Tal como Carmen Miranda (Amâncio, 2000) nos filmes de Hollywood, atrai homens com sua beleza, mas sem parecer uma predadora sexual, apenas uma mulher simples e bonita, numa roupagem moderna e atual da latina contemporânea.

Com o sucesso das aulas de cozinha brasileira, Isabela é convidada a apresentar um programa de TV sobre culinária baiana, conquistando o posto graças ao aroma de seus pratos. O nome do programa é *Passion Food*, numa alusão à paixão que Isabela possui pela comida e pelos temperos baianos. Logo de cara, todos no set de filmagem se sentem atraídos por sua sensualidade e proeza na cozinha, e ficam admirados com sua espiritualidade, pois Isabela sempre reza à Iemanjá para que tudo dê certo. Assim, ela conquista a produção do programa e o público, assumindo o controle do set e fazendo algumas mudanças que soam mais parecidas com seu jeito de cozinhar. A câmera foca bastante em suas mãos, boca, braços e torso, ao invés do prato que está sendo cozinhado, em que mais uma vez, podemos notar a relação entre sexo e comida no programa de TV (DaMatta, 1985), ao sensualizar ao máximo os gestos e as receitas de Isabela. Cozinhar, ali, é uma metáfora para o sexo.

Cansado de esperar pelo retorno de Isabela, Toninho embarca para os Estados Unidos em busca da amada junto a uma trupe de seresteiros. Ao vê-la na televisão, Toninho sente a

honra de sua esposa violada, e briga com todos para “defender a reputação” de Isabela, como o mesmo à diz mais tarde. Toninho descobre o local do estúdio do programa de TV e reencontra Isabela, implorando para a esposa voltar para casa, para a Bahia, mas Isabela não cede aos seus pedidos, principalmente por eles serem machistas, que não reconhecem o real valor de Isabela. Aqui vemos um amadurecimento da protagonista, que começa a enxergar seu valor e a reconhecer suas qualidades, sem ceder às chantagens emocionais do esposo. Ademais, Toninho é o típico malandro, que canta e corteja as mulheres, possui a famosa “boa vida”, sendo apenas o recepcionista do restaurante, sem se preocupar com o trabalho pesado. Está sempre usando camisas florais e calças justas, além de ser simpático e atencioso com todos, em especial as mulheres. Possui uma enorme maestria musical, sendo capaz de transformar qualquer objeto num instrumento sonoro, tal qual a cena em que vai preso ao invadir o estúdio do programa. Na cela, ele faz com que os presos peguem objetos comuns, como pedras e caixas de fósforo, e cantem um samba para Isabela. Toninho é muito sentimental, está sempre cantando sobre suas emoções e sentimentos, sobre como gostaria de ter Isabela de volta e se arrepende de ter traído sua confiança. Ele pode ser visto como uma referência ao personagem Zé Carioca, que com sua malandragem (e roupas bem características), cantava samba para seu amigo Pato Donald.

Mas lá, no mundo da malandragem, o que conta é a voz, o sentimento e a improvisação: aquilo que, em nossa sociedade, é definido como pertencente ao “coração” e ao “sentimento”. Vale, assim, o que está lá dentro, dentro das emoções e do coração. No universo da malandragem, é o coração que inventa as regras (DAMATTA, 1997, p. 277).

Ao ser libertado da cadeia, Toninho passa a integrar o programa de Isabela e assim instaura-se um triângulo amoroso entre a protagonista, Toninho e Cliff, o produtor do programa, interpretado pelo ator Mark Feuerstein. Cliff tenta conquistar Isabela e por isso pede ajuda a Mônica, que diz que para ter o coração da amada é preciso entender o seu país de origem, o Brasil. Afirma que o país é uma sensação, um lugar exótico, de sentimentos ao invés da razão, dos aromas, danças e de gente bonita e legal. Voltamos ao que já foi retratado sobre o Brasil e os brasileiros por Amâncio (2000) no capítulo 2 desta dissertação, em que afirmava que esse olhar estrangeiro sobre a nação era tido como algo ainda excêntrico, singular, tido como um paraíso mágico, que realiza os desejos e fantasias dos visitantes.

No decorrer do tempo, Toninho vai perdendo tudo o que possuía, como o amor de Isabela, os amigos que ficaram na Bahia e o restaurante, pois Iemanjá retirou após a ofensa. Ao tentar fazer com que Isabela o perdoe durante um programa ao vivo, Toninho e Cliff acabam brigando, e vemos Cliff usar uma expressão bastante preconceituosa: “latinozinho de merda”.

Percebemos que Cliff, por ser estadunidense, sente-se numa posição superior à de Toninho, demonstrando um etnocentrismo grosseiro e um forte preconceito, ao inferiorizar os latinos, colocando-os no mesmo patamar, e, claro, abaixo do patamar dos Estados Unidos.

As vítimas mais óbvias do racismo são aqueles cujas identidades foram forjadas no caldeirão colonial: os africanos, os asiáticos e os povos nativos das Américas, assim como aqueles deslocados pelo colonialismo. A cultura colonialista construiu um sentimento de superioridade ontológica da Europa em relação às “raças inferiores desregradas”. Tais afirmações imperialistas exemplificam a definição de racismo como a atribuição generalizada de valor a diferenças reais ou imaginárias para o benefício do acusador sobre a vítima, com a finalidade de justificar o privilégio e a agressão do primeiro (SHOHAT; STAM, 2006, p. 45).

O espetáculo de Isabela vira sucesso e logo a matriz do canal de televisão decide transformá-lo num programa de cadeia nacional. Para isso, os produtores nacionais decidem interferir em aspectos caros a Isabela, como sua roupa, o cenário, a iluminação, e até a presença de Mônica, que não seria aceitável em outras partes conservadoras do país. Os cenários ficam então com cores mais fortes, chamativas, e com muitas frutas. O que se nota é uma “americanização” de Isabela, que é forçada a se enquadrar nos padrões estadunidenses, para ser “menos étnico”, como nas palavras de Cliff, e assim não assustar ou incomodar o telespectador médio dos EUA. A lógica do produto vence mais uma vez a questão de representatividade.

O eurocentrismo das plateias também pode influenciar as produções cinematográficas. Desse modo as plateias dominantes, cujos valores ideológicos devem ser respeitados para o sucesso de um filme, ou mesmo para sua realização, exercem um tipo de hegemonia indireta. O “universal” se torna um código para o que é palatável para o espectador ocidental, que é visto como a “criança mimada” do processo (SHOHAT; STAM, 2006, p. 274).

Não aceitando ser enquadrada nestes padrões, Isabela pede demissão. Além disso, Isabela pede para Iemanjá devolver o seu amor de volta, ao descobrir que Toninho perdeu tudo no Brasil, e faz uma nova receita para a deusa. Entretanto, esta nova oferenda é rejeitada, pois a antiga oferta era permanente. Por se sentir traída por Isabela, Iemanjá retira seus dons culinários.

Percebendo o erro que cometeu ao ofender Iemanjá, Toninho pede o perdão da rainha das águas e suplica que ela devolva os peixes aos pescadores da Bahia, e que não se intrometa no amor dele e de Isabela. Para Toninho, o amor verdadeiro é maior que o poder de uma deusa.

Ao perceber que não sabe mais cozinhar, Isabela volta ao estúdio do programa a fim de retirar seus pertences. Nesse momento chega Toninho e, juntos, começam a cozinhar, revelando uma incrível sintonia. Desafiando os poderes de Iemanjá, Isabela e Toninho recuperam seu amor, e percebem que o sentimento de um pelo outro é verdadeiro. Assim, nem mesmo Iemanjá poderia ir contra o real sentido da paixão. Sentindo-se derrotada, Iemanjá devolve os dons culinários a Isabela, e abençoa o casal mais uma vez.

Isabela então perdoa Toninho, e, juntos, decidem ficar em São Francisco, onde abrem um restaurante baiano em frente ao mar. Mas, desta vez, Isabela não ficará renegada apenas à cozinha, mas será uma das anfitriãs, igualando-se ao esposo nos deveres e obrigações da empreitada comercial.

Ao longo de todo o filme, percebemos a música brasileira presente, em especial o samba e a bossa nova. Como o filme trata sobre o Brasil, ou pelo menos sobre uma parte dele através de uma chef de cozinha, é coerente possuir em sua trilha sonora apenas músicas brasileiras. A música aparece em diversos momentos do filme, mas principalmente nas passagens dos protagonistas. Já é de conhecimento prévio que a música no cinema existe para tocar as pessoas (Berchmans, 2016), de uma maneira emocional, a fim de provocar emoções como a alegria, tristeza, angústia. A música no cinema está presente por algum motivo, no sentido de que deve servir ao filme.

Ela deve auxiliar a narrativa, seus personagens, seu ritmo, suas texturas, sua linguagem, seus requisitos dramáticos. (...) A influência que a música exerce sobre as pessoas é muito forte e está ligada diretamente à sua independência como forma de comunicação emocional. O cinema é uma criação coletiva, mais dependente de outros recursos, usa mais sentidos, e com isso necessita de outros elementos (BERCHMANS, 2016, p. 17).

Assim, *Sabor da Paixão* deixa de revelar um Brasil plural e heterogêneo, para cair nas mesmas armadilhas estereotipadas sobre um lugar místico e exótico, que pouco tem a ver com a realidade local, mas que serve de interesse para grandes estúdios venderem uma mercadoria já pré-formatada sobre o país.

4.3.3 Rio (2011)

Rio é um longa-metragem de animação produzido pela *20th Century Fox*¹⁵ e pela *Blue Sky Studios*, tendo como diretor o brasileiro Carlos Saldanha. Antes de dirigir *Rio*, Saldanha já havia dirigido grandes animações de sucesso, como os filmes *A Era do Gelo 2 e 3* (2006 e 2009, respectivamente) e *Robôs* (2005). Com um orçamento estimado em \$90 milhões de dólares, o longa atingiu uma receita de mais de \$483 milhões de dólares no mundo inteiro¹⁶, se tornando uma das animações mais bem sucedidas de todos os tempos.

O nome do filme refere-se à cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, que serve como pano de fundo para as aventuras da arara azul Blu. Em sua versão original, a animação foi dublada por grandes atores estadunidenses como Jesse Eisenberg, Anne Hathaway, George Lopez, Jemaine Clement e Jake T. Austin; já na versão brasileira a dublagem ficou a cargo de Rodrigo Santoro, Adriana Torres, Gustavo Pereira e Sylvia Salustti. *Rio* recebeu uma indicação ao Oscar 2012 de "Melhor Canção Original", com a música *Real in Rio*, cantada por Sérgio Mendes e Carlinhos Brown.

A trama do longa foca em Blu, uma arara azul que nasceu no Rio de Janeiro, mas foi capturada na floresta quando ainda era um filhote. Levada por contrabandistas, foi parar nos Estados Unidos, em Minnesota, onde é encontrada por Linda. Criada pela garota, Blu e Linda crescem juntos e desenvolvem um forte laço afetivo. A rotina da dupla muda drasticamente quando o brasileiro Túlio aparece na vida de ambos. Ornitológo, Túlio afirma que Blu é o último macho da espécie de arara azul e deseja que ele acasale com a única fêmea viva, que está no Rio de Janeiro. Decididos a fazer a coisa certa, Linda e Blu partem para a cidade maravilhosa, onde conhecem Jade, a fêmea da arara azul. Com um temperamento diferente do de Blu, Jade descarta qualquer possível relacionamento, tendo em mente apenas um objetivo: fugir da gaiola. Os problemas aparecem quando a dupla é capturada por contrabandistas de animais exóticos e precisam se unir para escapar dos bandidos.

¹⁵ *Rio* foi produzido antes da compra da Fox pela Disney em 2019. Hoje, o filme está disponível nas plataformas do Disney +. “A Disney assume todo o departamento de filmes da 21st Century Fox, incluindo a 20th Century Fox, a Fox Searchlight Pictures, a Fox 2000 Pictures, a Fox Family e a Fox Animation; bem como suas unidades de produção para TV, com a Twentieth Century Fox Television, Fox21, FX Productions, National Geographic, Fox Networks Group International, além da Star India e dos ativos da Fox em Hulu, Tata Sky e Endemol Shine Group”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/03/20/disney-conclui-compra-da-21st-century-fox-por-us-71-bilhoes.ghtml>>. Acessado no dia 10/06/2020.

¹⁶ Dados do filme estão disponíveis em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt1436562/?ref_=bo_se_r_1>. Acesso em 10/06/2020.

Logo na abertura do filme, na primeira sequência de três minutos de duração, percebemos que não há diálogos verbais entre os personagens, e a narrativa pode ser observada pelos fatos que acontecem e pela música cantada. Aqui, foi escolhido mostrar as paisagens do Rio de Janeiro no início da trama a fim de ambientar o espectador, para localizá-lo onde ocorre a narrativa. Um grande plano geral mostra a imagem da Baía de Guanabara, onde o nascer do sol revela as incríveis belezas naturais como o Pão de Açúcar e as praias. Vários pássaros da fauna brasileira, como ararinhas, tucanos e canários entram em cena cantando e dançando numa grande festa de carnaval. Todos os animais da floresta ficam empolgados com a batida da música, voam, batem as asas e se balançam entre os cipós. Uma pequena ararinha-azul é apresentada, Blu, a protagonista do filme, e fica admirada com a cena e, ao tentar voar pela primeira vez, cai do ninho e é capturada pelos traficantes de animais, por ser uma ave em extinção. Os vilões vendem os pássaros, que são transportados até Minnesota, nos Estados Unidos.

Interessante notar que esta abertura de *Rio* relembra em alguns aspectos a abertura de outro filme da Disney, já comentado nesta dissertação. Outra animação, de 1941, também tem uma ave como protagonista e suas aventuras também se passam no Brasil. O filme *Alô Amigos*, tem em Zé Carioca o grande anfitrião do Brasil naquela época, e o Rio de Janeiro, como porta de entrada ao país. As semelhanças não param por aí. Em *Alô Amigos e Você já foi à Bahia?*, além das belas paisagens reveladas, as cores e frutas presentes, vemos a imagem do país como paraíso e local realizador de desejos destacadas e exaltadas, abordando aspectos culturais, como o carnaval, eventos religiosos e esportivos e festas, mais precisamente as manifestações afro-brasileiras. Exemplos encontrados nas películas são a mulata, o sambista, a mãe/pai de santo, a baiana e o malandro. Elementos que, de acordo com Carlos Nelson Coutinho, fazem parte da formação social específica e autônoma do Brasil. “A cultura brasileira tornou-se assim em grande parte uma cultura ‘ornamental’, já que não existia (ou era excessivamente débil) o medium próprio da vida cultural: a sociedade civil” (COUTINHO, 1990, p. 52).

Podemos dizer que *Rio* faz refletir sobre a imagem construída e difundida mundialmente sobre o Brasil, após Zé Carioca. Observa-se, então que existe uma coerência entre o filme e a construção de um Brasil através dos olhos da indústria cinematográfica. Os elementos contidos no filme, tais como cores, personagens, figurinos e paisagens remetem a características da identidade nacional brasileira que enaltecem o país e suas riquezas naturais. Em nenhum momento é proposto analisar se essas características resumem o país, ou se as características de estereótipo, como o malandro, por exemplo, definem a sociedade brasileira. Contudo é notório

averiguar sobre a mesma perspectiva utilizada para fundamentar a importância da cultura e suas manifestações culturais em todos os filmes para a formação da identidade do sujeito.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos (WOODWARD, 2000, p. 17).

À diferença de *Alô Amigos, Você já foi à Bahia?* e *Os Três Cavaleiros*, o longa de animação *Rio* foi dirigido por um brasileiro, Carlos Saldanha, e que em certos momentos nos remete às obras dos anos 1940. Um exemplo fica bastante claro logo na cena de abertura de Rio, quando diversos pássaros coloridos, nativos da região, e tendo ao fundo a Baía de Guanabara, dançam um samba e dão início à narrativa. Num determinado momento aparece um plano dos tucanos dormindo em formato de um cacho de bananas, fruta comum no Brasil, que, ao ouvirem o canto do pássaro, despertam e iniciam a cantar (figura 01).

[...] as cores vibrantes dos pássaros na cena têm um significado, como por exemplo: o laranja, que se origina do persa narang, através do árabe naranja, simboliza o flamejar do fogo; o amarelo deriva do latim amaryllis e simboliza a cor de luz irradiante em todas as direções; e o vermelho, que vem do latim vermiculus, de onde se extrai uma substância escarlata, o carmim, chamada a cor de carmesim, que simboliza uma cor de aproximação, de encontro. Ainda sobre as cores, o verde da mata é predominante na cena, e Farina (1990) diz que a cor simboliza a faixa harmoniosa que se impõe entre o céu e o Sol, é uma cor reservada e de paz repousante que favorece o desencadeamento de paixões, mas que nessa análise pode ser considerada como uma forma de reiterar um dos aspectos que marcam a identidade do Brasil, a riqueza da flora (GUEDES; SCHEMES; ARAUJO, 2014, p. 1566).

O mesmo ocorreu antes em *Alô Amigos* (1941), na abertura da cena do Rio de Janeiro, em que um pincel desenha na tela um cacho de bananas, para em seguida acrescentar olhos e corpos e dar vidas a tucanos (figuras 2 e 3).

A partir desse momento, é possível perceber várias formas simbólicas que remetem ao Brasil, como, por exemplo, a cena na qual os tucanos dormem. Seus bicos amarelos e o seu formato comprido e arredondado dão a ideia de um cacho de bananas preso a uma bananeira. Esta é uma fruta encontrada em abundância no país e que é associada à imagem de Carmen Miranda com seu turbante enfeitado por frutas na cabeça (GUEDES; SCHEMES; ARAUJO, 2014, p. 1568).

Como essa sequência é cantada sem diálogo entre os personagens, a música ganha uma grande relevância, pois é a letra que denota as características de identidade da cidade. A música mistura o português e o inglês, em ritmo de samba. Assim como os pássaros imitam as frutas na sequência, a música vai reiterar a brasilidade, porque anuncia que no país tem alegria, amor à vida.

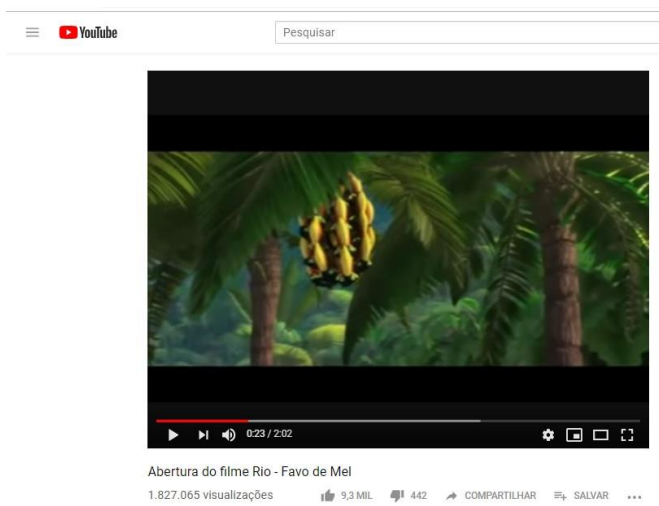
Podemos perceber que na letra da música *Real in Rio* há palavras-chaves como carnaval, samba, Rio e ritmo, que podem ser consideradas como formas simbólicas de representação nacional. Há um certo nacionalismo, remetido pela expressão “você não achará em nenhum outro lugar”, em que a exaltação do carnaval é uma manifestação cultural nacional brasileira e como não pode ser encontrada em outro lugar do mundo, apenas no Brasil.

De fato, quando compõe a música do filme, o compositor acaba se transformando numa espécie de dramaturgo musical. Sua atenção está voltada para a história e para o modo como ela é contada. Um verdadeiro compositor de música de cinema possui um talento e imaginação de um dramaturgo, bem como a habilidade de transformar os seus sentimentos e pensamentos em música. Alguns compositores têm o dom de intuitivamente achar o tio certo de melodia, textura, clima ou estilo musical que reflete o que reconhecem como um aspecto dramático essencial ao filme (BERCHMANS, 2016, p. 17).

A personagem principal de *Rio* é Blu, uma arara azul, animal em vias de extinção. Na trama, ela é traficada ainda jovem e vendida aos Estados Unidos, e diferente de Zé Carioca, não sabe nada acerca do Brasil. De volta às terras tupiniquins, Blu tenta encontrar a última fêmea, para tentar dar continuidade à espécie e conhece a floresta, as praias, o Pão de Açúcar e o carnaval carioca.

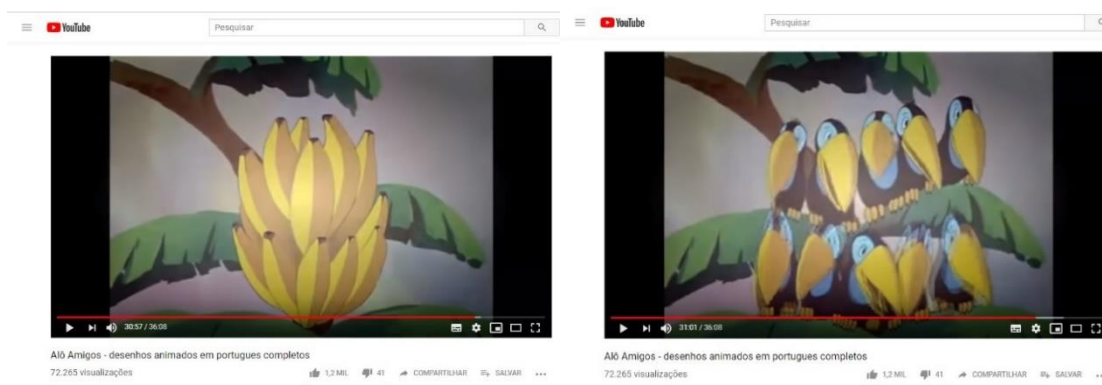
Diferentemente de Blu, personagem principal de *Rio*, Zé Carioca, representando a “malandragem carioca”, é totalmente adaptado à “realidade da cidade”, enquanto Blu, no início do filme, é um outsider, não identificado com a flora e a cultura locais. (LINS; SANTOS, 2015, p. 254).

No filme *Rio*, carnaval e belezas naturais são representados como identidades da cidade, porém são elementos que são apenas encontrados lá. O mesmo foi realizado nos filmes da Disney, que simbolicamente apontavam o Rio de Janeiro como uma marca exclusiva do Brasil, um elemento fortemente nacional. “Se assim for, retomamos uma hipótese inicial de que o imaginário que se tem do Rio de Janeiro se confunde com o do Brasil, em especial com a cidade do Rio de Janeiro, representação urbana do país (LINS, 2015, p. 260).



Cena de abertura do filme Rio 2011

Cena de abertura do filme Alô Amigos 1941



Isto pode ser observado pela análise realizada por Tunico Amâncio (2000) e Bianca Freire Medeiros (2015), que afirmam que o Brasil é um território determinado, mas que também sofre de uma construção imaginária, repleta de clichês, que incorpora significações geradas no processo social. Sua imagem está vinculada a ideia de regresso a um passado imaginário, um regresso à natureza e aos inocentes prazeres da vida pastoril. E tem sido vista pela indústria cinematográfica como um espaço natural privilegiado, onde podemos encontrar filmes que falam sobre animais exóticos, índios que ainda não encontraram a civilização ocidental, natureza exuberante.

Neste sentido, a construção da personagem Zé Carioca e sua malandragem são espelhos do que é produzido dentro e fora do Brasil. O atributo fundamental de Zé Carioca é a malandragem. Acontece que a característica é ampla o bastante para constituir-se em uma linha interpretativa do Brasil. Conforme o papagaio é situado no Brasil, é que se evidencia sua condição malandra: avesso ao trabalho e apreciador do samba, das mulheres, da praia e do futebol.

A personagem Zé Carioca mistura a simpatia e a cordialidade à malandragem, à esperteza, que, se não chega a se tornar crime, tampouco pode ser considerada ética. Zé Carioca harmoniza o paradoxo de cordialidade e malandragem, não como contradição, mas como condição intrínseca de sua personalidade: sua cordialidade suaviza a malandragem, evitando que ele (e, por extensão, o brasileiro que representa) se torne o vilão da história. Sua malandragem reveste-se de função narrativa, uma vez que ela dá força a narrativa. Nesta perspectiva, Zé Carioca se torna um personagem símbolo do Brasil, uma caricatura popularesca dos brasileiros, com traços identitários, sendo reconhecidos nacional e internacionalmente. Marilena Chauí conclui que, na verdade, o “popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem” (CHAUI, 1989, p. 95).

[...] não se tratava de contrapor o “nacional” ao “estrangeiro”, mas de distinguir, no seio do patrimônio cultural tornado universal, entre o que poderia se tornar elemento organicamente nacional-popular de nossa própria cultura ou, ao contrário, o que serviria para reforçar o predomínio das correntes elitistas e “intimistas” (COUTINHO, 1990, p. 67).

Para além da questão da identidade nacional, *Rio* também debate a ecologia, considerada uma instituição social; nesse caso, pode-se destacar a preservação das espécies e o cuidado com o meio ambiente. As belezas naturais são exaltadas desde a época do Brasil Colônia, quando a carta de Pero Vaz de Caminha narrou as ricas fauna e flora da nova terra descoberta, um berçário de animais exóticos e únicos, que figura nesse imaginário popular como terra dos sonhos e paraíso romantizado do prazer. “O exotismo utiliza seu objeto para o prazer do dominador, tomando o ‘outro’ colonizado como uma ficção erótica que mistifica o mundo” (SHOHAT; STAM, 2006, p.49).

Regressando ao filme, Linda e Blu chegam ao Brasil em plena semana do carnaval. Válido notar que, antes de embarcarem para o país, Blu consulta um globo terrestre a fim localizar geograficamente o país e a cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, no mapa não consta a capital do Brasil, Brasília, dando a entender que o Rio é a capital do território. Medeiros

(2005) e Amâncio (2000) já discorreram sobre o assunto e também já o abordamos em outro capítulo desta dissertação, mas é relevante notar como Rio recria essa ideia, e perde a oportunidade de mudar, ou pelo menos tentar mudar, a imagem de que a cidade carioca seria a capital nacional.

O fato de os filmes contemporâneos analisados aqui terem sido rodados em locação não lhes garante, por certo, um compromisso maior com a paisagem social e física da cidade. Apesar de comprometidos com uma exposição e “imagens autênticas” do Rio, esses filmes renegam a historicidade da representação, apoiam-se em imagens que não têm nenhum contato com práticas sociais reais e reprisam uma leitura mítica da cidade que pressupõe a alegria estrutural de seus pobres e uma intensa sexualidade que perpassa o conjunto de seus habitantes (MEDEIROS, 2005, p.63).

Além de cair no clichê do Rio de Janeiro como capital, *Rio* também perpetua o estereótipo do brasileiro alegre, feliz e sambista, pronto a sambar e dançar descontroladamente, deixando as responsabilidades de lado para cair na folia. Vemos isso acontecer em diversas cenas, mas vamos nos focar aqui rapidamente em duas: a primeira delas, quando Linda e Túlio estão dirigindo pela cidade e se deparam com um grupo de pessoas fantasiadas atravessando a rua, e uma mulher com trajes curtos, como se fosse uma rainha de bateria de escola de samba se apresenta como a dentista de Túlio; já a segunda cena é quando o segurança do centro de reabilitação de aves em que Túlio trabalha mantém uma fantasia justa e multicolorida por debaixo do uniforme, pronto para sambar e curtir o carnaval, deixando assim que as aves sejam capturadas. Já vimos em outro capítulo desta dissertação que o carnaval é uma inversão do mundo (DaMatta, 1985), em que se substituem os movimentos da rotina diária (no filme *Rio*, o consultório da dentista e o trabalho do segurança) pela dança e pelas harmonias dos desfiles, numa coletividade corporificada pelas massas dos blocos. No carnaval substituímos o trabalho que castiga o corpo pelo uso do próprio corpo como instrumento de beleza e gozo, em que o corpo é gasto pelo prazer.

O carnaval permite a troca e a substituição dos uniformes pelas fantasias. Sabemos que o uniforme (como todas as vestes formais do mundo diário) cria a ordem. O uniforme é a roupa que “uniformiza”, isto é, faz com que todos fiquem iguais, sujeitos a uma mesma ordenação ou princípio de governo. Mas a fantasia permite a invenção e a troca de posições. O uniforme achata, ordena e hierarquiza. A fantasia liberta, des-constrói, abre caminho e promove a passagem para outros lugares e espaços sociais (DAMATTA, 1985, p.74).

As aves são levadas para um esconderijo na Favela Rocinha, uma das maiores comunidades do Rio de Janeiro, onde três homens esperam pelas araras, Armando, Tipa, e seu

líder, Marcelo. Eles acorrentam Jade e Blu juntos, e pagam a Fernando metade do que lhe foi prometido e o mandam colocar as aves junto com as outras espécies contrabandeadas. O plano do trio é vender as últimas araras azuis por um valor milionário. Fernando sente-se culpado por ter capturado as aves, pois precisa do dinheiro para sobreviver, já que é órfão e mora em um barraco no meio da favela. Aqui, todos os personagens apresentados são negros, em contraponto a Túlio e Linda que são brancos, e Armando e Tipa possuem um intelecto menor do que o das aves, fazendo o papel da dupla cômica e de desastrados que se metem em enrascadas com o chefe.

Túlio e Linda ficam sabendo do roubo das aves e Linda entra em pânico, pois perdeu Blu, então eles espalham cartazes em busca da dupla desaparecida. Enquanto isso, Jade tenta fugir da gaiola, mas é interrompida por Nigel, a cacatua malvada. Nigel revela que fora uma estrela da televisão brasileira em uma época distante, mas que perdeu os contratos e por isso é ranzinza. Blu, por ser uma ave domesticada, possui grandes facilidades com cadeados e portinholas, e por isso consegue abrir a gaiola, fazendo com que Jade saia voando. Ao perceber que não conseguirá acompanhar a amiga, Blu se agarra na gaiola, e finalmente admite que não sabe voar.

A dupla então foge dos contrabandistas pela favela durante uma partida de futebol, em que todos da comunidade estão assistindo pela televisão, sem perceber o que está acontecendo. Depois da perseguição, as duas ararinhas fogem e acabam indo parar na floresta, onde Jade se sente em casa e Blu teme por sua segurança. Nesse momento Jade explica a Blu como funciona a vida no meio ambiente, e os comportamentos das araras, como, por exemplo, dormir em árvores a fim de evitar predadores. Eles acabam dormindo com a vista da Baía de Guanabara, mostrando as belezas naturais da cidade. No dia seguinte, eles conhecem Rafael, um tucano apaixonado pelo carnaval que abandonou a folia para ficar com a esposa e os filhotes, e se oferece a ajudar a tirar a corrente que prende os dois. Porém, para fazer isso, eles precisam cruzar a cidade para encontrar Luiz, um amigo de Rafael, que sabe lidar com esse tipo de problema.

Enquanto isso, somos apresentados a um grupo de saguis que roubam dinheiro, joias, relógios, máquinas fotográficas e carteiras de turistas desavisados. Nigel recruta o grupo de macacos, liderado por Mauro, para procurar pelas aves raras. O tucano Rafael decide tentar ensinar Blu a voar, a partir de um dos pontos mais bonitos da cidade, a Pedra da Gávea, conhecida por ter praticantes de parapente e asa delta. Ao tentar voar pela primeira vez em 15 anos, Blu se assusta com a altitude e cai do penhasco, indo parar em cima de uma asa delta. Essa rápida viagem faz com que Blu e Jade vejam de perto o Pão-de-Açúcar e o Corcovado,

com a estátua do Cristo Redentor, e ambos ficam maravilhados com as belezas e encantos da cidade. Finalmente no chão, eles pegam carona em um carro e chegam a uma feira, onde encontram Nico e Pedro, outras aves que os convidam para uma festa, denominada como Clube do Samba. Neste momento, os saguis, por ordem de Nigel, encontram as araras e as tentam raptar, mas uma luta entre aves e macacos permite que Blu e Jade fujam sem serem vistos.

Nesse interim, Fernando resolve ajudar Túlio e Linda na busca das aves, e os leva ao esconderijo dos contrabandistas. Porém, percebem que as araras não estão mais lá, e acabam descobrindo que Marcelo vai usar o desfile de carnaval na Marquês de Sapucaí para transportar as aves ilegalmente.

Enquanto dirigem-se a Luiz, numa viagem que fazem de bondinho em Santa Tereza, Rafael tenta ajudar Blu a se declarar para Jade. Assim, Nico entoava uma canção, um samba, mas Blu acaba se engasgando e estraga o momento. Nessa cena, vemos um Blu bem americanizado, sem jeito com as palavras e o flerte, bem diferente dos outros personagens. À medida que o samba vai ecoando pelas ladeiras de Santa Tereza, Blu vai recordando seu passado brasileiro e começa a desenvolver uma química com Jade. Como Toninho em Sabor da Paixão (2000), vemos o samba relacionado ao cortejo, ao amor, a conquista da mulher pelo homem. Aqui, a música assume um papel de protagonista, pois é ela quem dita as regras.

Ao chegarem na oficina de Luiz, descobrem que o amigo do tucano é um buldogue babão que, com a saliva exagerada, acaba por soltar as aves da corrente. Jade voa alegremente, mas Blu permanece no chão por ainda não saber voar. Depois de uma discussão sobre Blu não bater asas, ele e Jade brigam. Ela é então capturada por Nigel e levada para o carro alegórico improvisado de Marcelo. Blu e os outros vão procurar por Jade, e acabam entrando dentro da Marquês de Sapucaí, em busca de Jade. Enquanto isso, Túlio e Linda, também procuram pelos dois e, disfarçados de dançarinos, adentram o desfile.

Todas as aves então são capturadas por Nigel, e Marcelo sai do desfile e se dirige ao avião que levará as aves traficadas. Linda e Tulio tentam impedir o avião decolar, mas não conseguem. Dentro do avião, Blu abre sua jaula e liberta todos os outros, que saem voando. No entanto, como Blu não sabe voar, Jade fica para ajudá-la, porém Nigel ataca e Jade acaba quebrando a asa. Blu prende a corda de um extintor de incêndio na pata de Nigel e o liga, fazendo a cacatua ser levada pelo extintor e atravessar o retrovisor do avião. Isso faz com que Nigel acabe atravessando a hélice do avião, causando um descontrole. Os contrabandistas então pulam do avião com o único paraquedas disponível e que foi utilizado por Marcelo.

Jade, com a asa quebrada, acaba caindo do avião, e Blu se joga para salvá-la, superando seu medo e, finalmente, aprendendo a voar. Os dois se beijam, e ele leva Jade para Túlio, que

cuida de seu ferimento. Linda resolve se mudar para o Brasil e, juntos, abrem um santuário para aves onde o novo casal pode morar, além de uma livraria para Linda. Fernando entra para a família, e vemos os contrabandistas presos. No final, Jade e Blu têm três filhotes, impedindo a extinção da espécie.

O longa de animação foi considerado o filme mais rentável de 2011¹⁷. Após as duas primeiras semanas de estreia, a produção arrecadou mais de \$ 286 milhões de dólares em bilheteria nos 67 países em que ficou em cartaz.

Podemos dizer que *Rio* repete a fórmula já conhecida das imagens estereotipadas da cidade maravilhosa, que já foram vistos em outros filmes que retratam o Rio de Janeiro. Ou seja, é possível identificar elementos que exercem poder na criação de uma identidade brasileira através dos cenários da cidade do Rio de Janeiro, como por exemplo, o Maracanã, a Calçada de Copacabana, o Cristo Redentor, e o Pão de Açúcar. Esses locais podem ser encontrados em outras obras de ficção audiovisual, criando uma imagem do Brasil para aqueles indivíduos que não conhecem o país. A imagem criada é de exuberância que enaltece as belezas naturais. A imagem do Brasil no exterior é promovida de diversas maneiras, pela indústria do turismo e também pela mídia, conforme explica Amâncio (2000):

As duas grandes matrizes do estereótipo brasileiro no exterior são a indústria do turismo e o noticiário da imprensa internacional. Nos últimos anos, esse segundo polo tem eclipsado sobremaneira a boa imagem fornecida pelo primeiro. O estereótipo positivo, o da terra do carnaval, do samba e do futebol, das mulheres sorridentes e curvilíneas, da natureza tropical ensolarada, pródiga e desfrutável é claro que persiste como imagem sólida, atávica. Enodoada talvez. Mas sempre vigorosa. Continuam vindo de quando em quando produções estrangeiras filmar aqui e ali, tonalidades sensuais ou até lúbricas menos cogitáveis no tempo de Carmen Miranda. Quanto a imagem negativa difundida nos noticiários, carrega-se nas tintas unicamente o país da violência, da criminalidade desenfreada, do descabro das autoridades, da miséria, do descaso pelo social e sobretudo um péssimo convívio com a natureza (AMÂNCIO, 2000, p. 35).

Para além da análise das imagens do Rio de Janeiro, na animação também percebemos algumas representações negativas acerca do país, ligadas, principalmente, às ações das personagens brasileiras. Como exemplo, há a clara menção do tráfico de animais exóticos, algo muito comum no Brasil, mas pouco combatido, tanto pelas autoridades locais, quanto pelo policiamento internacional. A narrativa do filme tece uma dura crítica a esse delito, indicando,

¹⁷ Disponível em

<https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2011/04/26/20110426rio_e_o_filme_mais_rentavel_de_2011.html>. Acesso em 10/06/2020.

também, a pouca preocupação das autoridades brasileiras em erradicar tais crimes, uma vez que os animais geram um grande lucro financeiro e são transportados para outros países, geralmente nações mais desenvolvidas como os Estados Unidos, Europa, Japão e China. A corrupção, a violência, a pobreza de Fernando e as favelas evidenciam outras representações negativas do Brasil, que denunciam duas faces de uma mesma nação, uma propícia ao turismo, que abre os braços aos estrangeiros, e outra nem tanto, que muitas vezes é revelada somente aos seus habitantes.

Amâncio (2000) afirma que araras e papagaios, em sua grande variedade tipológica, são imagens que refletem o exotismo da floresta tropical, por sua exuberante plumagem, pela sua capacidade de articular sons que reproduzem a fala humana, pelo colorido que emprestam à composição da cena cinematográfica. Pousados em fios de eletricidade, presos em gaiolas, circulando livremente pelos ambientes, ou desenhados em quadros, os papagaios marcam uma presença do Brasil nas telas. Com isso, o autor faz menção a traços semânticos que estão aí conotados nos pássaros, como alegria de viver, astúcia, comunicabilidade e domesticabilidade.

Associados por outras tradições a transfigurações de anjos e às almas dos justos, os papagaios repetem também a tradição edênica, pelo fato de serem os únicos bichos que mantiveram a fala depois do Pecado. Por isto, os papagaios teriam mantido as virtudes dos primeiros tempos. O peso da tradição e a formosura das aves fizeram com que alcançassem enorme estima nos mercados europeus. A comparação dos preços entre cada uma das aves (seis ducados) e um quintal de pau-brasil (oito ducados), transportados na nau *La Pélérine*, justifica o cuidado com sua carga de seiscentos papagaios, afinal aprisionados por um navio português (AMÂNCIO, 2000, p.24).

Os meios de comunicação de massa e seus produtos, como o filme *Rio*, organizam e produzem questões de representação e de reversão sobre algumas ideias acerca do clichê e do estereótipo e, nesta produção em específico, podemos perceber o ponto de vista do diretor sobre o Brasil, apresentado nas suas perspectivas. Uma vez que a animação foi desenvolvida e criada para trazer visibilidade ao país, sendo uma visão repetida sobre o mesmo, há também as críticas que se instalam na narrativa, uma dicotomia de imagens que possibilitam aos espectadores uma oportunidade de reflexão acerca das representações do Brasil, que muitas vezes são elaboradas e veiculadas em diversas mídias. Resumindo, é o espectador que reinterpretará as mensagens presentes nas imagens decodificadas. Como já foi ressaltado por Bernardet (1985), o espectador não é um ser passivo e pode interpretar o que vê das mais variadas formas de acordo com suas experiências, o que significa a ruptura entre a produção e a recepção dos bens simbólicos.

Rio, assim como qualquer outro filme, não seria simplesmente uma obra de ficção, mas uma forma de mostrar uma “realidade”, ou melhor, retratar um cotidiano semelhante à realidade, como se fosse uma projeção com possibilidade de criar um discurso específico para o objeto (nesse caso, a cidade do Rio de Janeiro). Para Auge, essas imagens cinematográficas são representações, uma relação de substituição-superposição que condiciona o imaginário individual (sonho), o imaginário coletivo (mitos, ritos, símbolos) e a obra de ficção – esses três, vertentes do imaginário têm impacto na maneira como o espectador assiste a um filme, mais voltado para o personagem e, logo, menos atento ao que diz respeito às mensagens atreladas à película. Entretanto, *Rio*, no que pese a opinião de Auge, aponta para outra possível leitura, menos comprometido com um discurso de um cinema norte-americano e mais para uma genuína representação de valores culturais da cidade do Rio de Janeiro, notadamente com forte componente turístico (LINS; SANTOS, 2013, p.4).

Sendo o diretor um brasileiro, esperava-se uma visão menos caricata do Brasil, que não caísse no lugar comum que os outros longas realizaram. Mas, como já foi dito anteriormente, a produção recebe os detalhes e a aprovação final dos grandes estúdios, que visam mais o lucro do que as reais características do lugar. Assim, percebemos que o diretor brasileiro de *Rio*, Carlos Saldanha, abre concessões para o filme ser mais rentável e cair no gosto do público comum, principalmente do público estrangeiro. Deste modo, o foco do filme não seria o público brasileiro, mas sim o internacional, que está acostumado com o clichê que foi inventado pela indústria cinematográfica.

Todos os filmes surgiram em momentos em que o Brasil era (ou precisava ser) destaque. *Alô Amigos, Você já foi à Bahia?* e *Os Três Cavaleiros* foram encomendados quando os Estados Unidos queriam valorizar a região e incentivar relações internacionais entre as nações, com o objetivo de ter aliados durante a Segunda Guerra Mundial. Já *Rio* foi lançado quando o país estava prestes a ser sede da Copo do Mundo de Futebol (2014) e das Olimpíadas (2016), tendo o Rio de Janeiro como cidade chave para os eventos.

Percebe-se que o Rio de Janeiro estabelece todo um imaginário cujos significados compõem uma narrativa já pré-existente e bastante recorrente na filmografia internacional. Enfim, todos os três filmes se utilizaram de elementos locais, como araras, papagaios, florestas, música, dança e etc, para representar um único país. Vale destacar que uma obra fílmica, documentária ou de ficção, traz consigo diversas representações da sociedade que a produziu, sendo essas representações entendidas como indícios significativos, pois nos informam sobre as razões da produção, sobre o público que pretendia alcançar, e mesmo o lugar social de seus produtores.

4.3.4 Amazônia (2013)

Amazônia é uma coprodução entre França e Brasil, tendo sido dirigida pelo cineasta francês Thierry Ragobert (que também dirigiu o documentário *O Planeta Branco* em 2006) e produzida pelo estúdio europeu Gullane Biloba. Seu custo de produção girou em torno de R\$ 26 milhões de reais, e conseguiu arrecadar nas bilheteiras mais de \$ 4 milhões de dólares¹⁸. O filme de 90 minutos de duração estreou na França no dia 27 de novembro de 2013, mas só chegou ao Brasil no dia 26 de junho de 2014, e foi exibido no encerramento do Festival de Veneza de 2013, com ótimas críticas, além de ter recebidos diversos prêmios, como o especial Ambiente *WWF Award*¹⁹.

Este filme é uma mistura de documentário com ficção, pois o objetivo do diretor era fazer com que as pessoas tivessem um conhecimento mais aprofundado da maior floresta tropical do mundo, e para isso, se valeu da tecnologia 3D, a fim de fazer com que as imagens pudessem ser as mais realistas possíveis. A fotografia ficou por conta de Araquém Alcântara, e muitas vezes nos remete aos programas de natureza do Nat Geo, Animal Planet e BBC; o roteiro a cargo de Stéphane Millière, com ajuda do brasileiro Luiz Bolognesi (o mesmo da animação *Uma História de Amor e Fúria* também de 2013). Para a voz do narrador-protagonista foi escalado o ator Lúcio Mauro Filho, e a voz de Gaia, a atriz Isabelle Drummond, na versão brasileira, já para a versão internacional, a narração foi de Martin Sheen.

A produção cinematográfica se inicia com as tradicionais imagens aéreas da cidade do Rio de Janeiro, com o Corcovado e o Pão de Açúcar ao fundo. Imagens já abordadas anteriormente em outras produções, mas que servem para situar o espectador onde ocorre a narrativa. Logo após a apresentação, ouvimos uma voz *off*, o narrador-protagonista, que nos guiará por toda a película. Somos então apresentados a Castanha, um macaco-prego, que se diz “civilizado” e que “ama ver TV”. Ele nos diz que mora com uma família carioca, e que Rita, uma menina de 10 anos, é sua melhor amiga. Ela é quem cuida dele, o alimenta, limpa sua gaiola e faz cafuné. Mas o pai de Rita resolveu vender o animal para o circo, e eles terão que se separar. Triste com a mudança, Castanha se despede de Rita e é colocado dentro de um pequeno avião, rumo a um destino longínquo.

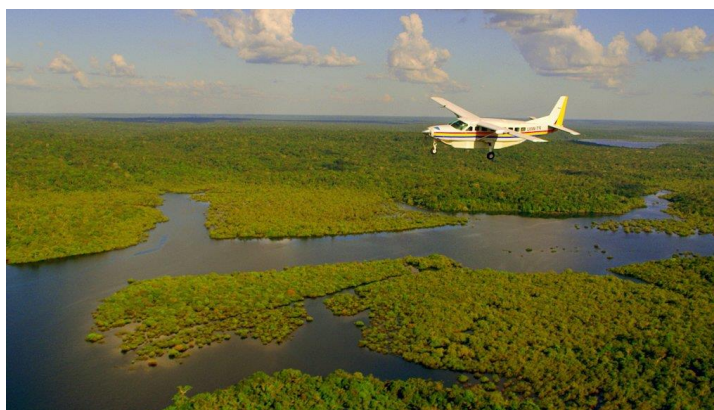
Dentro da aeronave, ele diz que não sabe como viverá sem Rita, pois possui uma forte conexão com a menina, chegando a afirmar que “morrerá de saudades” dela. Castanha utiliza

¹⁸ Todas as informações do filme estão disponíveis em <<https://www.imdb.com/title/tt1240899/>>. Acesso em 01/07/2020.

¹⁹ Disponível em <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/amazonia/>>. Acesso em 01/07/2020.

uma coleira vermelha, para indicar que possui um dono. Enquanto sobrevoa o Brasil, o avião é atingido por uma tempestade, e perde altitude, até cair no chão. O macaquinho fica assustado com a queda, e mais ainda, ao saber que caiu no meio da floresta amazônica.

Castanha consegue sair da jaula com a ajuda de dois guaxinins que abrem a gaiola. Assustado num primeiro momento, ele decide sair um pouco do avião, mas sem ir muito longe. Ele fica admirado com a beleza das árvores e os sons de animais desconhecidos, e resolve se arriscar em busca de comida. Encontra um casal de tucanos que está se alimentando de frutas, e resolve comer as que caem dos galhos mais altos. A chuva volta a cair e ele resolve regressar ao avião e dormir em sua jaula.



Filme *Amazônia*. Foto: Divulgação/Araquém Alcântara

Na manhã seguinte, Castanha sai do avião a fim de explorar ainda mais a floresta, e se arrisca a ir mais fundo no desconhecido. Ele fica cada vez mais admirado com as belezas naturais, com as luzes e as formas da floresta, ao mesmo tempo que a considera quente e úmida, bela e assustadora, clara e verde, e, silenciosa e ruidosa. O primeiro animal perigoso é avistado, uma cobra anaconda. Ele entende que ela representa um perigo e observamos sua expressão facial mudar. O macaco-prego consegue reproduzir diversas expressões humanas ao longo do filme, o que causa uma aproximação e melhor entendimento por parte do espectador, principalmente o público infantil. Castanha é um forasteiro em seu próprio habitat, e vemos sua interação com o ambiente através desse olhar estrangeiro, pois para nós também é uma novidade esse contato mais íntimo com a floresta.

Atravessada pela banalidade, pelo lugar-comum e pelo preconceito, a imagem do Brasil e dos brasileiros nos filmes de ficção estrangeiros se ordena segundo articulações históricas, procedimentos retóricos, simplificações socioculturais. Alguns olhares com matrizes localizadas (o visitante, o

emigrante, o exilado) se expande e se ramificam em tipificações redutoras (a mulher sensual, a travesti – sempre ligados a um transbordamento da sexualidade e a uma regressão patológica ao nível da saciedade dos instintos primários no contexto de uma provocação social) uma cristalização de um modelo de comportamento social transgressor (o carnaval e o recurso a práticas religiosas não tradicionais no ocidente). A Amazônia é a região que se inscreve no cinema estrangeiro enquanto renovação temática e cenário singular (AMÂNCIO, 2000, p.140).

Castanha interage com tudo e todos que passam em seu caminho, pois tudo para ele é novidade. Percebe que há um galho cheio de frutas dentro do rio, e ao tentar alcançá-lo, cai na água. Ele tenta nadar, mas é puxado pela correnteza, e se agarra a um tronco boiando. Um pouco mais a frente, começa a aparecer outras espécies de animais, como aves, jacarés e outros tipos de macacos, que não prestam muita atenção nele. Ele compara as grandes árvores com os prédios das cidades, pois há sempre alguém de olho nele, vigiando seus passos. Ele diz sentir saudades da Rita, que não sabe como viverá ali. Consegue atingir a margem do rio e procura um lugar para dormir, pois a noite está chegando.

No dia seguinte, a chuva aparece mais uma vez, e Castanha entende que chove todo dia na floresta. Ele entende que para sobreviver é preciso ter alguma técnica, como a camuflagem. Encontra cogumelos vermelhos aos pés de uma árvore e se questiona porque não há outros animais comendo-os também. Depois de um tempo, vê tudo rodar, e se sente mal. Os cogumelos eram venenosos e o macaquinho desmaia. Depois de uma noite inteira tendo pesadelos, e sensações ruins, ele acorda assustado e sai em busca de água. Ao matar a sede no rio, ele vê outro macaco-prego, Gaia, uma fêmea que chama sua atenção. Ele a segue pela floresta e descobre que ela possui um bando, uma grande família de macacos-prego. Castanha nunca ficou perto de outros macacos antes, e querendo fazer parte do time, se aproxima, mas é rechaçado pelo líder, o macaco de cabeça preta. Ele é intimidador e não vai deixar Castanha se aproximar dos outros. O bando vai embora e Castanha decide segui-los, pois sabe que se ficar perto deles, poderá aprender alguma coisa e assim terá mais chances de sobreviver.



Macaco prego Castanha, protagonista do filme *Amazônia* (2013). Foto: Divulgação/Araquém Alcântara

Na próxima cena observamos os macacos roubarem ovos de araras azuis, e logo o macaco aprende essa nova habilidade. Ele ainda diz que a arara o lembra um personagem de um filme, numa referência à *Rio* (2011), já discutido no tópico acima. O tempo vai passando e ele vai aprendendo coisas novas, e vai se acostumando cada vez mais com a floresta e entendendo o funcionamento da vida selvagem. Ali, reina a lei do mais forte. Ao mesmo tempo, vai desenvolvendo um relacionamento com Gaia, “descobrimo” o amor, e deseja fazer parte do bando, mas é sempre impedido pelo cabeça preta. Gaia mostra para ele outros segredos da floresta, como o mel, e juntos vão se divertindo. Aparece um problema que deixa todos preocupados, um gavião-real, considerado um predador. O gavião abate o filhote do macaco cabeça preta, deixando o bando desolado. Um sentimento de luto se apodera dessa grande família, e Castanha reafirma seu conhecimento, de que o mais forte come o mais fraco. Ele teme ser a próxima vítima de algum predador, pois ainda não está confortável em viver na floresta.

Uma forte chuva chega, e o macaco cabeça preta resolve levar o bando embora, deixando Castanha sozinho. A água que corre nos rios começa a transbordar, deixando tudo alagado. É a época das cheias, em que a chuva transforma a floresta numa grande piscina, com uma enorme quantidade de vida embaixo. A água sobe tanto, que Castanha vê alguns animais nadando de um lugar para o outro, tentando encontrar terra firme, como o tatu e a preguiça. Mas também a enchente traz surpresas, como o boto-cor-de-rosa que aparece durante uma dança de acasalamento. A floresta surpreende qualquer um.

Depois de um tempo, Castanha reencontra o bando de Gaia, e decide ir atrás dela e declarar seu amor. Gaia diz que o líder do bando tem medo de Castanha querer se tornar o chefe da família, e por isso está sempre o expulsando. O macaco de cabeça preta avisa que o grupo está em perigo, e todos fogem, menos Castanha. Ele crê ser mais um truque do líder para afastá-lo do bando, e permanece comendo no chão. Nesse momento, aparece uma onça-pintada, o maior felino das américas, e um grande predador. Por pouco, o macaco-prego não é capturado pelo felino, descobrindo assim novas habilidades e se sentindo vitorioso. À noite, ele e Gaia se encontram, mas são interrompidos pelo macaco de cabeça preta, que agride Castanha, deixando-o um pouco ferido. Gaia afirma então que deixará o bando para viver com Castanha, e assim, eles poderão formar uma família, e, conseqüentemente, um novo bando, com Castanha como líder, o bando do Castanha. Juntos, eles partem para uma nova vida.



Onça-pintada, um dos animais retratados no longa-metragem *Amazônia* (2013). Foto: Divulgação/Araquém Alcântara

Na próxima cena, observamos Castanha adentrar um pedaço da floresta desmatada e queimada, com a presença de humanos causando a destruição do meio ambiente, mais um desafio que terá que ser encarado pelos animais. Uma menina aparece para o macaquinho, e ele lembra de Rita, e se pergunta como será voltar a viver com os humanos novamente. Ele decide que prefere a liberdade da floresta, e retira a coleira vermelha em seu pescoço, arrancando o

último vínculo que tinha com a “civilização”. Ele retorna para a floresta intacta, e junto com Gaia, vai morar na sua nova casa, a Amazônia.

O filme possui uma narração voltada mais para o público infantil, sendo bem didática ao explicar a vida na floresta, com linguagem simples e acessível; além disso, o comportamento do macaco Castanha é fundamental para o sucesso do longa, pois ao realizar expressões humanas, faz o público se aproximar cada vez mais do protagonista, e que muitas vezes, nos lembra os filmes mudos com sua atuação. Na verdade, o diretor francês afirmou que queria um “protagonista” ao estilo Charlie Chaplin, dos filmes mudos, já que queria uma representação mais humana possível, no qual ele pudesse criar um cinema mais autoral

4.3.5 Rio, Eu Te Amo (2014)

Rio, Eu Te Amo faz parte de um projeto criado pelo francês Emmanuel Benbihy e denomina-se *Cities of Love*, que busca demonstrar a universalidade do amor nas maiores cidades do mundo. Paris e Nova York já foram cinematografadas, com os longas *Paris, Je T'Aime* (2006) e *New York, I Love You* (2009), respectivamente. Cada filme é composto por aproximadamente 10 curtas, pequenas histórias que revelam como que o amor acontece em suas múltiplas formas na atualidade. As produções reúnem diretores de diferentes nacionalidades, a fim de criar diversos olhares acerca do amor e da metrópole, possibilitando inúmeras experiências aos espectadores.

A cidade do Rio de Janeiro foi a escolhida para ser a terceira (e até o momento a última) parte deste projeto, e teve sua estreia em setembro de 2014, logo após a Copa do Mundo de Futebol. *Rio, Eu Te Amo* foi organizado e editado por Vicente Amorim, responsável pelas transições entre um curta e outro; além da participação dos seguintes cineastas: Fernando Meirelles; Carlos Saldanha; José Padilha; Andrucha Waddington; John Turturro; Guillermo Arriaga; Stephan Elliott; Im Sang-Soo; Paolo Sorrentino e Nadine Labaki. Justamente, através do olhar destes diretores tão diversos, que o filme se apoia, ao contar suas narrativas de acordo com o que enxergam da cidade maravilhosa²⁰, sendo possível assim a comparação da visão desses diretores sobre nossa identidade e de que forma eles conseguem transmitir através da linguagem do cinema as características do Brasil.

O longa-metragem teve um orçamento aproximado em R\$ 20 milhões de reais, e uma arrecadação de mais de \$600 milhões de dólares no mundo inteiro. Contou com um

²⁰ A expressão cidade maravilhosa foi cunhada pela poetisa Jeanne Catulle Mendès quando veio ao Rio de Janeiro em 1912 (a expressão originária do francês: La Ville Merveilleuse) (VIEGA, 2016).

financiamento por parte da Prefeitura do Rio de Janeiro através da RioFilme²¹, que arcou com partes das despesas, além dos patrocínios de empresas privadas e instituições públicas, tais como a própria Prefeitura do Rio, o Festival do Rio, O Boticário, Nextel, Santander, Unilever, Fiat e Brasil Kirin. Porém, apesar de todo o esforço, o filme vendeu cerca de 89 mil ingressos²² em todo o Brasil, tendo um desempenho fraco até mesmo na cidade do Rio de Janeiro.

O fato de ter tantos patrocinadores, e por este motivo, ter que encaixá-los dentro das narrativas do longa, através do *merchandising*²³, gerou inúmeras críticas que acusaram as propagandas disfarçadas de distraírem a atenção dos espectadores, além de cansá-los pela repetição e obviedade das inserções. Além disso, como uma forma de promoção comercial do filme e da cidade em si, a fim de integrar os cariocas, e principalmente os turistas, às vésperas da Copa do Mundo de Futebol (2014) e dos Jogos Olímpicos de Verão (2016), foi criada a plataforma #RioEuTeAmo. Esta plataforma online, servia de incentivo para residentes e visitantes, a compartilharem gestos de amor pela cidade do Rio de Janeiro. O projeto teve seu início em 2012 e duração de 2 anos, e contou com eventos, ações artísticas, esportivas e de cidadania, tendo o lançamento do filme *Rio, Eu Te Amo*, como ponto alto da iniciativa²⁴. O projeto pôde ser seguido através do site oficial, e pela hashtag #RioEuTeAmo, que era compartilhada em várias redes sociais como, Facebook, Instagram e Twitter, onde cariocas e turistas mostravam seu amor pela cidade.

Rio, Eu Te Amo peca por querer ser turístico demais, se comparado com os outros filmes da franquia *Cities of Love*. Isso porque a produção se preocupa, em excesso, em mostrar mais a cidade em si, principalmente aquelas velhas e conhecidas imagens cariocas, do que focar nas histórias de amor, que têm a cidade como fundo. Parte dos problemas do filme é a narrativa, repleta de clichês e estereótipos, já discutidos anteriormente, e uma dificuldade em captar o espírito carioca. Muito já foi filmado e fotografado sobre o Rio de Janeiro, tendo servido inúmeras vezes como pano de fundo para todo tipo de enredo. O desafio, entretanto, é fugir das repetidas imagens e das belas paisagens de sempre, e do estilo de vida já atribuído ao carioca.

²¹ A RioFilme é uma empresa subordinada à Secretaria Municipal de Cultura, pertencente, portanto, à Prefeitura do Rio de Janeiro, e atua nas áreas de distribuição, apoio à expansão do mercado exibidor, estímulo à formação de público e fomento à produção audiovisual, visando o efetivo desenvolvimento da indústria audiovisual carioca. Disponível em <<http://www.rio.rj.gov.br/web/riofilme/conheca-a-riofilme>>. Acesso em 10/06/2020.

²² Todas as informações do filme estão disponíveis em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-146710/bilheterias/>>. Acesso em 10/06/2020.

²³ É a citação ou aparição de determinada marca, produto ou serviço, sem as características explícitas de anúncio publicitário, em programa de televisão ou de rádio, espetáculo teatral ou cinematográfico

²⁴ Disponível em <<https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2013/08/05/comeca-a-filmagem-de-rio-eu-te-amo.html>>. Acesso em 10/06/2020.

E parece que *Rio, Eu Te Amo*, se prende do início ao fim a esse lugar comum já pré-estabelecido, se tornando mais um filme de publicidade, do que um filme que retrata a universalidade do amor na cidade maravilhosa.

A escolha das locações “cartão postal” que foram utilizadas em grande parte dos curtas, a reprise de imagens da Bahia de Guanabara, Cristo Redentor, e Pão de Açúcar, criam a sensação de lugar comum ao longa metragem, e traz a familiaridade para o filme, já que as imagens que são mais usadas no longa, são icônicas e já estabelecidas no imaginário dos espectadores. O que se vê nos 110 minutos de filme é tudo o que qualquer turista já ouviu falar sem precisar sujar os pés de areia: a “magia” do Pão de açúcar, o Cristo Redentor “de braços abertos sobre a Guanabara”. Os exemplos de luta e esperança nas favelas descendo a ladeira até a Lapa. Tudo amarrado por um taxista caricato, daqueles bem falantes, que em um minuto abre a vida e o coração (SILVA *apud* PIMENTAL, 2014, p.32).

O filme se utiliza de artifícios seguros, ao mostrar o Rio que já conhecemos através de imagens presentes em nosso imaginário e consagradas pela própria cinematografia. É até esperado, e às vezes desejado, que as icônicas imagens do Pão de Açúcar, Pedra da Gávea, Corcovado e as praias apareçam em qualquer filme que se passa no Rio de Janeiro, o problema aqui registrado é quase a totalidade dos curtas de *Rio, Eu Te Amo* utilizarem desse artifício, como se fosse impossível falar sobre amor no Rio de Janeiro sem mostrar tais símbolos. A diferença entre *Rio, Eu Te Amo* e os outros filmes da franquia *Cities of Love* deixa isso explícito, como se a produção fosse uma peça publicitária para vender o Rio de Janeiro para turistas. A Copa do Mundo de Futebol (2014) e as Olimpíadas (2016) podem ter contribuído para aumentar e estimular essa sensação de Rio Maravilha para estrangeiros.

Já foi discutida nos capítulos anteriores a questão da representação da cidade do Rio de Janeiro na cinematografia internacional, em que tais representações são modos de construções simbólicas que traduzem uma experiência específica de certos setores das sociedades estudadas, no caso, o cinema. Aqui, nos propomos a pensar as representações coletivas como engrenagens de uma disputa de poder entre grupos midiáticos e sociais, selecionando alguns aspectos e concepções simbólicas como raça, gênero, classe, religião, dentre outros, que servem como base para cristalizar identidades. Assim sendo, o cinema compõe um papel importante nesse processo, pois oferece um espaço em que os estereótipos são comumente representados.

Rio, Eu Te Amo articula-se numa lógica de representação em que as pessoas são impreterivelmente circunscritas num ambiente de belezas naturais deslumbrantes, 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” (NEIVA, 2015, p.9).

De forma geral, consideramos que a película apresenta-se como exemplo do chamado “cinema para exportação”, 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 conectada à percepção do Mesmo (Nacional) acerca do mesmo fenômeno (NEIVA, 2015, p.10).

O argumento da película baseia-se nas interrelações de pequenas histórias sobre os encontros e desencontros entre estrangeiros e moradores do Rio de Janeiro. Histórias que poderiam acontecer com qualquer um que visitasse a cidade, mas que encanta qualquer espectador. Na cena de abertura, por exemplo, percebemos já o repetido cartão-postal do Rio de Janeiro, o contato dos estrangeiros com a urbe via vista aérea, da Baía de Guanabara, o Pão de Açúcar e o Corcovado, todos juntos num só plano, introduzindo a narrativa e delimitando o espaço geográfico. Este quadro já foi utilizado inúmeras outras vezes, como já foi citado, em obras do século XX, como *Voando para o Rio* (1933), *Interlúdio* (1946), *Feitiço do Rio* (1984) e até em produções mais recentes como *Rio* (2011). Geralmente, este contato de estrangeiros sugere um clichê das estratégias narrativas, que apontam para desfechos inevitáveis na maioria dos filmes citados, as transformações de comportamento, frequentemente relacionadas aos encontros amorosos, que as belezas naturais exercem sobre os visitantes.

O primeiro curta-metragem de *Rio, Eu Te Amo* foi dirigido por Andrucha Waddington e possui uma duração aproximada de oito minutos e denomina-se *Dona Fulana*. Nesta história, Fernanda Montenegro interpreta Dona Fulana, uma moradora de rua, que enxerga a vida de uma maneira diferenciada da maioria das pessoas, inclusive dos familiares. Ela escolhe, por opção própria, dormir na rua, para viver um ideal de liberdade, que define-se como uma aversão à sociedade de consumo, à recusa dos valores estabelecidos pela sociedade, à busca de um modo de vida autêntico, e um apelo à natureza. Assim, Dona Fulana passa seus dias pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, pedindo comida a conhecidos e se “virando” para viver. O curta revela imagens pouco difundidas do Rio de Janeiro para estrangeiros, como a Candelária, a Praça Paris e o Jardim Botânico. Imagens, essas, que são habitualmente utilizadas em filmes nacionais, como *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003) e *Central do Brasil* (1999), longas-metragens dirigidos por brasileiros, voltados a um público nacional.

Durante o curta, percebemos que os movimentos de Dona Fulana são vigiados por um homem, Leandro (Eduardo Sterblitch), que acompanha tudo o que a senhora faz. Observamos que todas as interações de Dona Fulana com terceiros parecem de alguma forma familiares e rotineiras, dando a entender que ela é uma figura conhecida na região central da cidade. Assim, ela goza da simpatia e hospitalidade dos moradores e trabalhadores ao seu redor, e até mesmo de outros moradores de rua, que se rendem a sua simplicidade e honestidade. Ao ser abordada de uma forma truculenta por um policial, por estar escovando os dentes no lago da Praça Paris, Leandro intervém e ajuda a senhora. Os dois correm da autoridade, e entram num ônibus, onde descobrimos que Leandro é neto de Dona Fulana. Para ele, a avó tinha morrido há anos, pois foi o que ouvira a família dizer, especialmente sua mãe, que dissera que Dona Fulana havia falecido, e ao descobrir que a avó estava viva, o rapaz decidiu ir atrás de seu paradeiro.



Fernanda Montenegro como Dona Fulana. Foto: Reprodução/Youtube

Leandro então pede que sua avó volte para casa com ele, mas Dona Fulana recusa, e o convida para ir com ela experimentar a vida na rua. Dona Fulana e Leandro seguem para a cachoeira do Horto, perto do Jardim Botânico e pelo caminho relembram como era a vida antes de Dona Fulana ir viver na rua. Eles criam um vínculo, e mesmo querendo continuar a viver na rua, Dona Fulana e Leandro redescobrem o amor que sentiam um pelo outro, e aceitam as diferenças e modos de viver. O curta termina com Dona Fulana e Leandro tomando banho na cachoeira.

La Fortuna é o segundo curta do filme e foi dirigido pelo diretor italiano Paolo Sorrentino, e também possui uma duração aproximada de oito minutos. Esta narrativa possui as personagens apresentadas na primeira cena do longa. Dorothy (Emily Mortimer) e James (Basil Hoffman) estão dentro avião, prestes a chegar ao Rio de Janeiro, que é brevemente

mostrado pela janela do avião, através dos recorrentes panoramas da Baía de Guanabara e do Cristo Redentor. A cena tem o objetivo de mostrar a chegada ao Rio, para que o espectador possa identificar a cidade. Logo, somos apresentados ao casal, que se hospedam numa casa na praia no Joá. O curta é um tanto quanto inesperado, pois vai na contramão dos muitos clichês já mencionados quanto à cidade do Rio de Janeiro.

O curta deixa entender que o casal de estrangeiros já esteve outras vezes na cidade, pois possuem uma certa familiaridade com as praias da região, como a da Sereia (na verdade, é a praia de Grumari), e pelas vestimentas de James, que são camisas com estampas do Rio de Janeiro, usualmente vendidas aos turistas. Além da diferença de idade, vemos que Dorothy é extremamente controladora, o que gera certo incômodo em James, mas que pouco pode fazer a respeito, pois é portador de diabetes, necessita de cuidados médicos e frequentemente recorre à cadeira de rodas. A partir desse ponto, James começa a questionar o controle exercido por sua esposa, e passa a interpelá-la com diálogos filosóficos, mas um tanto quanto inútil, sem muita profundidade, o que deixa o curta num tom meio raso. Isso gera uma sensação de que esta história poderia ter sido captada em qualquer outro lugar do mundo, pois quase não remete ao Rio de Janeiro, seja nas relações interpessoais, uma vez que o casal não mantém convívio com ninguém, seja nas imagens que lembram o Rio, pois a praia de Grumari não possui as características de uma praia carioca, como o calçadão de Copacabana, as barracas de praia, aglomerações de pessoas e vendedores ambulantes.

Durante o descanso do casal na praia da Sereia, James pergunta o que a esposa está ouvindo e a desafia a dançar sozinha na areia. Dorothy, um tanto contrariada, acata o pedido e dança na praia, ao som de sua música preferida, uma canção de Luís Gonzaga, um baião. Este é, inclusive, um diferencial do curta, que distancia o público da imagem do Rio de Janeiro, pois o baião é um som típico do nordeste do país, e pouquíssimo utilizado em filmes estrangeiros sobre o Brasil. Normalmente, as trilhas sonoras são embaladas pelo samba, bossa nova, ou até mesmo um funk carioca, que são os ritmos mais característicos do Rio de Janeiro. Apesar do baião ser um ritmo brasileiro, a proposta de *Rio, Eu Te Amo* é mostrar a cidade, e talvez, seria conveniente usar um ritmo musical mais característico dos cariocas.

Em decorrência do calor provocado pela dança e pelo sol, Dorothy decide tomar banho de mar. Enquanto se banha, James recolhe da bolsa de sua mulher alguns itens pessoais, como iPod, cigarros e chocolate, tudo o que ela sempre lhe negou. Saboreando o chocolate, James não percebe, ou finge não perceber, que Dorothy clama por socorro, ao ser surpreendida pela força das ondas. Assim, James sente um prazer em degustar o que lhe era proibido, Dorothy desaparece em meio as ondas do mar, enquanto seu marido está agradecido e feliz.

La Fortuna é um episódio peculiar. A impressão que temos é que a história não se adequa à realidade da cidade, seja filmada ou concreta, do Rio de Janeiro. Para chegar a essa conclusão, apoiamos-nos em subjetividade, mas ainda em referenciais outros, dentre os quais midiáticos, que indicam que o Rio é a cidade que proporciona vida ao invés de morte; que oferece calor no lugar de frieza; onde se escuta, sobretudo, funk, samba, rap e/ou rock ao invés de baião; e onde os empregados não costumam ser insubordinados diante dos patrões, como faz a secretária com Dorothy no começo da história (VIEGA, 2016, p.9).

Esta história parece ter sido produzida tendo como perspectiva qualquer cidade com praia, e não o Rio de Janeiro, como era a proposta do filme. Por isso, essa história, não gera identificação entre o espectador e a cidade filmada. O lugar fabricado por *La Fortuna* não condiz com a imagem e o discurso de cidade maravilhosa associados à capital fluminense. As informações disponibilizadas pela narrativa a respeito da cidade funcionam como potenciais construtoras de memórias sobre o lugar e entram, desse modo, em conflito com a memória coletiva já estabelecida da cidade, da experiência urbana e turística. No caso da cidade do Rio de Janeiro, as representações audiovisuais são comumente centradas ora em beleza, ora em violência, descartando-se o caráter “naturalizado” da cidade.

Deixando a praia de Grumari, nos dirigimos à praia de Copacabana e seu calçadão, para o terceiro curta metragem do filme. *A Musa*, obra de Fernando Meireles, é o único segmento que não possui diálogos, sendo todo embasado na linguagem musical, tendo cerca de sete minutos de duração. Esta obra possui uma narrativa única, pois tenta mostrar as diferentes pessoas que passam pelo calçadão de Copacabana todos os dias, revelando apenas o seu caminhar. Como cada pessoa tem um andar próprio, gera um som único, e assim, uma melodia, que está sempre em constante mudança. O curta tenta captar esses sons, que juntos, transformam-se na música da praia, revelando a acústica característica do Rio, e as diferentes pessoas que coabitam o mesmo espaço.

A Musa pode ser interpretada como uma espécie de delírio erótico e percussivo em Copacabana, que traduz o clima babilônico do bairro, da loucura coletiva do lirismo, e da observação dos transeuntes do calçadão. Nessa história, conhecemos Zé (Vincent Cassel), um artista de esculturas de areia, que encontra sua musa inspiradora (Debora Nascimento), mas que nos é revelado somente seus pés. Zé decide ir atrás de sua musa, mas a encontra nos braços de outro homem (Márcio Garcia). Furioso e desiludido, Zé destrói sua escultura, mas com o nascer de um novo dia, decide homenagear sua inspiração, mesmo que não possa tê-la para si. Desse modo, reproduz os pés de sua musa em uma escultura gigantesca feita de areia. Fernando

Meirelles ousa nos ângulos fechados e na fotografia estourada, deixando nítido que não pretende contar uma historinha convencional, e sim provar outras formas narrativas.

A narrativa deste 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 (NEIVA, 2015, p.10).

O desfecho de *A Musa* pode não ser satisfatório, mas é uma tentativa de mostrar as pessoas e as relações que se criam a partir dos passos na praia de Copacabana, além das diferentes motivações ao andar pelo calçadão.



A obra na areia, os pés da musa. Foto: Reprodução/Youtube

O seguinte curta, *Eu te amo*, é um dos que possui o final mais fantasioso, que conta com a participação especial de Bebel Gilberto. Dirigido por Stephan Elliot, esta história tem cerca de oito minutos de duração “e é uma reprodução da própria história de amor do diretor com o Rio de Janeiro, ambientada especialmente no Pão de Açúcar e seu entorno” (PIMENTEL, 2014, p.40). O próprio diretor escreveu o curta, baseado em sua experiência pessoal, e retrata o momento em que conheceu seu esposo há mais de 20 anos no Rio.

Neste segmento, conhecemos Jay Arnold (Ryan Kwanten), um famoso ator australiano que chega na cidade para participar do Festival do Rio (um dos patrocinadores do filme). Para

recebê-lo no aeroporto e levá-lo até o hotel, a produção do festival escolhe Célio (Marcelo Serrado) como motorista e encarregado de cuidar das necessidades do ator. Célio tem uma personalidade carismática, sendo sempre muito simpático e curioso acerca das pessoas que o rodeiam, enquanto Jay é mais reservado, calado, e tem cara de poucos amigos. Ao se conhecerem, Célio tenta uma aproximação amigável, tenta puxar assunto com Jay, mas este o ignora, sendo antipático e mudo, apenas resmungando que gostaria de ir para o hotel. Célio pergunta se Jay fala português, e como ele diz que não, o motorista desencadeia várias piadinhas em português, associadas ao mau humor do ator, já que supostamente Jay não pode entender.

Ao se sentir ignorado e ofendido por Jay, Célio então decide fazer uma brincadeira com o estrangeiro e estaciona o carro perto de um grupo de adolescentes, fãs do ator, e abre a janela para que elas possam vê-lo e assediá-lo. Muito irritado, Jay repreende Célio e pede para que ele o leve diretamente ao hotel, mas interrompe abruptamente sua fala ao avistar o Pão de Açúcar, e se impressiona com sua beleza e seu formato, que parece ter a mesma forma de seu chaveiro de tubarão. Intrigado com essa maravilha natural, Jay decide ir até o Pão de Açúcar, mas não da maneira tradicional, como os turistas fazem, com o bondinho, mas sim escalá-lo, mesmo que ambos não tenham os equipamentos adequados.

Ao ser contra a ideia, Célio reclama em português e chama Jay de maluco, entre outras coisas, e Jay concorda com ele, afirmando que ele é sim maluco. Jay então surpreende Célio, e diz que não sabe falar português, mas que consegue compreender a língua, pois seu pai havia nascido em Lisboa, e, portanto, tinha contato com o idioma. Juntos, eles começam a escalar o morro, enfrentando desafios como a elevada altitude (o morro do Pão de Açúcar tem 396 metros de altitude²⁵), o terreno pedregoso e escorregadio, além do cansaço e falta d'água. Assim, ao superarem os obstáculos, os dois vão desenvolvendo uma afinidade, e vai se estabelecendo uma confiança mútua, e ao chegarem ao topo ambos ficam maravilhados com a vista, e a beleza deslumbrante que se tem do Rio de Janeiro. Uma figura misteriosa, interpretada por Bebel Gilberto, cantando *Preciso dizer que te amo*, aparece para o casal e revela aos dois que o amor que surge no Pão de Açúcar, é tão lindo quanto a paisagem. Este momento lúdico e fantasioso marca o clímax do encontro entre os dois, tendo o Pão de Açúcar, uma das mais importantes belezas naturais da cidade, como um catalisador dessa nova paixão.

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

²⁵ Disponível em <<http://www.turismo.gov.br/%C3%BAltimas-not%C3%ADcias/8265-os-105-anos-do-vai-e-vem-do-bondinho-do-p%C3%A3o-de-a%C3%A7%C3%ACar.html>>. Acesso em 10/06/2020.

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 (NEIVA, 2015, p.11).

O curta-metragem conseguiu transmitir o espírito carioca, através do motorista Célio, que com seu bom humor e simpatia, tenta conquistar a atenção do ator internacional. Muitos taxistas e motoristas são muitas vezes o primeiro contato dos turistas com o Rio de Janeiro, e na maior parte do tempo, estão aptos a revelar as belezas e encantos da cidade, mesmo que não saibam falar outro idioma além do português.

Já o segmento *Quando não há Mais Amor*, do cineasta estadunidense John Turturro, possui pouca ou quase nenhuma representação do Rio de Janeiro. Esta história se passa na Ilha de Paquetá, um destino pouquíssimo utilizado na cinematografia, tanto estrangeira, quanto nacional. Vale ressaltar a boa tentativa de mostrar um outro Rio de Janeiro, com um novo olhar, mas o curta não deslancha, pois a história do casal não agrada, por ser clichê demais, sem profundidade, o que dá a sensação de que poderia ser rodada em qualquer outro lugar.

Com aproximadamente oito minutos de duração, a narrativa de Turturro ronda dois amantes em crise, que estão se encontrando num antigo casarão na Ilha de Paquetá, e que não traz em nada as características da cidade ou dos moradores, já que ambos não convivem com mais ninguém. O curta parece não levantar nenhuma relevância para o filme, quanto a representação da cidade do Rio de Janeiro, mesmo se passando num lugar completamente diferente do que já foi mostrado até agora. Além disso, o curta falha em mostrar mais da ilha, e tem uma história comum, focada em duas personagens estrangeiras, interpretadas pelo próprio John Turturro e pela atriz francesa Vanessa Paradis, revelando uma falta de familiaridade do diretor com a cidade. No curta, um casal discute sua relação conturbada em tom de despedida, e o melhor momento dessa narrativa ocorre quando Vanessa Paradis transforma o diálogo batido entre as personagens em um musical.

O seguinte curta-metragem, *Texas*, traz uma história triste e com um tom trágico, que transforma o tradicional boêmio bairro de Santa Teresa em um local sombrio e clandestino. Dirigido pelo cineasta mexicano Guillermo Arriaga, esta história trata do amor como sacrifício, e de uma forma incondicional, de um casal que luta para manter a esperança de dias melhores. Em seus oito minutos e seis segundos de duração, acompanhamos a vida de Texas, a

personagem que dá nome ao curta, e sua esposa, em uma história de violência e cicatrizes, muitas delas provocadas pela pessoa que se ama.

Texas (Land Vieira) é um ex-lutador profissional, que perdeu um braço num acidente de carro, e deixou sua esposa Maria (Laura Neiva) paraplégica, presa à uma cadeira de rodas para o resto da vida. Texas sente-se culpado pelo acidente, pois estava embriagado e dirigindo em alta velocidade quando colocou sua vida e de sua mulher em risco. Portanto, ele sente-se na obrigação de oferecer o melhor para ela, minimizando os danos causados pela batida. Após uma consulta com um médico, o casal descobre que é possível para Maria recuperar os movimentos das pernas, através de uma cirurgia e tratamento. Uma cirurgia que não é barata, e requer um alto investimento financeiro, o que o casal não possui. Com isso em mente, e determinado a ajudar a esposa, Texas acaba se envolvendo em uma rede de lutas clandestinas no Rio de Janeiro.

A história se passa em Santa Teresa, e conta com um dos cenários mais exóticos do longa-metragem, tanto na questão do estilo, quanto na fotografia. Texas tinha um futuro promissor como boxeador profissional, mas após o acidente, decide entrar em ringues clandestinos a fim de pagar o tratamento de Maria. Após várias lutas ganhas, mas sem um retorno financeiro desejável, o ex-boxeador encontra um estadunidense (interpretado pelo ator Jason Isaacs), que oferece proposta inusitada. Esta oferta consiste em uma luta entre Texas e o estrangeiro, e, independentemente do resultado, ele pagaria pela cirurgia e tratamento de Maria. Porém, se Texas perdesse a luta, Maria teria que conceber um filho do americano e entregá-lo quando o bebê nascesse. Após o nascimento da criança, Maria estaria livre para voltar a viver com Texas. A oferta se baseia no fato de o estadunidense ter perdido a esposa grávida e Maria ser muito parecida com ela.

O curta termina com o confronto entre Texas, e esse misterioso estrangeiro, em Santa Teresa. Sem nenhuma conclusão, o segmento não mostra o desfecho da luta, sem revelar quem ganha o embate. Aqui, vemos o bairro de Santa Tereza modificado, com cenas gravadas principalmente à noite e com uma história que não traz em nada o espírito carioca ou a ideia de amor através da cidade. Aliás, este curta poderia ter sido rodado em qualquer outro lugar que o Rio de Janeiro, pois sua história não o conecta com a cidade, com a proposta original do filme. Seja o Rio, Cidade do México, Madrid, Tokyo, ou qualquer outro grande centro urbano não faria a menor diferença na narrativa. A locação e o curta em si, transmitem um clima bem diferente do resto do filme, pois mostram um lado mais obscuro do Rio, mas sem conectá-lo de fato à cidade.

Após *Texas*, a próxima história também revela uma áurea sombria, mas um tanto quanto irreverente, mostrando o morro pela primeira vez ao longo do filme. *Vidigal* é o segmento dirigido pelo sul-coreano Im Sang-Soo, e conta com oito minutos e sete segundos de duração. Nesta história vemos Fernando (Tonico Pereira), um garçom de meia-idade que trabalha em um restaurante e mora no morro Vidigal, e é apaixonado pela garota de programa Isabel (Roberta Rodrigues).

Fernando esconde sua verdadeira natureza de todos, pois é um vampiro. Não gosta da luz do sol, e por isso está sempre de óculos escuros, mesmo em locais cobertos e interiores. Este é, sem dúvida, o curta mais exótico de todo o filme, com uma história de amor, entre um vampiro e uma prostituta, e, mais uma vez, o Rio de Janeiro, e neste caso em particular, o morro do Vidigal, se apresenta como palco de um improvável e lúdico encontro entre dois personagens tão diferentes.

O segmento é o único a mostrar as ruelas do morro do Vidigal, a única favela realmente mostrada no filme, apesar da curta passagem da imagem do Complexo do Alemão no curta *A Musa*. “Chama nossa atenção o fato do segmento Vidigal ser o único do filme coletivo a ter como locação efetiva uma comunidade, a favela do Vidigal, que aparece nitidamente em dois momentos da história” (VIEGA, 2016, p. 12). Logo no início da história, observamos Fernando servindo um grupo de estrangeiros acompanhados de prostitutas, tendo uma conversa informal.

Após terminar o serviço, e comer um pedaço de carne cru, Fernando sai andando pelo morro do Vidigal em busca de Isabel. Eles se encontram e decidem fazer um piquenique regado a champanhe. Após o ato sexual, Fernando não resiste a tentação e morde o pescoço de Isabel, chupando o seu sangue. Logo em seguida, o vampiro desce o morro do Vidigal dançando ao som de uma bateria de escola de samba, realizando um grande carnaval com as mulheres do morro, que saem de suas casas ao ouvir o som do batoque, todas vampiras e belas. Este é o único segmento em que o morro é mencionado de forma explícita, e os personagens negros parecem mais que convenções cinematográficas concebidas para um filme em que o essencial, afinal de contas, são as tomadas aéreas da cidade. Porém, apesar de ser o único curta a mostrar o morro, Im Sang-Soo retoma o clichê de mostrar o morro como apenas um lugar de samba e belas mulheres, além de trazer o estereótipo do negro pobre contido dentro dos muros invisíveis que cercam as favelas.

Também é nesse episódio que encontramos uma das poucas referências ao carnaval carioca em Rio, Eu Te Amo (2014). Outra referência aparece somente em um breve trecho das transições, já no final do longa-metragem. Esses fatos nos causam surpresa em uma produção coletiva, pois a imagem

coletiva do Rio de Janeiro e do Brasil divulgada nacional e internacionalmente coloca a festa popular em destaque, como vimos no recente encerramento dos Jogos Olímpicos. Além disso, na cinematografia brasileira, quando se trata de filmes rodados no Rio, a favela carioca é um elemento presente (VIEGA, 2016, p. 12).

Ao construir tal mote narrativo, o filme acaba por se distanciar das representações fílmicas que estetizaram a violência nas favelas cariocas, o que seria ótimo, se o cineasta não caísse no clichê em que tudo acaba em samba. No plano sequência final do segmento, através de uma fotografia verde escura, observamos os dois personagens principais comandarem um bloco de carnaval, compostos por pessoas aparentemente contaminadas pelo ímpeto vampiresco dos dois amantes, realizando 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 Amâncio (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 (NEIVA, 2015, p. 12).

Interessante notar que este segmento escapa das imagens que permeiam o eixo Zona Sul/Centro, e reafirma o reposicionamento das favelas como locais de visitaç o e que fazem parte da cidade, revelando seus moradores que h a muito foram deixados   margem.

Saindo do morro, nos deparamos com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde acontece o curta *Pas de Deux*, do diretor brasileiro Carlos Saldanha (o mesmo da anima o *Rio*), com sete minutos e 10 segundos de dura o. Esta parte retrata o relacionamento de um dançarino profissional (interpretado por Rodrigo Santoro) e sua colega de profiss o e namorada (Bruna Linzmeyer). O casal de dançarinos discute a rela o durante uma apresenta o no teatro, uma vez que ele recebeu um importante convite para dançar no exterior e ela n o. As personagens n o possuem nomes, sendo apenas denominadas de ele e ela.

Essa   a primeira dire o de Saldanha em filmes *live action*, ou seja, sem ser anima o, com pessoas de verdade. O segmento tamb m   o  nico de todo o filme a n o ter cenas externas,

sendo todo gravado no interior do teatro. “O seguimento tem certa similaridade com o ‘Natalie Portman’ do filme *Nova York, I Love You*, que foi dirigido pela atriz Natalie Portman. Ambas as propostas abordam histórias de bailarinos” (PIMENTEL, 2014, p.48).

O casal discute enquanto dança, criando uma simetria entre a relação e o balé, com os passos servindo de argumentos e palavras, para decidir o futuro de ambos. A fotografia do curta é acompanhada os passos dos dançarinos, gerando uma composição estética de muito bom gosto. Saldanha conseguiu sair da estética típica do Rio, como sol, mar, montanha para mostrar a relação entre duas pessoas que se amam, e usa como cenário o Theatro Municipal para contar uma boa história, o que raramente acontece, pois infelizmente o teatro não é usado com muita frequência para representar o Rio e seus habitantes.

Inútil Paisagem entra logo em seguida, e foi escrito por Otavio Leonidio, dirigido por José Padilha e tem Wagner Moura como único e principal personagem. Nesta história, a personagem sobrevoa de asa delta o principal ponto turístico do Rio de Janeiro, o Cristo Redentor, e ao se aproximar do monumento, desabafa críticas e problemas à tal da cidade maravilhosa. Moura critica a capital fluminense e começa a enumerar os graves problemas como os alagamentos, o sistema educacional falho e a violência policial, chegando a vociferar contra a estátua: “Cidade maravilhosa é o caralho!”.

Encontramos aqui alguns elementos predominantes em muitas das narrativas de *Rio, Eu Te Amo*, como o plano aéreo sobre a cidade, a interação entre personagem e belezas naturais e a bossa nova, neste caso, a música de Tom Jobim, *Inútil paisagem*. Mesmo reutilizando estas características, observamos uma outra face do Rio de Janeiro, em que o afeto se transforma em indignação. O curta não se presta em reconstruir os estereótipos dos filmes estrangeiros sobre o Brasil, mas em revelar um deslocamento dessa paixão sobre a cidade. Após passar por uma desilusão amorosa, Wagner Moura decide tirar satisfação com o Cristo Redentor, neste momento, além de tratar dos problemas pessoais, ele levanta questões que assombram a cidade e seus moradores.

Numa produção que exalta o amor pela cidade, *Inútil Paisagem* surpreende por trazer o desgaste dessa relação, ressaltando o desencanto e fazendo referência aos problemas da urbe. Há um choque entre a imagem e a vivência da cidade, que tem no protagonista a figura da raiva e insatisfação, fazendo, inclusive, um gesto ofensivo ao monumento.

O título do episódio é o mesmo nome da música-tema, *Inútil Paisagem*, de Tom Jobim. Essa música, extradiegética, acompanha a narrativa no começo e no fim do segmento, portanto, intercalando-se à fala da personagem. É uma canção cuja letra trata das belezas da cidade sob a perspectiva de alguém que

enfrenta um amor não correspondido. Desse modo, o intérprete da canção questiona: Pra quê tanto céu, tanto mar? De que serve a onda que quebra ou o vento da tarde e mesmo a tarde? Ou seja, trata-se do sentimento de indiferença diante de tudo que toma forma nas paisagens, as belas, porém, inúteis paisagens (VIEGA, 2016, p.13).

Somos confrontados com o sofrimento de uma pessoa que mora e vive na cidade, mas que há um tempo não se sente correspondido, pois a cidade não devolve esse amor, pelo contrário, ela parece cada vez mais castigar seus habitantes. Este segmento parece na verdade mais uma contestação política, um recado aos políticos e administradores da cidade, para que ajudem a diminuir as mazelas.

O último curta de *Rio, Eu Te Amo* também carrega uma crítica social ao abordar a problemática das crianças abandonadas na cidade, e o que fazer para amenizar o sofrimento dos pequenos. Dirigido pela cineasta libanesa Nadine Labaki, e escrito em colaboração com Rodney El Haddad e Khaled Mouzannar, *O Milagre* encerra o conjunto de histórias de uma forma leve e divertida, com um protagonista mirim cheio de sinceridade em sua atuação, roubando a cena de atores consagrados como a própria Nadine e Harvey Keitel que interpretam eles mesmos.

Ao chegarem na Estação Leopoldina, no centro da cidade, Harvey e Nadine encontram um menino na estação e logo ficam impressionados e cativados por sua personalidade. Nadine precisa usar um telefone público, mas é impedida pelo garoto, que toma conta do aparelho ferozmente. Sem falar muito bem o português, Nadine chama Harvey para ajudar a entender o que está acontecendo. O menino explica então que está esperando uma importante ligação e que por este motivo não pode permitir que terceiros usem o aparelho. O personagem chama João, interpretado por Cauã Antunes, e admite que está esperando por uma ligação de Jesus, pois ele quer fazer um pedido especial.

Com apenas seis minutos e 44 segundos, *O Milagre* conta esta bela história de um garoto sem pai e mãe, que tem um irmão abusador, e transforma numa narrativa esperançosa, que faz rir, emociona e, ao mesmo tempo, realiza uma crítica social de um país que tem uma bela imagem, mas que sabe esconder suas mazelas.

Intrigados com o pedido do menino a Jesus, o casal se afasta e liga para o telefone público que João guarda. Ao atender, o garoto diz que seu único desejo é ganhar uma bola de futebol autografada por Pelé, chegando até a referir Pelé como Deus, pai de Jesus, claramente acentuando a inocência ainda existente em um menino de rua e órfão. Após Nadine e Harvey, descobrirem o desejo de João, eles decidem realizar o sonho do garoto, e conseguem, pela produção do filme que estão rodando no Rio de Janeiro, a bola autografada pelo craque de futebol. Após ter seu pedido realizado, João decide compartilhar o número de “Jesus” com seus

amigos, que na verdade é o número do celular de Harvey, instaurando assim uma fila de crianças com pedidos à “Jesus”.

O curta une a fé, o amor pelo futebol e a inesgotável esperança do povo brasileiro, representada por João nesse seguimento. O curta é, talvez, o mais bem humorado do filme, e que apesar de retratar uma realidade social difícil, consegue também mostrar a positividade dos cariocas quanto as dificuldades da vida (PIMENTEL, 2014, p.53).

O Milagre consegue captar bem o espírito carioca, a esperança frente as adversidades, características dos brasileiros, que lutam para realizar os sonhos, sempre com a ajuda da fé. Este curta também foi o primeiro a inserir o quesito futebol na narrativa, um atributo em que somos muito conhecidos, pelos famosos jogadores e pelo pentacampeonato vencido na Copa do Mundo de Futebol.

Antes de encerrar, o longa-metragem costura todas as narrativas, mostrando as conexões existentes em todas as histórias, que separadas podem parecer distantes uns dos outros, mas na verdade estão inseridos numa costura de acontecimentos que liga a cidade e as personagens em diferentes situações. Para concluir o filme, observamos a transição da personagem de Cláudia Abreu, uma professora de inglês e Michel Melamed, o taxista do começo do filme, que estão separados. Ao longo de todo o filme, ambos encontram vários personagens dos outros curtas, em diversos cenários do Rio, até a resolução do seguimento onde os dois se reencontram na Lapa, no encerramento das histórias.

Rio, Eu Te Amo parece ser mais um filme com ares turísticos, por mostrar uma cidade perfeita e quase totalmente voltada para os visitantes, pois são mostrados, em sua maioria as belezas naturais e arquitetônicas da cidade. Porém, em alguns momentos, somos expostos aos pequenos choques de realidade em alguns dos curtas que revelam os problemas sociais que não podem ser mais ignorados. A favela, que antes era um ícone no imaginário global devido ao filme *Cidade de Deus* (2002), está hoje no chamado local color, e passa a ser um destino turístico, como uma espécie de atributo para promover e rejuvenescer a imagem da cidade (Lins, 2015).

A proposta de vender um Rio idealizado fica clara logo a partir do episódio de Andrucha Waddington, em que Fernanda Montenegro é uma mendiga por opção, que recusa os bens materiais para viver feliz na rua. Tudo muito bonito, se no Rio de verdade ela não corresse o risco de ser recolhida compulsoriamente a um abrigo da prefeitura e confundida com usuária de crack. O contraponto só vem no final, quando José Padilha coloca Wagner Moura desabafando com o Cristo Redentor, na cena que gerou a ridícula

polêmica com a Arquidiocese. O alvo do discurso contundente, sobre polícia assassina e crianças sem escola, é bastante claro, e não tem nada de divino. É o breve momento do filme em que o espectador se dá conta de que o Rio que amamos ainda está longe de um final feliz. (PIMENTEL, 2014, p.54).



Cartazes dos filmes da franquia *Cities of Love*

A falha em mostrar a diversidade da cidade, tanto racial quanto cultural, assim como as imagens já usadas à exaustão, podem ser consideradas como as grandes vilãs do filme. O longa perdeu uma ótima oportunidade em dar novos olhares a uma imagem já cristalizada pela cinematografia, sem contrapor os valores culturais locais ao olhar estrangeiro, e, assim, sem divulgar imagens suas que não as autorreferenciadas.

4.3.6 TRASH – A Esperança vem do Lixo (2014)

Trash- A Esperança vem do Lixo é um longa-metragem baseado no livro de mesmo nome do escritor Andy Mulligan, publicado em 2010. Foi dirigido pelo cineasta inglês Stephen Daldry (o mesmo diretor de *Billy Elliot*, *O Leitor* e *As Horas*) e produzido pela empresa britânica *Working Title Films*. O filme conta com a participação de grandes atores brasileiros e estrangeiros, como Wagner Moura, Selton Mello (em seu primeiro papel como antagonista), Nelson Xavier, Jesuíta Barbosa, Martin Sheen e Rooney Mara. A produção estreou no Brasil em 2014, antes mesmo de entrar em cartaz nos Estados Unidos, e conseguiu uma arrecadação de mais de US\$ 4 milhões de dólares, sendo o Brasil o país que mais contribuiu com a receita do longa²⁶.

²⁶ Todas as informações do filme estão disponíveis em <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/trash-a-esperanca-vem-do-lixo/>>. Acesso em 25/06/2020.

Antes de Andy Mulligan publicar seu livro, ele viajou e trabalhou com serviços comunitários em comunidades pobres de diversos países, como Vietnã, Filipinas, Índia e Brasil. Nestes lugares, ensinava inglês a crianças carentes e dava aulas de teatro, descobrindo fé e esperança nos locais mais esquecidos e devastados pela pobreza. Dessa experiência, escreveu o livro *Trash*, que não se situa em um país específico, mas que possui muitas similaridades com todos esses que Mulligan visitou, sendo mais sobre o sentimento de esperança que surge com a falta de recursos, do que sobre um país em específico. Como sua obra não especifica onde ocorre a narrativa, partiu do diretor Stephen Daldry e do roteirista Richard Curtis (de *Quatro Casamentos e um Funeral*, *Um Lugar Chamado Nothing Hill* e *O Diário de Bridget Jones*), escolherem o Brasil para ser o cenário do longa. Para eles, o Rio de Janeiro era o espaço ideal, pois oferecia uma qualidade única para as cenas²⁷, além de atores qualificados.

Desse modo, surge a história de três garotos pobres que trabalham num lixão da cidade maravilhosa e se deparam com uma carteira, aparentemente sem grande valor. Mas a polícia, através dos mandos de um político desonesto, começa a investigar os meninos e a ameaçá-los, pois a carteira esconde códigos que levam a mais de R\$ 10 milhões de reais, oriundos da corrupção.

Daldry se mudou para o Brasil em 2013, antes das filmagens começarem, e acompanhou de perto todo o processo de escolha dos personagens principais. Para estes papéis, ele não queria atores conhecidos, e montou um processo de seleção de novos atores-mirins, que resultou na escolha de Rickson Tevez, Eduardo Luís e Gabriel Weinstein, jovens vindos de diversas comunidades do Rio de Janeiro. Além disso, o cineasta presenciou os protestos de junho de 2013, o que teve impacto na forma como ele montou o filme, como será abordado mais adiante.

O longa de 144 minutos de duração possui uma fotografia de cores quentes, que remete a cenas de ação e aventuras, tendo o trio de garotos como protagonistas dessa saga. O filme se revela como um conto voltado mais ao público infanto-juvenil, com ar de inocência dos meninos que ainda estão descobrindo como o mundo funciona. O subtítulo em português, *A Esperança vem do Lixo*, reflete na perspectiva da fé, de que as coisas podem melhorar, sentimento impresso na obra de Mulligan, que acredita que as pessoas ainda podem fazer o que é certo. Em certos momentos, a estética remete aos filmes já conhecidos do público, como *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2007) e *Quem quer ser um Milionário?* (2008), ganhador do Oscar 2009.

²⁷ Disponível em <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/10/Rio-de-Janeiro-e-o-cenario-de-Trash-producao-britanica-com-Wagner-Moura-e-Selton-Mello-4617493.html>>. Acesso em 25/06/2020

Trash começa pelo fim, ou perto dele, quando o protagonista Rafael (Rickson Tevez) está com uma arma apontada para alguém fora do quadro. A narrativa, então, se desenrola em *flashback*²⁸, levando ao espectador as informações para mostrar como Rafael chegou a este ponto. Ao voltar para o início de tudo, observamos um homem lacrar um caixão e montar uma urna para uma garota, de nome Pia Ângelo. Este homem, ainda não identificado, segura um papel do jogo do bicho²⁹ com a figura de São Francisco de Assis, e o guarda no bolso. Com uma expressão muito assustada, ele sai do cemitério. Na próxima cena, observamos esse homem guardar tudo dentro de uma carteira, enquanto a polícia chega em seu apartamento. Percebemos um clima de tensão, com uma música agitada e cortes rápidos, a fim de dar a sensação de adrenalina e suspense. A polícia invade o apartamento, que é simples, numa zona modesta da cidade, e vai atrás desse homem, que corre e tenta se esconder das autoridades. Ele acaba encurralado, levando um tiro na perna, e, sem outra alternativa, joga pelo ar a carteira, que cai em cima de um caminhão de lixo.

A cena corta e ouvimos um funk carioca, que mescla com as imagens do caminhão de lixo andando pela cidade até chegar ao lixão, onde dois meninos de quatorze anos estão trabalhando. O trabalho deles consiste em achar algo que possa ser aproveitado para a reciclagem, vendendo a um preço muito baixo. Observamos Rafael e Garbo (Eduardo Luís) vasculharem pelo amontoado de lixo alguma coisa que valha a pena ser recolhida, até que o caminhão chega e despeja os entulhos, dentre eles a carteira. Rafael então encontra a carteira³⁰, e curioso, abre e descobre de imediato uma quantidade de dinheiro. Supondo que ela possa conter mais coisas, ele a guarda no bolso e chama seu amigo Garbo para descobrir se há mais coisas. Eles se afastam do resto das pessoas e Rafael entrega cem reais a Garbo, para que este compre um frango para a janta. Rafael abre a carteira, e retira dela um documento de identidade, com a foto do homem que apareceu minutos antes, sendo perseguido pela polícia. Vemos sua assinatura, e entendemos que se trata de José Ângelo.

²⁸ O *flashback* ou Analepese pode ser entendido como uma mudança de plano temporal, ou seja, quando uma sequência narrativa é interrompida por eventos ocorridos no passado.

²⁹ O jogo do bicho é uma aposta ilegal, criado no século XIX no Rio de Janeiro, e o sorteio é de cinco pares de dezenas entre 00 e 99, associadas a 25 animais diferentes. Quem acertar as dezenas leva o prêmio.

³⁰ O lixão já foi protagonista de dois documentários famosos no Brasil: o primeiro, *Ilha das Flores* (1989) do diretor Jorge Furtado, que mostra como a economia gera as diferenças sociais entre as pessoas; e o segundo, *Lixo Extraordinário* (2010) da diretora inglesa Lucy Walker, mas que relata o trabalho do artista plástico Viki Muniz com catadores no maior aterro sanitário da América Latina, na periferia de Duque de Caxias. Documentários que revelam a pobreza extrema no Brasil e como os catadores de material reciclável estão muito vulneráveis a acidentes e péssimas condições de trabalho, sem mencionar os problemas ambientais e sociais que os lixões representam.

Ocorre um corte e vemos José Ângelo sendo torturado pelo policial Frederico (Selton Mello), que pergunta onde está o dinheiro roubado e o livro, sem especificar que livro é este. José Ângelo está todo machucado e ensanguentado, mas não revela a localização do dinheiro para Frederico. Ele então é morto e enfiado dentro de um porta malas de um carro, e provavelmente terá seu corpo ocultado.

Vemos os meninos conversando em inglês com outras crianças e uma mulher. Entendemos através do diálogo que ela é uma professora estadunidense voluntária, de um projeto social em parceria com a igreja. O nome da professora é Olivia (Rooney Mara), e o padre que a acompanha no voluntariado é Juilliard (Martin Sheen), que possui sérios problemas alcoólicos, mas sempre ajuda os mais necessitados.

A música passa para um rap brasileiro, e vemos os meninos nadarem no lago poluído que fica às margens do lixão. Sob o lago de esgoto e rejeitos, há diversas casas de palafitas³¹, revelando a miséria e precariedade que essas pessoas então expostas diariamente. Os garotos se divertem nadando na imundície do lago, até que escutam e percebem a presença de policiais na região. Estes, por sua vez, chegam ameaçando as pessoas, e ordenando que elas procurem pela tal carteira desaparecida. Como recompensa, eles oferecem míseros R\$ 20,00 reais a quem achar o objeto perdido, tratando os catadores como uma subcategoria de pessoas. O policial Frederico vê Rafael e Garbo mais afastados e pergunta se eles viram alguma carteira perdida por aí. Rafael e Garbo negam, e ficam curiosos em saber porquê o objeto é tão valioso para a polícia se dar ao trabalho de ir até o lixão e procurar por ele. Sem dar uma resposta certa, Frederico diz aos rapazes que pagará R\$20,00 reais caso eles encontrem a carteira, como recompensa.

Rafael e Garbo riem da recompensa esdrúxula da polícia, e criticam o valor, afirmando que a polícia também trata como lixo os catadores, que eles são considerados sub-humanos pelo próprio Estado, que se recusa a enxergar a realidade e a propor soluções. Rafael diz ainda que não confia no policial e vai ao encontro de outro amigo, para pedir um favor. Para tal, ele volta à água nojenta e atravessa o lago de dejetos, indo parar direto no esgoto, onde mora outro garoto, Gabriel (Gabriel Weinstein), mais conhecido como Rato. Rato é também um garoto de quatorze anos que vive sozinho no esgoto que corre diretamente para a lagoa do lixão, e que tem vários machucados na pele que nunca cicatrizam, provavelmente porque não são cuidados e estão

³¹ São casas que utilizam de um sistema de elevação, a fim de evitar alagamentos. As construções se localizam em regiões pantanosas ou onde há uma grande quantidade de água. Esse tipo de construção, perto de rios poluídos, ficou mundialmente conhecido no filme *Quem quer ser um Milionário?* (2008), em que o protagonista também vivia sob uma casa de palafita, expondo a miséria na Índia.

sempre expostos a bactérias provenientes do esgoto. Rafael pede para Rato esconder a carteira, mas o menino pede dinheiro em troca do favor, e Garbo diz para não confiar nele. Mas antes de devolver a carteira para Rafael, Rato acha uma chave, e diz saber de onde é. Intrigado, Rafael pede ajuda ao menino órfão e os três vão em direção ao centro do Rio de Janeiro, utilizando o sistema de esgoto como vias de acesso à cidade.

O trio se depara com um conjunto de armários localizados perto da estação de trens, mas percebem uma grande movimentação de policiais vigiando os armários, como se estivessem esperando alguém os abrir. Para distrair os agentes, Garbo simula um roubo a uma senhora, segurando sua bolsa, e chamando a atenção de todos, a fim de liberar o caminho para os amigos irem até o armário. Os guardas correm atrás de Garbo, xingando o menino de vários adjetivos negativos e preconceituosos, como “macaco”, “crioulo”, “pivete”, “preto vagabundo”, etc, revelando o racismo estrutural da sociedade brasileira, e principalmente oriundos de agentes do Estado, que deveriam justamente proteger as pessoas de tais crimes. Rafael e Rato se aproximam e abrem o armário com a chave oriunda da carteira, e retiram apenas um envelope, enquanto Garbo continua despistando os policiais. Eles se reencontram na linha de trem em direção ao lixão.

Dentro do envelope os meninos encontram uma carta e uma fotografia de José Ângelo e Pia, abraçados, e no verso da foto, números escritos à mão. A carta está direcionada a João Clemente. Tentando descobrir quem é o destinatário, os meninos invadem a casa do padre Juilliard para usar o computador com acesso à internet, e descobrem que Clemente é um advogado ativista que foi preso por promover protestos contra o governo, por reivindicar melhores condições para a população. Ele é considerado um preso político. Nesse tempo, ouvimos o padre Juilliard reclamar com a professora Olivia de seu supervisor, que deseja realocá-lo, algo que o deixa bastante irritado. Questionado por Olivia sobre a razão para quererem fazer isso, ele afirma que onde há injustiça, corrupção, ele não irá se calar, estará sempre pronto a lutar pelo que é correto, mesmo que incomode as elites e os poderosos, sendo este o motivo pelo qual querem removê-lo dali.

Os policiais continuam no lixão, em busca da carteira desaparecida, e Frederico, desconfiando dos meninos, pergunta a outro catador onde estão os garotos, já que ele não os vê trabalhando. A cena corta e vemos os meninos dentro do esgoto, jogando um antigo videogame que Rato conseguiu consertar e discutem como irão entrar na cadeia para entregar a carta a João Clemente. Quando Garbo e Rafael saem do esgoto, este é capturado por policiais e levado até Frederico, que pergunta onde está a carteira. Frederico, em nenhum momento do filme altera a voz, sempre se mantendo calmo, mesmo nas situações que exigem mais adrenalina e ação.

Como o garoto não responde, os policiais colocam um saco em sua cabeça e prendem suas mãos, o colocando no banco de trás da viatura policial. O carro avança rapidamente para bruscamente, fazendo com que o menino imóvel se choque contra o vidro do automóvel, provocando um ferimento em seu nariz. Esta tortura acontece repetidas vezes, com Rafael se chocando contra os vidros e portas, causando vários sangramentos em seu corpo, principalmente na cabeça. Enquanto o adolescente é torturado, Garbo pede ajuda ao padre Juilliard, que aparenta estar bêbado, e juntos vão até a delegacia em busca de Rafael. No local, o religioso é mal tratado pelas autoridades, que afirmam que o menino não se encontra naquele lugar, e expulsam Juilliard da delegacia. Do lado de fora, o padre diz acreditar que Rafael está morto e reza por ele. Frederico retira Rafael do carro todo ensanguentado e confessa ter assassinado José Ângelo, e que fará o mesmo com ele caso o garoto se recuse a dizer onde está a carteira. Se mantendo firme, Rafael não diz nada sobre o paradeiro da carteira e Frederico diz ao policial para que este finalize o serviço, ou seja, matar o garoto. Frederico coloca Rafael de joelhos e vai embora em seu carro, e o policial mira na cabeça do menino, mas resolve não matá-lo, errando o tiro de propósito.



O ator Selton Mello no seu primeiro papel como antagonista, o policial corrupto Frederico. Foto: Divulgação

Na manhã seguinte, os catadores encontram o menino desacordado e o levam até o padre Juilliard, que cuida de seus ferimentos, e aconselha os garotos a entregarem a carteira aos policiais. O trio discute entre si e decidem ir até o final, bolando um plano para entrar na prisão e conversar com João Clemente sobre José Ângelo e os números encontrados na carteira. Para isso, eles recorrem à Olivia, que por ser branca e estadunidense, teria fácil acesso ao encarcerado, enquanto eles são adolescentes e negros, seriam barrados pelo sistema prisional.

Rato descobre que o mandante que está por trás de toda essa operação é um deputado corrupto, Antônio Santos, um rico morador da Barra da Tijuca. Santos está concorrendo nas eleições e pretende se tornar prefeito do Rio de Janeiro, mas depende da carteira para ganhar a eleição. Ao perguntar o porquê de os meninos estarem fazendo isso, Rafael responde dizendo que “é o certo” a se fazer.

Rato e Rafael dirigem-se para a Barra da Tijuca, e Garbo e Olivia vão em direção a prisão, botando o plano em ordem. A Barra da Tijuca³² é um bairro localizado na Zona Oeste do Rio de Janeiro, tipicamente de classe média e média alta, com grandes condomínios e mansões como a do deputado Antônio Santos. No caminho até o bairro, Rato e Rafael conversam, e o primeiro diz que era feliz quando mais novo, pois morava na praia, na beira do mar, numa pequena vila de pescadores, e que deseja regressar e viver lá. Rafael diz que seria bom eles morarem juntos perto do oceano e não no lixão. Os dois chegam até a casa do deputado e pulam o muro, dando de cara com o caseiro, Thiago. O empregado decide ajudar os meninos, e não os denuncia aos seguranças da mansão, e é questionado pelos adolescentes sobre o qual era a relação entre José Ângelo e o político. Thiago responde que durante muito tempo José Ângelo trabalhava para Antônio Santos, e acabou conquistando muita confiança do deputado, tornando-se o empregado favorito. Com essa confiança, José Ângelo tinha acesso às reuniões do político, ouvindo toda a conversa, que envolvia corrupção e desvio de dinheiro, além de ter fácil acesso ao cofre e ao livro de contas, em que Santos utilizava para fazer sua contabilidade do dinheiro sujo. Esse é o livro que o policial Frederico tanto quer, pois é a prova da corrupção de Santos, o que pode mandá-lo direto para a cadeia.

Thiago ainda conta para os garotos o plano de José Ângelo, que consistiu em esperar o patrão viajar, para estragar a geladeira da casa, para assim ter uma desculpa perante os funcionários e seguranças e entrar no cofre. Dessa maneira, ela consegue roubar R\$ 10 milhões de reais e o livro de contabilidade de Santos, com todos os registros da lavagem de dinheiro e corrupção. Ele esconde o dinheiro no cemitério, dentro da urna de sua filha Ângela, e anota os números da lápide no calendário com a imagem de São Francisco de Assis. Ele foge e não é visto novamente, até ser perseguido pela polícia, como mostrado no início do filme.

³² A Barra da Tijuca é um dos bairros que mais cresceu na cidade na virada do século XX para o século XXI; é considerado um centro financeiro, gastronômico, hoteleiro e de entretenimento, foi a casa da maior parte dos Jogos Olímpicos de Verão de 2016 e dos Jogos Paralímpicos de Verão de 2016. A escolha da Barra para tal função se deveu por ela ser a parte mais moderna do Rio de Janeiro e ter espaço suficiente para abrigar os jogos. Tal fato tem levado a um rápido crescimento em obras de infraestrutura para modernizar a região e também à ligação com o metrô para o resto da cidade do Rio de Janeiro.

Já dentro da prisão, Garbo e Olívia encontram uma resistência do delegado para permitir a visita à João Clemente. Entendendo que o policial não autorizaria a entrada deles, Olívia oferece dinheiro, revelando como a corrupção no país é sistêmica, está impregnada em todas as esferas do poder, fazendo parte da rotina do brasileiro, e que muitas vezes é a única forma de se conseguir o que quer. Depois do suborno, eles são encaminhados a uma cela onde se encontra João Clemente, e reparam pelo caminho o precário sistema carcerário brasileiro, que em celas pequenas se amontoam dezenas de pessoas, sendo tratadas como animais. Garbo então conta a João Clemente sobre a carta encontrada, e Clemente diz que José Ângelo é seu sobrinho. Garbo e Olívia descobrem que José Ângelo deu o golpe no político por vingança, por uma luta social, pois acredita que expondo os podres do político e dos demais que o apoiam, irá começar uma pequena revolução, por melhores condições de vida da população. Uma luta que o tio começou há muito tempo, mas que fora interrompido justamente pelos políticos que querem manter o poder, desejam manter as pessoas escravas dessa situação deplorável, que uma pequena minoria tem acesso aos melhores serviços, e o resto está sujeito à precarização da saúde, educação, economia, etc. Prevendo que o sobrinho está morto, João Clemente diz que os números atrás da foto são uma espécie de código criado entre os dois há muito tempo, para se comunicarem. João Clemente e José Ângelo possuem duas bíblias idênticas, e os números são os livros, capítulos, versículos e letras, gerando assim uma mensagem a ser decifrada. Esse é o segredo para eles encontrarem o dinheiro escondido por José Ângelo.

João Clemente pede então sua bíblia ao policial, que se recusa a ir buscá-la, mandando Garbo e Olívia embora, encerrando a visita. Antes de deixarem a prisão, o guarda oferece a Garbo a chance de ter a bíblia se ele entregar mil reais, outro suborno para as autoridades. Mais dinheiro para um sistema cada vez mais corrupto. Olívia pergunta se Garbo quer mesmo fazer isso, e ele afirma que sim, pois é o certo a se fazer. De volta à casa do padre Juilliard, o trio conta o que cada um descobriu e pensam numa maneira de conseguir o dinheiro para pagar pela bíblia. Olívia decide pegar sua câmera e gravar os depoimentos dos meninos, cada um contando sua história e como foram parar nessa situação. Enquanto eles gravam, Santos liga para Frederico e conta que João Clemente recebeu a visita de uma estrangeira e de um garoto, e que é necessário fechar o lixão, até que o livro de contas e o dinheiro apareçam. Já sabendo de quem se trata, Frederico vai até a casa do padre Juilliard e prende Olívia, dizendo que por ela ser estadunidense, é necessário ter um visto para trabalho no Brasil, e não o de turismo, que é o que ela possui. Ela é levada para a delegacia, a fim de prestar depoimentos, e os meninos se escondem. Antes de partir, a milícia atea fogo na casa de Rafael, consumindo as moradias em volta também, pois são feitas de madeira. Toda a comunidade perde.

Gabriel decide roubar o dinheiro que o padre Juilliard tem guardado dentro de um cofre na igreja, para usar como a propina para pegar a bíblia. Na próxima cena observamos a tradicional vista do Rio de Janeiro, com o Pão de Açúcar e o Corcovado ao fundo, mas que pela primeira vez, não está carregado com o significado de cidade alegre, feliz e diversão, pelo contrário, aqui a imagem traz uma cidade cheia de problemas, reais e concretos, que não possuem uma solução fácil, e que atinge grande parte de seus habitantes. É Rio de Janeiro diferente, em que a luta pela sobrevivência fica invisível perante as belezas naturais.

Garbo e o guarda se encontram na manhã seguinte, dentro de um bar, a fim de realizarem a troca: a bíblia de João Clemente pelo dinheiro. Garbo percebe que é uma armadilha e consegue fugir com o livro religioso na mão, contando com a ajuda de Rato e Rafael. Os meninos despistam os policiais e se escondem dentro de uma favela, tentando decifrar o código de José Ângelo. Eles descobrem que a bíblia está em inglês, e demoram muito tempo para decifrar o código, mas quando conseguem, entendem que as palavras retiradas da bíblia são nomes de animais, e que esses animais são os mesmos do jogo do bicho. Anotando os números relacionados aos animais no jogo, eles conseguem formar uma sequência numérica, um número de telefone. Mas antes de conseguir ligar para o número, são obrigados a fugir da polícia mais uma vez, que agora está cercando a favela em busca deles. Em mais uma operação financiada pelo Estado, os policiais invadem a comunidade procurando pelos adolescentes, e maltratando todos que ficam em seu caminho. Os meninos ficam encurralados, mas são ajudados por uma moradora, que pede à motociclistas que retirem os garotos da comunidade. As pessoas da favela enxergam que a ação policial sempre possui um interesse corporativo, nunca sendo boa para os moradores. A polícia tenta ir atrás, mas não consegue ser rápida o suficiente, perdendo-os de vista.

Já num local seguro, Rafael encontra um telefone público e liga para o número decifrado e descobre que é o cemitério São Francisco de Assis. Frederico também acaba por descobrir o endereço e fica vigiando os meninos de perto, pois assim será fácil descobrir o paradeiro do dinheiro. Dentro do cemitério, Rafael localiza a urna de Pia Ângelo, onde está enterrado o dinheiro, mas leva um susto. A garota está em pé, atrás da sua própria urna, deixando Rafael confuso. Ela então diz que seu pai disse para se esconder no cemitério, caso ele não voltasse para casa, pois significaria que ele não poderia tomar mais conta dela, e que no cemitério alguém iria procurar por ela. Ela disse que seu pai fingiu seu enterro para esconder alguma coisa dentro do caixão. Eles ouvem um barulho e Pia se esconde.

Frederico aparece segurando Rato pelos braços e apontando uma arma em sua cabeça, obrigando Rafael e Garbo a destruírem a urna e abrirem o caixão. Com muita dificuldade, os

meninos conseguem tirar o caixão, e ao abrir, encontram vários sacos com muitas cédulas de dinheiro, e o livro de contas de Santos. Pia se aproxima silenciosamente por trás de Frederico e o atinge com uma pedra, o derrubando no chão. Nesse momento, Rafael pega o revólver caído e aponta na direção do policial. Aqui, regressamos ao início do filme, onde vemos Rafael pela primeira vez. Agora entendemos como e porque ele está segurando uma arma de fogo, e tudo se encaixa. Rafael não atira em Frederico, e os meninos fogem com todo o dinheiro, e levam Pia junto.

De volta ao lixão, Gabriel devolve o dinheiro que roubou do padre Juilliard, e ainda acrescenta mais dinheiro, além de colocar o livro de contas do deputado corrupto sob a mesa do religioso. Garbo, Rafael e Pia jogam todo o dinheiro roubado e jogam no lixão, para que as pessoas que realmente precisam possam achá-lo. Assim, eles começam uma pequena revolução, entregando dez milhões de reais às pessoas que necessitam de ajuda, os catadores de material reciclável que ganham uma miséria e vivem em situações degradantes. Assim, os trabalhadores conseguem almejar um pouco de esperança através do dinheiro roubado. Após realizarem este grande ato, os meninos e Pia resolvem deixar o lixão e ir morar com Rato na praia.



O trio de protagonistas do filme, Rato, Rafael e Gardo. Foto: Divulgação.

Olivia e padre Juilliard decidem colocar online, em diversos sites e plataformas, os depoimentos dos meninos e o livro de contas de Santos, expondo toda a podridão do sistema político brasileiro. Com as denúncias, o deputado é preso, revelando o grande esquema de corrupção. Como o paradeiro dos garotos é desconhecido, eles são vistos como desaparecidos, o que gera uma revolta na população brasileira, clamando o povo a ir protestar nas ruas por melhores mudanças. Influenciado pelos atos de junho de 2013, o diretor fez um paralelo ao movimento surgido espontaneamente por setores e entidades da sociedade civil, que levou milhares de brasileiros nas ruas, em prol de transformações efetivas para a população. O filme

se encerra com o país fervilhando nas manifestações por melhores condições, e os meninos vivendo uma vida de simplicidade e alegria, na vila de pescadores, longe da civilização, tornando-se jovens pela primeira vez em suas vidas, sem ter que trabalhar num local desumano. A esperança deles não veio do lixo, mas de si próprios.

4.3 A PERMANÊNCIA DO CLICHÊ

Após as análises descritas acima, o objetivo agora é identificar em quais categorias propostas por Amâncio (2000) esses filmes se encontram, ou se há novos estereótipos criados acerca da representação brasileira no exterior. Como já foi explicitado anteriormente, o autor criou quatro categorias, ou filiações: Pero Vaz, Essomericq, Afonso Ribeiro e Utopia. Essas quatro figuras são tomadas enquanto alegorias, imagens geradas de forma descontínua, através da incompletude de articulação de sentido, e que apontam uma certa função pedagógica, ao tentar decifrar esses conceitos imagéticos, transpondo uma distância entre passado e presente. Tais alegorias se dispõem como culturas em contato com determinado momento, e servem como dispositivos de interpretação da tradição do outro, como redefinição dos papéis dos signos, objetos de culto e imagem.

Podemos então dizer que o filme *Sabor da Paixão* (2000), o primeiro longa-metragem analisado, corresponde a categoria Essomericq, pois é a personificação do brasileiro exilado, posto em uma situação frente a outra cultura, como estrangeiro no exterior. É o caso de Isabela, que abandona a vida na Bahia para se tornar uma chef renomada em São Francisco, tendo que se adaptar a uma nova cultura. Essa categoria é a que trata do personagem que tem sua nacionalidade diluída “ou se afirma no seio de um conflito qualquer projetado por um Outro já estabelecido em sua própria circunstância” (AMÂNCIO, 2000, p.33). No filme, a chef se sente deixada de lado pelo marido Toninho e, após ser traída, resolve ir em busca de seus sonhos, fazendo do país estrangeiro seu novo lar, e acaba se envolvendo num triângulo amoroso com o ex-companheiro e o produtor do seu programa de TV.

Para Amâncio (2000), esta categoria é a que deflagrou no cinema internacional a fama da mulher brasileira, com sua sensualidade, música contagiante e vestimentas chamativas. Carmem Miranda representa bem a filiação Essomericq, pois saiu do Brasil para viver nos EUA, fazendo lá sua carreira internacional e conquistando o público do mundo inteiro, sendo a “componente e matriz incontestável de uma iconografia histórica da estereotipia brasileira, pelo menos no cinema” (AMÂNCIO, 2000, p. 94). Isabela repete este padrão, e de certa forma, é tratada com um olhar severo, por ser considerada sexy, como se tivesse que esconder e reprimir

sua sexualidade perante os estrangeiros, como se sua presença causasse terremotos em estruturas de afeto já consolidadas. Apesar de, no filme, Isabela ser uma mulher que não se enxerga como sensual, é vista como uma ameaça por uma imagem já pré-concebida de agressividade sexual e de infantilidade intelectual.

Outra personagem que faz com que a produção se enquadre na categoria Essomericq é a figura de Mônica, a travesti brasileira, que mal sabe falar português, e que anos antes de Isabela viaja à São Francisco a fim de tentar uma vida melhor, deixando para trás toda sua brasilidade e tornando-se mais uma personagem caricata. Mônica vive na marginalidade, pois é esse o espaço destinado a travestis na sociedade, tendo um papel ambíguo dentro do filme, o de rejeição política e a admiração exótica, aos olhos dos estrangeiros.

Sabor da Paixão (2000) encontra-se na filiação Essomericq por ser a estrangeira numa terra nova, se tornando o resultado de uma leitura pré-concebida, a de repetição e caracterização pelo excesso. “Fantasia de singularidade, defesa cultural, imitação grotesca e reprodução simplificada, o estrangeiro se intromete no cenário das pretensas igualdades e dos purismos étnicos para marcar, ali, com sua presença, uma prerrogativa de estranhamento” (AMÂNCIO, 2000, p.99).

Já a película *Rio* (2011) é a que melhor se encaixa na filiação Pero Vaz, que representa a figura do viajante, que cria experiências in loco, dentro do território brasileiro. São filmes que retratam as aventuras vividas pelos estrangeiros e as representações que estes olhares legitimam sobre o Brasil, seja através de um processo de rejeição ou afinidade. “A série compreende os filmes cuja ação se passa no Brasil (tenha sido ele filmado em locação ou reconstituído alhures) e trata tanto da caracterização do personagem quanto da situação geo-sócio-política brasileira (AMÂNCIO, 2000, p.33). Em *Rio* (2011), observamos a arara azul Blu viajar dos Estados Unidos em direção ao Brasil, a fim de salvar a espécie da extinção, e envolver-se em experiências até então inéditas, desconhecidas da sua realidade.

É esse olhar estrangeiro sobre as pessoas e os costumes locais que recai na maioria dos filmes sobre o Brasil, é a representação de uma descoberta de uma “terra nova”, de um confronto cultural e de descobertas exóticas. O viajante (no caso do longa-metragem, Blu) não possui um “olhar completamente novo sobre as realidades que se lhe dão a ver. Sua visão é sempre guiada por um modelo que lhe pré-existe. Ela se realiza sempre na ‘reiteração das experiências que a precedem’” (AMÂNCIO, 2000, P.40). E por tal motivo, ocorre, muitas vezes, a dificuldade de compreensão do novo, nem sempre isento de conceitos e imagens anteriores atribuídos. Durante a viagem, Blu vai adquirindo maior conhecimento sobre esta terra tão estranha e excêntrica, mas que possui pessoas adoráveis, uma natureza exuberante e

uma musicalidade fantástica. Essas produções, independentemente das narrativas, produzem ou reforçam os cartões-postais associados à indústria do turismo.

Tal como *Rio* (2011), outro filme que se enquadra na categoria Pedro Vaz é *Rio, Eu Te Amo* (2014), que também impõe esse olhar estrangeiro sobre o Brasil e seus habitantes. Além de promover a cidade e seus pontos turísticos (Pão de Açúcar, Corcovado, praias, Lapa, Jardim Botânico, Candelária, Theatro Municipal, Barra da Tijuca, etc), o longa-metragem se alimenta dessas visões passageiras do Brasil, emoldurando essas imagens, com as quais o público já estabeleceu uma relação de intimidade, e se faz tão visível num filme urbano. Já discutimos nos capítulos anteriores a preferência da cidade do Rio de Janeiro como cenário para as locações brasileiras (Medeiros, 2005), por sua posição política (ex-capital federal) e geográfica (belezas naturais), sendo representado de diversas formas ao longo do tempo, mas sempre com um ar de cidade misteriosa, apelando para o exotismo.

Em sua representação são valorizadas prioritariamente a paisagem, enquanto objeto de contemplação, e seus recursos naturais enquanto objetos de desfrute (praias, floresta tropical, etc). A isto se somam alguns aspectos culturais, implementados pela atividade turística. São eventos (carnaval, principalmente) e o calendário esportivo-religioso (campeonatos, festas e cerimônias). Neste último caso, a predominância é essencialmente afro-brasileira. Esta esquematização permite a concepção de tipos humanos ligados a essas categorias, que compõem uma vertente positiva da sociedade carioca: a mulata, figura por excelência, o sambista, a mãe de santo e o malandro (AMÂNCIO, 2000, p.80).

O longa-metragem *Amazônia* (2013) é a única produção analisada que se enquadra na categoria Utopia, aquela que realiza procedimentos narrativos comuns, como o de se estabelecer a possibilidade de plena satisfação dramática em outro lugar, ou seja, “a projeção de uma ilusão, de um desejo de alteridade, de exotismo, na busca de um espaço mitológico ou geográfico de realização” (AMÂNCIO, 2000, p.33). Este espaço mitológico, dentro da narrativa fílmica, pode ser entendido como a própria floresta amazônica, a exaltação de sua grandiosidade, o habitat de milhares de espécies animais e guardião das águas. Ainda segundo Amâncio (2000), esta filiação está mais relacionada com os diretores europeus, como o de *Amazônia* (2013), Thierry Ragobert, no sentido de realizarem as mais delirantes fantasias e quimeras, tornando o Brasil palco de metáforas de mundos perdidos ou ainda inalcançados, tal qual a imensidão verde da floresta.

E por último, temos o filme *Trash – A Esperança vem do Lixo* (2014), que o consideramos como uma mistura de duas categorias: a Pedro Vaz com a Afonso Ribeiro. Isso ocorre porque ele possui os elementos que englobam ambas filiações, como o olhar estrangeiro

sobre o país (identificados nas personagens estadunidenses Olívia e padre Juilliard) e a figura da degradação, do fora da lei, que usa dos recursos públicos a seu favor (como o político Santos e o policial Frederico). Portanto, decidimos criar uma nova categoria, que possa receber os componentes dos conjuntos, e nomeá-la de filiação Pedro Malasartes, em homenagem ao tradicional malandro que usa de meios tortuosos para chegar onde precisa, e que, de uma certa maneira, acaba ajudando os mais necessitados, assim como os garotos do filme. Dessa forma, esta nova categoria abrange esse olhar diferenciado do estrangeiro sobre a população local, e o próprio comportamento desses moradores, que muitas vezes podem parecer contraditórios para quem não é daqui, mas que para os habitantes locais possui um sentido e até mesmo uma ordem.

Nesta nova categoria, entrariam produções que conseguissem alinhar essas circunstâncias, do olhar estrangeiro, presente no local, no país, observando cultura nacional, e que possuísse uma configuração dramática englobando aspectos específicos de recusa da lei e meios obscuros de atingir os objetivos, numa perspectiva de desterritorialização. Assim como *Trash – A Esperança vem do Lixo* (2014), encontraríamos exemplos à lá *Os Mercenários* (2010) e *Velozes e Furiosos 5 – Operação Rio* (2011), que cristalizam um corpo de figuras encontradas em imagens dentro dessa nova categoria. Os dois últimos filmes citados não foram analisados por esta dissertação por já possuírem uma vasta pesquisa sobre sua representação cinematográfica, estereótipos e configurações imagéticas. Além do mais, esta pesquisa ficaria muito extensa, não sendo possível abordar todos os filmes produzidos no período determinado.

Com esse corpus reunido e analisado, percebemos que as produções cinematográficas que abordam o Brasil e os brasileiros ainda permeiam as mesmas situações expostas por Amâncio (2000), e que pouco mudou em relação a percepção com que a grande indústria do cinema (Hollywood) enxerga o nosso país. *Trash – A Esperança vem do Lixo* (2014), foi necessário criar uma nova filiação, e todos os outros filmes se enquadram nas figuras estabelecidas pelo autor, nos fazendo crer que mesmo com a grande projeção internacional do Brasil como a Jornada Mundial da Juventude (2013), a Copa do Mundo de Futebol (2014) e as Olimpíadas (2016), o perfil sobre a nação tupiniquim permanece sem grandes alterações.

Talvez seja necessário, num futuro não tão distante, fazer uma outra análise acerca da representação brasileira, a fim de medir quais mudanças estão surgindo, evoluindo, ou pior, regredindo, uma vez que a imagem de um país possui inúmeras variáveis, que operam a favor e contra sua personificação. Por isso se faz presente esta pesquisa, a fim de medir e tentar entender um pouco mais, sobre as representações dentro da cinematografia estrangeira.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante muito tempo, o Brasil serviu de inspiração para viajantes contarem suas mais fantasiosas histórias, exaltando a natureza local, as pessoas gentis e bonitas, e a grande riqueza das terras, gerando uma grande imaginação coletiva de uma nação fértil e exótica. Percebemos ao longo dessa dissertação que não apenas na literatura, mas também nas outras artes como a pintura, fotografia, e agora mais recentemente, no cinema, tais características foram sendo mantidas e repassadas, com certas mudanças, ao longo dos anos, chegando a se cristalizar nos estereótipos conhecidos mundialmente.

Neste estudo enxergamos as raízes do estereótipo e do clichê, que mesmo possuindo uma função social (Jean Maisonneuve, 1975), que nos ajuda a entender o mundo como o vemos, possui origem no discurso colonial (Bhabha, 2005), no meio de uma invenção oportuna e bem-vindo no debate durante o imperialismo europeu, que por séculos dominou povos e civilizações distintas, criando um fosso entre a cultura europeia e as demais. Assim, criou-se um ponto de identificação, no qual as sociedades começaram a se basear, e a moldar seus costumes, muitas vezes, adotando uma estética eurocêntrica, em detrimento de suas origens. E do mesmo modo, o eurocentrismo reforça essa posição dominante do continente, reconhecendo como subculturas as tradições além de suas fronteiras, ou seja, um dispositivo que desencadeia a recusa das diferenças raciais/culturais/históricas.

O discurso colonial busca autorização para suas estratégias discursivas acerca do colonizador e colonizado, como o estereótipo, construindo, assim, o colonizado como um tipo degenerado com base em sua origem racial a fim de justificar a conquista e poder estabelecer *in loco* sistemas de educação e administração. É uma forma de governamentalidade que distingue a nação dominada, se apropriando das suas diferenças e a domina, sendo essencial para o jogo de poder. Igualmente, o estereótipo constrói o colonizado como uma realidade social, num outro reconhecível e identificável.

Tal conceito também é aplicável quando o Brasil é retratado nos estereótipos, como um lugar de aprendizagem, descobertas, e também de sonhos, fantasias, mitos e obsessões. Isso gera uma atenção um tanto quanto inadequada à representação como um conceito que articula o histórico e a fantasia como cenário do desejo na produção dos efeitos políticos do discurso, uma intenção político-ideológica que permite à Europa avançar estrategicamente sobre o resto do mundo. Para Bhabha (2005), o conteúdo do estereótipo atua como um repositório, na maioria das vezes, inconsciente de fantasias, escritos imaginativos e ideias essenciais. “Os sujeitos estão sempre colocados de modo desproporcionado numa relação de oposição ou de dominação por

meio de descentramento simbólico das múltiplas relações de poder que desempenham tanto o papel de suporte como de alvo ou de adversários” (BHABHA, 2005, p. 151). As representações, portanto, são formações.

Assim, com o sujeito malandro brasileiro, sua musicalidade, a vadiagem, são formações, que podem ser traduzidas sociologicamente (DaMatta, 1997), como a recusa em fazer parte da força de trabalho, pois prefere reter essa força para si. O malandro é aquele que não entra no sistema com sua força de trabalho e fica pairando na estrutura social, entrando e saindo, ou ainda transcendendo todo o sistema. Assim, pode ser encarado como um equivalente ao jeitinho, como um modo estruturalmente definido de utilizar as regras em proveito próprio. A figura de Pedro Malasartes é que encarna a concepção do sujeito que utiliza as artimanhas para conseguir o que precisa, manipulando os poderosos a fim de ajudar os mais fracos.

O próprio cinema brasileiro também ajudou na construção de uma representação formulada, com os tipos prontos, devido às imitações baratas dos musicais estadunidenses, as chamadas chanchadas, que muitas vezes se utilizavam da dupla Oscarito e Grande Otelo para representarem os papéis de mocinho e vilão, fazendo um grande sucesso. Esse gênero de filme foi muitas vezes desprezado pelos estúdios nacionais, alegando que este era o único tipo de cinema que o público brasileiro aceitava, deixando para a importação e exibição os longas estrangeiros, e exportando poucas obras nacionais, o que causou uma lacuna no repertório de imagens brasileiras no cenário internacional. A falta de uma indústria nacional que pudesse produzir e exportar também contribuiu para a consolidação de uma falta de informação sobre o país internacionalmente, deixando que o olhar do outro se sobressaísse sobre a nossa própria cinematografia. Sem um grande repertório de filmes brasileiros nas salas de exibição mundo afora, foram criadas e consolidadas características de um povo vasto e complexo. Com essa lacuna na informação, cristalizou-se os estereótipos definidos por Amâncio (2000), na consolidação daquelas filiações descritas pelo autor, em que se repetem os clichês sobre o Brasil e os brasileiros.

Tentamos observar se ocorreram mudanças na forma como os estúdios internacionais ainda nos observam, principalmente depois da grande projeção que o país teve com os grandes eventos esportivos, mas parece que pouco mudou. Os resultados não foram tão diferentes dos encontrados por Amâncio (2000), apesar de uma relevância maior do Brasil no cenário internacional durante o período analisado. Podemos, então, como é a tentativa desta pesquisa, abrir as perspectivas do entendimento das representações cinematográficas complexas, como é o caso da brasileira, por meio da análise fílmica e dos processos de identidade nacional.

Em síntese, percebemos que pouco mudou na maneira como os grandes estúdios ainda enxergam o Brasil e os brasileiros, mas identificamos as razões pelas quais elas se justificam. Fica claro que elas se movem pelos motivos econômicos, em detrimento do que seria mais apurado e coeso. Dessa forma, a narrativa se pauta nos desejos e nos conceitos já cristalizados, e reforçam este modelo para garantir maior número de público.

REFERÊNCIAS

- AMÂNCIO, Antônio Carlos. **O Brasil dos Gringos: Imagens no Cinema**. Niterói: Intertextos, 2000.
- ARNHEIM, Rudolf. **Cinema como arte: As técnicas da Linguagem Audiovisual**. Rio de Janeiro: Muiraquitã: FAPERJ, 2012.
- AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. Belo Horizonte: FUMEC, 2004.
- BHABHA, Homi K. **A Questão Outra: Estereótipo, Discriminação e o Discurso Colonial**. In: Sanches, Manuela Ribeiro (Org.). *Descolonizar a Europa*. Lisboa. Cotovia, 2005.
- BERCHMANS, Tony. **A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema**. 5ª ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2016.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema?** São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.
- _____. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHAUI, Marilena. **Considerações sobre o nacional-popular**. In: *Cultura e democracia*. São Paulo. Editora Cortez, 1989.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas**. Paraná. Editora Nossa Terra, 1990.
- DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. **Você tem cultura?** Suplemento Cultural/ Jornal da Embratel. Setembro de 1981
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FLÉCHET, Anaís. (2009). **Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008)**. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 36(32), 43-62.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** Org. e posfácio Carlos Augusto Calil; prefácio Ismail Xavier. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GUEDES, Bernardo; SCHEMES, Cláudia; ARAÚJO, Denise Castilhos de. **O filme Rio e a pluralidade cultural do Brasil**. Revista eletrônica Polêm!ca, v.13, n 3, julho/agosto/setembro de 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LINS, Flávio; SANTOS, Maria Helena Carmos dos. **Rio, o filme**: a construção do imaginário de uma cidade feliz. In: Comunicação e Narrativas Audiovisuais. Série Comunicação Audiovisual Volume II – Florianópolis: Insular, 2015.

_____. **Estereótipo e Clichês**: uma abordagem teórica. In: Eikon, journal on semiotics and culture, n 4, 2018. Disponível em <<http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/eikon/article/view/423>>.

LINS, Flávio; SANTOS, Maria Helena Carmo dos; FREITAS, Ricardo Ferreira. **Estereótipos e Clichês**: A (Re)Apresentação do Brasil na Cerimônia de Encerramento da Olimpíada 2012. In: ANIMUS – Revista Interamericana de Comunicação Midiática, v13, n15, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/animus/article/download/10064/pdf>>.

_____. **MEGAEVENTOS**: motores de transformação social. In: XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014. Disponível em <http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT07_COMUNICACAO_EM_CONTEXTOS_ORGANIZACIONAIS/freitaslinscarmocompos2014belemdopara_2195.pdf>.

_____. **Megaeventos**: a alquimia incontrolável da cidade. In: Dossiê – Megaeventos e espaço urbano. Edição 40, n.24, v.1, 1º semestre 2014. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/13129/10066>>.

LOPES DA SILVA, Aracy. **Índios**. Editora África. São Paulo, 1988

MAISONNEUVE, Jean. **Opiniões e estereótipos**. In: Introdução à psicossociologia. SP Ed Nacional, 1977, p.110-123

MEDEIROS, Bianca Freire. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

NASCIMENTO, Flávio Martins. **Cineturismo**. São Paulo: Aleph, 2009.

NEIVA, Gabriel Chavarry. **Uma cidade apaixonante em tempos de megaeventos**: Reflexões sobre a redescritção de estereótipos no filme “Rio eu te amo”. Trabalho apresentado no GP Comunicações e culturas urbanas, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015. Disponível em

<<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1747-1.pdf>>. Acesso em 10/06/2020.

OLIVEIRA, Raimundo Thiago Alves de. **Cinema como fonte de pesquisa histórica: Construção da imagem homossexual na produção contemporânea.** Disponível em <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371291529_ARQUIVO_artigothiago_A_NPUH2013_.pdf>. Acesso em 08/09/18.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2006

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes: conceitos e metodologia(s).** VI Congresso SOPCOM, abril de 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em 03/05/2020.

PIMENTEL, Luana Soares. **A Hospitalidade no Cinema: Estudo sobre o filme Rio, Eu Te Amo.** Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014. Disponível em <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFF-2_0a0897f0887a36e49117e6b5d664b5f2>. Acesso em 10/06/2020.

PRADO, José Luiz Aidar. **O objeto impossível do cinema.** In: Cinema e Psicanálise: A criação do desejo. Direção Christian Ingo Lenz Dunker, Ana Lucilia Rodrigues. 2ª ed. São Paulo: nVersos, 2015.

RASIA, Régis Orlando. **E quando o “outros somos nós”?** O estereótipo do Brasil e do brasileiro no audiovisual. Disponível em <<http://www.rua.ufscar.br/e-quando-o-outro-somos-nos-o-estereotipo-do-brasil-e-do-brasileiro-no-audiovisual/>>. Acesso em 01/07/2018.

SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa.** Rio de Janeiro: Valentina, 2018

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura,** São Paulo: Paulus, 2003.

SHOHAT, Ella. STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica.** São Paulo: Cosac Naify, 2006

SOERENSEN, Claudiana. **A Carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin.** In: Revista Travessia, Ed. XI. Disponível em <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/4370/3889>>.

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raça na Cultura e no Cinema Brasileiros.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VIEIRA, João Luiz. **A Chanchada e o Cinema Carioca.** In: RAMOS, Fernão Pessoa. Nova História do Cinema Brasileiro. São Paulo: edições Sesc, 2018. V.1.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7ªed. Campinas: Papyrus, 2012.

VIEGA, Máisa Carvalho de Souza. **Circulação e reescrita da memória da cidade no filme Rio, Eu Te Amo**. V COLÓQUIO SEMIÓTICA DAS MÍDIAS. Alagoas, setembro de 2016. Disponível em < <http://www.ciseco.org.br/index.php/edicao-5-2016/177-circulacao-e-reescrita-da-memoria-da-cidade-no-filme-rio-eu-te-amo>>. Acesso em 10/06/2020.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **A experiência do cinema** (Antologia). Org. Ismail Xavier. 1ªed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.