

“Um paraíso tropical distópico”: Imaginários sobre a Marca Rio no Documentário *Rio 50 Degrees – Carry on Carioca*¹

Ana Teresa Gotardo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro/RJ

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ

Resumo

Este artigo visa compreender os imaginários sobre o Rio de Janeiro em seu “momento olímpico” por meio de uma análise crítica dos primeiros 14min do documentário *Rio 50 Degrees – Carry on Carioca*, dirigido por Julien Temple para o programa *Imagine*, da rede britânica BBC. Com a primeira data de exibição em maio de 2014 e última em setembro de 2016, o documentário televisivo, que possui 1h45min de duração, conta um pouco da história do Brasil, a partir de imagens de arquivo e da música brasileira, para construir sentidos sobre um “paraíso tropical distópico” de “altos emocionantes e baixos aterrorizantes”, problematizando o ideal almejado pela marca-cidade “oficial” por meio da exploração das ideias de “cidade partida”, da violência e do abismo social presente no cotidiano dos cidadãos.

Palavras-chave

Marca Rio; imaginários; distopia; documentário; televisão.

Introdução

Desde que foi eleita uma das cidades-sede da Copa do Mundo de Futebol de 2014 e sede dos Jogos Olímpicos de Verão de 2016, a cidade do Rio de Janeiro passou por diversas alterações em seu tecido urbano para que fosse possível acolher os maiores megaeventos esportivos mundiais. Uma das questões centrais que norteava as transformações da metrópole dizia respeito à necessidade de (re)construção da imagem da cidade, especialmente em relação à violência (e à necessidade de se construir uma sensação de segurança para atrair turistas e investidores), mas também ao objetivo de se construir uma cidade global, tal como pode ser visto em documentos oficiais, como o *Dossiê de Candidatura do Rio de Janeiro a sede dos Jogos Olímpicos e Paraolímpicos de 2016* (COMITÊ DE CANDIDATURA RIO 2016, 2009, vol.1) e o *Plano Aquarela 2020* (INSTITUTO BRASILEIRO DE TURISMO, 2009).

A construção da “cidade olímpica” é uma trama complexa, composta por diversos nós que perpassam inúmeras áreas de conhecimento, tais como Arquitetura e Urbanismo, Geografia,

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho (GT) Consumo, Comunicação e Organizações, atividade integrante do XIII Congresso Brasileiro Científico de Comunicação Organizacional e de Relações Públicas.

Estudos do Esporte, Sociologia e Comunicação. Especificamente no campo das Relações Públicas, é imprescindível compreender, nesse contexto, a cidade como organização a ser vendida e consumida e, assim, a necessidade de (re)construção de sua imagem. Sob o ponto de vista organizacional, é preciso corrigir as percepções negativas nos âmbitos nacional e internacional e, para tanto, planejamento de estratégias de *city branding* que, muitas vezes, exploram estereótipos e clichês, refletindo apenas uma pequena parcela da sociedade e, com isso, excluindo grande parte da população.

Na prática, os sentidos que circulam são reapropriados, deslocados, reconstruídos, cabendo a nós entender também esses processos. Esse artigo visa compreender a construção do Rio de Janeiro como “paraíso tropical distópico” no documentário *Rio 50 Degrees – Carry on Carioca*, dirigido por Julien Temple e exibido e reprisado pelo programa *Imagine* da rede britânica BBC entre maio de 2014 e setembro de 2016, antes da Copa do Mundo e após os Jogos Olímpicos. Com 1h45min de duração, o programa faz parte de uma extensa lista de documentários internacionais sobre a cidade produzidos e veiculados por redes de televisão durante o chamado “momento olímpico”, composta tanto por produtos audiovisuais os quais ratificam as narrativas oficiais quanto aqueles que as deslocam, mostrando faces outras de uma marca-cidade almejada. O documentário aqui em análise faz parte do segundo grupo, tal como será demonstrado no decorrer deste trabalho, que apresentará os primeiros 14min do audiovisual.

Considero, tal como Rose (2002, p. 343), que “os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais”; e, tal como Aumont e Marie (2004, p.39), que “não existe um método universal para analisar filmes” e que “a análise de um filme é interminável”. Assim, busco realizar análises das narrativas de forma a desconstruí-las sob a luz da perspectiva teórica, buscando identificar os “modos como imagens, figuras e discursos da mídia funcionam dentro da cultura em geral” (KELLNER, 2001, p.77), sob a perspectiva do consumo desta cidade-mercadoria cuja marca foi reconstruída pelo *city branding*. Desta forma, ainda de acordo com Aumont e Marie (2004), procuro realizar a análise do filme como uma maneira de explicar de forma racionalizada os fenômenos observados nos filmes, com vistas à produção do conhecimento e à interpretação.

O paraíso tropical: da utopia à distopia

A construção do Brasil como paraíso tropical é feita desde suas narrativas fundadoras, como Carta de Caminha, passando pelos mais diversos artefatos da cultura até os dias atuais. O belo,

o exótico, a geografia maravilhosa, a paisagem do ócio, o deleite tropical, a generosidade da flora, da fauna e dos nativos permeiam imaginários tanto de brasileiros e como de estrangeiros, tendo na cidade do Rio de Janeiro uma “representante” de toda a nação. Amâncio (2000, p. 22) salienta que “o Brasil pré-colonial evoca retrospectivamente uma mitologia da sedução do trópico, com sua paisagem paradisíaca e sua gente sensual e receptiva”, onde “utopia, mito, miragem, febre de exotismo, é todo um repertório conceitual que vai se projetar na visão das Américas como uma infância da humanidade” (AMÂNCIO, 2000, p. 29).

Imagens de um bando de araras vermelhas² voando iniciam o documentário inglês *Rio 50 Degrees – Carry on Carioca*, junto com a narração do apresentador, Alan Yentob, em voz *over*. Na sequência, deitado sobre o calçadão de Copacabana, um plano feito por um drone, que segue subindo, abrindo a imagem e dando uma dimensão de grandeza a um dos símbolos da cidade e, após, novas imagens de uma arara sobrevoando um local onde a natureza parece estar intocada: “Você sabe o que é um carioca? Todos no Rio são cariocas. É quente, quente, quente aqui. E está esquentando mais. Este é o momento do Rio, a Copa do Mundo, as Olimpíadas. É o ‘boom’ do Brasil. Ou é? Este filme de Julien Temple explora os altos emocionantes e os baixos aterrorizantes de um paraíso tropical distópico”.³

Já na primeira imagem do documentário, uma referência considerada icônica na construção dos imaginários sobre o país: o papagaio⁴. Segundo Amâncio (2000), houve um grande interesse dos europeus por essas aves desde o momento da chegada dos portugueses ao Brasil. Elas eram valorizadas nos mercados da Europa, segundo o autor, devido à associação com a fauna da Índia (AMÂNCIO, 2000; HOLANDA, 2000). A ave era também muito associada a mitos religiosos: habitavam uma ilha milagrosa na viagem de São Brandão, descendiam dos anjos caídos após a revolta de Lúcifer, ou ainda, a outras transfigurações de anjos e às almas dos justos, e a ideia de terem sido os únicos animais a manterem a fala após o pecado original carregaria o entendimento de que elas preservaram as virtudes dos primeiros tempos – o tempo dos Jardins do Éden. Além do papagaio, a imagem na natureza “intocada” também remete à construção da

² As araras vermelhas são aves que habitam a Amazônia brasileira e rios costeiros margeados por florestas no leste do País, tendo sido localmente extinta de lugares onde ocorria antigamente, como no Espírito Santo, boa parte da Bahia e possivelmente o norte do Rio de Janeiro (fonte: <https://www.wikiaves.com.br/wiki/arara-vermelha>, acesso em 09 mar. 2019). É considerada pelo ICMBio como espécie “quase ameaçada”, ou seja, que pode vir a se enquadrar em uma categoria de ameaça em um futuro próximo (fonte: http://www.icmbio.gov.br/portal/images/stories/comunicacao/publicacoes/publicacoes-diversas/livro_vermelho_2018_vol1.pdf, acesso em 09 mar. 2019). Embora não seja possível comprovar, pois não há créditos das imagens, é possível / provável que tanto as imagens das aves quanto a imagem aérea da floresta tenham sido feitas no Pantanal ou na Amazônia, apesar do documentário ser sobre o Rio de Janeiro.

³ As traduções aqui contidas são de minha responsabilidade.

⁴ Apesar de serem espécies distintas, papagaios e araras são aves da mesma ordem (*Psittaciformes*) e mesma família (*Psittacidae*).

cartografia do “novo mundo” pelas narrativas fundadoras e em outros textos que idealizam paisagens dos cenários edênicos, tal como salienta Holanda (2000, p. 258):

a amenidade do sítio corresponde bem à noção do homem feito à imagem de Deus; não se conhece ali neve ou granizo, e nada é triste ou corrupto; sem haver febre ocorre o antídoto, e não existindo defeitos na Natureza, já lá aparecem os remédios. Ausentes o horror hibernal e as intempéries, prevalece constante a primavera, e tudo quanto há vai em aumento pela própria harmonia do tempo. Para completar o quadro, no topo de cedro e de outras árvores, cantam a fênix, perenemente vivaz, e o papagaio, e uma só é a harmonia dos pássaros inumeráveis, louvando, cada qual à sua maneira, e celebrando, jubilosos, o Criador.

A imagem do paraíso edênico carrega também um sentido de utopia. A vida imaginada como diferente, melhor que a conhecida, é característica constitutiva da humanidade, um desejo de transcendência como atributo universal, segundo Bauman (2003). Nesse sentido, o podemos entender o “novo mundo” como paraíso utópico:

Novo não só porque, ignorado, até então, das gentes da Europa e ausente da geografia de Ptolomeu fora “novamente” encontrado, mas porque parecia o mundo renovar-se ali, e regenerar-se, vestido de verde imutável, banhado numa perene primavera, alheio à variedade e aos rigores das estações, como se estivesse verdadeiramente restituído à glória dos dias da Criação. (HOLANDA, 2000, p. 254)

O termo *utopia*, cunhado por Thomas More em 1516, 24 anos após o descobrimento da América, refere-se a *topos* – um lugar, segundo Bauman (2003): as visões de vida diferentes eram sempre associadas a um território definido. Aqui, o termo se destaca do paraíso cristão para tomar corpo nas cidades. Na “modernidade sólida”, o mundo é conscientemente territorial, tendo suas identidades ligadas ao território, unindo espaço e poder (o poder inscrito no reino da soberania e os Estados como autoridade e entidades territoriais). Utopia, nesse sentido, ainda de acordo com Bauman (2003), diz respeito a um reino de tranquilidade, certeza e estabilidade, constante e consistente. “As utopias eram os produtos finais antecipados da habilidosa implantação tanto da plasticidade do mundo quanto da nova (genuína ou suposta) liberdade de remodelar as condições humanas com o propósito de construir um mundo livre da maldição da incerteza” (BAUMAN, 2003, p. 16). Seu problema, segundo o autor, não diz respeito à potência da transcendência, mas sim, a sua articulação como projeto: “programas de mudança e de visões de vida coesos e abrangentes que a mudança espera provocar – visões que se destacam da realidade, esboçando uma visão completa e verdadeira, um mundo alternativo” (BAUMAN, 2003, p. 12).

Orellana (2010) descreve o conceito de utopia de More como um “não-lugar”, pela presença no termo do radical –u, mas que, na perspectiva do autor, se apresenta como um território a se descobrir, uma meta a se conquistar. Segundo Orellana, a perspectiva de More considera que os interesses mercantis e a propriedade privada rompem com a harmonia comunitária e, desta forma, uma sociedade utópica somente se construiria a partir de uma sociedade sem noção de propriedade ou que não se utiliza de dinheiro, sendo o desejo a verdadeira fonte da desgraça humana. Ainda de acordo com Orellana, Aristóteles já mencionava a ideia de utopia urbana e Platão descreveu a república ideal, utilizando uma metáfora anatômica que equivaleria a um corpo são e asséptico, sem manchas nem contrastes, “que não pode ter lugar no real” (ORELLANA, 2010, p. 136). Outro conceito importante trazido pelo autor é o de Tommaso Campanella e sua *Cidade do Sol*, onde, segundo o autor, o poder fecha os espaços arquitetônicos e humanos, homogeneizando diferenças e interesses por meio da produção de corpos dóceis, convertendo-se numa espécie de totalitarismo.

Observa-se algumas questões trazidas até o momento para debate: a construção do Brasil como paraíso tropical utópico desde a chegada dos portugueses, um imaginário reproduzido ainda hoje das mais diversas formas e que no documentário em análise tem como representante a fauna e a flora; a construção da cidade ideal, global, da marca-cidade almejada pelas narrativas oficiais (governamentais), que utiliza os megaeventos como meio e fim para atingir seus objetivos; o deslocamento desses conceitos pela narrativa do documentário a partir do entendimento do Rio de Janeiro como paraíso tropical distópico.

A construção das cidades utópicas, assim como a construção da “cidade olímpica” passa, dentre outros campos, pela Arquitetura e Urbanismo, como dito anteriormente. Freitas (2011) ressalta as modificações urbanas e geográficas promovidas pelo então prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio, para abrigar a Exposição Internacional de 1922, que buscava uma nova ordem baseada na importância financeira da mudança e na inserção da cidade do Rio de Janeiro como sede de grandes eventos e negócios. As mudanças de Carlos Sampaio seguiram as efetuadas anteriormente por Pereira Passos, baseadas em uma assepsia desejada internacionalmente, e justificadas como forma de acabar com as doenças e a miséria presentes no centro da cidade, sempre em nome de uma suposta melhoria na imagem do Rio de Janeiro que contribuiria para uma melhor colocação da metrópole no cenário internacional.

Assim como no início do século XX, o Rio de Janeiro também passou por diversas mudanças arquitetônicas de larga escala para receber os megaeventos do século XXI, baseadas em um

ideal de se (re)colocar a cidade no cenário mundial de investimentos e turismo, seguindo as influências da globalização não apenas na esfera econômica, mas também na produção do espaço urbano, que passa a ser reconfigurado segundo orientações mercadológicas, gerando uma imagem ilusória de beneficiamento a todos os cidadãos, mas que resulta na comoditização do espaço urbano e em exclusões sócio-espaciais as quais muitas vezes resultam em efeitos alienantes para os residentes das cidades. (SÁNCHEZ; BROUDEHOUX, 2013).

O documentário aqui em análise resulta, então, da tensão entre a ideia do paraíso tropical, a cidade utópica e os “efeitos” produzidos na construção da “cidade olímpica”, uma cidade que exclui, apesar de (e talvez devido a) seu desejo asséptico. Nos termos de Sánchez e Broudehoux

o modelo de planejamento orientado por eventos promove uma visão exclusiva da regeneração urbana que pode abrir caminho para a privatização e mercantilização do espaço urbano assistidas pelo Estado, servindo assim às necessidades de capital, exacerbando a segregação sócio-espacial, a desigualdade e os conflitos sociais. (SÁNCHEZ; BROUDEHOUX, 2013, p. 133)

Na ideia da cidade distópica, muito explorada pela literatura e pelo cinema de ficção, a narrativa abandona os “mundos perfeitos” de More, Platão e Campanella para dar lugar à desesperança, à sociedade catastrófica, a uma perspectiva sombria comumente ligada a sociedades de um futuro apocalíptico, muito ligado ao desenvolvimento tecnológico (ORELLANA, 2010). No entanto, para o diretor do documentário, Julien Temple, trata-se da sociedade carioca do presente.

Como pode ser visto nessas produções, a distopia retrataria uma sociedade de pesadelo em que se apresenta um jogo entre desesperança e felicidade. Para um observador externo, é evidente que a cidade descrita é um espaço trágico, embora seus habitantes insistam repetidas vezes em proclamar sua felicidade. Enquanto isso, na cidade utópica, o tema da felicidade era uma dedução lógica da perfeição das condições de vida, na cidade distópica a afirmação da felicidade expressa a alienação de um sujeito que não reconhece a situação miserável em que se encontra. (ORELLANA, 2010, p. 141)

Após a fala do narrador, a música *Rio 40 Graus*, de Fernanda Abreu, é a trilha sonora de imagens que corroboram a ideia de “purgatório da beleza e do caos”: um jogo de imagens contrastantes, atuais ou de arquivo, que mostram imagens de surfistas de trem⁵ em vagões lotados, uma mulher que se exercita na praia, cachorros que passeiam no calçadão de

⁵ O “surfe ferroviário”, como também é conhecido, é a prática de viajar sobre os vagões dos trens, desviando dos obstáculos. Foi uma prática muito popular nos anos de 1990 que causava muitos acidentes, inclusive com mortes. (Mais informações: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/mar-raivoso-a-ousadia-e-o-protesto-dos-surfistas-ferroviarios-no-rio-de-janeiro>>. Acesso em 09 mar. 2019).

Copacabana, a vista de um apartamento luxuoso de frente para o mar, a favela, as festas nas boates e dentro do trem, as danças, bebidas alcoólicas, a sensualidade, o estar-junto, a violência, o sexo e a sensualidade, entrecortadas por imagens de um termômetro mostra a temperatura subindo – um resumo dos imaginários sobre o Rio de Janeiro entrecortados por imagens não tão comuns para estrangeiros. O documentário denuncia, especialmente durante os primeiros 14min, a diferença entre a imagem construída, a imagem almejada e a cidade vivida.

Outro exemplo da cidade distópica construída pelo documentário está na relação com o dinheiro, considerando especialmente que na construção da cidade utópica de Platão, More e Campanella a propriedade é uma das fontes de problemas e deve ser controlada ou combatida. Dois exemplos claros são apresentados logo no início do audiovisual: no primeiro, a participação da *socialite* Narcisa Tamborindeguy como representante da riqueza e do consumo de luxo na cidade. Ela se hospeda no Copacabana Palace, onde nada na piscina. “Eu me sinto super bem no Copacabana Palace, como eu sou super bem recebida na Grande Rio, sabe, isso é o jeito de ser carioca, o contraste da cidade, do rico, do lixo com o luxo”, diz. Cenas da *socialite* mergulhando na piscina são intercaladas com imagens de uma idosa lavando roupa em uma poça d’água que se forma em um buraco de uma via, onde duas pessoas também tomam banho. Após, imagens de Narcisa em uma festa luxuosa, uma banheira cheia de champanhe. A também *socialite* Val Marchiori, que participa da festa, diz, fazendo gestos com uma taça: “vou tacar champanhe no povo”.

No segundo exemplo, o dinheiro também é usado como justificativa para a divisão da cidade entre Zona Norte e Zona Sul. Nelson Motta diz que o valor do metro quadrado de um imóvel em Ipanema é mais alto que em *Park Avenue* (Nova Iorque). O documentário cita a divisão da cidade pelas montanhas e a necessidade de túneis para sua união, assim como menciona a diferença populacional nas duas áreas. Uma entrevistada diz que “o Rio parece [se resumir a] a Zona Sul”, enquanto outra diz que “na Zona Sul as pessoas se acham melhores”. Uma moradora de rua diz que na “na Zona Sul as pessoas são muito ignorantes” e que há muitos racistas, por isso ela prefere a Zona Norte. Um taxista diz que na Zona Norte os vizinhos são amigos e que a convivência é mais solidária, mas que é uma área muito perigosa, que não dá para fazer corridas para lugares não pacificados porque “o cara pode te pedir pra desovar um corpo”, que você pode tomar um tiro por ser confundido. E encerra: “a diferença é a grana”. O então prefeito do Rio, Eduardo Paes, também é entrevistado. Ele diz que é um carioca da classe média-alta, nascido na Zona Sul, e diz que “o grande desafio desta cidade tem sido, nos últimos anos, e será nos próximos anos, certamente, essa integração desse Rio de vários Rios”.

Na separação da cidade devido ao abismo social gerado pela acumulação financeira, constrói-se a distopia do paraíso tropical das matas e das aves. O paraíso edênico divide espaço com cenários de pobreza e até de miséria, dando o tom do “paraíso tropical distópico”. Mas a produção desses sentidos não se encerra nas imagens contrastantes, ela se dá também nos recursos de montagem, conforme veremos a seguir.

Montagem como recurso para o contraste: imagens de arquivo e música

Outra questão trazida logo no início do documentário é a construção dos imaginários sólidos sobre a cidade. Um instrutor de asa delta fala, enquanto voa: “aqui, onde os homens e as mulheres viram deuses. O Rio de Janeiro, devido a essa geografia onde as montanhas recortam o nosso litoral, ela trouxe para o carioca uma perspectiva aérea”. Diversas imagens aéreas dos mais sólidos clichês da metrópole são exibidas ao som de *Samba do Avião*, de Tom Jobim, outro clichê da cidade. Amâncio (2000, p.147-148) reitera que

Essencialmente aéreas, as vistas introdutórias do Rio compõem o mais imediato leque de clichês sobre a cidade. Esta facilidade de composição plástica, possibilitada pela exuberante corografia, estabelece com a presença do mar – a Baía de Guanabara ou as praias oceânicas – um conjunto do qual a natureza tropical parece se nutrir para um efeito de espetacularidade. A natureza emoldura o nicho urbano e lhe dá substância pictórica.

A esse conjunto de imagens que compõe a apresentação da cidade em seus mais sólidos clichês acrescentam-se imagens de arquivo que corroboram os (e que contribuíram na construção dos) imaginários de estrangeiros sobre a cidade. Imagens do filme musical *Flying Down to Rio* (1933), com Fred Astaire, são exibidas: mulheres fazem uma coreografia na asa de um avião e o vento as deixa seminuas. Imagens do filme *Interlúdio*, de Alfred Hitchcock (1946), mostram Ingrid Bergman e Cary Grant chegando ao Rio de Janeiro e admirando a cidade de dentro do avião. Um documentário estrangeiro é exibido⁶, com imagens coloridas ou em preto e branco do carnaval. Raul Manso, taxista, diz que transporta muitos turistas, os quais sempre querem ir ao Cristo Redentor, Pão de Açúcar, Maracanã, quadras de escolas de samba, reiterando os imaginários sobre o consumo turístico da cidade, enquanto imagens de um mapa antigo são exibidas ao som de *Mas que nada*, de Sérgio Mendes, sobrepostas a imagens de arquivo de carnavais, de uma calopsita dançando e do próprio clipe da música em preto e branco, fechando um leque que compõe, em áudio e em visual, os imaginários mais sólidos da cidade.

⁶ Como não há créditos nas imagens de arquivo, não foi possível identificar todos os filmes utilizados. No entanto, tratam-se de imagens de arquivos públicos, ou seja, produtos audiovisuais que foram produzidos para uma exibição pública a determinada audiência, entre filmes, imagens documentais, programas de televisão.

A respeito dos arquivos, Foucault (2008) os entende como sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos e coisas dentro das práticas discursivas. Não se trata da materialidade (documentos guardados) ou das instituições que os guardam, mas da possibilidade de aparecimento das coisas ditas graças ao jogo que relações que caracteriza o nível discursivo.

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas [...] se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; [...] é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade. [...] é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu funcionamento. [...] é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria. (FOUCAULT, 2008, p. 147)

Na concepção foucaultiana, o discurso é objeto de desejo, é também aquilo pelo que se luta, é um poder do qual todos querem se apoderar (FOUCAULT, 2000); e o arquivo, nesse contexto, atua como prática que permite a subsistência dos enunciados, mas também sua modificação; “*É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados*” (FOUCAULT, 2008, p. 148, grifo do autor). No que diz respeito ao uso das imagens de arquivo no documentário, Mello (2014) ressalta, baseando-se em Didi-Huberman, que elas “são potentes e capazes de exigir um trabalho crucial da memória, produzindo uma incessante reconfiguração do passado” (MELLO, 2014, p.22). Nesse sentido, ao recolher as imagens de arquivo e construir novas associações e classificações a partir de seu uso, os criadores do audiovisual questionam a posição das imagens como dispositivos conceituais, construindo novas posições.

O arquivo no cinema nada é antes de ser recolocado a serviço da montagem, pois existe uma tomada de posição de ordem política frente ao arquivo. Podemos pensar, então, que esta tomada de posição política dos arquivos está intimamente relacionada com as fraturas da história. Em outras palavras, podemos dizer que as lacunas dos arquivos serviriam como mecanismo de desvelo das chamadas fraturas da história, dentro de seus regimes de visibilidade e dizibilidade. (MELLO, 2014, p.22)

Três conceitos são essenciais na obra de Didi-Huberman para compreender a relação entre história e tempo na imagem: *anacronismo*, *sintoma* e *sobrevivência*. Por *anacronismo* entende-se o rastro (vestígio) característico das imagens, tal como uma marca ou sintoma que se expressa em outras imagens e tempos. O *sintoma* é aquilo que aflora as memórias, relações, semelhanças e tensões nas diversas temporalidades presentes nas imagens. A memória presente na imagem pode gerar tempos heterogêneos e descontínuos de acordo com a montagem – o

anacronismo, o qual expressa a complexidade e sobredeterminação das imagens, consideradas um “campo de forças carregado de tempo complexo e impuro, ou seja, uma multiplicidade de tempos” (MELLO, 2014). A importância da montagem, nesse sentido, está na constante atualização do presente e incessante reconfiguração do passado por meio de um movimento de construção da memória. E, na montagem do documentário aqui em análise, a potência das imagens de arquivo buscam, em consonância com imagens de entrevistas, buscar memórias sobre a cidade, memórias essas que também atuam sobre os imaginários, além de mostrar processos de construção dos imaginários que perduram até os dias atuais. Julien Temple, ao resgatar essas imagens e reutilizá-las com outros recortes, em outros contextos, denuncia, de certa forma, as histórias contadas, os estereótipos sólidos construídos ao longo dos anos (também) por produtos audiovisuais, de ficção ou não.

Nessa disputa conduzida pelo documentário, uma fala de Fausto Fawcett, cantor brasileiro identificado no audiovisual como *street philosopher*: “esse cartão postal do chopp, da mulher, do futebol, da alegria, bla bla bla, é legal, mas é paralisante”. Fawcett alerta, com suas palavras, sobre uma questão importante acerca dos estereótipos: embora não correspondam a uma suposta “verdade fundadora”, são vistos enquanto tal e, portanto, são resistentes a mudanças; e eles também são úteis, pois, de acordo com Freire Filho, Herschmann e Paiva (2004, p.3),

[...] ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificativa e da racionalização de comportamentos hostis.

Ainda no tensionamento por meio das imagens de arquivos, o documentário mostra cenas do filme *Xica da Silva* (1976). Enquanto Zezé Mota encena uma dança com nudez, Fawcett reitera: “então fica aí quietinho porque você é o bom selvagem, alegre, erótico e servil”. Essas questões remetem à perfeição física, outro atributo explorado desde as narrativas fundadoras (AMÂNCIO, 2000) que passa a ser explorado mercadologicamente, segundo Gomes e Gastal (2015), com a criação da Embratur, durante a ditadura militar, devido à relevância que o turismo ganhava para o Brasil. Nesse período

A Embratur divulgou intensamente a imagem do Brasil como país harmônico, reafirmando a identidade nacional em torno da mestiçagem / sexualidade / paraíso. Construiu, assim, a *mulher brasileira* como um atrativo turístico (Caetano, 2004; Gomes, 2009, 2010) ao utilizar, seguidamente, imagens de mulheres seminuas associadas a paisagens naturais, notadamente as praias, ou a eventos como o carnaval, nos materiais de divulgação turística. (GOMES; GASTAL, 2015, p. 212, grifo das autoras)

O ideal paradisíaco construído desde as narrativas fundadoras e reiterado tanto nos planos governamentais de turismo quanto nos mais diversos produtos midiáticos, como cinema (AMÂNCIO, 2000) e televisão (GOTARDO, 2016), é também parte dos imaginários de consumo turístico – ou, sob o ponto de vista institucional-mercadológico, são parte de uma estratégia para construir uma marca, criar atributos intangíveis para o país, de forma diferenciar entre os competidores para atrair consumidores e, portanto, divisas (FREITAS; GOTARDO; SANT’ANNA, 2015). A construção do corpo como atrativo turístico remonta ainda, segundo Gomes e Gastal (2015), ao imaginário da “Eva”: a pecadora, a prostituta, a mulher hiperssexualizada, geralmente ligada à figura da “mulata”⁷, revelando uma dupla opressão – de gênero e de raça – tal como podemos ver por meio do uso das imagens do filme *Xica da Silva*.

Prosseguindo na análise do documentário, Eduardo Paes salienta, em gravação feita no Centro de Operações do Rio – um centro tecnológico de ponta onde o ex-prefeito gravou outras participações em documentários internacionais – que “a gente tem que deixar de ser uma espécie de paraíso tupiniquim, república das bananas. É o que a gente tem que mostrar, que essa cidade é uma cidade melhor, isso aqui, nós não queremos construir uma cidade para visitantes em busca de lugares exóticos dos trópicos, nós queremos uma cidade melhor para as pessoas que vivem aqui”. Enquanto fala, imagens de arquivos mostram pessoas dançando em fantasias de bananas, pessoas trabalhando na colheita da fruta, uma pessoa ao lado de um índio, um artista de rua tocando guitarra na praia, a banda U2 na varanda do Copacabana Palace, o clipe da música *Beautiful*, de Snoop Dogg e Pharrell Williams e um mapa antigo sobre o corpo de uma mulher de biquíni. Paes representa essa voz da marca “oficial”, da construção que o planejamento estratégico almeja, desconsiderando os potenciais efeitos excludentes que a implantação do plano de reconstrução da cidade impunha a uma grande parte dos cidadãos, tal como apontaram Sánchez e Broudehox (2013).

Sobre essa cidade “melhor para as pessoas” (em detrimento de sua construção para consumo turístico, segundo o entendimento da fala de Paes) que o então prefeito tentava defender como projeto, uma entrevistada, deitada sobre o calçadão de Copacabana, salienta: “não é só o Rio de Janeiro maravilhoso, ‘cidade maravilhosa’, que gringo tá acostumado a ver”. Ao som de *País Tropical*, de Jorge Ben Jor, um *travelling* que passa sobre a mata, sobre a favela, chegando

⁷ Conforme destacam Gomes e Gastal (2015, p. 211), militantes do movimento feminista negro “criticam e buscam desconstruir o estereótipo da mulata, segundo o qual mulheres negras são entendidas como responsáveis pela sedução de homens brancos e, assim, pela fundação da nação mestiça ou da civilização luso-tropical. A denúncia do feminismo negro refere-se à ideologia da mestiçagem, vinculada à construção discursiva da hiperssexualidade das mulheres negras, que oculta a opressão e a violência sexual que sofreram as mulheres negras escravizadas”.

até a praia. A entrevistada continua: “É uma cidade com conflitos, com favelas, com necessidades em educação, saúde, que não é tão mostrado lá fora e que deveria ser, porque vir pra cá e ver só os pontos turísticos é fácil, mas ver como é uma cidade de verdade, nem todo mundo consegue”. A entrevistada denuncia a diferença da imagem da cidade que é construída *versus* a cidade que é vivida por seus cidadãos, contrariando a fala “oficial” de Paes.

Outra questão central na montagem para a condução da narrativa é a música que compõe a trilha sonora. Trata-se especialmente, neste caso, de uma característica do diretor Julien Temple, conhecido por ser um cuja história está intimamente ligada a produção de filmes documentais sobre músicos, bandas e festivais e também por clipes musicais. “A trilha sonora [...] participa da articulação e da organização da narrativa cinematográfica compondo um elemento de sua montagem. E desse modo, a percepção fílmica é ‘áudio (verbo) visual’ e permite numerosas combinações entre sons e imagens visuais” (CARVALHO, 2007, p. 2).

É necessário, especialmente neste caso (mas também em todos os produtos audiovisuais), romper com a hegemonia da visualidade, buscando compreender o papel da música na construção de sentidos no documentário. Born (2013, p. 7) ressalta que a música é uma forma de mediação social, do som e do espaço, “seja na perspectiva de sua capacidade de engendrar modos de ser público e privado, sua constituição de formas de subjetividade e personalidade, sua ressonância afetiva ou sua incorporação na dinâmica capitalista de mercantilização e reificação”, e ela também o é na produção audiovisual. Tal como Vila (2014), entendo que “as práticas musicais (e, em geral, quaisquer práticas culturais) são consideradas discursos com capacidades identitárias precisas” (VILA, 2014, p. 18) e, considerando, ainda como o autor, que os processos de identificação não estão ligados apenas de uma base discursiva, mas também a uma origem narrativa, é necessário apontar que esta é uma forma específica de discurso e que

[...] permite a compreensão do mundo ao nosso redor de determinada forma que ações humanas são relacionadas umas com as outras e adquirem significado devido ao seu efeito na realização de objetivos e desejos. Em outras palavras, [...] a narrativa seria uma das mais importantes formas cognitivas que os seres humanos têm para entender a causalidade das ações dos agentes sociais. (VILA, 2014, p. 17)

Os produtos audiovisuais são discursos e, mais especificamente, são também narrativas. As músicas que compõem a trilha sonora desses audiovisuais também atuam no processo de construção de sentidos e, assim, também possuem sua função narrativa e discursiva, com uma particularidade importante: sua grande capacidade interpelatória, “porque ela[s] trabalha[m]

com experiências emocionais intensas, experiências que são muito mais poderosas que aquelas produzidas por outros artefatos culturais” (VILA, 2014, p.22).

As músicas utilizadas no documentário possuem relações estreitas com as imagens que as acompanham e apresentam uma característica diferenciada em relação a outros documentários pesquisados anteriormente: são, em sua maioria, músicas brasileiras. Por exemplo, ao falar dos estereótipos, utiliza-se a bossa nova ou o samba-jazz, músicas de grande consumo internacional. Ao se falar dos contrastes da cidade, a música *Rio 40 graus*, com seu célebre verso “purgatório da beleza e do caos”. *O caminho do bem*, de Tim Maia, é acompanhado por imagens das ruas com pessoas em situação de vulnerabilidade, dormindo nos bancos e calçadas, construindo um sentido de ironia para os lugares. Ao longo do documentário, a música indica os tempos e espaços, construindo e desconstruindo sentidos sobre eles. No entanto, fica a dúvida sobre a eficácia dessa estratégia, considerando que não há legendas no arquivo ao qual tive acesso e a língua poderia se apresentar como barreira para a compreensão, caso as músicas não tenham sido legendadas durante as exibições na televisão.

Músicas e imagens de arquivo são centrais para a montagem deste documentário, conduzindo a narrativa de uma forma a produzir sentidos que corroboram o ideia do “paraíso tropical distópico”, mas que também exercem uma importante função: tensionar os estereótipos e os clichês associados à cidade, mostrando que ela é muito mais diversa e que é uma cidade em conflito – não apenas o conflito armado, mas também em relação a uma violência simbólica que exclui em nome da reconfiguração da imagem da cidade para os megaeventos, para a criação de uma marca-cidade que se almejava cidade-global.

Considerações Finais

A Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos foram meio e fim para um processo de reconfiguração da imagem da cidade. Para tanto, foram utilizadas técnicas de *city branding* – modelo desenvolvido no campo do Marketing, a partir de uma visão da Administração e da cidade enquanto produto, e não como *locus* de circulação dos imaginários contemporâneos. Esse modelo é “vendido” mundo afora há cerca de 30 anos como “solução” para diversos problemas, em uma visão que “molda” novos modos de ser, estar e viver na cidade, gerando uma nova ideia de cidadania (SÁNCHEZ, 2010) – e os meios de comunicação são elementos-chave na construção dessas novas subjetividades.

Apenas nos primeiros 14min, *Rio 50 Degrees – Carry on Carioca* promove um grande e importante tensionamento nos imaginários relacionados à cidade, que é apresentada com “paraíso tropical distópico”. Áudio e visual compõem um leque de representações que denunciam um reducionismo da cidade aos seus estereótipos, a distância entre o discurso oficial da marca e cidade vivida, a colonização dos corpos, o abismo social entre os mais ricos e os mais pobres: uma cidade moldada pela geografia maravilhosa do paraíso edênico, mas que carrega o estigma das narrativas distópicas futuristas em seu passado e presente. Mas também, uma cidade plural, que vive todos os seus espaços das mais diversas formas, apesar de estes serem excluídos na conformação da marca-cidade.

Referências

AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos: imagens no cinema**. Niterói: Intertexto, 2000.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3ª ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. Utopia with no Topos. **History of the Human Sciences**, vol. 16, n.1, fev. 2003, p.11–25.

BORN, Georgina. Introduction – music, sound and space: transformations of public and private experience. In _____ (ed). **Music, Sound and Space**. Transformations on Public and Private Experience. Cambridge: Cambridge University Press, 2013

CARVALHO, Marcia. A trilha sonora do Cinema: proposta para um “ouvir” analítico. **Caligrama** (São Paulo. Online), [S.l.], v. 3, n. 1, apr. 2007.

COMITÊ DE CANDIDATURA RIO 2016. **Dossiê de candidatura do Rio de Janeiro a sede dos Jogos Olímpicos e Paraolímpicos de 2016**. Rio de Janeiro: COB, 2009 (3 vols.).

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2000.

FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael; PAIVA, Raquel. Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas. **E-Compós**, Brasília, v. 1, 2004.

FREITAS, Ricardo Ferreira. Rio de Janeiro, lugar de eventos: das exposições do início do século XX aos megaeventos contemporâneos. In: Encontro da Compós, XX, 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2011.

_____; GOTARDO, Ana Teresa; SANT'ANNA, Cristina Nunes de. Ativos intangíveis na marca rio: o consumo turístico da cidade nos documentários internacionais. In: XXIV Encontro da Compós, 2015, Brasília. **Anais...** Brasília, 2015.

GOMES, Mariana Selister; GASTAL, Susana. Evas e Marias no turismo do Brasil: o corpo como atrativo turístico e signo de hospitalidade. In: SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira (Org.). **A construção social das emoções: corpo e produção de sentidos na Comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

GOTARDO, Ana Teresa. **Rio para gringo: a construção de sentidos sobre o carioca e a cidade para consumo turístico**. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

INSTITUTO BRASILEIRO DE TURISMO (Brasil). **Plano Aquarela 2020: marketing turístico internacional**. Brasília: Assessoria de Comunicação da Embratur, 2009.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

MELLO, Jamer Guterres de. O arquivo como sintoma: anacronismo das imagens na obra de Harun Farocki. **Revista Passagens**, vol. 5, n. 1, 2014, p. 20-34.

ORELLANA, Rodrigo Castro. Ciudades Ideales, Ciudades sin Futuro. El Porvenir de la Utopía. **Daímon - Revista Internacional de Filosofía**, Suplemento 3, 2010, 135-144

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. IN: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p.343-364.

SÁNCHEZ, Fernanda. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó: Argos, 2010.

_____; BROUDEHOUX, Anne-Marie. Mega-events and urban regeneration in Rio de Janeiro: planning in a state of emergency. **International Journal of Urban Sustainable Development**, vol.5, n.2, 2013, p. 132-153.

VILA, Pablo. Narrative Identities and Popular Music: Linguistic Discourses and Social Practices. In: _____ (ed.). **Music and youth culture in Latin America: identity construction processes from New York to Buenos Aires**. New York: Oxford University Press, 2014. p.17-80.