

# ***Como ser estrangeiro no Rio: paisagens cariocas no cinema brasileiro e norte-americano contemporâneo***

---

*Bianca Freire-Medeiros e Leonardo Name*

## ***Introdução***

Na última década, ganharam centralidade acadêmica os estudos que associam “cultura” e “meio urbano” e, mais especificamente, “cinema” e “cidade”. Debruçar-se sobre a relação entre esses dois elementos significa não apenas pesquisar o papel, no mais das vezes não creditado, que as cidades desempenham nos filmes, mas sobretudo examinar as múltiplas e significativas interações entre a mais importante forma cultural e a mais importante forma de organização social do século XX (Schiel, 2001: 1). Como precisamente argumentado por diversos autores (Bruno, 1997; Clarke, 1997; Stam, 1997; Amancio, 2000; Schiel, 2001; Fitzmaurice, 2001), a investigação conjunta do cinema e do meio urbano possibilita, de fato, um conhecimento mais acurado das relações entre espaço e cultura, arquitetura e representações do “eu” e do “outro”. Qual o papel das pro-

duções cinematográficas que enfocam cidades e culturas específicas em um mundo globalizado? De que maneira o cinema tem contribuído para a manutenção, transformação e subversão de estereótipos e clichês sobre essas cidades e seus habitantes?

O cinema filmou a cidade desde seus primeiros registros. Se os primeiros cineastas do *fin-de-siècle* tinham a ilusão de estar restituindo e arquivando o *real*, hoje se sabe que as imagens cinematográficas afastam-se da chamada “realidade concreta” minimamente a partir da intervenção compositiva de seus realizadores. Filmes se *parecem com algo*, mas *não são o algo* (Hopkins, 1994: 59-60). É correto afirmar, assim, que as cidades cinemáticas, construídas em estúdio ou utilizadas como locação, são uma *representação*.

As imagens de uma cidade, repletas de significados, podem contribuir, intencionalmente ou não, para a difusão de um conjunto de crenças e valores muitas vezes ligados a estruturas de dominação cultural, política e econômica. É fundamental, na análise desses discursos sobre a cidade, saber que não se trata de uma dicotomia entre realidade e representação, concreto e imaginário, mas de uma situação dualística: interpenetram-se o sítio a ser representado – determinada cidade – e o sítio do qual emanam as representações – cultural, geográfico, político, teórico (Duncan, 1994: 34). É preciso, portanto, tratar os discursos e representações sobre a cidade como construções simbólicas que, a despeito de sua polivocidade, situam-se muito além do plano idiossincrático; estão plenas de valores sociais e produzem efeitos bastante concretos na forma da cidade e na vida de seus habitantes (Freire-Medeiros, 2002a).

Discutiremos essas relações entre cidade, cinema e representações do “eu” e da “alteridade” a partir do recorte da cidade do Rio de Janeiro.

Foram escolhidos quatro filmes produzidos nos últimos anos, em que a capital carioca e um certo estilo de vida associado a ela ocupam papel preponderante na trama: *A grande arte*,<sup>1</sup> *Kickboxer 3: a arte da guerra*,<sup>2</sup> *Boca*<sup>3</sup> e *Bossa nova*.<sup>4</sup> Todos evitam a reconstrução do Rio de Janeiro em estúdio e fazem da interação entre personagens norte-americanas e brasileiras parte fundamental de suas tramas.

Filmes sobre “terras distantes”, não importa o quão destituídos de requinte estético ou narrativo, dispõem-se como terrenos produtivos para se explorar questões de alteridade, sexualidade, gênero e raça. A despeito de não exibirem os atributos do que se convencionou chamar de filmes reflexivos, *Kickboxer 3* e *Boca* provêm uma excelente oportunidade para examinarmos os mecanismos que produzem uma imagem mítica do Rio como lugar híbrido onde é possível exercer a sexualidade sem restrições, ainda que em meio a uma atmosfera de exacerbada violência urbana. Esses filmes exemplificam o que estamos chamando aqui de “representações da alteridade” – um olhar externo que te-

matiza nossa cidade e pretende, na radicalização do estranhamento, dar conta do que os cariocas (e por uma lógica metonímica, todos os brasileiros) são. *A grande arte* e *Bossa nova* fazem parte da chamada retomada do cinema brasileiro, iniciada no início dos anos 1990, geralmente caracterizada, de um lado, por apuro estético e narrativo, e, de outro, por certo apelo comercial. Foram escolhidos sobretudo por serem leituras “nativas” da cidade do Rio de Janeiro e do carioca produzidas, em larga medida, para o mercado internacional (Scholhammer, 1999-2000). Mas até que ponto as representações da cidade produzidas pelo olhar estrangeiro e as representações nativas visando ao público internacional de fato diferem?

### *Take 1: olhar estrangeiro em discurso nacional*

*A grande arte* tem como protagonista o fotógrafo norte-americano Peter Mandrake (Peter Coyote), residente na Lapa, área central do circuito boêmio carioca. Contratado por japoneses para produzir fotos da cidade para um livro, sua câmera evita os espaços convencionalmente turísticos e se direciona para o submundo carioca. Não é por acaso, então, que Mandrake acaba estabelecendo uma amizade íntima com a prostituta Gisela (Giulia Gam), cujo assassinato o leva a enfrentar uma complexa rede criminoso. Sua opção pelo lado obscuro da cidade tem conseqüências desastrosas: ele é agredido com uma faca, e sua namorada, Marie (Amanda Pays), é estuprada.

*Bossa nova* tem como protagonista a norte-americana Mary Ann (Amy Irving), residente no Arpoador, na prestigiosa Zona Sul carioca. Ela conheceu a cidade quando aeromoça e, ao se tornar viúva, decidiu nela morar. Agora ministra aulas de inglês, num local onde casualmente conhece Pedro Paulo. Ele se encanta pela estrangeira e, para conquistá-la, decide matricular-se no curso de inglês em que ela é professora.

O Rio, personagem central dos dois filmes,<sup>5</sup> seduz de maneiras opostas Mary Ann e Mandrake: a mesma cidade que acolhe amorosamente a professora tenta violentamente expulsar o fotógrafo. Por certo, a experiência da cidade está ligada, de um lado, a um conjunto de representações positivas e utópicas que a apresentam como local de civilidade, da emancipação e liberdade do indivíduo e, de outro, por representações negativas e distópicas que a elegem como local de alienação e perdição dos seres humanos (Bellavance, 1999: 67-8). *Bossa nova* e *A grande arte* expressam de várias maneiras esta dualidade da cidade, talvez melhor percebida por estrangeiros como Mary Ann e Mandrake: “O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo” (Peixoto, 1988: 363).

### *Paisagem e centralidade*

Uma mulher seminua, maquiagem borrada, está deitada com olhos arregalados. É uma prostituta e está morta. Uma faca em mãos anônimas marca seu rosto com a letra “P”. A câmera se afasta e revela um quarto de hotel. Pouco a pouco, o *zoom out* vai sobrepondo elementos: o edifício, seu entorno, o relógio da Central do Brasil que denuncia a paisagem do Centro do Rio de Janeiro, seus prédios sujos e decrépitos e, por fim, o tecido adensado da capital carioca. É a cidade também uma prostituta? Está morta? Em uma mudança brusca de escala, uma mulher assiste em desespero à demolição de sua casa. Vaga desorientada e aos prantos pelas ruas. Ouve-se um disparo de uma máquina fotográfica: a imagem congela-se em preto e branco. Uma prostituta briga com um cliente. Mais um desespero, mais um disparo. Um mendigo caminha com um saco nas costas por montanhas de lixo. Está à procura de comida em um aterro sanitário. Mais um *click*. A prostituta Gisela, com maquiagem pesada e visivelmente alcoolizada, sorri de maneira sedutora. Mais uma foto. Garotos em jeans e bonés “surfam” em cima de um trem. Um deles cai, sua cabeça sangra. Sua morte é emoldurada em mais uma foto de Peter Mandrake.

Do outro lado da cidade, em outro filme, uma mulher de touca, óculos de mergulho e maiô com ondas pretas e brancas, que adere o calçadão de Copacabana ao seu corpo, mergulha em águas cristalinas. Ondas do mar chegam na praia do Arpoador. A mulher sai da água, retira a touca e encara o mar à sua frente. Um homem de terno, visivelmente abatido, caminha pela areia. São Mary Ann e Pedro Paulo, que mais tarde se apaixonarão e trocarão o primeiro beijo nas areias de Copacabana. Em frente à Lagoa Rodrigo de Freitas, um grupo faz os movimentos do *tai-chi*. É aí que Pedro Paulo encontra Tânia (Débora Bloch), e tem com ela uma leve discussão. Inicia-se então uma série de imagens de múltiplas paisagens paradisíacas da capital carioca: um rapaz faz manobras radicais com uma bicicleta nas areias da praia, surfistas se embrenham no mar, rapazes praticam remo na Lagoa.

A paisagem é elemento intrínseco à narrativa cinematográfica. É a partir dela que, por meio de ícones – construções, acidentes naturais, monumentos, edificações etc. – o meio urbano é decodificado e reconhecido pelo espectador (Name, 2002, vol. 1: 31-47). Mas a lente cinematográfica, como facilmente pode ser percebido nas seqüências descritas acima, escolhe e dispõe os lugares de maneiras variadas, dotando-os de angulações, de luz diferenciada e de uma narrativa, adquirindo assim diversas conotações. A paisagem cinematográfica não é uma documentação objetiva, muito menos mero espelho do “real”. Trata-se de uma forte criação cultural e ideológica em que significados sobre lugares e sociedades são produzidos, legitimados, contestados e obscurecidos (Hopkins, 1994).

*Bossa nova* utiliza majoritariamente paisagens da orla do Rio, corroborando uma certa imagem turística – e positiva – da cidade. *A grande arte* monta uma paisagem carioca distópica a partir de imagens do Centro, principalmente da Lapa, emblematicamente representada por muitas tomadas dos Arcos. Sabe-se que a praia e o Centro são *espaços centrais* na identidade carioca, mas a dimensão simbólica da centralidade não está diretamente relacionada à sua localização geográfica ou à sua importância econômica e política. Há lugares que, apesar de esparsos ou fragmentados na cidade, são particularmente identificados como centrais por um ou mais grupos que lhes atribuem determinadas qualidades (Monnet, 2000a: 400). Centro e orla cariocas têm centralidade como espaços de representação intensa da vida pública do Rio de Janeiro há tempos, porém as praias, no século XX, adquirem centralidade ao se tornarem áreas de encontro e lazer, de apreciação estética dos corpos e das paisagens, de prestígio social, de contato com a natureza e de mistura de grupos. A carga simbólica, de fato, se deslocou (Gomes, 2001).

Desde fins do século XIX, a circulação no espaço público pode ser caracterizada por dois pólos contrastantes: a *flânerie*, uma errância descompromissada e de destino incerto pela cidade, de contato visual com outros indivíduos e objetivando prazer sensorial (Benjamin, 1987); e o chamado “andar à americana”, fruto da velocidade intrínseca à metrópole moderna, caracterizado pela pressa, pelo destino certo e pela abstração do espaço urbano (Sevcenko, 1998). As praias do Rio, hoje, ainda mantêm parte do charme da cada vez mais rara *flânerie*, pois é nesses espaços que ainda se preservam o contato visual e sensorial com o espaço público e com as pessoas à sua volta, bem como a prática de ver e ser visto antes exercida no Centro da cidade. A este restou o “andar à americana”, vinculado ao trabalho, ao tempo do relógio, ao sacrifício do dia-a-dia. Mary Ann, uma *flâneuse* circulando pelas paisagens da orla carioca, tem uma relação positiva com a cidade, em uma história de amor e ternura. Mandrake, a trabalho no Rio e circulando pelo Centro, parece experienciar a cidade numa espécie de hipérbole da cidade de múltiplos estímulos descrita por Simmel (1987). Ao contrário do indivíduo dos escritos do filósofo alemão, porém, Mandrake não consegue ter uma atitude *blasé* diante dos variados signos que como fotógrafo ajuda a produzir, chegando a um colapso de personalidade.

### *Crise e nostalgia*

O Rio de *A grande arte* é uma cidade *noir*. Retratado em inúmeras tomadas noturnas, é o *locus* da corrupção do indivíduo. Mandrake não deixa de ser a figura do detetive atormentado, e a mulher fatal tem sua representação nas prostitutas, como Gisela, e na própria capital carioca, bela e decadente, sedutora e peri-

gosa. Como nos filmes *noir*, *A grande arte* omite a vivência doméstica e revela o Rio como local impossível de se viver.

Na América dos anos 40 e 50, a cidade *noir* era uma ressonância do período pós-guerra, em que o medo era propagado pelo início da Era Nuclear, pela Guerra Fria e pela caçada anticomunista (Krutnik, 1997: 83; Mattos, 2001). No caso do Brasil, seria necessária uma análise mais aprofundada para se entender a referência ao gênero em filmes como *Cidade oculta*,<sup>6</sup> *A dama do Cine Shangai*,<sup>7</sup> *Anjos da noite*<sup>8</sup> e *Faca de dois gumes*,<sup>9</sup> mas parece pertinente sugerir que a frustração nacional com as *Diretas Já*, a morte do presidente Tancredo Neves e uma crise aguda do planejamento urbano ao longo da década de 80 tenham influenciado a recorrência ao gênero *noir* em produções nacionais que destacam o lado negro das cidades.

A esses elementos vem juntar-se uma recorrente e cada vez mais forte representação do meio urbano: a da cidade catastrófica, fruto de um pessimismo alimentado pelo fracasso da cidade da vanguarda e do progresso, hoje poluída, pobre e incapaz de fornecer os serviços necessários à sua população urbana. A sensação de crise urbana é, segundo Monnet (2002b), originária do final século XVIII, quando metáforas de uma “cidade-monstro” começaram a se configurar, tanto na academia quanto nas artes. Hoje, o discurso sobre a “crise da cidade” atingiu um grau hiperbólico, sustentando a crença em um hipotético nível máximo de crise, denunciadora da nostalgia de uma suposta “cidade sem crise” (Monnet, 1996). O Rio de Janeiro de *A grande arte*, metaforizado na imagem do *corpo morto* da prostituta de sua seqüência inicial, é reflexo e reforço dessa desmesurada aceitação do caos como *imago urbis* (Barbosa, 1999).

Mas o “discurso da crise da cidade” toma outras vias em *Bossa nova*. Se *A grande arte* diz “este é o Rio de Janeiro *por causa* da crise”, *Bossa nova* diz “este é o Rio de Janeiro *apesar* da crise”. *Bossa nova*, por isso, apresenta elementos que revelam um passado melhor da cidade, a começar pelo título, referência a um estilo musical nascido na Zona Sul emoldurada no filme, de enorme sucesso e prestígio no exterior a partir dos anos 50. Fugindo dos males (das representações) do presente, o filme de Barreto utiliza uma compressão de espaço-tempo que dificulta de início a localização temporal precisa da trama. Convivem harmoniosamente alegorias de um passado nostálgico e de um presente ainda por definir-se. São elementos dessa paisagem temporalmente híbrida a música de Charles Tranet ouvida em obsoleta vitrola e o moderno *walkman* em que se escuta uma *eletro bossa*, as fachadas em *art-déco* dos prédios e as máquinas que não funcionam quando manipuladas por Pedro Paulo, a alfaiataria de Juan (Alberto de Mendoza) onde se produzem ternos “como antigamente” e a Internet que une Nadine (Drica Moraes) e o norte-americano Trevor (Stephen Tobolowsky).

São nítidas as referências aos musicais americanos das décadas de 30-50, quando a cidade foi retratada de forma quase laudatória. Da mesma maneira que

em *Bossa nova*, filmes como *Voando para o Rio*,<sup>10</sup> *Uma noite no Rio*,<sup>11</sup> *Os reis do Rio*<sup>12</sup> e *Meu amor brasileiro*<sup>13</sup> prestigiavam o conteúdo musical e retratavam o Rio como uma cidade em que natureza e civilização encontravam-se em singular harmonia (Freire-Medeiros, 2002b). O filme não esconde o pastiche e evidencia a homenagem na seqüência em que Pedro Paulo imagina estar em um número musical, misto de Hollywood e Broadway, realizado por ele e Mary Ann na sala de aula do curso de inglês, tendo como fundo o mapa dos Estados Unidos.

### *Cosmopolitismo e afirmação*

Cosmopolitismo, *grosso modo*, quer dizer diversidade de pessoas. A cidade cosmopolita é mais uma das representações da (pós-)modernidade e, como não poderia deixar de ser, traz em si oposições binárias que vêem a cidade ora como miniatura do universo, onde elementos extremamente diferentes se relacionam em harmonia, ora como espaço propício para a eclosão dos inúmeros conflitos e preconceitos que a coexistência de diferenças extremas pode causar (Monnet, 2000b).

*Bossa nova*, afinado com os antigos musicais hollywoodianos, mostra a face utópica do cosmopolitismo do Rio de Janeiro e dos cariocas. A diversidade de tipos é revelada de forma elogiosa. Por ter sido tão bem acolhida, a estrangeira adquiriu hábitos nativos: a caipirinha, o banho de mar, o gosto pela música de Tom Jobim. Sua admiração pela cidade revela-se na exuberante azulejaria que retrata a paisagem carioca na parede de seu apartamento, decorado em estilo tropical.

Mandrake, ao contrário, tem relação conflituosa com todos os cariocas da trama. Seu único laço afetivo com a cidade, a *sexy* e selvagem Gisela, é eliminado; sua recatada e civilizada namorada norte-americana não suporta a hostilidade de seus diferentes, abandonando a cidade de pronto. O apartamento escuro e com poucos móveis do protagonista também indica sua passagem transitória pela cidade; sua predileção fotográfica pelo lado negro do Rio e dos cariocas, que dá início ao filme, exemplifica essa relação. Mas o herói americano consegue, depois de provações de todo tipo, matar o assassino de sua amiga e o mal que assola a cidade. Missão cumprida, Mandrake pode abandonar a captura do lado *noir* da cidade e começar a devassar o espaço doméstico carioca, fotografando casais apaixonados. Não importa que a nova atitude diante da cidade venha a lhe custar o emprego (os japoneses acham suas fotos muito leves), o que vale é que Mandrake oferece à audiência a possibilidade de recuperação da cidade em sua conformação mais positiva. Imagens distópicas agora só no Norte da África, para onde se dirige ao final do filme.

O cosmopolitismo inerente à capital carioca é acompanhado de perto por outra representação referente a nacionalidades. O carioca e o brasileiro em

geral, assim como suas paisagens, muitas vezes são confundidos com outros latino-americanos. Muitas das representações americanas sobre o Rio de Janeiro apresentam paisagens e costumes cariocas traduzidos à audiência por meio de estereótipos de seu vizinho mais conhecido, o México. *Maracas* e *sombreros* aparecem junto aos protagonistas, no cartaz de *Os reis do Rio*, e à fictícia banda brasileira “Os Coruna”, que se apresenta em *Voando para o Rio*, por exemplo.

*A grande arte* e *Bossa nova* se unem nesse ponto, pois há em ambos, nitidamente, a defesa de uma geografia mais exata, livre da generalização provocada pelo desconhecimento do estrangeiro. Quando Mandrake vai à Bolívia fazer algumas investigações da janela do trem, vêem-se paisagens extremamente diferenciadas do Pantanal Mato-Grossense, que vão sendo identificadas pelas personagens. Ao chegar ao outro país, o fotógrafo apresenta seu passaporte, denunciando a existência de fronteiras. Há também um esforço em mostrar minuciosas tomadas da paisagem urbana boliviana, revelando o quão distantes, espacial e culturalmente, os dois países visitados pelo fotógrafo se encontram.

Em *Bossa nova*, o didatismo aparece com mais humor, quase como revanchismo:

Pedro Paulo: First time in Brazil?

Trevor: Yeah. I've been to Colombia and Venezuela before, but never Brazil.

Pedro Paulo: Brazil has nothing to do with Colombia and Venezuela. They speak Spanish, we speak Portuguese. They invented mambo, we invented bossa nova.

A comparação com nossos vizinhos prova que, apesar da produção e representação cosmopolitas, da utilização de língua e atores estrangeiros, bem como das referências a antigos e conhecidos gêneros do cinema americano (provavelmente visando à penetração no mercado de filmes de um mundo globalizado), o discurso sobre o Rio proferido por diretores cariocas, mesmo que impregnado de representações externas, parece guardar em si a diferença vinda daquilo que o nativo pensa ser a sua realidade concreta. Muitas semelhanças, porém, se preservam, como poderemos comprovar na análise dos filmes subsequentes.

### *Take 2: olhar e discurso estrangeiros*

“Esta é a terra dos sambas alegres, dos famosos biquínis, de Copacabana e Ipanema. Mas o Rio é também uma metrópole de 11 milhões de habitantes e, como a maioria das megacidades latino-americanas, sofre da praga do crime urbano”, reportou William Long para o *Los Angeles Times* no início dos anos 90.<sup>14</sup>

Utilizando-se da imagem turística do Rio como contraponto para explicar a situação de caos social por que passava a cidade, o jornalista constata: “[O] crime organizado tornou-se parte do Rio assim como o carnaval” (Long, 1993). O relato indignado de Long foi apenas um entre vários publicados em jornais e revistas americanos que, durante a primeira metade dos anos 90, denunciaram a corrupção policial, o assassinato dos meninos de rua e crimes correlatos encenados em território carioca.<sup>15</sup> À mesma época, a Organização Mundial de Saúde, a Anistia Internacional e o *America Watch* produziram relatórios chamando a atenção para os constantes abusos perpetrados pelos “grupos de extermínio”. Após os episódios da Candelária e de Vigário Geral, artigos visando a denunciar a violência e o desrespeito aos direitos humanos no Rio de Janeiro tornaram-se constantes na mídia internacional.

Esses fatos empíricos e sua repercussão internacional influenciaram profundamente não apenas a produção cinematográfica, mas, de maneira mais ampla, o imaginário norte-americano sobre a cidade do Rio de Janeiro. Tanto *Kickboxer 3* quanto *Boca* tematizam as precárias condições de vida das crianças de rua, a corrupção policial e a fragilidade da segurança pública no Rio, colocando essas imagens em diálogo com uma percepção anterior da cidade como paraíso turístico.

Em *Kickboxer 3* (1992), o campeão de artes marciais David (Sasha Mitchell) viaja para o Rio para uma exibição, acompanhado de seu mestre oriental Xian (Denis Chan); mas é fora dos ringues que encontra os piores inimigos. O subtítulo original, “a arte da guerra”, torna evidente a intenção de transportar a audiência para uma cidade que, a despeito de ser a “mais sexy” e a “mais quente” do mundo, como informa o texto promocional do VHS, enfrenta a fragmentação da ordem pública. David conhece os meninos de rua Isabella (Alethea Miranda) e Marcos (Noah Verduzco) em uma frustrada tentativa dos garotos de furtá-lo. Marcos acaba tornando-se o cicerone do herói americano em sua estadia na cidade, revelando-lhe inclusive os lugares normalmente rejeitados pelo circuito turístico convencional, como a favela. Ao aproximar-se de Marcos e Isabella, personagens do submundo carioca, David se vê inserido em uma trama perigosa, relacionada com o comércio de escravas brancas.

Crianças vivendo em condições precárias pelas ruas do Rio é o contexto igualmente escolhido por Zalman King<sup>16</sup> em *Boca*, um estranho cruzamento de filme engajado e *soft-porno*.<sup>17</sup> Como em *Kickboxer 3*, aqui as crianças de rua têm que carregar o peso de alegoria nacional, exemplificando metonimicamente a situação de todos os pobres brasileiros, a ineficiência e a corrupção do poder público, que configuram a justificativa necessária para algum tipo de intervenção externa. Jennifer “J.J.” James (Rae Dawn Chong) vem ao Rio acompanhada do *cameraman* Reb (Martin Kemp), em busca de mais um furo de reportagem. Crian-

ças estão sendo mortas impunemente, e alguém precisa descobrir que forças estão por trás dos esquadrões da morte, para que então *o mundo* possa tomar providências. J.J. vai para seu campo de investigação animada pelas melhores intenções humanísticas. Espera encontrar, e de fato o faz, uma cidade à beira do caos social necessitando desesperadamente de alguém que, como ela, se disponha a *revelar* a verdade dos fatos. Na cidade, conhece Boca de Ouro (Tarcísio Meira), cujo carisma e poder a seduzem e a fazem suspender sua preocupação com o genocídio de crianças e se engajar em rituais orgiásticos. Convencida por Boca de que o grande inimigo é Fonseca (Carlos Eduardo Dolabella), líder da associação de comerciantes, J.J. decide matá-lo.

### *Paisagem e centralidade*

Em uma manhã ensolarada à beira-mar, borboletas coloridas percorrem uma paisagem tropical idílica. Essa beleza pacífica é interrompida por um grito. Uma jovem ensangüentada, vestido roto, foge aterrorizada do homem que a persegue de faca em punho. A fugitiva é trazida para a luxuosa casa de praia do americano Frank Lane (Richard Comar), onde um grupo de adolescentes é mantido em cativeiro forçado. Lane *didaticamente* assassina a garota na frente das demais “escravas brancas”. O corpo da jovem é jogado na praia, enquanto a câmera sobe e enquadra o avião que traz o herói, David, e seu mestre oriental, Xian, ao Brasil.

Culminando com o corpo da jovem deitado na areia da praia, a primeira seqüência de *Kickboxer 3* aponta para um recorte da paisagem da cidade bastante diferente daquele proposto por *Bossa nova* e pelos musicais hollywoodianos que influenciaram o filme de Bruno Barreto. Não demora muito, contudo, até que o filme volte ao repertório de imagens-cartão-postal para saudar os protagonistas e a audiência. Como em *Bossa nova*, as imagens escolhidas para compor o *establishing shot* são as da baía de Guanabara e de mulheres cariocas. O herói, seu mestre e o público vão confirmando, através das paisagens já internacionalmente cristalizadas, a singularidade do espaço urbano do Rio composto de areia, ondas e corpos semidesnudos.

Já *Boca* foge dos clichês turísticos na introdução à cidade. Como em *A grande arte*, em que paisagens como as do Pão de Açúcar, da baía de Guanabara e do Corcovado são omitidas, só aparecendo em quadros envelhecidos nas paredes do apartamento de um empresário corrupto, as paisagens de cartão-postal, ao invés de recepcionarem a audiência no início do filme de Zalman King, aparecem no final, de maneira bastante peculiar: uma visão aérea prolongada do Corcovado é seguida por uma tomada do antagonista Boca de pé em um lixão onde mulheres em farrapos buscam comida. De costas para a câmera, seus braços abertos mimetizam a figura do Cristo Redentor há pouco vista. A montagem prossegue

com fotos em preto-e-branco de crianças dormindo nas ruas e tomadas de um cemitério improvisado. Somos levados de volta ao Cristo Redentor em outra tomada aérea, agora em *close*. A câmera circula e captura os ombros e costas da estátua, como se agora fosse o Cristo a mimetizar Boca. A câmera afasta-se e revela a aglomeração urbana aos pés do Corcovado. Outro cemitério é focalizado num dia de enterro. O filme encerra com uma tomada de uma criança pequena, possivelmente Boca, de pé no lixão, sob a chuva, braços abertos em direção ao céu. A tela escurece e, antes da rolagem dos créditos, algumas estatísticas sobre as condições de vida das crianças de rua vêm informar a audiência e confirmar a intenção politicamente correta do filme.<sup>18</sup> O Rio de Janeiro de *Boca* é ainda mais decadente do que aquele de *A grande arte*, de espaços onde a miséria é evidente, habitados por criaturas que o olhar ocidental considera abjetas e repulsivas: travestis de corpos deformados, um mendigo aleijado que se arrasta pelas ruas, uma criança imunda puxando um ratinho pela coleira, mulheres em trapos e sem dentes dançando e expondo seus corpos decadentes em um lixão. Mesmo quando ícones de beleza, como Luma de Oliveira, expõem seus corpos, a paisagem que os cerca é de pilhas e pilhas de lixo.<sup>19</sup>

Identificar na pobreza brasileira um valor estético inerente é tendência comum a várias narrativas literárias e cinematográficas produzidas nos Estados Unidos e Europa (Freire-Medeiros, 2002a). As peculiaridades da paisagem carioca e a posição que ocupam como destino turístico fazem com que suas incongruências – iniquidade social, violência e crime – sejam mais suscetíveis a um tratamento estético, trazendo conseqüências importantes para a representação do Rio nos filmes comerciais contemporâneos. Filmadas em locação, estas narrativas tendem a produzir a impressão de que estão oferecendo um retrato acurado da cidade. Mas, se os pobres das favelas e as crianças de rua estão corporeamente presentes, eles são igualmente *virtuais* e *ideais* no sentido de que compõem a *terra incognita* em que os heróis americanos terão seus limites postos à prova.

*Boca* também utiliza, como *A grande arte*, o Centro do Rio como cenário distópico. O primeiro encontro de J. J. com a cidade, apesar de registrar uma atração turística, a desconstrói ao limite: um desfile de carnaval nas ruas do Centro é representado não em sua forma convencional, mas antes como uma exposição desordenada de párias urbanos. Em *close*, a câmera captura o sorriso discreto de J.J. emoldurado pela janela do carro e o intermedeia com *fast hand-held shots* de *drag queens*, mulatas de *topless* e criaturas vestidas de maneira bizarra. A música que dita o passo das cenas curtas não é um samba, e sim um *reggae-rap* eletrônico que repete: “Everybody must work, work hard”. É também no Centro que ocorre o assassinato de Tomaz (Patrick de Oliveira), o pequeno engraxate que se torna amigo da protagonista e cuja morte desencadeia sua reação enfurecida.

Tanto *Boca* quanto *Kickboxer 3* exploram a paisagem da favela. Em *Boca*, é neste espaço que J.J. conhece Boca de Ouro e de onde se vê uma das poucas pa-

norâmicas do filme: o adensamento de edifícios junto à montanha. Em *Kickboxer 3*, após ter sua câmera fotográfica furtada por Marcos, David persegue o menino por becos de casas precariamente construídas, labirinto que leva o protagonista, o menino de rua e o público ao encontro de uma porção da cidade que se contrapõe espacial e socialmente àquela apresentada até então. Era a primeira vez que um filme comercial americano entrava em uma favela.

Nos dois filmes, a favela é um lugar em que problemas sanitários, desemprego e habitações precárias encontram-se sintetizados e associados à promiscuidade e à degradação.<sup>20</sup> É a partir dela que *Boca* e *Kickboxer 3* apresentam um “outro lado do Rio”, longe da imagem de paraíso tropical conhecida pelos norte-americanos em filmes como *Feitiço no Rio*<sup>21</sup> e *Orquídea selvagem*.<sup>22</sup> Apesar disso, mesmo que utilizadas de forma não-convencional, como na seqüência inicial de *Kickboxer 3* e no final de *Boca*, as imagens tão exaustivamente repetidas – praias, Corcovado, Pão de Açúcar – se apresentam, revelando sua centralidade simbólica no imaginário norte-americano.

### *Crise e denúncia*

Apesar de sua estadia no Rio limitar-se aos quatro dias de carnaval e do quase absoluto desconhecimento da língua nativa, J.J., assim como Mandrake, é corajosa o suficiente para encarar os desafios postos pela cidade. Observadora treinada, esforça-se para compreender as identidades locais para além de sua expressão física, em suas práticas de significação que ela não apenas interpreta, mas pretende incorporar ao seu próprio *self*. O objetivo da heroína é realizar uma leitura hermenêutica dos textos culturais do Outro e denunciar ao mundo seus maiores segredos. Para tanto, ela precisa derivar o contexto de textos isolados e práticas cotidianas: uma conversa com o pequeno Tomaz, o desfile de carnaval, uma visita à favela. Juntando esses fragmentos, J.J. acredita ser possível (re)construir a cidade como totalidade.

Carregada de fotografias que, com intenso realismo, mostram os corpos já sem vida de vários meninos de rua, J.J. busca estabelecer uma interação dialógica com os locais. Mas, no desenrolar da narrativa, o que se vê, como em *Missing*<sup>23</sup> e *Salvador*,<sup>24</sup> é a jornalista do Primeiro Mundo assumindo para si a responsabilidade de “traduzir” para uma linguagem racional aquilo que o Outro é incapaz de verbalizar – exatamente como o fizeram, em tempos idos, o colonizador e o antropólogo. David Spurr reflete sobre os efeitos perversos por trás dessa lógica representativa:

O jornalismo ocidental é pleno de situações em que o observador, de uma posição externa, vê os corpos dos capturados, presos, incapacitados, ou mortos. Na fase pós-colonial, o corpo morto ou mori-

bundo tornou-se ele mesmo o signo visual da condição humana no Terceiro Mundo. (...) Em tais cenas o olhar do repórter coloniza as vítimas ao reduzir suas identidades aos sinais de um Oriente sofrido e, por extensão, catastrófico. (Spurr, 1994: 24-5)

Em *Boca*, a cidade não é somente um sítio onde vivem criaturas abjetas e são rotineiramente praticados atos criminosos. É, sobretudo, um espaço não-linear, em contínua variação e avesso a uma territorialização estável, que resiste a uma representação organizada, aproximando-se do conceito de “espaço liso” de Deleuze e Guattari (1987). Esse Rio caótico é um componente ativo da narrativa de violência urbana: a presença dos meninos de rua contraria a vocação turística do Rio, e a rede de violência se impõe. Como argumenta David Harvey (1994), a construção de cidades-espetáculo com o intuito de atrair capital estrangeiro intensifica a competição e o desequilíbrio da ordem interna à sociedade. No Rio de *Boca*, essa lógica por trás da narrativa do capital é vivida como paradoxo: para continuar atraindo os turistas, a cidade tenta recuperar seu prestígio, acionando mecanismos ilícitos como o dos grupos de extermínio; mas, justamente porque potenciais turistas tomam ciência das atrocidades praticadas pelos grupos de extermínio, acabam descartando o Rio como opção de viagem.

*Kickboxer 3* e *Boca* são narrativas que pretendem mostrar, a partir da representação catastrófica do meio urbano, uma faceta “mais real” da Cidade Maravilhosa, *locus* para todos os tipos de crimes. O norte-americano é quem tem a missão de desvendar o Rio de Janeiro oculto por detrás das paisagens sedutoras e denunciar suas mazelas ao resto do mundo. Cabe ao protagonista estrangeiro não apenas salvar os habitantes da perdição, como em *A grande arte*, mas principalmente trazer de volta à cidade sua faceta turística e utópica.

Em *Kickboxer 3*, é a partir do seqüestro da menina de rua pelo negociante de escravas brancas que a narrativa constrói o protagonista americano como responsável pela recuperação da imagem da cidade. Marcos recorre a David como única alternativa possível de enfrentamento do poderio ilícito e amoral que toma conta da cidade. O público os acompanha, então, em suas idas e vindas pela cidade em busca da menina: boates, o barracão do Salgueiro, e mais uma favela. “Você acha que pode chegar nessa cidade e fazer milagres. Você não sabe de nada, você tá maluco”, observa o traficante da favela que lhes vende armas e munições. A estas alturas, porém, a audiência sabe que David e Xian, com a ajuda do menino nativo, farão sim um milagre e salvarão a cidade custe o que custar.

Já no clímax de *Boca*, a trama se inverte quando um duelo estilo *western* está prestes a acontecer no barracão de uma escola de samba: J.J. acaba assassinando Boca ao descobri-lo responsável pela morte de Tomaz. Reb vem socorrê-la, mata com desenvoltura os capangas de Boca, mas também é assassinado. Cercada de corpos ensangüentados, J.J. percebe o quão ingênua havia sido e a fu-

tilidade de suas ações. A “hospitalidade carioca” revela-se um mito na cidade contemporânea, e só resta à repórter norte-americana voltar para casa, enquanto os vilões continuam a agir impunemente. Diferentemente dos heróis masculinos Mandrake e David, a fragilizada J.J. já não consegue resgatar o Rio.

### *Cosmopolitismo e imaginação geográfica*

David, Xian, Marcos e Isabella são o quarteto perfeito em sua pluralidade étnica e social. Cada um tem algo a oferecer aos demais: o americano branco oferece proteção e bens materiais tanto para as crianças quanto para Xian, personagem oriental estereotípico que, em troca do sustento que David lhe provê, oferta-lhe sua sabedoria milenar. Marcos e Isabella oferecem aos visitantes sua cidade e a oportunidade de David e Xian se tornarem seres-humanos mais “dignos”, não por desafiarem a estrutura social, mas por derrotarem o mal encarnado no americano corrupto e pelo exercício da caridade.

*Boca* coloca sua protagonista frente a uma pluralidade de indivíduos que causam seu desespero e sua degradação, colapsando sua personalidade. O envolvimento com Boca de Ouro, o interesse pelo menino de rua que não consegue salvar e o contato com costumes locais levam-na a perder suas fronteiras morais: J.J. participa de uma orgia pseudo-religiosa e planeja o assassinato do líder da associação de comerciantes. Não concretiza o plano, porém mata Boca, restando ao final do filme muito pouco da heroína destemida, engajada e ética do início da trama. É frustrante observar que *Boca* possui vários atributos que, se usados de maneira menos sensacionalista, poderiam ter sido uma oportunidade fascinante de reorganizar as imagens do Rio na imaginação norte-americana. Pela primeira vez, um filme produzido nos Estados Unidos apresentou uma afro-americana visitando a cidade, mas não há uma só referência à etnicidade da protagonista. Trata-se, ainda, do único filme americano que recusa qualquer imagem cartão-postal e que tem uma parte importante da narrativa passada na favela. Mas a força das imagens é arruinada por falas imbecilizadas: “This is the favela. Don’t let the view fool you. These people are dangerous. They don’t give a shit about your story, they don’t give a shit about you!”, avisa Reb à deslumbrada J.J.

Nos dois filmes, geografias e costumes diversos são misturados para compor a “cultura carioca”. Enquanto em *Bossa Nova* o Rio resistia hilariamente à comparação com a Colômbia e a Venezuela, e em *A grande arte* um certo didatismo era utilizado para se explicar que o Rio está muito distante da Bolívia, em *Boca* os parâmetros de comparação com o Rio são bem menos prestigiosos: Vietnã, Bósnia, Ghana, lugares cujas imagens veiculadas internacionalmente associam-se quase que exclusivamente à guerra, à pobreza e ao caos urbano.

Já em *Kickboxer 3*, como em outros filmes americanos passados no Rio (Freire-Medeiros, 2002a), a cultura afro-brasileira é reduzida a um conjunto de práticas ecológicas mais próximo do domínio da natureza do que da civilização. É através de ervas medicinais, animais e minerais que se promove a reabilitação do corpóreo e do espiritual. A partir de uma poção preparada por Xian com ingredientes comprados de uma baiana e da meditação oriental, David consegue enfrentar a exaustão e ganhar a sangrenta e bem coreografada luta do clímax final. O circuito de escravas brancas é desmantelado, e David promete ajudar não apenas Marcos e Isabella, mas todas as jovens que haviam sido abduzidas por Lane, contribuindo com um orfanato. Ao final do filme, tem-se a impressão de que o poder civilizador americano mais uma vez cumpriu seu papel: o Rio está livre das forças do mal, que ignoram sua inerente vocação de paraíso turístico, e seus habitantes livraram-se do colapso moral. Mas há uma contrapartida aqui: os americanos também necessitam do Rio em sua autenticidade e espontaneidade intocadas. Admiração por essas supostas autenticidade e espontaneidade cariocas é, paradoxalmente, o motivo que anima a presença reguladora americana e justifica sua ação.

### *Considerações finais*

Os quatro filmes examinados aqui revelam a persistência de temas e imagens que há muito fazem parte do vocabulário internacional sobre o Rio 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.

Analisados não como textos isolados mas como um conjunto de práticas culturais, esses filmes compartilham a utilização do cenário urbano carioca como uma *paisagem da imaginação*, em que são encenados dramas e conflitos cujo alcance simbólico não se restringe apenas à trama que os anima. Procuramos demonstrar como essas narrativas fílmicas apresentam uma série de imagens complementares de uma cidade apreendida com um olhar concomitantemente ingênuo e paternalista, temeroso e seduzido. Ao mesmo tempo em que a ênfase recai sobre um certo “exotismo” associado à vida no Rio que é, em grande medida, a razão primeira de seu sucesso como pólo turístico, há um desejo latente de evanescer as diferenças culturais e colocar os cariocas como pertencentes a uma moldura de referência comum que os transformaria em entes receptivos à presença estrangeira.

A mídia, tanto nacional quanto estrangeira, via de regra associa o Rio com o que, a partir de uma terminologia baktiana, identifica-se com o prazeroso,

o liminal (em termos positivos e negativos) e o carnavalesco. No caso dos quatro filmes apresentados, tais elementos ganham destaque ao serem associados a cenários de centralidade simbólica: o Centro do Rio e a favela, responsáveis pelo conteúdo distópico da cidade, e a Zona Sul das praias vivenciadas com intenso prazer. O Corcovado, o Pão de Açúcar, a baía de Guanabara, os Arcos da Carioca, o mar e a montanha, ícones da paisagem carioca, de simbolismo cristalizado e difundidos ao longo dos tempos, mostram-se preponderantes na construção e localização da cidade, mesmo que utilizados de maneira não-convencional ou francamente negativa.

Quando a ênfase é posta no pitoresco e no melodramático, a dimensão histórica inevitavelmente se desloca. As relações políticas e econômicas, que contextualizariam as situações de iniquidade e violência retratadas por *Kickboxer 3* e *Boca*, são abstraídas do argumento. Aqui, o domínio exercido pelos vilões é simplesmente a condição para o melodrama, criado *ex machina* e isolado, por exemplo, do problema mais amplo da prostituição infantil e do tráfico de drogas nas Américas do Sul e do Norte.

### Notas

1. Walter Salles Jr., Brasil, 1991.
2. *Kickboxer 3: the art of war*, Rick King, EUA, 1992.
3. Walter Avancini e Zalman King, EUA/Brasil, 1994.
4. Bruno Barreto, Brasil/EUA, 2000.
5. Para Ford (1994: 120), a cidade como personagem da narrativa é aquela que influencia psicologicamente as outras personagens da trama e interage com elas, o que de fato ocorre nos quatro filmes analisados neste trabalho.
6. Chico Botelho, Brasil, 1986.
7. Guilherme de Almeida Prado, Brasil, 1987.
8. Wilson Barros, Brasil, 1987.
9. Murilo Salles, Brasil, 1989.
10. *Flying down to Rio*, Thornton Freeland, EUA, 1933.

11. *That night in Rio*, Irving Cummings, EUA, 1941.

12. *Road to Rio*, Norman Z. McLeod, EUA, 1947.

13. *Latin lovers*, Mervyn Leroy, EUA, 1953. Este é o que mais apresenta semelhanças com *Bossa nova*, por também ter como protagonista uma norte-americana (Lana Turner) que se encanta com a exuberância tanto da paisagem carioca quanto de um “nativo” (Ricardo Montalban) que lhe permite viver, na plenitude, sua sexualidade.

14. Esta, como as demais citações de autores estrangeiros, foram por nós traduzidas diretamente do original.

15. Cf. *The Boston Globe*, 1992, “Road to Rio”, Editorial page, May 13<sup>th</sup>; Ellen Goodman, 1992, “For the children, for the future”, *The Boston Globe*, June 7<sup>th</sup>; *The Times-Picayune*, 1993, “Eighth street kid in massacre dies”, July 29<sup>th</sup>; *The Houston Chronicle*, 1993, “Massacre outrages Brazil; punishment demanded

for slayers of 7 street kids in Rio”, July 25<sup>th</sup>; Peter Muello, 1993, “Cops suspected in slaying of seven Brazilian kids”, *Chicago Sun-Times*, July 24<sup>th</sup>; Karla Bruner, 1993, “Some in Brazil see street kids as victims; others as criminals”, *The Christian Science Monitor*, August 3<sup>rd</sup>.

16. Apesar de King ser o principal mentor deste filme híbrido, os créditos não o colocam como diretor, e sim como produtor executivo. Walter Avancini, diretor de *Boca de Ouro* (Brasil, 1990), e Sandra Werneck, autora de *Guerra dos meninos* (Brasil, 1992) – filmes cujas cenas foram utilizadas nas seqüências de abertura e fechamento – são creditados como *contributing directors*.

17. No Toronto Cine Festival, os produtores de *Boca* tiveram que enfrentar uma platéia enfurecida. Nem mesmo a promessa de King de doar parte dos lucros para a Anistia Internacional foi capaz de atenuar as acusações de sensacionalismo (*The Toronto Star*, agosto de 1994). O crítico da *TV Guide Entertainment Network* atacou: “A principal mensagem ‘política’ do filme para as platéias norte-americanas? ‘Vamos transar e nos contentar com o fato de que não somos as crianças de rua do Rio’. Longe de ser um documentário politicamente sofisticado, *Boca* é tão pegajoso que acaba também falhando como thriller erótico” (TV Guide.com).

18. As estatísticas são as seguintes: “7.000.000 de crianças abandonadas vivem nas ruas do Brasil”; “a cada dois minutos, uma criança morre de fome”; “todos os anos, 500.000 meninas são levadas à prostituição antes de completar 12 anos de idade”; “90% dos homicídios contra crianças não foram investigados ou permanecem sem punição”.

19. Kristeva (1983) demonstra a relação entre a representação do abjeto e os procedimentos de diferenciação e exclusão que fazem parte da hierarquia entre as culturas. Miséria e aberração física são apresentadas como duas faces da mesma condição, definindo não apenas o que o Outro supostamente é, mas demarcando igualmente as fronteiras de subjetividade daquele que lança o olhar.

20. Segundo White (1978), o rebaixamento do Outro assume maior intensidade em momentos de stress sociocultural, quando a autodefinição torna-se imperativa. A cultura desconhecida do Outro é decodificada através de signos que afirmam, por contraste, os valores das normas sociais.

21. *Blame it on Rio*, Stanley Donen, EUA, 1984.

22. *Wild orchid*, Zalman King, EUA, 1990.

23. Costa Gavras, EUA, 1982.

24. Oliver Stone, EUA, 1986.

### Referências bibliográficas

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

BARBOSA, Jorge Luís. 1999. “O caos como imago urbis. Ensaio crítico a respeito de uma fábula hiperreal”. *GEOgraphia*, Niterói, vol. 1, n. 1. p. 59-69.

BELLAVANCE, Guy. 1999. “Proximidade e distância da cidade: a experiência da cidade e suas

- representações”. *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares*, Rio de Janeiro, PPCIS/UERJ, ano 1, n. 1. p. 67-86.
- BENJAMIN, Walter. 1987. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. São Paulo, Brasiliense.
- BRUNO, Giuliana. 1997. “Site-seeing: architecture and the moving image”. *Wide Angle*, vol. 19, n. 4. p. 8-24.
- CLARKE, David B. 1997. “Introduction: previewing the cinematic city”, em CLARKE, David B. (ed.). *The cinematic city*. London, Routledge. p. 1-18.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 1987. *Capitalism and schizophrenia: the thousands plateaus*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DUNCAN, James. 1994. “Sites of representation: place, time, and the discourse of the other”, em DUNCAN, James & LEY, David (orgs.). *Place, culture and representation*. Londres, Routledge.
- FITZMAURICE, Tony. 2001. “Film and urban societies in a global context”, em SCHIEL, Mark & FITZMAURICE, Tony (eds.). *Cinema and the city. Film and urban societies in a global context*. Oxford, Blackwell. p. 19-30.
- FORD, Larry. 1994. “Sunshine and shadow: lighting and color in depiction of cities on film”, em AITKEN, Stuart C. & ZONN, Leo E. *Place, power, situation and spectacle. A geography of film*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers. p. 119-36.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. 2002a. “The travelling city: representations of Rio de Janeiro in U.S. films, travel accounts and scholarly writing”. New York, State University of New York, Binghamton University (Tese de Doutorado em Teoria e História da Arte e da Arquitetura).
- . 2002b. “Hollywood musicals and the invention of Rio de Janeiro, 1933-1953”. *Cinema Journal*, vol. 41, n. 4, Summer. p. 52-67.
- GOMES, Paulo César da Costa. 2001. “A cultura pública e o espaço: desafios metodológicos”, em ROSENDAHL, Zeny & CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). *Religião, identidade e território*. Rio de Janeiro, EdUERJ. p. 93-113.
- HARVEY, David. 1994. *A condição pós-moderna*. São Paulo, Loyola.
- HOPKINS, Jeff. 1994. “Mapping of cinematic places: icons, ideology and the power of (mis)representation”, em AITKEN, Stuart C. & ZONN, Leo E. *Place, power, situation and spectacle. A geography of film*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers. p. 47-65.
- KRISTEVA, Julia. 1982. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York, Columbia University Press.
- KRUTNIK, Frank. 1997. “Something more than night: tales of the Noir City”, em CLARKE, David B. (ed.). *The cinematic city*. London, Routledge. p. 83-109.
- LONG, William. 1993. “Something’s rotten in Rio: police corruption; Brazil: officers routinely ron the poor and exort money, even from a drug kingpin”. *Los Angeles Times*, November 13<sup>th</sup>.
- MATTOS, A. C. Gomes de. 2001. *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro, Rocco.
- MONNET, Jérôme. 1996. “O álibi do patrimônio. Crise da cidade, gestão urbana e nostalgia do passado”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24. p. 220-8.

- . 2000a. “Les dimensions symboliques de la centralité”. *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 44, n. 123. p. 399-418.
- . 2000b. “Modernism, cosmopolitanism and catastrophism in Los Angeles and Mexico City”. *CyberGEO* (revista eletrônica), n. 136, 28 jun., 16p. Disponível no site <http://www.cybergeco.presse.fr/geocult/texte/monnet2.htm>.
- NAME, Leonardo. 2002. “Cinema e cidade: paisagem urbana, realidade e imaginário”, 2 vols. Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (Monografia de Especialização em Sociologia Urbana).
- PEIXOTO, Nelson Brissac. 1988. “O olhar do estrangeiro”, em NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras. p. 361-5.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. 1999-2000. “Rio de Janeiro, cidade cinematográfica. A cidade como produção de sentido”. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro, n. 9-10, set.-abr.
- SEVCENKO, Nicolau. 1998. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”, em ——— (org.). *História da vida privada no Brasil*, v. 3. São Paulo, Companhia das Letras. p. 513-619.
- SIMMEL, Georg. 1987. “A metrópole e a vida mental”, em VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar. p. 11-25.
- SPURR, David. 1993. *The rhetoric of empire: colonial discourse in journalism, travel writing and imperial administration*. Durham, London, Duke University Press.
- STAM, Robert. 1997. *Tropical multiculturalism. A comparative history of race in Brazilian cinema and culture*. Durham, London, Duke University Press.
- WHITE, Hayden. 1978. *Tropics of discourse: essays in cultural criticism*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- (Recebido para publicação em janeiro de 2003)