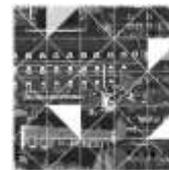

CIDADES, Comunidades e Territórios



Estetização da violência e construção do lugar-espetáculo no documentário *Em busca de um lugar comum*.

Wendell Marcel Alves da Costa¹, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo identificar e analisar o discurso social da violência urbana das favelas do Rio de Janeiro/Brasil presentes na construção do discurso fílmico sobre o imaginário do lugar-espetáculo presente no documentário *Em Busca de Um Lugar Comum* (Felippe Schultz Mussel, 2012). Analisa-se a potencialidade simbólica das categorias de “favela”, “comunidade”, “estrangeiro”, “nativo”, “arte primitiva”, “os caras”, e da problemática da violência na manutenção do imaginário construído a partir da percepção do lugar das favelas cariocas. Visto isso, o debate aqui realizado evidencia as significações atribuídas a espaços considerados periféricos e o imaginário construído do lugar-espetáculo. Para efeito de discussão, os autores de referência são Holanda (1995) – *O Homem Cordial* –, De Certeau (1998) – *A Invenção do Cotidiano* –, Relph (2012) – *A Construção e a Essência do Lugar* –, Amâncio (2000) – *O Olhar Estrangeiro* –, Bauman (2009) – *O Medo na Cidade* – e Lipovetsky (2015) – *A Estetização da Violência*. Em suma, espera-se delinear a tipologia lugar-espetáculo a partir de uma obra cinematográfica que dá margem a leituras diversificadas no cenário brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: imaginário urbano, estetização da violência, lugar-espetáculo, documentário brasileiro.

Introdução

Este trabalho tem como objetivo tecer algumas considerações sobre o discurso social da violência urbana das favelas do Rio de Janeiro/Brasil presente na construção do discurso fílmico sobre o imaginário do lugar-espetáculo no documentário *Em Busca de Um Lugar Comum* (Felippe Schultz Mussel, 2012). O documentário retrata a questão dos roteiros turísticos nas comunidades do Rio de Janeiro, destacando os principais pontos de visitação, apresentando como as imagens sobre os costumes e cotidianidades são remodeladas pela indústria do turismo

¹ marcell.wendell@hotmail.com

cultural. A partir da análise fílmica e da desconstrução dos códigos, símbolos, narrativas e espacialidades urbanas presentes no longa-metragem, consideramos que o filme colabora na identificação de alguns exemplos de espaços, como as favelas da cidade do Rio de Janeiro, que se constituem como lugares-espetáculos. Assim, nossa hipótese é a de que o documentário possui um discurso fílmico engajado na denúncia sobre o discurso social em relação à produção do espaço urbano no Rio de Janeiro, particularmente, nas favelas da Rocinha e do Alemão.

Estas favelas, representadas no documentário analisado podem ser considerados como lugares-espetáculos. Compreendemos por lugares-espetáculos espaços gerados para a manutenção do estereótipo de um determinado lugar; eles utilizam elementos do imaginário sobre a sociedade para construir um lugar que possibilite apresentar uma imagem do Brasil, e da “brasilidade” do povo (Lesser, 2015). Os elementos do imaginário são imagens simbólicas produzidas por mídias da indústria cultural, como o cinema, que são produtoras de sentidos sobre os códigos e as convenções que participam da formação da cultura brasileira, e que situam os diversos aspectos de significação do povo brasileiro².

O imaginário sobre o povo brasileiro e a “brasilidade” é, portanto, produto da própria imagem representada e difundida pelo cinema e por outros veículos de massa, como a televisão. No entanto, principalmente o cinema, na busca por um essencialismo das coisas e dos objetos, com o seu poder ideológico e de essencialização da vida em sociedade, é responsável por boa parte das estratégias de modificação e de invenção da vida cotidiana (Charney e Schwartz, 2004). Em outras palavras, a essencialização relaciona-se à atividade da sétima arte em modificar a realidade social, torná-la, para fins narrativos, unidades de algo mais geral, reduzir, portanto, a vida moderna em temporalidades por onde discursos possam estar dispostos. Por esse ângulo, o imaginário do povo brasileiro e da “brasilidade” torna-se em nível de infra-estrutura a identificação das pessoas com as práticas culturais.

O lugar-espetáculo, enquanto conteúdo do processo de massificação e essencialização da cultura do povo, transforma-se numa modalidade estética da cultura da comunidade; o lugar-espetáculo é, em suma, um espaço que engloba, de forma reduzida, os elementos que constituem a cultura do lugar, neste caso, da favela.

Em Busca de Um Lugar Comum é um exemplo cinematográfico que representa um lugar-espetáculo dentro de uma realidade social, quando esta é estetizada na narrativa da violência que já vem sendo delineada há algum tempo nas produções cinematográficas mundiais. A estetização da violência é tornar o fenômeno da violência algo salutar, quando se pode, para fins comerciais, obter moeda de troca, quando instaura entre as pessoas contratos regidos por lógicas capitalistas de produção. A estetização da violência, nas circunstâncias do capitalismo artista (Lipovetsky, 2015), transforma em mercadoria o fenômeno da violência urbana para fins predominantemente capitalistas; o sistema é de amplificação da noção de medo para que este seja atribuído a um sentimento sem precedentes do perigo, como apresentado no documentário pelo turismo cultural nas favelas do Rio de Janeiro. Nesse sentido, a estética da violência explora arquétipos do imaginário simbólico da cultura brasileira, redefinindo noções, e imagens poéticas, das narrativas culturais sobre o povo brasileiro. Na *tendência* do consumo da cidade, “o mundo hipermoderno é o da estética mercantil e do comércio consumista que invade e reestrutura o espaço urbano e arquitetônico” (Lipovetsky, 2015: 316), perfazendo o que o autor chama de “turismo aquitetônico”: andar pela cidade/bairro/favela, caminhar entre ruelas, subir escadas íngremes, para chegar até o alto da montanha.

Como difundido no documentário *Em Busca de Um Lugar Comum*, a estetização da violência serve para produzir um espaço, um lugar-espetáculo, para que turistas possam conhecer a cultura do lugar, encontrar *in loco* a violência no espaço-safári por meio do turismo cultural³ de uma região reconhecida por inúmeras imagens cinematográficas que enquadram cenários localizados, como paisagens urbanas e espaços de representação e de transição (Costa, 2016), por exemplo: *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), entre outros.

² Compreende-se por indústria cultural uma série de objetos expressivos geradores de sentidos para o congregado cultural, na dimensão da totalização dos pressupostos que organizam e estruturam a sociedade. Em outras palavras, “trata-se de divertir, dar prazer, permitir uma evasão fácil e acessível a todos, sem a necessidade de nenhuma formação, de nenhuma referência cultural particular e erudita. O que as indústrias culturais inventam não é nada mais que uma cultura transformada em artigos de consumo de massa” (Lipovetsky, 2011: 71-72).

³ A acepção aqui utilizada para turismo cultural concorda com Castro (1999) e Lipovetsky (2015).

Esses filmes, no contexto históricos em que se inserem, potencializam as imagens sociais construídas no bojo das estruturas da sociedade, definindo sentidos para seus signos alegóricos que duram na permanência da replicação dos *schèmes* (Durand, 1997). Nesse entendimento, os arquétipos são “uma forma dinâmica, uma estrutura organizadora das imagens, mas que transvaza sempre as concreções individuais, biográficas, regionais e sociais, da formação das imagens (Durand, 1993: 56). Baseando-se nos signos alegóricos como ressonâncias de narrativas cinematográficas modernas globalizantes, as imagens sociais contidas nos discursos reelaborados no documentário aqui problematizado revela o caráter arquetípico daquilo que vem a ser representado: a violência urbana, o medo, o costume.

O contexto espacial do documentário *Em Busca de Um Lugar Comum* são as paisagens urbanas da cidade do Rio de Janeiro, e focaliza no funcionamento do turismo cultural das favelas cariocas aonde pessoas do mundo inteiro “conhecem a realidade social”. Além disso, a obra problematiza a construção do imaginário do lugar-espetáculo, por meio da representação “cenográfica” de que este espaço é constituído por contratos e lógicas sociais e simbólicas de “boa convivência”. Cria-se, portanto, um lugar-espetáculo que tem músicas, cores, sabores, cheiros e relações “cinematográficas e teatrais” entre os sujeitos que convivem harmonicamente nas favelas.

No documentário, três paisagens estão sendo representadas: a paisagem sonora, a paisagem urbana e a paisagem cultural. A paisagem sonora se constitui enquanto ambiência da totalização de sons que se dirigem para um efeito de referência das atividades culturais dos sujeitos que vivenciam e praticam o espaço social. Com efeito, a paisagem sonora possibilita a identificação na ordem dos sentidos do corpo, orientando-se a partir de estatutos sonoros no interior do próprio espaço social. Nesse aspecto, “um evento sonoro é simbólico quando desperta em nós emoções ou pensamentos, além de suas sensações mecânicas ou funções sinalizadoras, quando possui uma numinosidade ou reverberação que ressoa nos mais profundos recessos da psique” (Schafer, 2011: 239). Por sua vez, a paisagem urbana é fabricada no contexto das relações urbanas entre os sujeitos na cidade. O poder simbólico da paisagem urbana incide sob os sujeitos e, em movimento contrário, é produzida pelas práticas no seu entorno. No âmbito fílmico, “o simbolismo da paisagem urbana [...] subverte a imagem da paisagem urbana em uma representação moldada pelo imaginário urbano. A desconstrução dos símbolos presentes na construção da paisagem fílmica nos interessa porque os filmes que tratam do espaço urbano das cidades jogam metaforicamente no sentido visual e sonoro”, na elaboração dialética “com as paisagens urbanas no contexto subjetivo em que os seus personagens são desenvolvidos nas narrativas” (Costa, 2016: 5). A paisagem cultural, como reunião da diversidade de códigos, símbolos, narrativas e discursos na perpetuação das imagens poéticas das sonoridades e espacialidades das paisagens supracitadas, confeccionam o imaginário simbólico. Logo, a paisagem cultural carrega as noções do espaço e do som, e também a do tempo na duração de suas funcionalidades imaginais (Bachelard, 1988), sobre sua influência nos sujeitos que cotidianamente vivenciam os espaços urbanos.

No âmbito destas paisagens, a teatralidade é potencializada pelo compromisso dos moradores da região, que representam papéis na venda dos seus produtos para os turistas. Também existem as estratégias de espetacularização do lugar quando os guias atizam o medo nos turistas, no sentido de gerar a sensação de aventura, própria do safári. Esses elementos inferem numa estetização da violência, tornando-a consumível, uma mercadoria, sendo um objeto que produz desejo e emoção nos sujeitos. Em resumo, a construção do lugar-espetáculo nas favelas do Rio de Janeiro registrada pelo documentário é resultado da espetacularização da realidade social do espaço, do uso dos elementos do imaginário urbano do lugar e da teatralização das ações e dos contratos sociais cotidianos dos sujeitos.

Nesta última sentença decisiva sobre as formas de se fazer cotidianidades na estrutura das trocas entre os sujeitos, acredita-se existir uma posição constitutiva para a representação dos *eus* sob os *outros*, numa evidente enunciação daquilo que importa para expôr, na autobiografia dos estilos, das práticas, das identidades expurgadas em formatos acessíveis da performance simbólica. Nestes termos da vida em comum, “a necessidade de ser visto não é uma motivação humana entre outras: é a verdade das outras necessidades. É como acontece com as riquezas materiais: elas não constituem um fim em si mesmas, mas o meio de nos assegurarmos a consideração do outro” (Todorov, 2014: 36). Como síntese, crê-se que a coexistência é prerrogativa das realizações individuais para se apresentar – e, dessa vez, representar-se, ou autorepresentar, e mais, autoapresentar-se – para outrem: “a coexistência é a esfera do Eu-Tu; a realização é o ponto culminante do domínio do Eu-Isto” (Todorov, 2014: 199). Fazer-se para o Outro, é torna-se Eu, é desvelar a dicotomia existencial das paridades dissidentes: Eu-Outro, Eu-Tu, e no fazer-se

enquanto representação objetiva, Eu-Isto, como defendido por Todorov. Faz-se Eu-Isto na elaboração de expressões simbólicas e culturais, no ordenamento semântico de códigos sociais da comunicação, pois a mirada, inerentemente, nestes casos, é a comunicação de uma mensagem, para gerar um efeito sensível aos sujeitos.

Para entender a construção social e simbólica do lugar-espetáculo, analisa-se a potencialidade das categorias de “favela”, “comunidade”, “estrangeiro”, “nativo”, “arte primitiva”, “os caras” – os traficantes –, e da problemática da violência na manutenção do imaginário construído a partir da percepção do lugar das favelas cariocas. Igualmente, o debate realizado evidencia as problemáticas sobre os processos de vitimização, as significações atribuídas aos espaços considerados como periféricos e o imaginário social construído do lugar-espetáculo. Diante desse contexto, questionam-se os elementos constituintes da identidade perscrutada a partir da posição do olhar estrangeiro: o homem cordial, a violência estrutural urbana, a desigualdade social, o não-racismo ou a democracia racial, a sexualidade feminina aflorada da mulata e o negro sambista.

Essas imagens sociais historicamente construídas e simbolicamente imaginadas forneceram um acervo imaginário consubstanciado pela intersecção de elementos gerados segundo princípios políticos de caráter classista. Queremos dizer com isso que o imaginário simbólico criado sobre as classes populares urbanas são reminiscências das imagens sociais reificadas por discursos sociais de hierarquização, no caso do Brasil, de estratos sociais, bem demarcada⁴. É fato notável que o imaginário criado pelo cinema é originário do seu poder em transformar ilusões complexas em lugares-comuns, sendo esta tarefa substancial do discurso burguês de autorepresentação e de representação dos “outros”: “muitas pessoas hoje percebem e sabem que não são representadas de forma adequada, mas muito poucas [...] sabem, de fato, como isso acontece. Uma mera desconfiança mal-humorada dos estereótipos contemporâneos é, na melhor das hipóteses, defensiva e, com frequência, incapacitante. Um grito irritado contra eles seria melhor, mas ninguém pode prosseguir gritando por toda a vida” (Williams, 2011: 123).

Para isso, é necessário discutir a questão da construção da identidade cultural como elemento de identificação da cultura brasileira e, igualmente, pensar como as narrativas de cinema constroem os sentidos sobre a cultura brasileira. Em seguida, problematiza-se também o turismo cultural e a estetização da violência nas favelas do Rio de Janeiro tendo em vista a contribuição do imaginário da violência urbana para a construção do lugar-espetáculo através do documentário *Em Busca de Um Lugar Comum*. Estas discussões permitem pensar a noção de lugar-espetáculo diante de um olhar antropológico, geográfico e sócio-histórico.

Narrativas fílmicas da cultura brasileira

Quando se fala sobre a cultura brasileira se remete às práticas culturais que regem as sociabilidades. O tecido social é responsável pelas maneiras com que se formam as noções sobre os costumes das pessoas por meio das ações simbólicas. O que se investiga a partir disso são as representações das noções sobre os costumes das pessoas no âmbito do lugar a partir das narrativas da cultura brasileira – como mostra a figura 1 (a,b,c) – no cinema enquanto indústria cultural, com discursos, narrativas, sentidos e símbolos confeccionados para o mantimento de lógicas de poder e dominação social (Adorno e Horkheimer, 1996).

Comumente, as representações cinematográficas sobre a cultura brasileira costumam reduzir os itinerários históricos para essencializar a “brasilidade”, reconstruir as dinâmicas, delimitar os costumes, reconfigurar os códigos, e, por fim, inventar uma imagem da vida cotidiana da sociedade brasileira. Estes processos criadores da imagem simbólica da cultura brasileira, e da “brasilidade”, são produtos do olhar estrangeiro. A partir da discussão desse movimento estético e histórico que é o olhar estrangeiro propõe-se adentrar na elaboração de um ponto de vista que concentre, primeiramente, o lado ideológico e político, e em segundo lugar, o viés espacial e temporal do conceito de lugar-espetáculo.

⁴ Nossas influências teóricas encontram em Karl Marx, Louis Althusser, Caio Prado Junior, Sérgio Buarque de Holanda, Florestan Fernandes e José de Souza Martins apoio para vislumbrar, para além da Antropologia e da Filosofia, processos histórico-políticos discutidos na Sociologia, História, Economia e na Ciência Política.

Figura 1a. Cena do filme *Orfeu Negro*.



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 1b. Cena do filme *Orfeu Negro*.



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 1c. Cena do filme *Orfeu Negro*.



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Assim, pergunta-se: uma identidade cultural a partir de qual olhar? As narrativas cinematográficas da cultura brasileira sintetizam os aspectos históricos e amortecem os espectadores nos modelos de representação. Os modelos de representação utilizam dos elementos da construção da cultura representada, e no caso brasileiro o olhar estrangeiro identifica o homem cordial, a violência estrutural urbana, a desigualdade social, o não-racismo ou a democracia racial, a sexualidade feminina aflorada e o negro sambista. Esses elementos, quando remodelados pelas narrativas fílmicas, oportunizam outras leituras, conduzindo o espectador a olhar uma imagem generalizadora do lugar-cultura⁵. O mecanismo do olhar é injetivo ao processo de imaginação sonhadora, imaginal, por isso o olhar estrangeiro é contributo efetivo para a criação de imagens poéticas do imaginário social.

A partir do olhar estrangeiro, tratando dos fenômenos sociais e espaciais do Brasil, considera-se a cultura brasileira como “gentil”, “acolhedora” e “receptiva” (Holanda, 1995). São vários os exemplos de filmes norte-americanos que trabalham esses temas nas décadas de 60 e 70 – alguns exemplos cinematográficos clássicos são mostrados no filme *Olhar Estrangeiro* (Lúcia Murat, 2006). Junto a isso, tem-se a imagem de uma sociedade que precisa conviver freneticamente com a violência estrutural urbana, que atinge todas as camadas sociais, e que não difere os sujeitos mediante ao poder aquisitivo, fruto de uma sintomática desigualdade social.

Esse processo é fruto da formação social e econômica do Brasil, e que acarreta, como pode ser observada na obra de Camus (Figura 1), em uma sociedade multicultural, onde etnias e raças convivem de forma harmoniosa, semblante de um país racialmente democrático (Freyre, 2006). A sexualidade aflorada da mulher mulata e a figura teatral do negro sambista também estão inseridas nessa imagem da cultura brasileira através do olhar estrangeiro. Assim, percebe-se a inferência de uma identidade cultural que é construída pelo olhar de fora, e que remonta estes elementos de acordo com as necessidades funcionais do discurso cinematográfico das narrativas dos filmes.

Desse olhar de fora a cultura brasileira se faz na imagem cinematográfica sublocada por uma dominação ideológica da “brasilidade” (Amâncio, 2000). A imagem cinematográfica conduz a cultura brasileira ao estereótipo do costume, e o clichê termina por fortalecer o imaginário social sobre os lugares e os costumes do Brasil.

A imagem do lugar-cultura enquanto âmbito das práticas da população dá a dimensão simbólica que o cinema tem na invenção da vida cotidiana. Mais do que isso, transporta o espectador na imagem representada, ao mesmo tempo em que ordena um novo mundo e uma realidade social específica. Portanto, tem-se um imaginário do lugar-cultura, sendo aqui as favelas do Rio de Janeiro com as suas especificidades: a violência, o medo, a precariedade das moradias e, por conseguinte, da espacialidade e sonoridade da paisagem cultural. Em síntese, o espectador imagina o lugar-cultura representado e, em seguida, esta imagem é reduzida pela câmera cinematográfica, tornando-a objeto da imaginação.

A ênfase recai na imagem do lugar-cultura, e a atração pelas imagens divulgadas constrói um imaginário daquele espaço, sobretudo porque infere horizontes das afetividades que estão contidas na construção simbólica do local representado. Essa construção resulta de diferentes condutores sociais de comunicação da cidade: interações, comunicações, contratos, apropriações e delimitações do/no lugar. Essas condições levam à ocorrência de relações de poder na paisagem urbana da cidade, evocando os sensores histórico-culturais conservados na organização estrutural da sociedade.

Nesse sentido, a cidade como lugar-cultura se ajusta à concepção de espaços afetivos na ordem das trajetórias de vida dos sujeitos. Assim, “a concepção de que as geografias-afetivas constituem um sinal de referência para compreender a identidade da cidade e dos seus espaços de comunicações. As geografias-afetivas da cidade significam um espaço que é possuidor de uma atração – e também de uma repulsão, na questão da contra-afetividade – pelas sensações dos indivíduos” (Costa, 2018: 86). Tratando-se de obras fílmicas que exploram os

⁵ Para Lipovetsky (2011: 9), a respeito de uma dimensão cultural totalizadora das representações simbólicas, a cultura-mundo “remete à realidade planetária hipermoderna em que, pela primeira vez, a economia mundial se ordena segundo um modelo único de normas, valores e objetivos – o éthos e o sistema tecnocapitalista – e em que a cultura se impõe como um mundo econômico de pleno direito. [...] Significa o fim da heterogeneidade tradicional da esfera cultural e a universalização da cultura mercantil, apoderando-se das esferas da vida social”. Dito de outro modo, “a cultura-mundo designa a espiral da diversificação das experiências consumistas e ao mesmo tempo um cotidiano marcado por um consumo cada vez mais cosmopolítico” (Lipovetsky, 2011: 15).

percursos transnacionais individuais e coletivos em fronteiras simbólicas de fluxos não delimitados, o cinema brasileiro contemporâneo, tanto nos filmes de documentário quanto nos de ficção, reelaboram as imagens simbólicas sobre os lugares-cultura das cidades representadas.

Figura 2. Cena do filme Cidade de Deus.



Fonte: Globo Filmes.

No caso do Rio de Janeiro, o imaginário urbano dessa cidade serve ao processo de reconhecimento das transformações espaciais pelas quais a cidade carioca está passando nos últimos anos. Acrescenta-se a essa afirmação a obra icônica do cinema brasileiro da pós-retomada, *Cidade de Deus* (Figura 2), que prenunciou um discurso acerca da temporalidade da mudança espacial da cidade na percepção da violência e do medo como dispositivos do imaginário. Sob o mesmo ponto de vista, *Casa Grande* (Felipe Barbosa, 2014), ainda que aluda temas sobre as relações de classe na mesma cidade, recorre às paisagens urbanas para justamente identificar o medo e a violência tão presentes naquele cenário social. O filme de Felipe Barbosa discute, assim como *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2015), a existência indissociável das heranças patriarcais com as atualizações destas mesmas heranças dentro da conjuntura das interações entre patrão x empregado no jogo de classes sociais.

Em outro caso, o longa-metragem *Rio, Eu Te Amo* (Guillermo Arriaga, John Turturro, Carlos Saldanha, Fernando Meirelles, José Padilha, César Charlone, Vicente Amorim, 2014), figura entre as propostas de filmes que procuram representar diferentes crônicas da cidade do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que fotografa as paisagens mais conhecidas. Semelhante à produção brasileira, os outros filmes da franquia “Cidades do Amor”⁶ também localizam em suas histórias lugares marcantes de cidades que são poeticamente romantizadas, politizadas e até mesmo, em algumas sequências específicas, não-situadas de seus locais geográficos-afetivos reais. Portanto, o cinema constrói narrativas e olhares sobre os lugares da cidade e os estados de liminaridade dos personagens (Costa, 2018).

Turismo cultural e estetização da violência: a construção do lugar-espetáculo

O fenômeno do turismo cultural nas favelas do Rio de Janeiro qualifica-se como um tipo de lazer de ir conhecer e ver aquilo que já se estabeleceu como banal⁷. Neste mesmo aspecto, “homens e mulheres passam a procurar [...] experiências inusitadas, interativas, aventureiras e autênticas em destinos cujo apelo reside na antítese daquilo que

⁶ Os demais filmes da franquia são: *Paris, Te Amo* (Olivier Assayas, Walter Salles, Joel Coen, Wes Craven, Gérard Depardieu, Gus Van Sant, Tom Tykwer, 2006) e *Nova York, Eu Te Amo* (Fatih Akin, Natalie Portman, Mira Nair, Wen Jiang, Shunji Iwai, Shekhar Kapur, Brett Ratner, 2009).

⁷ Para Debord (2003), “ir conhecer e ver aquilo que já se estabeleceu como banal” tem relação com as vivências dos indivíduos com os espaços gerados pela repetição das suas imagens, que são sistematicamente replicadas pelas práticas sociais e convencionadas por modelos de representação espetaculares.

se costumava classificar como ‘turístico’”, no sentido de que as “localidades ‘marginais’ ao mercado convencional são reinventadas em suas premissas históricas e estéticas” (Freire-Medeiros, 2009: 33).

O turismo cultural, ou safári-favela, mune-se dos elementos da construção da cultura representada, ao lado da percepção que o olhar estrangeiro tem das novas imagens produzidas sobre a cultura brasileira. Melhor dito, a construção cultural de um lugar turístico “envolve (...) seleções: alguns elementos são iluminados, enquanto outros permanecem na sombra” (Castro, 1999: 81).

Precisamente, as imagens sobre o lugar não são suficientes para adquirir status de desejo e, mais importante, de sentimentos profundos no indivíduo, como o medo. Podemos afirmar, assim como Bauman (2009), que “a insegurança moderna, em suas várias manifestações, é caracterizada pelo medo dos crimes e dos criminosos. Suspeitamos dos outros e de suas intenções, nos recusamos a confiar (ou não conseguimos fazê-lo) na constância e na regularidade da solidariedade humana” (Bauman, 2009: 14). No safári-favela, o medo é ressignificado, transforma-se em um bem capital, usufruído para dimensionar a narrativa da aventura urbana. A proporção do medo é equivalente às significações referentes aquele lugar, pois a região é dominada pelos “caras”. É preciso jogar com o simbólico no turismo cultural, portanto: espetacularizar a realidade social, utilizar dos elementos do imaginário urbano do lugar e teatralizar as ações e os contratos sociais cotidianos dos sujeitos. Sendo assim, tem-se um lugar que é imagético e simbólico, um lugar-espetáculo.

Nesse aspecto, dialogando com os estudos de Los Angeles na obra de Mike Davis, Silva (2014: 71) diz que “toda uma indústria de imagens e de criação de estados mentais de angústia e impotência, o que permite observar como os imaginários têm este outro lado corrosivo de se colocar em circulação através das indústrias do medo que vivem prevenindo-os ao mesmo tempo que os incitam”. O medo instituído pela indústria cultural joga com os signos alegóricos que perpetuam-se nos arquétipos dos contrários: claro x escuro, alto x baixo, aberto x fechado, porão x sótão, são imagens sociais que jogam com as dicotomias semi-estruturadas nas relações sociais. Estas imagens sociais, quando remodeladas pelo arsenal simbólico proposto pela indústria cultural, carregam outras narrativas. Na cidade não será diferente: as arquiteturas constroem noções de medo/segurança dos espaços de moradia. Exemplos efetivos destas considerações são obras do cinema brasileiro como *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *São Paulo S.A.* (Luís Sérgio Person, 1965).

Segundo De Certeau (1998), o espaço é um lugar praticado. O lugar-espetáculo é um conceito porque o lugar em si é uma construção, e também fabricado no que concerne pensar uma identidade para aquele espaço (Relph, 2012). A fabricação do lugar leva em consideração diferentes modelos de representação a respeito do lugar real, como os sujeitos que praticam e dão sentido a ele como um espaço habitado e vivenciado cotidianamente. O lugar-espetáculo – no exemplo de algumas favelas do Rio de Janeiro – é um espaço remodelado, reconstruído arquitetonicamente para os devidos fins do turismo cultural, com atores sociais que encenam os seus papéis para os turistas – neste caso, como apresentado no filme *Em Busca de Um Lugar Comum*, “os nativos”. “Por meio de atividades de animação diversas, de jogos de imagens e de luzes destinados a criar um ambiente mais atraente e bonito para uma clientela de turistas e consumidores de lazer” (Lipovetsky, 2015: 322 - 323), o lugar-espetáculo é um espaço articulado pelos produtores do lugar, que são os agentes e os atores do espetáculo.

Figura 3a. Cena do documentário *Em Busca de Um Lugar Comum*.



Fonte: Produção Angelo Defanti.

Figura 3b. Cena do documentário *Em Busca de Um Lugar Comum*.

Fonte: Produção Angelo Defanti.

Na figura dos guias de turismo, são eles que direcionam os turistas para os cenários do lugar-espetáculo – locais de “arte primitiva”, de música, do “habitat”, de vislumbrar a paisagem urbana, de ouvir o som ao redor, do Rio de Janeiro do alto do morro. Os guias de turismo também podem ser considerados atores, pois fabricam impressões envolvidas na tarefa de encarnar uma representação do Eu (Goffman, 1985), isso porque na emergência do discurso fílmico documentário são produzidas representações (Xavier, 2015). Os guias de turismo, atores no e produtores do lugar-espetáculo gerenciam os medos nos turistas: citam os “caras”, impingem valores às “artes primitivas”, mediam a relação entre a população das “comunidades” e os turistas, guiam, metaforicamente, o olhar estrangeiro nas “favelas”. São verdadeiros atores sociais com agências que potencializam os sentimentos de medo e insegurança nos lugares visitados das favelas. Ao mesmo tempo, são mediadores que emergem com habilidade em espaços de representação social. Nesse meio tempo, os guias de turismo comportam duas plataformas de representações dos “eus” na vida cotidiana: enquanto que elaboram narrativas sobre o lugar das favelas, ao mesmo tempo performatizam seus corpos, gerando corporalidades fílmicas, que funcionam como dispositivos sensíveis no quesito da recepção fílmica. São duplos atores, espetaculares na gerência dos seus próprios corpos. No funcionamento das comunicações da época transestética em que vive-se, todos e todas são artistas que representam papéis sociais em terrenos cênicos da vida cotidiana hipermoderna: jardineiros são verdadeiros designers de árvores, atores e atrizes são modelos requisitados e empresários de marcas transnacionais, economistas são visionários nos programas de televisão, filósofos são palestrantes internacionais que encantam plateias de mil a cinco mil espectadores nas redes sociais do ciberespaço, cozinheiros são donos de redes globais de restaurantes estrelados e apresentadores profissionais de programas de televisão, cantores e cantoras são também atores e atrizes, além de dubladores de filmes estrangeiros.

Figura 4. Cena do documentário *Em Busca de Um Lugar Comum*.

Fonte: Produção Angelo Defanti.

Diante desse contexto, estetizar a violência urbana é construir uma narrativa que estrutura, num mesmo espaço social, atos cenograficamente organizados em que se faz presente uma espetacularização e teatralização da violência nas favelas cariocas, da desigualdade social, do medo da periferia e do suburbano, da famigerada democracia racial, da precariedade das moradias, do arquétipo da cidade brasileira contemporânea. *Em Busca de Um Lugar Comum*, realça através da imagem cinematográfica as categorias e os elementos anteriormente discutidos quando investe na elucidação das paisagens urbanas e sociais do Rio de Janeiro junto às corporalidades dos turistas (Figura 4). Na imagem anterior, que passeou pelo mundo e estampou capas de revistas de grandes periódicos, os corpos dos turistas se ajustam ao cenário daquele lugar específico, que está no enquadramento que a câmera fotográfica impinge ao espaço visual. Tem-se caixas d'água ao lado dos turistas, casas sobrepostas ao fundo, e mais além, a silhueta da paisagem carioca. Esta imagem fotográfica, presente na edição do documentário *Em Busca de Um Lugar Comum*, funciona como um objeto do “eu estive lá”. Subir até o mais alto morro pra tirar uma foto “espetacular”, após vivenciar as costumes, os medos, passar entre ruas estreitas, becos úmidos, conversar com os “nativos”, ver e ouvir as paisagens que fazem parte do cotidiano dos sujeitos que moram ali: uma imagem fotográfica reúne imaginários que são construídos historicamente pelo olhar estrangeiro. Nesse aspecto, destaca-se a precisão com que o documentário analisado investiga o turismo cultural que vende a mercadoria do safári-favela, acompanhando os atores envolvidos, destacando as falas dos guias de turismo e dos turistas, além dos moradores das favelas.

Considerações finais

Nessa lógica, acreditamos que o processo de estetização da violência no turismo cultural do Rio de Janeiro converge na produção do lugar-espetáculo ao mesmo tempo que relaciona os diferentes aspectos da formação espacial, sonora, estética, identitária e cultural da cidade. O turismo cultural que vende a mercadoria safári-favela parece-nos, motivando-se pelas discussões levantadas no documentário *Em Busca de Um Lugar Comum*, resgatar na história da identidade cultural da cultura brasileira alguns dos códigos aprazíveis para o mantimento da economia turística existente nas “favelas” do Rio de Janeiro.

Os contratos nesses lugares atravessam três atores que se complementam: os moradores das “favelas”, os guias de turismo e os turistas. O mediador nesse sistema de comunicações é o guia de turismo, que, como já dissemos, também é o ator e produtor do lugar-espetáculo. Os moradores das “favelas” perpassam a noção de atores e também de geradores da produção do lugar-espetáculo, esquivando-se do que se pode inferir, no sentido geral, da vitimização social. A pobreza como um bem simbólico do lugar-espetáculo, como um código diferenciador, mas significativo nas distinções sociais, assim como o medo e a aventura a um lugar-cultura, flutua no âmbito da imaginação simbólica até aos turistas na competência dos mesmos em sentir, ver e perceber a realidade social – que é duplamente imaginal: híbrida em suas aproximações com a realidade e a encenação.

Referências

- Adorno, T. Horkheimer, M. (1996) *Dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro: Zahar Editor.
- Amâncio, T. (2000) *O Brasil dos Gringos: Imagens no Cinema*, Niterói: Intertexto.
- Bachelard, G. (1988). *A dialética da duração*, São Paulo: Editora Ática.
- Bauman, Z. (2009) *Confiança e medo na cidade*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Castro, C. (1999) “Narrativas e imagens do turismo no Rio de Janeiro”, in G. Velho (Org.) *Antropologia Urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*, Rio de Janeiro: Zahar, pp. 80-87.
- Charney, L., Schwartz, V.R. (2004) *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac & Naify.

Costa, W. M. A. (2018) “Espaços de solidão, estados de liminaridade: cidade e as ressonâncias da modernidade em *A Cidade Onde Envelheço* e *O Homem das Multidões*”, *RUA – Unicamp*, n. 24, vol. 1, junho/2018.

Costa, W. M. A. (2018) “Fugas e medos gays: *Praia do Futuro* e o cinema transnacional das sensações geográfico-afetivas”, *Temática*, ano XIV, n. 9, setembro/2018.

Costa, W. M. A. (2016) “Paisagens urbanas e espaços de representação no cinema latino-americano”, trabalho publicado no *II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina*, USP, 17-21 outubro 2016, São Paulo.

De Certeau, M. (1998) *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, Petrópolis: Editora Vozes.

Debord, G. (2003) *A sociedade do espetáculo*, São Paulo: Coletivo Periferia.

Durand, G. (1993) *A imaginação simbólica*, Lisboa: Edições 70.

Durand, G. (1997) *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*, São Paulo: Martins Fontes.

Freire-Medeiros, B. (2009) *Gringo na Laje: produção, circulação e consumo da favela turística*, Rio de Janeiro: Editora FGV.

Freyre, G. (2006) *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, São Paulo: Global.

Goffman, E. (1985) *A representação do eu na vida cotidiana*, Petrópolis: Vozes.

Holanda, S.B. (1995) *Raízes do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras.

Lesser, J. (2015) *A invenção da brasilidade: identidade nacional, etnicidade e políticas de imigração*, São Paulo: Editora Unesp.

Lipovetsky, G. (2015) *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, São Paulo: Companhia das Letras.

Lipovetsky, G. (2011) *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*, São Paulo: Companhia das Letras.

Relph, E. (2012) “Reflexões Sobre a Emergência, Aspectos e Essência de Lugar”, in E. Marandola Jr., W. Holzer, L. Oliveira (Orgs.) *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*, São Paulo: Perspectiva, pp. 17-32.

Schafer, R. M. (2011) *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*, São Paulo: Editora Unesp.

Silva, A. (2014) *Imaginários: estranhamentos urbanos*, São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

Todorov, T. (2014) *A vida em comum: ensaio de Antropologia geral*, São Paulo: Editora Unesp.

Xavier, I. (2015) “A teatralidade como vetor do ensaio filmico no documentário brasileiro contemporâneo” in F.E. Teixeira (Orgs.) *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, São Paulo: Hucitec, pp. 226-246.

Williams, R. (2011) *Política do modernismo: contra os novos conformistas*, São Paulo: Editora Unesp.

Referências fílmicas

Casa Grande [longa-metragem] Dir. Felipe Barbosa. Migdal Filmes, 2014.

Cidade de Deus [longa-metragem] Dir. Fernando Meirelles e Kátia Lund. O2 Filmes e Vídeo Filmes, 2002.

Em Busca de Um Lugar Comum [longa-metragem] Dir. Felipe Schultz Mussel. Sobretudo Produção, 2012.

Nova York, Eu Te Amo [longa-metragem] Dir. Fatih Akin, Natalie Portman, Mira Nair, Wen Jiang, Shunji Iwai, Shekhar Kapur, Brett Ratner. Rose Pictures, Ever So Close e Visitor Pictures, 2009.

O Som ao Redor [longa-metragem] Dir. Kleber Mendonça Filho. Hubert Bals Fund e CinemaScópio, 2012.

Olhar Estrangeiro [longa-metragem] Dir. Lúcia Murat. Taiga Filmes, Limite e Okeano, 2006.

Orfeu Negro [longa-metragem] Dir. Marcel Camus. Dispat Filmes, Gemma e Tupan Filmes, 1959.

Paris, Te Amo [longa-metragem] Dir. Olivier Assayas, Walter Salles, Joel Coen, Wes Craven, Gérard Depardieu, Gus Van Sant, Tom Tykwer. Canal +, Victories International e Pirol Stiftung, 2006.

Que Horas Ela Volta? [longa-metragem] Dir. Anna Muylaert. Gullane, Africa Filmes e Globo Filmes, 2015.

Rio 40 Graus [longa-metragem] Dir. Nelson Pereira dos Santos. Equipe Moacyr Fenelon, 1955.

Rio, Eu Te Amo [longa-metragem] Dir. Guillermo Arriaga, John Turturro, Carlos Saldanha, Fernando Meirelles, José Padilha, César Charlone, Vicente Amorim. Conspiração Filmes, RioFilme, Empyrean Pictures e Bossa Nova Films, 2014.

São Paulo S.A. [longa-metragem] Dir. Luís Sérgio Person. Socine Produções Cinematográficas, 1965.

Tropa de Elite [longa-metragem] Dir. José Padilha. Zazen Produções, Posto 9, Feijão Filmes e The Weinstein Company, 2007.

Um Lugar ao Sol [longa-metragem] Dir. Gabriel Mascaro. Plano 9 Produções Cinematográficas e Símeo Filmes, 2009.