



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

**Copacabana. Cartografias Cinemáticas
de uma Paisagem Cambiante**

Andrea de Almeida Rego

Andrea de Almeida Rego

**Copacabana. Cartografias Cinemáticas
de uma Paisagem Cambiante**

UMinho | 2023

maio de 2023



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Andrea de Almeida Rego

Copacabana. Cartografias Cinemáticas de uma Paisagem Cambiante

Tese de Doutoramento
Doutoramento em Geografia
Especialidade em Estudos da Paisagem

Trabalho efetuado sob a orientação da
**Prof^a Doutora Ana Francisca de Araújo Rodrigues
de Azevedo e Silva**
do
Prof. Doutor Francisco Manuel Gomes Costa Ferreira
e do
Prof. Doutor João Carlos Vicente Sarmento

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos. Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada. Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho,



Atribuição-SemDerivações
CC BY-ND

<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

AGRADECIMENTOS

Essa investigação começou com uma necessidade pessoal de embasar teoricamente o que é a paisagem cultural, uma necessidade originada do próprio exercício cotidiano de trabalhar sobre a cidade. Essa pesquisa frutificou a partir do contacto com a geógrafa e orientadora, Professora Doutora Ana Francisca de Azevedo, do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho que gentilmente aceitou orientar-me, e a quem agradeço o incentivo e as provocações que me permitiram dar os primeiros passos em direção a pesquisa em cultura visual, mais especificamente, à exploração da paisagem cultural em cinema. Ao acreditar em meu projeto, transformou-se em minha estrela guia, conduzindo-me pacientemente pelo campo quase desconhecido das geografias culturais, tolerando e controlando meus exageros, tontearias, desvios para outros temas e a minha sede infindável de conhecimento. Seus petelecos, fizeram-me mudar de direção quando necessário, transformando a arquiteta urbanista com mais de 20 anos de experiência na câmara da cidade do Rio de Janeiro, em uma quase geógrafa. A ela devo todo meu respeito e gratidão, também pela sua amizade, comprovada em nossas conversas regadas a muita empatia, algumas cervejas e uns hambúrgueres no Dan's. Agradeço também ao arquiteto, Professor Doutor Francisco Ferreira, da Escola de Arquitetura Arte e Design da Universidade do Minho que me orientou junto à Prof.^a Ana Francisca de Azevedo, e cujos apartes inestimáveis e sagazes foram de grande valia para a execução dessa escrita associada entre arquiteturas, geografias e cinema. Finalmente, direciono meus agradecimentos ao geógrafo Professor Doutor João Sarmiento que aceitou gentilmente ser meu condutor final, em substituição a minha estrela Ana Francisca, impedida de acompanhar-me até o final desse trabalho por motivos de saúde. Agradeço também a colaboração, a perspicácia e delicadeza do geógrafo e Diretor do Doutorado, Professor Doutor Flávio Jorge Nunes que tantas vezes retornou minhas mensagens, e a Isabel Salgado, Secretária do Departamento de Geografia, sempre pronta a ajudar-me nas questões burocráticas da Universidade do Minho.

Ao querido geógrafo, Professor Doutor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rafael Winter, agradeço os estímulos, a amizade, e por ter-me recebido há alguns anos em seu grupo Geoppol, oferecendo-me mais conhecimento sobre a paisagem cultural, lugar onde aprendi muito junto aos seus jovens alunos – e ainda aprendo. A Professora Doutora Esther Império Hamburger, Titular de História do Cinema e do Audiovisual e de Projeto do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, cuja resposta ao meu e-mail foi a concessão de uma entrevista na qual indicou-me bibliografia básica em cinema, abrindo-me os olhos para algum

entendimento das tecnologias cinematográficas e seus aparatos, como maneira de aperfeiçoar-me nas análises filmicas. A Prof.^a Dr.^a Veronica Della Dora, geógrafa cultural que leciona na Royal Holloway na Universidade de Londres, que me franqueou seus trabalhos sem custos, assim como a Prof.^a Dr.^a Luciana Martins, do Departamento de Línguas, Cultura e Linguística Aplicada da Universidade de Manchester, que me enviou dois capítulos de seu livro sobre documentários brasileiros.

Agradeço imensamente ao Engenheiro Afonso Canedo, diretor das obras de alargamento da praia de Copacabana, que gentilmente recebeu-me na SEAERJ, cujo acervo pessoal e profissional foi-me gentilmente franqueado, sem esquecer o amigo Joelson Zuchen que nos pôs em contacto; a minha querida amiga, arquiteta, ao arquiteto Washington Filho e a historiadora Dr.^a Juliana Oakim, cuja menção ao livro *Palácios e Poeiras* de Alice Gonzaga, fez-me, após adquirir o livro, entender a implantação das salas de exibição e o contexto econômico e político do cinema brasileiro ao longo do século XX; a jornalista Paula Kotouc que gentilmente aceitou aos meus pedidos de informações sobre as salas de cinema de Copacabana; a Fabio Vellozo e a Hernani Heffner, a quem admiro imensamente, ambos diretores em épocas diferentes da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) pelas deliciosas e longas conversas sobre as dificuldades inerentes aos acervos de cinema, ao gênero das pornochanchadas, as sugestões de filmes para pesquisa, e sobre os diretores brasileiros, especialmente das escolas do Cinema Novo e Marginal, entre outros papos esclarecedores sobre história do cinema e televisão. A minha querida orientadora do mestrado no PROURB, a paisagista e Professora Doutora Lúcia Maria Sá de Antunes Costa, que me cedeu valiosas informações sobre sua experiência na produção do Rio Cidade Copacabana, como arquiteta paisagista responsável pelo projeto que interveio no bairro de Copacabana nos anos 1990. A Arthur Pereira, amigo, sensível, de inteligência ímpar, um geógrafo provocador orientado no doutoramento pela Prof.^a Ana Francisca de Azevedo, que nos pôs em contacto, e a quem muitas vezes pedi ajuda enviando meus textos, respondendo pacientemente aos meus questionamentos e dúvidas, agradeço.

E finalmente, aos colegas de doutoramento e aos amigos, amores e conhecidos que fiz em Portugal e na Universidade do Minho, onde fui gentilmente acolhida nesses 4 anos de tanto aprendizado e teorização. Anos que demonstraram em sua rápida passagem, que é necessário muitas vezes acreditar no impulso pessoal de mapeamento, embarcando em uma jornada para fora das próprias fronteiras geográficas como única forma de retornar para o seu lugar no mundo.

Rio de Janeiro, Cidade Maravilhosa, Copacabana.

Verão de fevereiro de 2023.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

RESUMO

O cinema é objeto situado em um terreno teórico valioso para a compreensão de eventos espaciais e humanos, com isso contribuindo para esclarecer cada vez mais o que costuma ser classificado como o “universo cotidiano”. Assim, a vasta oferta temática que o cinema nos traz e o seu papel na formação cultural dos espaços, têm exigido novas formas de análise pelos profissionais envolvidos com as imagens_movimento, especialmente em Geografia Cultural. Sob essa ótica, o cinema presta-se e oferece-se a exploração de conexões teóricas cuja tendência estabeleceu-se em direção ao entrelaçamento dos terrenos *movediços* das teorias, filosofias e história do cinema e da fotografia, estudos em Cultura Visual, Geografia Cultural, Cartografia e Arquitetura. É a Cartografia Cinemática o método aqui eleito capaz de realizar a transdisciplinaridade entre essas teorias e disciplinas diversas, de forma a explorar tanto a representação dos espaços, como o universo mais-que-representacional dos ecrãs, e os processos de significação a eles relacionados. Nesse sentido, os filmes são vistos como mapas em movimento, documentos de espaços e espacialidades, mas também como registos mnemônicos, iconográficos, topofilicos e psicogeográficos. Esse trabalho, portanto, propôs-se a investigar em um caso de estudo, as representações da paisagem cultural de Copacabana no cinema. Essas paisagens foram cartografadas em filmes escolhidos, varrendo quase 13 anos de produção brasileira – de 1965 a 1978. Os filmes foram confrontados pelos contextos ideológicos, econômicos, sociais e culturais no qual se inserem, tanto os da cidade do Rio de Janeiro como do Brasil. Para efetivar tal objetivo, a pesquisa esclarece as conexões entre as artes paisagísticas, cartográficas, as geografias e o cinema; a função das paisagens nos filmes e a sua evolução como tecnologia de representação; a evolução das geografias filmicas até as cartografias cinemáticas; e vasculha teorias contemporâneas em geografias culturais e suas possíveis conexões com o cinema, como contributos adicionais para a construção de chaves de leitura de filmes. Estuda igualmente, a configuração da paisagem urbana de Copacabana de forma a reunir seus parâmetros históricos e culturais característicos, incluindo as inúmeras salas de exibição que o bairro abrigou, cujo rebatimento, tanto no desenvolvimento urbanístico como nas práticas socio_culturais relacionadas é indiscutível. Observa as *opening scenes* de outros 5 filmes tendo em vista sua capacidade de transporte, deslocando os espectadores até o território filmico através de elementos icônicos da paisagem carioca. E finalmente analisa os filmes, os protagonistas e suas histórias sob as perspectivas trazidas pelas cartografias cinemáticas.

Palavras-chave: Cartografias Cinemáticas; cinema; Copacabana; paisagem cultural.

ABSTRACT

Cinema is an object located in a valuable theoretical terrain for the understanding of spatial and human events, thus contributing to clarify more and more what is usually classified as the “everyday universe”. Thus, the vast thematic offer that cinema brings us and its role in the cultural formation of spaces, has required new forms of analysis by professionals involved with movies, especially in Cultural Geography. From this perspective, cinema lends and offers itself to the exploration of theoretical connections whose tendency has been established towards the intertwining of the slippery terrains of theories, philosophies and history of cinema and photography, studies in Visual Culture, Cultural Geography, Cartography and Architecture. Cinematic Cartography is the method chosen to implement transdisciplinarity between those different ways of thinking, to reach the representation of spaces on screens and the processes of meaning related to them, as exposed in the films. In this sense, films are seen as moving maps, documents of spaces and spatialities, but also as mnemonic, iconographic, toponymic and psychogeographical registers. This work proposes to investigate a case study, the Copacabana cultural landscape representation in the movies, mapping 5 chosen films, sweeping 15 years of Brazilian production - from 1965 to 1978. These films are confronted by ideological, economic, social, and cultural contexts in which they are inserted, in the city of Rio de Janeiro and Brazil. To accomplish this objective, the research clarifies the connections between the landscape arts, cartography, geographies, and cinema; the function of landscapes in films and their evolution as a representational technology in cultural visual history; the evolution of filmic geographies to cinematic cartography; and search contemporary theories in cultural geographies and their possible connections with cinema as additional contributions to the construction for reading films keys. It studies the configuration of the urban landscape of Copacabana to bring together its historical characteristics and cultural parameters, including the countless exhibition halls that the neighbourhood housed, whose impact on related social practices is indisputable. The research also observes the film opening scenes and their ability to transport viewers to the filmic location through iconic elements of Rio's landscape. And finally, it analyses the films, the protagonists and their stories from the perspectives brought by cinematic cartographies.

Keywords: Cinematic Cartography; Copacabana; cultural landscape; movies.

ÍNDICE

Prólogo	1
PARTE I	22
Capítulo 1	23
A GEOGRAFIA ESTUDA IMAGENS, CINEMA E REPRESENTAÇÕES	23
1.1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE PRÁTICAS VISUAIS CONTEMPORÂNEAS	23
1.2. DAS MULTIPLICIDADES DO CINEMA.....	38
1.2.1. DAS PAISAGENS COMO TECNOLOGIAS DE REPRESENTAÇÃO.....	51
1.2.2. DAS CONEXÕES ENTRE VISÕES CARTOGRÁFICAS, PANORAMAS E O CINEMA	63
1.2.3. DINAMISMO NAS ESFERAS PÚBLICO_PRIVADAS E A MOBILIDADE DE GÊNERO	70
1.2.4. PAISAGENS CINEMÁTICAS E EXPERIÊNCIAS FUNCIONAIS	73
1.3. CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS	84
Capítulo 2.....	87
GEOGRAFIAS CULTURAIS E CINEMÁTICAS, CONEXÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS	87
2.1. INTRODUÇÃO.....	87
2.2. DAS CIÊNCIAS GEOGRÁFICAS ÀS GEOGRAFIAS CINEMÁTICAS	90
2.3. AS GEOGRAFIAS ALÉM DAS REPRESENTAÇÕES, ATMOSFÉRICAS E AFETIVAS	109
2.3.1. AS GEOGRAFIAS DO CORPO	124
2.3.2. DO GÊNERO NAS CIÊNCIAS GEOGRÁFICAS ÀS TEORIAS CINEMÁTICAS DE GÊNERO.....	130
2.3.3. TEORIAS CRÍTICAS FEMINISTAS DO CINEMA	145
2.4. CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS	152
Capítulo 3.....	155
CARTOGRAFIAS CINEMÁTICAS	155
3.1. INTRODUÇÃO.....	155
3.2. POR UMA DEFINIÇÃO DAS CARTOGRAFIAS CINEMÁTICAS	162
3.3. AS PREMISSAS DO ESTUDO.....	172
3.4. CONEXÕES TEÓRICO_METODOLÓGICAS ENTRE CARTOGRAFIAS E CINEMA.....	175
3.4.1. MAPEANDO DIMENSÕES CINEMÁTICAS DA PAISAGEM, DA CIDADE E DA ARQUITETURA.....	187
3.5. PERSPECTIVAS URBANAS NA HISTÓRIA DO CINEMA.....	193
3.6. POR UMA CARTOGRAFIA CINEMÁTICA DE COPACABANA.....	202
MAPA DAS INTERRELAÇÕES ENTRE PAISAGEM CULTURAL E CINEMA	207
PARTE II	208
Capítulo 4.....	209
PAISAGEM CULTURAL, CULTURA DA PAISAGEM	209

4.1. INTRODUÇÃO.....	210
4.2. TERRITÓRIO URBANO E MARCOS ESPACIAIS	212
4.3. MUITO PRAZER, SOU COPACABANA.....	231
4.4. DE AREAL A CIDADE, UMA PERSPECTIVA SÓCIO_ESPACIAL	255
4.5. AVENIDA ATLANTICA, HOTEL COPACABANA PALACE	261
4.6. BAIRRO, CENTRALIDADES E A COPACABANIZAÇÃO DO AREAL	269
4.7. AS NOVAS GEOGRAFIAS DE COPACABANA: O ALARGAMENTO DA AVENIDA ATLANTICA	281
Capítulo 5.....	295
NASCIMENTO, APOGEU E DECADÊNCIA DO CINEMA EM COPACABANA.....	295
5.1. INTRODUÇÃO.....	295
5.2. A PRIMEIRA FASE, c. 1900-1930.....	300
5.3. A SEGUNDA FASE, c.1930-1955	305
5.4. A TERCEIRA FASE, 1955-1980	327
5.5. RELAÇÃO DAS EMPRESAS EXIBIDORAS	343
PARTE III	349
Capítulo 6.....	350
CARTOGRAFIAS CINEMÁTICAS DE COPACABANA, PARTE 1	350
6.1. INTRODUÇÃO.....	350
6.2. CARTOGRAFIAS DO DESLOCAMENTO – OPENING SCENES.....	351
6.3. CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS	363
Capítulo 7	367
CARTOGRAFIAS CINEMÁTICAS DE COPACABANA, PARTE 2	367
7.1. INTRODUÇÃO.....	367
7.2. CONTEXTUALIZANDO OS FILMES.....	373
7.3. FABULA, OU MEU LAR É COPACABANA_MITT HEM ÅR COPACABANA (1965).....	383
7.3.1. CARTOGRAFIAS DO DESAMPARO	383
7.3.2. DEAMBULAÇÕES EM BUSCA DE UM LAR.....	401
7.4. COPACABANA ME ENGANA (1968).....	407
7.4.1. CARTOGRAFANDO AS FRONTEIRAS ENTRE A CASA E A RUA.....	407
7.4.2. DEAMBULAÇÕES DE MARQUINHOS.....	418
7.5. COPACABANA MON AMOUR (1970)	423
7.5.1. CARTOGRAFIAS FRAGMENTÁRIAS, MAPAS RASGADOS.....	423
7.5.2. DEAMBULAÇÕES DE SÔNIA SILK E DE MONEY	434
7.6. TATI A GAROTA, 1973.....	451
7.6.1. CARTOGRAFIAS MÍNIMAS.....	451

7.7. AMOR BANDIDO, 1978	461
7.7.1. CARTOGRAFIAS ERÓTICAS DA PAISAGEM URBANA.....	461
7.7.2. DEAMBULAÇÕES DE SANDRA E DE TONINHO	468
Epílogo	477
AS COPACABANAS PÓS PANDÊMICAS	478
CONSIDERAÇÕES FINAIS	482
APONTANDO CAMINHOS FUTUROS	492
Post Scriptum	495
BIBLIOGRAFIA	498
ANEXO A	515
LISTA DE FILMES E FICHA TÉCNICA	515
FILMES MENCIONADOS	515
FILMES INVESTIGADOS	516
ANEXO B	524
BIBLIOGRAFIA COMENTADA	524

ÍNDICE DAS FIGURAS

Figura 1. Imagens do filme Corona Rio	36
Figura 2. Imagens do filme <i>Flying Down to Rio</i>	37
Figura 3. Mapa de Roma por Piranesi	170
Figura 4. Carte Du Pays du Tendre, um mapa das emoções.	174
Figura 5. MARCGRAF, G. Mapa da Paraíba e do Rio Grande do Norte.....	184
Figura 6. Abertura do Túnel Alaôr Prata ou Túnel Velho. Entrada do Túnel do Leme	215
Figura 7. Corte Cantagalo e Túnel Major Rubens Vaz.	217
Figura 8. Edifício Lellis.....	219
Figura 9. Fachadas de hotéis copacabanenses.	220
Figura 10. Mapa turístico e orto fotogrametria de Copacabana.....	227
Figura 11. Carta da Comissão Demarcadora Mista.	236
Figura 12. Mapa turístico de Copacabana.	237
Figura 13. Mapa de “Copacabana Beach”.	238
Figura 14. Captura de tela do filme de Carla Camurati (2001), Copacabana,	239
Figura 15. Pescadores na praia de Copacabana,	240
Figura 16. Desenho de Julia Rey (2011, 2013).....	243
Figura 17. O poeta modernista Carlos Drummond de Andrade.....	244
Figura 18. Reportagem da Revista Beira Mar de 24 de setembro de 1938.	246
Figura 19. Baile funk e opening scene do Favela on Blast.	247
Figura 20. Manifestações nas areias da praia contra a Covid 19.	254
Figura 21. Evolução da legislação urbanística da cidade do Rio de Janeiro.	259
Figura 22. Copacabana e abertura do túnel Alaôr Prata.	260
Figura 23. Imagens do Túnel Novo, Túnel do Leme ou Coelho Cintra.	260
Figura 24. Imagem clássica do filme Roberto Carlos em ritmo de aventura (1968) de Roberto Farias.	260
Figura 25. Ressaca na praia de Copacabana.	266
Figura 26. Vista aérea do Copacabana Palace na Avenida Atlântica.....	266
Figura 27. Avenida Atlântica.	270
Figura 28. Ressaca na praia de Copacabana.	270
Figura 29. Reportagem da Beira-Mar de 20 de fevereiro de 1943.....	276
Figura 30. Captura de tela do filme L'Homme de Rio de Philippe de Broca (1964).	281
Figura 31. Estudo do oásis feito pelo LNEC defronte à Praça do Lido.	291
Figura 32. Marcação dos postos de observação das ondulações no Morro do Leme e na Ponta do Arpoador. .	292
Figura 33. Vista para a Praia de Copacabana, c. 1950.....	293

Figura 34. Praia de Copacabana, c. 1950.....	293
Figura 35. Projeto de Lúcio Costa para Copacabana.	294
Figura 36. Obras alargamento.	294
Figura 37. Imagens do Cine Americano.	307
Figura 38. Imagem da inauguração do Cine Copacabana, ex-Americano, em 1953.	307
Figura 39. Imagens do Cinema Atlântico em 1923.	307
Figura 40. Walt Disney e Getúlio Vargas.....	310
Figura 41. Imagens do Edifício e do cinema Roxy.....	314
Figura 42. Imagens do Cinema Roxy.....	318
Figura 43. Imagens do Cine Metro Copacabana.....	319
Figura 44. Imagens do Cine Rian.....	323
Figura 45. Imagens do Caruso Copacabana.....	331
Figura 46. Fachadas do cinema Ricamar.....	334
Figura 47. Imagens do Cine Americano.	335
Figura 48. Imagens do Cine Copacabana.	335
Figura 49. Imagens do Cine Atlântico.	336
Figura 50. Imagens da fachada do Cinema I.....	336
Figura 51. Imagens do Cine Bruni Copacabana.	340
Figura 52. Excertos de reportagens sobre a crise no cinema norte americano, o tabelamento dos ingressos e o desaparecimento das salas em Copacabana.....	345
Figura 53. Quadro das salas de exibição que já existiram em Copacabana.	348
Figura 54. Ícone no cinema e na aquarela.	355
Figura 55. Opening scenes de Rio 40 Graus.	359
Figura 56. Imagens de Orfeu Negro de Albert Camus.....	360
Figura 57. Imagens de Copacabana Palace de Steno.....	361
Figura 58. Capturas do filme A Grande Cidade de Cacá Diegues.	363
Figura 59. Imagens de Aviso aos navegantes (1950), de Watson Macedo.....	378
Figura 60. Fábula. Cartazes de lançamento do filme.....	383
Figura 61. Imagens de Fábula. O facão.	387
Figura 62. Fábula opening scenes. A paisagem.....	389
Figura 63. Lata d'água na cabeça.....	390
Figura 64. A câmera_espia.	393
Figura 65. A dupla de fotógrafos.....	394
Figura 66. Cenas de um dia na praia.....	397
Figura 67. Rosticidades deleuzianas.	399

Figura 68. O desamparo após as perdas.	400
Figura 69. Aprendendo a roubar carteiras.....	400
Figura 70. Paulinho acorda.	401
Figura 71. A angústia de Rico e sua dor de dente insuportável.	404
Figura 72. No topo do morro.	405
Figura 73. Aula de como pedir esmolas.	405
Figura 74. A melancólica despedida de Rico.	406
Figura 75. Copacabana Me Engana.	407
Figura 76. A conquista.	412
Figura 77. Os irmãos Marquinhos e Hugo.....	414
Figura 78. Isabel a mãe de Hugo e Marquinhos.	417
Figura 79. Os baderneiros.	420
Figura 80. Irene conta para Marquinhos sua vida.....	420
Figura 81. Imagens de uma paixão epidérmica.	421
Figura 82. As janelas_fronterias de Marquinhos.....	421
Figura 83. Irene foge para o calçadão.	422
Figura 84. Irene, Hugo e Marquinhos preparam-se para o menage a trois.	423
Figura 85. Copacabana Mon Amour.	426
Figura 86. O fantasma_parangolé.....	431
Figura 87. Helena Ignez personificando Sónia Silk.	433
Figura 88. Poesia visual e rusticidade.	437
Figura 89. A escatologia marginal.....	438
Figura 90. Sónia Silk e o ebó para o irmão.	438
Figura 91. A família de Sónia.....	439
Figura 92. Sónia e a “amiga” prostituta.....	440
Figura 93. Paixões em Copacabana.....	442
Figura 94. Caos urbano na Av. Atlântica.	443
Figura 95. Jesus Cristo e o dinheiro.....	443
Figura 96. Tubulões das obras de duplicação Copacabana.	443
Figura 97. Favela entre Botafogo e Copacabana.	444
Figura 98. Vindimar na Lagoa Rodrigo de Freitas.	444
Figura 99. Sónia ganha o asfalto.	445
Figura 100. Sónia e a amiga prostituta.	446
Figura 101. Sónia em busca de clientes.	446
Figura 102. Sónia, caminhando no Posto 6.	447

Figura 103. Money no Copacabana Palace.	447
Figura 104. Sônia e Money em meio as obras.	449
Figura 105. Outras cartografias da loura oxigenada.....	450
Figura 106. Cartaz de lançamento e capa do vídeo cassete.	451
Figura 107. A partida rumo ao desconhecido.....	455
Figura 108. Imagens e Tati, a Garota.....	457
Figura 109. Vida de pracinha em Copacabana.....	457
Figura 110. O universo de Tati e Manoela.....	459
Figura 111. Comandante Peixoto.....	459
Figura 112. O universo de Tati e Zuli.	460
Figura 113. Rosticidades deleuzianas.	460
Figura 114. Cartografias mínimas de Tati.	461
Figura 115. Cartazes de lançamento de Amor Bandido.	463
Figura 116. O clima noir de Amor Bandido.	466
Figura 117. O assassinato do taxista.	468
Figura 118. O suicídio e Sandra.	469
Figura 119. Detetive Galvão mata Toninho.....	472
Figura 120. Cartografias de Toninho e Sandra.	473
Figura 121. Atmosferas do nascer do dia.....	473
Figura 122. Estratégias de dimensionamento cartográficas.	474
Figura 123. Sandra, Toninho e Detetive Galvão.....	475
Figura 124. Toninho vai em busca da amada na boite.	475
Figura 125. Cartografias cinemáticas de Toninho e Sandra.	476

*Esse trabalho é dedicado à minha mãe, Maria Lúcia,
e aos meus queridos filhos, Antônio Pedro e Guilherme.*

*depois que eu descobri Copacabana esqueci a sonhada ida à Grécia o pôr de sol do sul na primavera o meu encanto por viver cigano depois que eu conheci Copacabana desisti de ir pra lá de bagdh pra paris ou qualquer outro lugar mesmo que mais sagrado ou mais sacana depois que mergulhei em suas águas e me afoguei em sua noite insana jamais voltei a ser o mesmo cairos e me perdi nesta babel humana quero morrer aqui em minha praia e ir surfar no céu de Copacabana.
Baconacapa, Cairo de Assis Trindade (do livro Poezya, que porra é essa?)*

Prólogo

O panorama dissolve as individualidades.
Carlos Lessa, 2000.

A Geografia, como ciência que estuda o ordenamento espacial e as espacialidades, tem explorado cada vez mais as mídias contemporâneas, tais como a fotografia, a internet, os videogames e o cinema, e agora as imagens produzidas pela inteligência artificial¹, todas elas contribuindo para modificar paradigmas epistemológicos sobre objetos clássicos da disciplina, nomeadamente as paisagens, espaços e lugares. A utilização de ferramentas de visualização sempre foi um recurso específico da expressão disciplinar, haja visto os diagramas cartográficos, e nesse enquadramento um dos maiores e mais relevantes motores culturais do século XX, o cinema, tem sido instituição inseparável desse processo. O alcance mundial do cinema transformou-o por longo tempo em um dos grandes mediadores das experiências culturais da modernidade (Azevedo, 2007, 2008, 2012). Nesse marco, a análise de filmes, sejam eles amadores ou comerciais, apresenta-se como mais um recurso a permitir a compreensão de mecanismos de espacialização de relações culturais e a elaboração de imaginários geográficos. A utilização dos registos luminosos das imagens_movimento como documentos iconográficos, afetivos e tecnológicos, permite igualmente a sua instrumentalização para o planejamento urbano, a preservação do patrimônio e o estudo da historiografia do próprio cinema.

Em sentido lato, esse trabalho propõe-se a investigar as representações da paisagem cultural em filmes de cinema². Em sentido estrito, trata de investigar de forma situada o bairro de Copacabana, o caso de estudo dessa investigação, o panorama moderno nos ecrãs. Trata igualmente de observar as mudanças na ideia de paisagem do bairro e suas conexões com o cinema, já que existe um compartilhamento de coincidências e projetos em direção ao imaginário da Copacabana urbana moderna, suas representações e o médium cinematográfico. O desenvolvimento do bairro e o surgimento do cinema são praticamente coetâneos, tendo crescido aliados ao estabelecimento de uma cultura universal calcada no visual que encharca o universo contemporâneo. Como lugar da fotografia e do

¹ Para saber mais sobre o que as IA são capazes, ver: <https://openai.com/blog/chatgpt>.

² Filmes de cinema aqui é uma expressão que faz referência a filmes como a grande instituição cultural do século XX; aos seus vários gêneros, a filmes exibidos em circuitos comerciais, a documentários ou a filmes de vanguarda. Filmes de cinema porque referem-se as grandes salas de exibição necessárias as práticas de assistir filmes, que embora ainda existam, perderam a prevalência para outros suportes dimensionais e formas de produção. Filmes de cinema pertencem ao passado recente da cultura visual, e estudá-los é de certa forma, fazer história cultural.

cinema, e ao mesmo tempo seu objeto, Copacabana é uma paisagem da memória coletiva, cujo tempo anacrônico da sua curta história tem sido perpetuado por imagens.

Como contributo, primeiramente essa pesquisa pretende trazer novas e outras abordagens para além das interpretações do bairro obsessivamente estudado. Desejando caminhar para além das pesquisas acadêmicas existentes, que não são poucas, cuja maior parte têm os focos principais no seu desenvolvimento urbano, na cultura e estilos de vida, na faixa etária e gênero dos moradores, nas suas territorialidades, no (des) ordenamento urbano e nos grandes eventos, todos temas indispensáveis ao lugar, o que se pretende aqui é dar uma nova contribuição a forma usual de se estudar a paisagem cultural de Copacabana, agora através do mapeamento realizado por olhares cinematográficos. Transversalmente, propõe-se a estudar questões relacionais entre cinema, Geografia e Cartografia na construção metafórica de um método de leitura de filmes, verificando conexões teórico metodológicas entre as disciplinas mencionadas e as imagens_movimento. Destacam-se também, as possíveis interações com correntes teóricas em Geografia Cultural, como contributos adicionais para a construção de chaves de leitura, através da visita a teorias fundamentais do pensamento geográfico contemporâneo, como as geografias mais-que-representacionais, tendo em vista a materialidade filmica; as teorias das geografias afetivas, atmosféricas e dos corpos, tendo em vista reverberações sensoriais entre espectadores, entornos físicos e espaços filmicos; as geografias feministas, que observam a evolução das geografias culturais provocadas por questionamentos a partir do universo acadêmico e finalmente, as teorias feministas do cinema, tendo em vista seu olhar crítico sobre o produto cinematográfico.

Esse é um estudo observador das representações nos filmes, por isso acredita-se que ele deve atentar para o que segue além da representação, já que a materialidade e temporalidade subjacentes às coisas observadas as torna capazes de modificar as maneiras possíveis de reconhecê-las e interpretá-las - ou dito de outra forma, o observador, o tempo e o suporte de exibição afetam sobremaneira a sua observação. Uma pesquisa em cinema deve respeitar as características inerentes ao médium, como ser um permanente devir espaço_temporal. Assim, quaisquer análises realizadas são sempre fruto de um momento presente em relação a um objeto pretérito refeito permanentemente, e sobre o qual a materialidade do próprio filme testemunha a cristalização de espíritos humanos e não_humanos³, objetos fincados no espaço, lugares, memórias, construções culturais e técnicas obsoletas.

Como estudo inserido no âmbito da *Geografia Cultural*, essa investigação trata de tangenciar as temáticas de espaço, paisagem e lugar. Ao tangenciá-las, percebeu desencontros conceituais em

³ Para mais informações ver: ROE, E. J. (2009). *Human-Nonhuman*. In: KITCHIN, R; THRIFT, N (Eds). *International Encyclopedia of Human Geography*. Oxford: Elsevier, vol. 5, pp. 255-257.

paisagens e espaços em Geografia, provocando a opção da autora por dois mergulhos teóricos na tentativa de compreender primeiramente os espaços e as paisagens cinemáticas, e depois, esclarecer os movimentos que levaram as geografias, afinal, a se interessarem pelo cinema. Espaços e paisagens, por exemplo, já foram profundamente estudados pelo geógrafo brasileiro Milton Santos (2006:66-71) cuja conclusão o levou a acreditar que ambos se igualam apenas porque são como palimpsestos, locais ao abrigo de uma reescrita espacial e cultural interminável. Resumidamente, Santos (2006) clamou pela necessidade de distinção epistemológica entre espaço (sistema de valores, um processo) e paisagem (sistema material, um retrato), definindo a paisagem como um conjunto de objetos reais concretos trans temporais, caracterizados por uma dada distribuição de formas-objetos imóveis, providas de um conteúdo técnico específico, em um determinado espaço de tempo. Em contraponto, definiu a composição do espaço pelas mesmas formas-objetos, mas providas de uma significação mutável devido à intrusão da sociedade, intrusão essa capaz de imprimir-lhes permanentemente novos valores ao longo do tempo. Santos (2006), ao referir-se a uma não-mutabilidade da paisagem, reinstalou uma distinção binária entre espaço e paisagem que embora tenha uma lógica convincente, parece encerrar-se em si própria de forma a atender aos caminhos epistemológicos optados pelo autor. Sua argumentação parece encerrar a paisagem em uma moldura pictórica passiva, excluindo a atuação da sociedade, como se fosse possível também conter a polissemia de significados do termo com as inúmeras diretrizes disciplinares com as quais interage e as tensões conceituais que abriga. Mas ele menciona um fator chave em suas distinções - o tempo .

Se Santos detalhou distinções, a geógrafa Doreen Massey (2022) aparenta não ter se preocupado tanto em desagregar ou distinguir conceitos de paisagem ou espaço, direcionando-se diretamente às questões não excludentes espaço temporais e de representação, encarando espaços não como superfícies, mas como histórias espaciais. Nos Pensamentos Itinerantes de Massey⁴ (2006) ela refletiu criticamente sobre os fundamentos teóricos do espaço, antagonizando conceitos que o relegam aos “domínios do morto e do fixo” no dizer emprestado de Michel Foucault. O espaço para Massey parece não pertencer a um reino fechado ou da representação estática, nem se aferrar aos domínios do textual e das representações, pelo contrário, reconstrói-se a cada segundo, é aberto, domínio do múltiplo e da heterogeneidade. Nesse sentido espaços são processos em devires permanentes, tanto para Milton, como para Massey, embora a questão da paisagem confrontada ao espaço ainda não esteja solucionada.

⁴ Publicado em linha na revista Terra Livre, n.º 27 (2): 91-98, 2006. Disponível em: <https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/download/410/389>. Acesso em janeiro de 2022.

Jean Marc Besse⁵ (2014b: 242) ampliou criticamente os conceitos de espaço, ao apontar para a necessidade de se pensar a pluralidade e a coexistência das formas de espaço e dos regimes culturais e sociais da espacialidade, em relação à pluralidade dos horizontes de sentidos e dos regimes de percepção onde eles se definem. Esta forma diversa e mais ampla de pensar-se espaços e espacialidades atravessaria igualmente as paisagens, as concepções que se pode ter sobre elas e as maneiras de percebê-las, rejeitando dessa forma, possibilidades de estabelecer uma distinção definitiva entre espaços e paisagens. Em outro artigo no qual colabora para o resgate sobre os espaços como sentimento (2015) ele observa que as abordagens dualistas não suportam os aspetos da experiência geográfica que não fazem parte de deliberações racionais ou de representações mentais, nomeadamente afeto, emoções ou sentimentos, novos elementos a considerar. Besse (2015) posteriormente, desenvolveu ainda mais a questão sobre espaço e paisagem sob um viés fenomenológico e perceptivo, ressaltando a paisagem como espaço de habitar, polissensorial, atmosférico e vivenciado, fora da ordem de escolhas físicas ou materiais. Conceituando a paisagem como espaço não_objeto, não_imagem, não_representação mental, mas estado, emoção flutuante, atmosférico – lugar onde ao mesmo tempo estamos e é existente à nossa volta, ele ratifica que a paisagem tampouco é o resultado de uma operação sintética da consciência, quer ao nível do conceito, quer ao nível da imagem. A paisagem para Besse (2015) não é objetiva nem subjetiva, antes de tudo ela é um ponto decisivo mais do que o visual, significando que ela é vivida, experimentada, sentida pelo corpo, e que esta experiência de unidade entre corpos e espaços deve ser identificada ao nível da realidade corporal.

O território teórico tensiona-se ainda mais quando reflexões sobre o conceito de paisagem cinemática e espaço cinemático tomam curso e encontram uma *plethora* de especificidades. Olhando para trás, a paisagem cinemática é uma tecnologia de representação e está relacionada a história pregressa nas artes pictóricas ou paisagísticas que lhe deram origem, enquadrada nas ações contemplativas do meio natural, e classificada coerentemente como invenção do mundo moderno. Com outras características além da paisagem pictórica, ela é composta por, e ela própria é, uma forma-objeto fantasmática e fragmentária, espaço ficcional projetado nos espaços dos ecrãs, produto não passivo da intrusão humana sobre o mundo real, reverberando sobre esse mesmo mundo. A paisagem no cinema relaciona-se a processos espaciais imbuídos de temporalidades e simultaneidades dinâmicas, como no pensar de Massey⁶ (2022). O espaço nos filmes, mesmo que calcado no real, é sempre produzido,

⁵ Ver artigo em linha de Jean Marc Besse na revista GEOUSP, São Paulo, v. 18, n.º. 2, p. 241 – 252, mai./ago 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/84455>. Acesso em janeiro de 2022.

⁶ Ver artigo em linha de Massey, D. (nov. 2022). *Landscape, Space, Politics; an Essay*, em *The Future of Landscapes*. Disponível em: <https://thefutureoflandscape.wordpress.com/landscapespacepolitics-an-essay/>. Acesso em janeiro de 2022.

sempre irreal e passível de reconstrução pelo espectador_a, tal como as imagens que o compõem. Espaços e paisagens no cinema podem estar submissos aos locais de produção, aos lugares onde os filmes são exibidos, ou aos ecrãs onde são projetados os filmes, adquirindo outra dinâmica e fatores de entendimento. Ora, se as paisagens como enxerga Besse (2015) são transpostas para dentro dos filmes, afastando um pouco o fundamento pictórico de Santos⁷, imaginamos além dela estar dentro de nós, que suas imagens e sons contornam nossos corpos, atmosfericamente. Elas são sempre polissensoriais, mesmo que disponíveis mais para contemplação do que para ação, nunca sofrem de estase, são eivadas de movimento rítmico não só pelas próprias características imanentes aos filmes, que recortam porções do espaço-tempo redefinindo temporalidades humanas para reconstruí-las nos processos de montagem, como pela sua reinvenção a cada mudança de enquadramento, a cada zoom, a cada travelling, a cada vez que o filme é assistido por cada pessoa diferente. Paisagem no cinema é espaço.

Paisagens no cinema vão mudando de função ao longo dos filmes, ganhando outros significados e valores, muito além de serem apenas elementos figurativos de fundo, ou para contemplação. Se a paisagem no cinema é também movimento e imersão envolvente, as suas funcionalidades modificam-se para estruturar cenografias de fundo ou transformá-las em agentes ativos das histórias. Em sentido proprioceptivo, háptico, não só as paisagens, como todos os espaços filmicos no cinema fazem parte desse rol do espaço envolvente, sentido, experimentado, vivenciado, momentaneamente oferecendo-se à observação distante, e em outros instantes, tornando-se espaços percorridos pela mente e imaginação - em trânsito, conforme associações de Giuliana Bruno (2002). São espaços de deslocamento da audiência, de desterritorialização e relocação imaginárias, como processos de imersão do espectador_a envolvido, incentivando-o a viajar para outros lugares. A paisagem cinematográfica é igualmente muito mais do que a tomada estática de um entorno natural, ou apenas um evento estético, é também e de acordo com a própria história pregressa do cinema, registo da paisagem urbana, da sinfonia da cidade com seus eventos, movimentos e indivíduos nas dinâmicas das ruas. É igualmente fruto de contextos históricos, circunstâncias e tecnologias de época, resultado da realização conjunta de grandes equipas de produção, suas escolhas e recursos disponíveis.

Nesse marco, o conceito de paisagem vai sendo empurrado para outras direções, distanciando-se da epistemologia de Santos (2006). Detalhar binarismos na altura, então, parece desconfortável para enquadrar paisagens cinematográficas em retratos cristalizados como na lógica definida por ele, mesmo que teorias diversas necessitem de uma diferenciação entre espaços e paisagens. Na verdade, paisagens e

⁷ Evidentemente os enquadramento de um lugar qualquer nos filmes pode ser pensado como uma sucessão de quadros que com a tecnologia do movimento cinematográfico tornam-se “quadros em movimento”. Mas isso é estar aferrado ao material do cinema.

espaços cinemáticos transitam nas telas de cinema mais como elos complementares, do que de acordo com rígidas definições, devido a funcionalidade adquirida em relação aos próprios filmes e aos espectadores. Arrisco-me a complexificar ainda mais, declarando que o cinema é um casamento entre o visual, o corpóreo sensorial e o ideológico, agregando e sobrepondo a construção de lugares cinemáticos, espaços cinemáticos e paisagens cinemáticas, diferenciação que não pretendo fazer. Assim, nesse ponto de reconhecimento dos tantos agentes e actantes intervindo nos ecrãs, perturbando gestos interpretativos e conceituais sobre as paisagens cinemáticas, a investigação optou por abraçar prioritariamente a questão funcional das paisagens no cinema, observando a sua performatividade dentro e fora dos filmes, consciente de que percorrer o tentador caminho dessa preocupação conceitual poderia estendê-la *ad infinitum*.

Voltando ao confronto conceitual entre espaços e paisagens de Santos (2006), desconstruído ao ser transferido ao cinema, pode-se apontar suas diversas raízes verificáveis em instrumentos de representação inescapáveis em Geografia, nomeadamente os mapas. Se Besse (2015) ressaltou a capacidade atmosférica das imagens cinematográficas, antes disso ele evocou o distanciamento relacional daquele que visualiza a paisagem em qualquer suporte possível, pois é graças ao tal distanciamento que existe a possibilidade primária de uma paisagem existir frente ao olhar do espectador_a, o que acontece com os mapas e com as paisagens pictóricas. É um olhar exteriorizado a permitir estar-se frente a frente com a paisagem no diagrama cartográfico, através da distância espacial relativa ao observador. A imobilidade material dos diagramas corresponde, no entanto, a mobilidade imaginária induzida pela construção espacial histórica do território nas duas dimensões de um mapa, para que a prática desse espaço aconteça - e essa prática é sempre imersiva. No cinema, embora as imagens_movimento sejam sucessivas, a distância entre espectadores e ecrãs é igualmente necessária para as práticas espaciais correspondentes, para a criação e percepção do espaço, percepção essa, complementada pela imersão sonora condicional (ou não) e na ausência de luz do ambiente cinematográfico.

Cinema e mapas, são ambos regimes de percepção, de exterioridade e interioridade, e nesse ponto importa ratificar que os mapas e o cinema incentivam a imaginação com suas técnicas, imersão atmosférica e imaginária, e que ambos são projeções de mundos futuros, construtores de inconscientes e instrumentos de poder, sendo essas apenas algumas das muitas razões para compará-los. Filmes, portanto, têm muito em comum com os mapas, em linguagem, escalas, distâncias, perspectivas, e no tocante as relações entre observador e objeto, além da reversibilidade, permanência, capacidade de refazimento e releitura no tempo. Ambos são igualmente documentos de memória e trazem registros

psicogeográficos do espaço, registos que existem intersubjetivamente pela associação do realizador/cineasta com os personagens/atores. Sob essa ótica, filmes são pensados como produzidos em analogia a processos cartográficos, resultando em mapas em movimento, cujos registos não são apenas a respeito da produção dos espaços, geografias físicas ou históricas, mas memorizam corpos, ideologias e toda a afetividade de uma época. Mapas que são como verdadeiros documentos fantasmáticos cristalizados viajando no tempo – conforme a distorção aqui efetuada sobre o conceito de Veronica Della Dora (2009) – em sua evidente tecnologia e materialidade, eles são *travelling landscape objects*. A relação metafórica entre cartografias e filmes ancora metodologicamente esse trabalho, por isso ele é também sobre Cartografias Cinemáticas, brevemente abordados nessa introdução.

Esse é o momento de abandonar os parágrafos anteriores, e num salto abrupto, encerrar questões epistemológicas, prosseguindo para a apresentação da estrutura da investigação. Antes, porém, é necessária uma breve explanação sobre a forma pela qual o trabalho pode ser explorado pelo leitor. Parafraseando Giuliana Bruno em seu livro *Atlas of Emotion* (2002), ressalto que os capítulos da investigação são autônomos, apesar de interligados entre si desde o início por intenções em cinema, tanto nos capítulos referentes as teorias geográficas, como nos que se voltam ao objeto Copacabana. Elaborados como numa cartografia, cada capítulo funciona como um mapa, enquanto todo o conjunto configura um atlas cinematográfico. Aquele que se dispuser a observar o trabalho poderá começar por qualquer parte, o que acredito não afetará o resultado final da leitura, nem o seu entendimento por completo, mesmo com a independência dos capítulos.

Após esse **Prólogo**, a tese foi separada em três partes, as **Partes I, II, III**, finalizando com o **Epílogo**. Assim, o trabalho desenvolve-se da seguinte maneira; a primeira parte é a **Theoria**, correspondendo aos Capítulos 1, 2 e 3; a segunda **Paisagem**, relativa aos Capítulos 4 e 5, terceira **Empiria**, aos Capítulos 6 e 7⁸. A princípio as partes e os capítulos aparentam estar dissociados, já que o peso de cada um é diferente. Isso acontece principalmente nos três primeiros, que são obviamente um esforço teórico sobre as teorias aglutinadoras das Geografias Fílmicas. Procura-se entender aqui como a Geografia Cultural absorveu as geografias do cinema no âmbito científico, focalizando obsessivamente na representação e nos estudos de significados. A segunda parte, é um mergulho parcial na historiografia da paisagem cultural de Copacabana; e a terceira investiga empiricamente os filmes selecionados, conformando assim um conjunto (in) completo, mas muito bem intencionado dentro de um exercício aplicado de cartografar o cinema, Nesse sentido, a palavra fragmento pode ser a que melhor define o processo da investigação,

⁸ O trabalho é dividido aqui como no livro de Pereira, A. C. (2016), *A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: Universidade da Beira Interior. Disponível em: www.labcom-ifp.ubi.pt. Acesso em julho de 2020.

pois é através deles que tenta-se chegar a uma totalidade, que em determinado momento costura-se em uma mesma narrativa, a do cinema. O leitor, movendo-se de uma parte para a outra, pode notar repetições e variações necessárias ou até desnecessárias em um local, para que elas possam ser melhor desenvolvidas em outro, tornando certos temas eventualmente repetidos ou repetitivos.

Começando pelo **Capítulo 1**, o ponto de partida é uma rápida exploração do filme hollywoodiano *Flying Down to Rio*, de Thornton Freeland, realizado em 1933, uma tentativa de se cartografar a elaboração do olhar estrangeiro sobre o país. Isso se deu em parte pela absorção de uma Copacabana aspirante a moderna, criando assim uma outra ideia de paisagem e uma nova experiência coordenada pela internacionalização da sua imagem e modos de vida, que permearam o imaginário mundial sobre o bairro durante muitos anos. O marcante *Flying Down to Rio* é confrontado com um filme de pouco mais de 3 minutos, *Corona Rio*, registo feito por drones sobrevoando a cidade do Rio de Janeiro, como um testemunho tocante da melancolia provocada pela pandemia do novo coronavírus despoletada em 2020. Nesse ponto de começo, procura-se ambientar a tese em 2020, correspondente ao momento histórico vivido, cujo impacto sobre o trabalho de investigação é indiscutível pois foi determinante sobre as possibilidades e a abrangência da pesquisa, os silêncios pessoais e o contingenciamento das ações e escolhas da autora, perplexa pela obrigatoriedade de se estar solitariamente aprisionada à tela luminosa de um computador para não se contaminar com a covid em Portugal.

O Capítulo 1 é a primeira etapa do caminho teórico no qual compreende-se o que é a Geografia Cinemática, subcampo disciplinar das geografias culturais. Nele, uma espécie de historiografia é evocada de forma a se esclarecer os antecedentes do cinema, a invenção das paisagens e como elas adquirem o estatuto de tecnologia de representação. Vasculhando a origem do interesse disciplinar das geografias pelo cinema, o capítulo chega nas origens do subcampo em outras áreas das ciências humanas, como a Antropologia e Sociologia, em suas relações com pesquisas documentais etnográficas e suas inovações tecnológicas cujo impacto sobre a criatividade e tecnologia do cinema, o transformou. A primeira parte observa igualmente alguns teóricos canônicos da teoria do cinema, o seu entendimento da natureza nos ecrãs, além da forma pela qual o cinema convence ou não o espectador_a a acreditar naquilo que está vendo, ou se os filmes são ou não um retrato fiel da realidade, se são simulacros ou simulações. Grosso modo, pode-se dizer que as avenidas para pesquisa ampla em Geografias Fílmicas foram pavimentadas depois dos anos 1990, após a crise das representações e o pós estruturalismo (Woodward et al, 2009: 8: 396-407), gérmes da corrente denominada Nova Geografia Cultural (Corrêa, 1995). As novas diretrizes reavaliaram o conceito de representação e de cultura, percorrendo sobre as anacrônicas - embora ainda válidas - teorias textuais de leitura fílmica, a tríade ATL, ator, texto, leitor, ultrapassadas

pelas correntes teóricas contemporâneas que vão além da representação.

Na tentativa de situar-se o momento contemporâneo em mídias visuais, o texto avança pela tessitura de considerações sobre tecnologias visuais e seus aparatos, e entre significados e materialidades, endereça-se a observação das múltiplas faces do cinema - como arte fenomenológica, indutor de subjetividades, como arte espaço_temporal e construtor de geografias imaginárias. Relações de poder, capacidades ilusórias, os cronótopos que lhe são próprios, a dramaturgia dos espaços cinemáticos, os lugares filmicos espectatoriais, são emparelhados ao oxímoro de Natali e a qualidade paradoxal que move o cinema, essa referente ao paradigma tanto ideológico como fenomenológico. Discorre-se também sobre as paisagens cinemáticas, o seu papel nos filmes como o fundo_fundador, sua função alegórica, ou quando se transmutam em um personagem ativo da história, entre outras funções dinâmicas e trocas de papéis ao longo da projeção. Logo depois, a dissertação dirige-se a desenvolver as dimensões clássicas no estudo histórico das paisagens, caminhando desde as várias artes visuais e ciências precessoras do cinema, assim como as paisagens pictóricas, até as artes dos jardins e as artes cartográficas (Bruno, 2002), além da conexão entre a cultura de viagens e a absorção do sujeito feminino como consumidor de bens culturais desde os panoramas do século XIX, até o proto cinema.

O **Capítulo 2** trata das outras geografias, aquelas focadas no cotidiano e que vão além das representações, as geografias feministas, dos afetos, atmosféricas e dos corpos. É uma sequência teórica que elabora despreendimentos dos olhos e dos elos humanos na criação dos espaços, enquanto ao mesmo tempo focaliza a crença na auto biografia dos objetos e das coisas, nesse cosmos relacional imbricado entre seres, corpos, olhares, sensações e objetos postos nos diferentes tempos do mundo. A crítica pós estruturalista ao zelo disciplinar excessivo pelas representações, foi um dos impulsos originários da tentativa de diluição de dualismos e binários nas ciências sociais, levando aos questionamentos presentes nessas outras geografias. As geografias feministas inauguraram a desconstrução dos dualismos mente_corpo abrindo o campo para as críticas feministas ao construcionismo no universo acadêmico, às teorias de gênero no cinema e suas críticas ferozes ao patriarcado e a representação objetificada da mulher nos filmes. Uma forma de interpretar que a longo do tempo ampliou-se para as questões identitárias representadas nos ecrãs para gêneros, raças, credos, até chegar ao vasto cosmos das teorias queer e suas geografias próprias – que esse trabalho não explora. Discute-se nesse capítulo também, os enunciados conceituais relativos a performance e performatividade de gênero, como práticas discursivas repetidas no tempo_espço.

Aborda-se aqui um conceito chave para o entendimento dos filmes, extraído das teorias

deleuzianas sobre a imanência das imagens_movimento. Pode-se dizer a grosso modo que Deleuze (1983) trata as imagens como coisas que não dependem de nós para existir, não dependem da nossa percepção ou imagem mental, elas existem por si, como um cosmos caótico que o cinema captura e costura. As teorias deleuzianas foram as únicas a minar a angústia da autora ao admitir a necessária *decoupage* realizada frente ao movimento filmico, de forma a formatá-la para introduzi-la no produto textual da pesquisa – a tese. Um olhar mais apurado sobre as teorias deleuzianas é encontrado nesse capítulo, após um estudo evolutivo que procura entender a absorção do cinema como objeto de atenção pelas ciências geográficas.

O **Capítulo 3** expõe a proposta metodológica de leitura dos filmes escolhidos, as Cartografias Cinemáticas, uma diretriz oriunda das Geografias Cinemáticas (Lukinbeal & Sommerlad, 2022) e dos estudos sobre as cidades no cinema, uma sobreposição das geografias, arquiteturas, urbanismo e cartografias. Aqui, elas inspiram-se em uma associação entre as cartografias emocionais de Giuliana Bruno (2002) e as argumentações de Tom Conley (2007) e Teresa Castro (2009a, 2009b; 2010; 2013; 2017) sobre o impulso cartográfico subjacente ao cinema e as estratégias cinemáticas de cartografar.

Conley (2007) destaca a função dos filmes tanto para geolocalizar, como para desterritorializar e deslocar o espectador_a, principalmente nas cenas de abertura, ou os *establishing shots* das *opening scenes*. No caso da cidade do Rio de Janeiro, passa-se de uma obsessão pela repetição de ícones cariocas para geolocalizar o espectador_a, herdeira dos primeiros olhares estrangeiros sobre a paisagem idílica brasileira, até a maturidade do cinema mais voltado ao mercado interno, que descarta a necessidade de exibir ícones, questionando sua repetição e a diferença entre territórios vividos da cidade e os imaginários da “paisagem para turista ver”. Para realizar essa investigação foram escolhidas as *opening scenes* de 5 filmes brasileiros, em uma relação cronológica com o abandono gradual da iconicidade presentes no Capítulo 6.

As cartografias cinemáticas de Giuliana Bruno (2002) estão embasadas em um mapa feito no século XVIII, a *Carte de Pays de Tendre* (Carta do País da Ternura) de Mademoiselle de Scudery. A analogia da Carte com o cinema é emocional e psicogeográfica; ela é uma transposição para um mapa dos caminhos e estruturas que representam desde os primeiros encantamentos até os finais de uma paixão, sendo esse um mapa peculiar dentre tantas cartas desse tipo produzidas na época, porque o seu grafismo remete ao conjunto do aparelho reprodutor feminino. A Carte acompanhou Bruno durante anos como uma jornada emocional, despertando o seu “senso de geografia”. O mapa de Scudéry tornou-se o seu modelo cartográfico porque mapeia com eficiência o movimento das emoções – *the motion of emotion*, encontrado no cinema. O movimento filmico é um agente do transporte das emoções assim

como a Carte, uma entidade atmosférica, condutora de uma viagem imaginária que acontece não apenas visualmente, mas com os sentidos, emoções e o senso háptico. O conceito ascendente desafia o ocularcentrismo, e em sua mudança teórica transfere-se do visual e das visualidades para o háptico e o atmosférico. Bruno (2002) constrói um atlas singular no qual afasta-se da perspectiva do olhar, reafirmando a espacialidade das emoções. Incorporando a perspectiva háptica às suas análises, ela traz um entendimento onde o ser em movimento é o construtor dos espaços e das paisagens filmicas, esteja ele produzindo cinema, assistindo na poltrona ou pertença ao corpo de personagens. Para ela o sujeito espectador_a nunca é imóvel, jamais é não participante – mesmo porque move-se nos espaços, mesmo que com a imaginação.

Castro (2009) aponta como o mapeamento na contemporaneidade distingue-se por referir-se a uma multiplicidade de processos, desde as operações cognitivas implicadas na estruturação de qualquer tipo de conhecimento espacial como as implicações discursivas de um determinado regime visual. O impulso de mapeamento do cinema, é menos sobre a presença de mapas em uma determinada paisagem visual e mais sobre os processos que fundamentam a compreensão da produção dos espaços em sentido amplo, indo além do espaço físico porque incorpora ideologias, cultura, emoções, corpos, movimentos. A forte conexão visual e retórica entre cinema e cartografia revela que em um nível geral ambos são meios gráficos de criar-se imagens, ou criar-se mundos.

Guardadas as devidas dimensões características de cada médium visual, são as características comuns, critérios de realização e pontos de contacto compartilhados que fundamentam o método cartográfico. Com efeito, se filmes e mapas compatibilizam-se como produtos de processos cartográficos, elementos técnicos representacionais como linguagem impressa (legendas, créditos, indicativos de locais, nomes de cidades...) representação topográfica, relevo, tensão perspectival, profundidade de campo, são formas verificáveis em ambos (Conley, 2007). Mas a Cartografia Cinemática ultrapassa requerimentos técnicos ao metaforizar-se, sugerindo um pensar dissidente, subversivo (Franco, 2012; Seeman; 2003, 2013, 2020) capaz de aliar não só critérios de produção de mapas e um pouco da teoria crítica sobre cartografia com a teoria da deriva situacionista (Debord, 1960) na construção sensorial do espaço; a teoria visual eisensteiniana sobre a visualização fragmentária da arquitetura e no cinema com a filosofia deleuziana sobre as imagens_movimento, todos em uma mesma diretriz de entendimento, com o objetivo de criar as chaves de leitura da Copacabana representada nos filmes. Resumidamente, o método de leitura de filmes como mapas está ancorado principalmente nas psicogeografias fragmentárias da paisagem, numa exploração mais de cunho metafórico do que técnico na produção dos avatares das imagens_movimento do cinema. É uma análise situada, permitindo-se capturar o que é

próprio de interesse da autora para construção do diagrama representacional e interpretativo, resultando em uma cartografia cinematográfica particular.

A cartografia proposta distancia-se de procurar diagramas geográficos dentro dos filmes, como globos terrestres, mapas na parede, etc...ou de mapear geografias específicas, desafiando a validade instrumental de mapas conforme os conhecemos - inclusive os produzidos no mundo digital, *Google maps* e sistemas GIS. Mapas são questionados como representações de um mundo real, enquanto tenta-se nesse trabalho contornar a demonização do processo cartográfico como instrumental colonialista dominante do imperialismo europeu, uma crítica recorrente a respeito do inescapável olharcentrismo da modernidade, relevantes questões já tão distanciadas do cinema brasileiro que se quer abordar. E finalmente, é inegável que mesmo com as transformações da cartografia no universo contemporâneo, no que concerne a todo seu instrumental teórico e técnico – tanto o cinema como a cartografia sempre foram verdadeiros construtores de inconscientes, no dizer de Gilles Deleuze (1983).

Antes de prosseguir para os capítulos quarto e quinto, abre-se um intervalo para uma rápida explanação sobre a escolha do objeto como caso de estudo, aquele que conecta o cinema com as cartografias. Se Copacabana é um bairro fascinante, o meu profundo interesse por ele só foi revelado quando em 2011 passei a habitar os seus espaços, circulando por ele, sentindo o cheiro do mar, conhecendo melhor suas ruas e comércio, fazendo amigos, apreciando a sua geografia, enfim, vivendo o seu cotidiano sócio_espacial. Antes disso eu simplesmente o rejeitava por acreditá-lo desordenado urbanisticamente, em todos os aspectos excessivo, “mal frequentado”, sujo e decadente. Posteriormente, em 2014, trabalhando na área de patrimônio da câmara da cidade do Rio de Janeiro, tornei-me por um curto período uma das responsáveis pela paisagem cultural patrimonializada de Copacabana declarada pela UNESCO em conjunto com outros componentes da cidade, o Sítio Rio Patrimônio Cultural, denominado oficialmente como *Paisagens Cariocas entre a Montanha e o Mar* (desde 2012). Foi uma descoberta, a descoberta dos recantos, do comércio, dos seres que o habitam, de suas milhares de sobreposições temporais e sociais, do lugar onde tudo existe, onde todos cabem, onde o belo e o horrendo, a riqueza e a pobreza convivem cotidianamente. Isso ocorreu no período prévio às Olimpíadas de 2016, quando fui encarregada de ser uma das protetoras da integridade desse bem patrimonial de magnitude paisagística incontestável, que sofre pressões por todos os lados. A partir dessa experiência meu fascínio ampliou-se ainda mais, e por morar lá, passei a estudar, agora vivenciando algumas questões que envolvem a singularidade do bairro de Copacabana, mas principalmente a sua paisagem cambiante, cenográfica e intensamente urbanizada, e todos os valores simbólicos que a envolvem. Copacabana, uma paisagem artificializada pelas muitas intervenções no seu território, feminizada na

simbolização de sua geografia física - simbolismo cultural transposto para os seus epítetos, sendo um território ainda em disputa e patrimonializado, é uma paisagem cultural exemplar, cuja ideia de paisagem original é mediadora das experiências que vigoram até a atualidade.

Quando os filmes são pensados não só como mapas, mas igualmente como arqueologia das cidades, exibem um cruzamento com a questão da memória enquanto registo não só de antigas morfologias da paisagem urbana como de toda uma sociedade. Esta abordagem arqueológica do cinema, lugar e memória urbana, abarca dentro do seu modelo conceptual e metodológico, a ideia de um palimpsesto. Neste caso, a tarefa da pesquisadora era vasculhar as camadas e acréscimos das geografias da paisagem urbana de Copacabana, buscando um ponto de convergência crítica a partir do qual explorar a geo_história que moldou o seu tecido material e simbólico. Assim, o mapeamento do espaço e da arquitetura mostrado nos filmes expõe algumas das espacialidades do período aos quais os filmes escolhidos pertencem, como resultado de intervenções urbanas controversas e em grande escala, encerrando um período de investimentos na cidade do Rio de Janeiro e em especial no bairro de Copacabana. São os Capítulo 4 e Capítulo 5, a seguir, que versam sobre os aspetos urbanos, sucessivamente, realizando uma arqueologia bibliográfica do bairro. Esse momento entre o suporte teórico do trabalho (nos três primeiros capítulos) e as cartografias cinemáticas (Capítulos 5, 6 e 7) exigiu um mergulho na geo_história do lugar, na construção mitológica da sua cultura, na sua cartografia social, além do papel desempenhado pelo cinema nesse enquadramento, através da pesquisa sobre a instalação das salas de exibição complementares a essa configuração.

Assim, o **Capítulo 4** faz o relato historiográfico incompleto de como essa paisagem cultural de mitologias inventadas tornou-se uma região acessível nos primeiros dez anos do séc. XX, quando foram abertas as vias que lhe permitiram o pleno desenvolvimento e ocupação. Nos anos 1923, a inauguração do Hotel Copacabana Palace imprimiu ares franceses ao futuro balneário que no entre guerras, voltou-se - como o restante do mundo - à cultura e ao moderno *american way of life*. Logo a indústria crescente do cinema norte-americano se apropriou de alguns aspetos da cultura brasileira, divulgando-a para o mundo de forma muito peculiar, misturando-a com a de países latinos, sem nenhum compromisso com uma certa fidelidade cultural, na verdade, através mesmo do que pode ser considerado tanto um processo de antropofagia como de reconstrução identitária. Enquanto isso o bairro se verticalizava e se densificava em alta velocidade, num processo de consolidação que durou aproximadamente até os anos 1950. O desejo de verticalização tomou conta veloz da bela praia recurvada pelo peso das construções da orla, que com o tempo, mostraram-se um erro de ocupação que veio a cobrar seu preço posteriormente na estrutura sanitária e viária do próprio bairro. É na obra canônica de Elizabeth

Dezouart et al (1986), um livro tão pequeno e de denso conteúdo, um dos poucos registros historiográficos existentes sobre a jovem Copacabana, no qual está a maior contribuição para o capítulo.

Responsável pelo espalhamento do hábito para todo o Brasil, Copacabana é o berço cultural do banho de mar no país. Fundamento cultural da chamada Zona Sul da cidade, é o lugar onde se construiu a sua cartografia simbólica, segregação espacialmente demarcada pela localização de moradores nas proximidades da praia, como indivíduos privilegiados em relação ao restante da cidade. A linearidade espacial desse ambiente adaptado entre os morros e o oceano é fruto dos condicionantes geográficos, ressaltando a configuração de uma praia cujo cenário natural foi inteiramente reconstruído por mãos humanas, no ápice do processo de reformulação geográfica expressa no projeto de duplicação da Avenida Atlântica para inserção do emissário submarino, correspondendo ao que Gandy (2002) chama de “auge do urbanismo científico”. O período é marcado pelo advento do modernismo tecnológico e do planejamento regional, revelados nos impactes dos projetos de grandes obras públicas, ligados as novas estratégias sanitárias de esgotamento e fornecimento de água, e a ascensão gradual da perícia profissional em governança urbana. Por estar entre os períodos de mudança da capital (1960), e a fusão do estado do Rio de Janeiro com o estado da Guanabara (1975), as obras parcialmente finalizadas em 1969, podem ser consideradas marcos cronológicos contundentes na modificação e finalização dessa paisagem cultural. Existe ainda uma conexão além-mar em referência a engenharia do metabolismo urbano, com respeito a duplicação da praia e das pistas de rolamento para inserção do emissário submarino. As obras, que moveram areias em 1965, deslocando a linha da costa para longe das edificações, foram viabilizadas pelo LNEC, o laboratório português de engenharia hidrológica que registou em diversos filmes o movimento das marés durante 5 anos em um modelo de grandes dimensões, sob críticas insistentes sobre a insanidade da ideia nas mídias cariocas. Fui pessoalmente em busca desses filmetes até o LNEC, mas infelizmente os arquivos referentes aos ensaios não mais existem.

Uma semiótica do bairro comprova as várias referências ao feminino, nessa babilônia tropical cujo crescimento urbano veloz deu-lhe dinâmicas próprias. A feminização das curvas geográficas do território praiano e a erotização dos espaços públicos favoreceram o marketing para a sua rápida ocupação, tornando-a desejável e atraente pelo seu modo de vida nesse lugar inigualável. São aspetos que emergem com clareza na denominação de objetos culturais cujo tema é Copacabana, na literatura, no jornalismo, nas fotografias, mas também nas referências sobre as curvas femininas expressas na arquitetura modernista, e até nos cartões postais, os souvenirs dos viajantes, estampando moças de biquíni sempre de costas para valorizar *derrières*, incrustados na memória visual do bairro. Feminização histórica explorada até a última gota, desde a padroeira santa que habitava a imagem da Nossa Senhora de

Copacabana instalada na área da Igrejinha, hoje Posto 6, referenciada por Carla Camurati no filme Copacabana (2001), até sua transmutação em símbolo da nobreza e juventude na jovem princesinha do mar vestida com colar pérolas, novamente transformada nos anos 1980 em uma espécie de Katia Flávia⁹ com calcinhas exocet, migrada dos subúrbios do Irajá para ser puta na Avenida Atlântica.

Em parte, devido a vasta iconografia existente, as tomadas cenográficas desse panorama copacabanensis já estão impressas nas retinas do mundo desde o início do século XX, através de registos fotográficos. Fotografias possuem a capacidade de revelar um passado “congelado” - porque referem-se a aquele momento estático, o instante influenciado pela autoria daquele que fez o instantâneo mergulhado em seus processos intersubjetivos e intertextuais. Embora sejam fruto tecnológico da aceleração contemporânea, fotografias projetam a imagem apelando aos sentidos do observador para essa construção, nesse sentido tendo a mesma capacidade de uma tela, um quadro, uma obra de arte, ou um mapa. A jovem Copacabana é palimpsesto construído e quase inteiramente reconstruído em apenas 30 anos, tendo sido a fotografia - previamente ao cinema, uma das suas primeiras narrativas visuais, verdadeiro testemunho histórico das mudanças sofridas na região, atravessando todo o século XX. São imagens que colaboraram profundamente para a formação e divulgação da sua ideia e experiência de paisagem, através dos registos de fotógrafos conhecidos como Augusto Malta, Marc Ferrez e outros não tão conhecidos, ou mesmo anônimos, com imagens não só da praia ou das ruas, como de panoramas aéreos. E se essa paisagem foi ardentemente capturada em todas as escalas e ângulos possíveis, não foi somente por imagens, mas também foi pela música e pelas palavras escritas. Apropriada por muitas narrativas e diferentes discursos, Copacabana foi a Paris dos Trópicos, o Colar de Pérolas, a Princesinha do Mar, entre tantas outras alcunhas geradas pelas discursividades culturais envoltas em expressões sintéticas, resumindo parte de seu simbolismo.

Se qualquer resgate sobre a história plural da cidade do Rio de Janeiro significa visitar a unidade nacional brasileira, uma visita cinematográfica ao bairro de Copacabana permite conhecer um recorte

⁹ Katia Flávia, música de Fausto Fawcett. A letra é um ensaio cartográfico da migrante suburbana meio bandida, meio vagabunda, que vai morar em Copacabana, local fácil para esconder-se desafiando a polícia; “Katia Flávia. É uma louraça belzebu, provocante. Uma louraça Lúcifer, gostosona. Uma louraça Satanás, gostosona e provocante. Que só usa calcinhas comestíveis e calcinhas bélicas. Dessas com armamentos bordados, calcinha framboesa, calcinha antiaérea, calcinha de morango, calcinha Exocet (...) Ex-miss Febem (Fundação Estadual do Bem Estar do Menor), encarnação do mundo cão, casada com um figurão contravenção. Ficou famosa por andar num cavalo branco, pelas noites suburbanas (...) Toda nua, toda nua, louraça belzebu, louraça Lúcifer, louraça Satanás. Matou o figurão, foi pra Copacabana, roubou uma joaninha (carro da polícia, fusca da Volkswagen) e pelo rádio da polícia, ela manda o seu recado. Get out, get out! Alô, polícia! Eu tô usando um Exocet - Calcinha! Meu nome é Katia Flávia, Godiva do Irajá, me escondi aqui em Copa, polícia! Polícia Belford Roxo, de Duque de Caxias, polícia Madureira, polícia Deodoro, São Cristóvão, Bonsucesso, da Benfica, da Pavuna, da Tijuca, de Quintino, do Catete, Grajaú, polícia pode vir! Porque meu nome é Katia Flávia, Godiva do Irajá, me escondi aqui em Copa. (...) Polícia do Flamengo, polícia Botafogo, da Barra da Tijuca do centro da cidade...Fonte: <https://www.vagalume.com.br/fausto-fawcett/katia-flavia.html>. Acesso em novembro de 2022

que é a metonímia da cidade, paisagem que é amálgama inseparável do material com o simbólico. Da invenção da sua ideia de paisagem emana uma forte ligação com o cinema, a partir do qual é possível vislumbrar, além da própria história dos estilos cinematográficos brasileiros, a bio e a geopolítica da paisagem. Evidenciam-se o mapeamento de processos urbanos, ideológicos, resistências e decadências, hierarquização social e dos corpos, interferências na geografia da paisagem, culturas urbanas. O cinema é parte integrante da elaboração desse território ímpar, não só no que tange a sua representação nos ecrãs, mas inclusivamente como geografia estrutural, através das salas de exibição que se multiplicaram em sua maior parte na via comercial que atravessa o bairro, a Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Era o cinema incrustado numa das mais importantes avenidas da cidade, transformado por muitos anos em excelente negócio, devido a incentivos governamentais, ou mesmo ao simples diletantismo de alguns indivíduos, comprovando que a prática de frequentar salas de exibição e assistir filmes era uma das preferidas atividades de lazer do carioca. Nesse sentido o bairro abrigou ao menos 27 instalações para casas de exibição de filmes entre 1900 e o final dos anos 1990 em suas ruas e avenidas, transformadas em mais de 45, já que uma sucessiva leva de novos empresários, arrendatários ou exibidores reformava e trocava a denominação dos espaços quando decadentes, então refundando-os para os frequentadores habituais. O *boom* desses espaços de representação impulsionou a coprodução de modos de vida e intersubjetividades, trazendo culturas alheias, moda, comportamentos, estilos musicais, em um intercâmbio globalizante para as classes médias residentes, capazes de absorver toda a oferta de novidades rapidamente.

O **Capítulo 5** discorre sobre os palácios de cinema, os cine poeiras e os cinemas de arte, em um processo sucessivo que reflete desde a opulência das salas até a sua decadência, eventos em conexão direta com as mudanças na indústria do cinema e a economia e política brasileiras. Lugar que nasceu dentro de parâmetros do moderno, durante a primeira metade do século XX, Copacabana figurou - com a colaboração do cinema hollywoodiano - como um bairro icônico, enquanto divulgava características culturais singulares espalhadas por todo Brasil, e quiçá pelo mundo. Isso se deu especialmente nos filmes produzidos entre os anos 1930 e 1950, durante os chamados *golden years*, quando os seus inúmeros problemas urbanos já existiam, mas não eram tão evidentes. O deslumbramento hollywoodiano inicial deu lugar ao deboche antropofágico nos filmes brasileiros, quando a imagem construída para os brasileiros sobre si próprios revelou-se distorcida no gênero chanchada, que reconheceu igualmente a indigência constante da produção nacional. Nos anos 1960/1970, voltando-se cada vez mais para o mercado interno, o cinema brasileiro amadureceu em questionamentos identitários, em movimentos estilísticos como o Cinema Novo e Marginal (Desbois, 2016: 1699-3007 e 3571), cujas referências

passaram a ser sobre o sertão, mas também sobre as cidades brasileiras, a migração para as metrópoles, as diferenças sociais, os contrapontos entre asfalto e favela, o sexo e a classe média, enquanto mergulhavam cada vez mais em um dos momentos políticos mais importantes da história brasileira - a ditadura. Esse é o período no qual estão inseridos os filmes mencionados no Capítulo 7.

A exploração dos filmes selecionados pela Cartografia Cinemática é empreendimento dividido em duas partes, correspondendo a dois diferentes capítulos; o sexto e o sétimo. Na primeira parte, o **Capítulo 6**, as *opening scenes* de cinco filmes serão abordadas com objetivo fim de analisar apenas a sua capacidade de deslocar o espectador_a até o lugar do filme, desterritorializando-o. Esse mapeamento, visa demonstrar como uma certa paisagem do Rio, revestida de forte iconicidade, estabelecida desde as primeiras aquarelas dos naturalistas, passando pelos registros fotográficos e chegando ao cinema, era evocada com a função de deslocar a audiência até o território carioca. A auto_exploração da paisagem urbana em vista aérea ou do alto de morros é frequente na filmografia brasileira na primeira metade do século XX, acontecendo sempre acompanhada pela potência e ritmicidade musical, seja na batida do samba ou na maciez da bossa nova. Ao longo das mudanças estilísticas do cinema brasileiro e do questionamento identitário de toda uma sociedade, a repetição nas cenas de abertura do Pão de Açúcar, Enseada de Botafogo e Praia de Copacabana vão amadurecendo em exposição, e aos poucos deixam de ser imprescindíveis na maior parte dos filmes como identificadores de Brasil. Esse pequeno conjunto filmográfico pretende, portanto, expor a força das *opening scenes* realizadas a partir dos anos 1957, terminando em 1966, varrendo quase dez anos de cinema brasileiro. Se apreciados de forma cronológica, verifica-se nitidamente como a forma de incorporação dos ícones reconhecíveis vão mudando nos *establishing shots* das histórias.

A visita a essas cenas de abertura é iniciada por *Sherlock de Araque* de Victor Lima (1957) uma chanchada debochada, no qual o diálogo descritivo dos personagens sobre o bairro de Copacabana está em dialética com as sequências ilustrativas de imagens. Sherlock é seguido por *Rio 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos (1955) uma verdadeira cartografia aérea da paisagem urbana carioca e seus marcos mundialmente mais conhecidos. O cineasta incorpora objetos referenciais do futebol como o Maracanã, e é o primeiro filme a entrar nas favelas cariocas, aterrando abruptamente nas realidades brasileiras quando nelas se instala. Dessa maneira, rejeita as mitologias características das representações culturais de Brasil que glamourizaram a imagem do país, aglutinando calçadão de Copacabana, Carmem Miranda e o Carnaval, embora posteriormente a favela seja resgatada para o simbólico brasileiro, vide o filme *Cidade de Deus* (2002). *Orfeu Negro* de Albert Camus (1959), uma coprodução franco-brasileira, segue o roteiro das opening scenes - mas com o olhar estrangeiro - focalizando a paisagem urbana e as favelas,

diegese conduzida pela potência musical do samba e bossa nova brasileiros, mas com sotaque estrangeiro. O próximo é *Copacabana Palace* de Steno (1962) filme italo brasileiro, cuja história sobre crimes é contada sob o prisma dos turistas estrangeiros desejosos de sol, mar, Carnaval e sexo. Finalmente, *A Grande Cidade* de Cacá Diegues (1966) refina nas cenas de abertura, o caminho pavimentado por Rio 40 Graus, instalando a maturidade do cinema brasileiro, ao exibir sim, os mesmos ícones da paisagem de sempre, agora focalizados para questionar frontalmente a própria qualidade e sentido da vida nas metrópoles brasileiras tendo como alvo a sociedade e suas representações, num drama sobre o amor, as dificuldades e as perplexidades de migrantes de outros estados instalados ou recém aportados no Rio de Janeiro.

A segunda parte das cartografias cinemáticas apresenta-se no **Capítulo 7**, uma amostra de 5 mapas filmicos produzidos entre os anos de 1965 e 1979, em quase 15 anos de produções realizadas durante a imposição da ditadura militar no que se torna o seu período mais opressor, e no qual o Rio de Janeiro desvelava-se ainda mais em metrópole desvalorizada e urbanisticamente caótica. Os filmes selecionados são *Fábula*, de Arne Sucksdorff; *Copacabana Me Engana* de Antônio Carlos da Fontoura; *Copacabana Mon Amour* de Rogério Sganzerla; e *Tati, a Garota e Amor Bandido*, ambos de Bruno Barreto. Cada filme tem sua diegese explorada sob o prisma autoral e estilístico, pela caracterização da construção psicogeográfico_afetiva dos protagonistas. A cartografia cinemática faz uma leitura transdisciplinar com um recorte horizontal teórico pela exploração psicogeográfica dos personagens. O conjunto das análises é intertextual e resulta em um atlas em movimento, que é tanto um mapeamento da cidade, como uma cartografia emocional dos contextos e práticas sociais vividas pelos protagonistas.

O filme *Fábula* é caracterizado pelas cartografias do desamparo da infância abandonada pelas ruas de Copacabana, figurada por pré-adolescentes que perambulam unidos como uma família. A deambulação se faz um pouco pela paisagem urbana oculta, o lado de dentro das favelas, mas também por aquela dos turistas, a praia, por personagens sempre em busca de um lar. *Copacabana Me Engana* tem um foco específico sobre uma classe média jovem e alienada, típica do bairro nos anos 1960 e suas aventuras sexuais de principiantes, cujo foco é uma bela “coroa” de quase 40, personagem feminina que carrega uma ânsia pela liberdade no próprio espaço corporal, ecoando a liberação de costumes dos anos 1960 em terras cariocas. Com foco na cultura urbana, os determinantes espaciais limítrofes entre casa e rua, configuram os comportamentos sociais, as angústias e os destinos dos personagens. *Mon Amour* é um manifesto do cineasta, refletindo o momento político brasileiro na “alienada” Copacabana, em um filme desordenado, estriando as conexões da cidade, rasgando os fluxos convencionas narrativos dos mapas filmicos. Ao mesmo tempo ancora parte da história nas obras de alargamento da praia de

Copacabana, testemunhando o momento vivido na cidade decadente em processo de mudanças profundas e esvaziamento econômico. *Tati* é reflexo das migrações intraurbanas, trazendo as marcas da ilusão do morador suburbano na cartografia social da cidade, que foge do calor real e do aconchego social dos subúrbios, para a solidão do eldorado copacabanenses em busca de uma vida melhor. Focalizando o feminino, essa cartografia do mínimo é o retrato da mãe solteira, mulher aprisionada em casa, vivenciando os entre espaços sociais da liberdade sexual e das responsabilidades de autossustento, pagando com isso todos os preços pela ousadia de cruzar a linha do subúrbio da Penha para a zona sul copacabanenses, que se modernizava nas butiques, virando de costas para o trabalho artesanal de costureira, o ganha-pão da mãe solteira. Finalmente *Amor Bandido*, é o retrato de uma juventude sem perspectiva, e ao mesmo tempo, uma ode ao bairro de Copacabana e ao cinema. A declaração de amor do cineasta, é um gesto topofílico que escancara a Copacabana *noir* de uma jovem prostituta e um garoto assassino imediatista, habitantes eventuais dos cabeças-de-porco da Rua Barata Ribeiro, frequentadores dos inferninhos e trabalhadores da prostituição. Barreto expõe a desglamourização do ambiente urbano e social no final dos anos 1970, a Copacabana caída, e de todos os filmes selecionados dessa segunda parte, é o único que começa e termina focalizando a praia a partir do morro do Leme, em uma visão distante do que é mais um dia comum no bairro.

O trabalho termina no **Epílogo**, que discorre sobre as geografias copacabanenses após o arrefecimento da pandemia e os registros visuais do bairro nas **Copacabanas Pós Pandêmicas**, seguindo pelas **Considerações finais**, um composto sintético das conclusões da tese. É importante sublinhar que a conclusão não é fechada, pois ao final serão apontados alguns dos inúmeros caminhos abertos pela pesquisa e que podem resultar em outros trabalhos dentro do amplo espectro das Geografias Cinemáticas e do seu subcampo, as Cartografias Cinemáticas, se houver uma possível continuidade da investigação. Alguns tópicos foram selecionados e referenciados na seção **Apontando Caminhos Futuros**. São temas menos desenvolvidos e incompletos por conta da factibilidade da pesquisa, que podia tornar-se interminável devido a miríade de tópicos nos quais esbarrei durante a confecção da tese.

Após essas últimas palavras, estão listados os livros pesquisados na **Bibliografia** e entre os primeiros **Anexos**, além da listagem de filmes mencionados ou investigados nesse trabalho, está a **Bibliografia Comentada**, contendo em tabelas a literatura relevante para esta investigação, selecionada entre trabalhos em língua inglesa, germânica, portuguesa e brasileira. A intenção é oferecer um panorama dos trabalhos dedicados ao tema das Geografias Cinemáticas, desde o seu surgimento e ao mesmo tempo, destacar os trabalhos de maior importância e os temas aos quais dedicam-se por ordem cronológica. A Bibliografia já comprova que os maiores pesquisadores na área de Geografias e

Cartografias Cinemáticas são autores norte-americanos e ingleses, e alguns alemães, mas existem inúmeros e excelentes trabalhos em coletâneas de ensaios, trabalhos acadêmicos portugueses, e artigos e livros brasileiros.

Nesse momento de encerramento desse prólogo, é necessário pontuar algumas questões para não embaralhar entendimentos sobre as opções da autora por determinadas formas de escrita. A morfologia estrutural das palavras por exemplo, é capaz de provocar algum estranhamento, desde que o uso frequente do *underline* como conector de sentido pode tornar eventualmente a leitura um tanto desconfortável, mas isso funciona como uma experimentação - apenas. Em tempos de ampla discussão de gênero cujo impacto se dá inclusive na língua portuguesa falada e escrita no país Brasil, procura-se unificar identidades e gêneros forçando mudanças nas diferenças linguísticas de masculino e feminino para satisfazer o mito da inclusão universal de gênero através da palavra, ignorando regras gramaticais, de origem linguística e significados. Elas esbarram frequentemente na gramática e ortografia do português falado e escrito, pois nem sempre um termo no masculino refere-se ao sexo masculino e vice-versa, pois o português é repleto de exceções à regra. Não cabem aqui maiores alongamentos porque esse não é um trabalho sobre o português brasileiro, ou sobre mudanças culturais linguísticas, apenas apontar que palavras terminadas em “o” ou “a”, sob essa nova ótica, devem ser substituídas pelo “e”, como no caso de todos e todas, tornada *todes*. Assim, no caso da palavra espectador, masculina, o *underline* busca *brincar* com o termo no feminino, espectador_a, para referir-se a ambos os gêneros - ou a nenhum deles. Em outros casos o *underline* apenas busca tornar duas palavras uma só, através de uma rápida conexão visual, apressadamente e sem explicações, em busca da anexação veloz de significados e interpretações.

Relembro uma importante questão. A investigação atravessou a pandemia do novo coronavírus, motivação que a dada altura impossibilitou o empreendimento de qualquer trabalho no qual as conexões com o presente – o aqui e agora, o *hic et nunc*, não existissem, pois repentinamente houve um questionamento sobre o sentido de se fazer certas opções de pesquisa e dar continuidade ao trabalho que estava sendo feito anteriormente. Na realidade, os porquês e o sentido de muitas coisas e hábitos foi questionado. Portanto, uma premente angústia a respeito da utilidade da investigação sobre cinema e Copacabana provocou naquele instante de estranhamento, muitas dúvidas, parecendo inútil e fora de contexto.

Finalmente friso que Copacabana, o lugar em foco, nesse cenário de incertezas pós pandêmico, é uma paisagem eternamente cambiante. A estrutura permanece, a paisagem urbana que é espaço, se refaz e refaz com a intrusão social na cidade tectônica, composta por objetos rígidos e inertes. O reino

turístico e sensual dos sorrisos, da praia e da beleza, da favela e do asfalto, construído falsamente como harmônico, destoa não só aos meus, como a tantos outros vários olhos. A pobreza e a sujeira aumentaram, o consumo de drogas ilícitas e seus usuários igualmente, pessoas pedindo dinheiro nas ruas e a decadência instalaram-se de vez, apontando a nossa inoperância política cidadã para solucionar problemas eternamente presentes, agora magnificados. A situação não deixa ressalvas, é hora de agir no coletivo, deixar rugas políticas de lado e reconstruir a partir dos escombros aquela Copacabana, cidade múltipla, condensação do microcosmo brasileiro, dialética entre prazer e dor.

E para finalizar de vez esse Prólogo, é preciso dizer que a posicionalidade do pesquisador se baseia em escolhas e resultados parciais - e sempre será assim para a maior parte de nós, investigadores. Realizado por uma arquiteta que humildemente entendeu que deveria ingressar na Geografia para dissertar sobre paisagem cultural, existe a constatação de que no processo de produção do intertexto há sempre falhas, lacunas, preferências pessoais, as vivências, a carga cultural da pesquisadora, e um quê de juízo de valor, e por mais que se tente escapar disso o resultado é sempre uma *terrae incognitae*. Os caminhos trilhados pela pesquisa, portanto, têm incorporado uma rota desviante, divagações e deambulações teóricas e pessoais, abrindo assim, diferentes perspectivas sobre cinema e Geografia.

PARTE I

THEORIA E METODOLOGIA

Capítulo 1

A GEOGRAFIA ESTUDA IMAGENS, CINEMA E REPRESENTAÇÕES

Os "olhos" disponíveis nas ciências tecnológicas modernas destroem a ideia de visão passiva; esses dispositivos protéticos nos mostram que todos os olhos, incluindo os nossos próprios olhos orgânicos, são sistemas perceptuais ativos, construindo traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida. Não há fotografia não mediada ou câmera obscura passiva em relatos científicos de corpos e máquinas; existem apenas possibilidades visuais altamente específicas, cada uma com um mundo maravilhosamente bem elaborado, ativo e parcialmente organizado. Todas essas imagens do mundo não devem ser alegorias de infinita mobilidade e intercambialidade, mas de elaborada especificidade e diferença, e do cuidado amoroso que as pessoas podem ter para aprender a ver fielmente a partir do ponto de vista do outro, mesmo quando o outro é nossa própria máquina.
Donna Haraway (1988)

1.1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE PRÁTICAS VISUAIS CONTEMPORÂNEAS

Permeada pelo som das matas a floresta urbana surge silenciosa e estranha¹⁰ nesse lindo dia ensolarado, com o céu muito azul. O silêncio é enigmático nos apartamentos encaixotados uns sobre os outros, nesses edifícios diante do mar. As piscininhas azuis nas coberturas dos edifícios, reluzem em suas geometrias perfeitas. Não há seres humanos em local algum, parece tudo abandonado. Janelas, milhares delas, telhados, caixas d'água, dosséis das árvores e suas massas verdejantes se sucedem umas às outras, enquanto quadras cartesianas com amontoados de edifícios são cortadas pelas ruas de linhas retas conduzindo nosso olhar até a praia. O compasso das filmagens é lento, a música não é música, é apenas o silêncio rítmico da banda sonora, sons do vento nas folhas das árvores, sons dos pássaros, sons de uma floresta verdadeira sobrepostos aos da floresta urbana. A cidade está em quarentena, está deserta, não há pessoas nas ruas e mal se veem automóveis em circulação. O drone sobrevoa a praça General Osório, expondo o desenho dos jardins com suas curvas ameboides e o verde fulgurante da grama e das árvores. A visualização em ângulo inclinado do drone mostra o formato de coração da Lagoa Rodrigo de Freitas, sucedida por uma perspectiva dominada pela majestade do morro

¹⁰ O vídeo chamado Corona Rio, têm duração de 3:34 minutos, não possui autoria, e têm circulado na plataforma do YouTube desde o início da quarentena devido a Covid-19 na cidade do Rio de Janeiro - aproximadamente desde abril do ano de 2020. Infelizmente não há informações sobre os sons de floresta que formam a banda sonora do vídeo. Foi captado na página de Gabriel 2584.
https://www.youtube.com/watch?v=5uFz896RAUs&list=WL&index=26&t=52s&ab_channel=Gabriel2584.

do Pão de Açúcar, erguendo-se no final sobre as largas areias da Praia de Copacabana.

Não há caminhantes no calçadão e as cadeiras dos quiosques da praia estão completamente vazias, até que o drone chega ao Cantagalo, filmando frontalmente o conjunto orgânico de pequenas casas e barracos geminados, escorregando entre os morros. Os barracos vão dando lugar novamente à cidade edificada e levam o espectador calmamente até ao esplendor do mar de Ipanema. Muitas gaivotas voam tranquilas, usufruindo maravilhosamente as térmicas¹¹ ali pela ponta do Arpoador. O drone filma de perto, à distância, em ângulos variados, em linha reta. A narrativa visual exhibe o melhor possível a cidade infetada e com medo, uma cidade outrora pujante, mas agora fora de lugar porque se mostra fantasmagórica. A cartografia aérea descrita é um mapeamento da agora silenciosa orla urbana carioca, e somente a tecnologia dos drones poderia nos trazer essas percepções à uma certa distância, o relato de uma cidade adoecida, tão adoecida como o restante do mundo, no início desta segunda década do século XXI. Desse registo aéreo de um metabolismo urbano deficiente porque ausente dos seres humanos, restam apenas os corpos sólidos da arquitetura, os corpos rígidos da cidade, já que à exceção das aves, os corpos moventes estão aprisionados e silenciados. O Rio de Janeiro com toda sua beleza se oferece pacífica e melancolicamente a essas tomadas. O estímulo sensorial induzido por esse filme de paisagem nos expõe a mútua sedução entre a tecnologia panorâmica visual dos drones e o testemunho histórico de uma época de pandemia, quando o medo de uma cidade inteira tornou suas geografias esvaziadas.

Corta para o passado do Hotel Copacabana Palace, mais especificamente para o ano de 1933.

Na varanda do Hotel¹², Fred Astaire¹³ convida os músicos de uma banda a se levantarem para tocar enquanto acompanham o show aéreo de parâmetros hollywoodianos que vem a seguir. Sobre as asas de aviões monomotores vai acontecer um show de mentirinha (é claro), pois as moças que fazem acrobacias encarapitadas nos pequenos aviões na realidade o fazem no solo, com uma tela de fundo onde imagens são projetadas. Um enorme ventilador simula uma ventania “de voo” enquanto descabela

¹¹ Segundo a Federação Portuguesa de Vôo Livre “A aerologia é um mundo invisível que envolve forças consideráveis. O adepto do voo livre encontra na aerologia um aliado mágico: a térmica. Trata-se de uma corrente de ar quente ascendente que permite ganhar altitude às aeronaves que a atravessam. O princípio é simples: o sol aquece o solo que por sua vez aquece a massa de ar que está em contacto com o solo. Em seguida formam-se bolhas ou colunas de ar quente que deixam o solo e se elevam atravessando o ar mais frio que as rodeia. Este mecanismo simples permite aos pilotos de voo livre ganhar frequentemente milhares de metros de altitude. Mais informações em: http://www.fvpl.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=23&Itemid=50. No Rio de Janeiro o voo livre é um esporte com muitos adeptos e cujo efeito estético é muito apreciado por causa das asas coloridas que eventualmente recheiam os céus.

¹² Na verdade, as cenas do hotel foram todas montadas em uma réplica dos estúdios da RKO, a responsável pelo filme.

¹³ Excerto do filme *Flying down to Rio*, filme que ganhou o Óscar em 1935, estrelado por Fred Astaire e Ginger Rogers e dirigido por Thornton Freeland. https://www.youtube.com/watch?v=XKvV5orMBM&ab_channel=FilmStruck

as acrobatas e torce sensualmente suas roupas. São imagens aéreas do Rio de Janeiro dos anos 1930 misturadas com as da Praia de Malibu na Califórnia, que se repetem muitas vezes durante essa sequência do show, bastando observar atentamente. Nas imagens do Rio estão lá os morros da Babilônia e Cantagalo, a Lagoa Rodrigo de Freitas, Copacabana ainda não totalmente edificada, o Hotel Copacabana Palace, a Baía de Guanabara, o Aterro do Flamengo, o Centro da Cidade, o Teatro Municipal, o Pão de Açúcar, o Jardim Botânico (Freire-Medeiros, 2021:158-176)¹⁴. Fred, com um sorriso encantador e cantando com imenso charme, exalta a beleza de sobrevoar a cidade carioca em preto e branco, enquanto surge Ginger Rogers em pleno voo vestindo um macacão metálico em que a praia de Copacabana se faz de fundo - um verdadeiro colírio para os olhos (a praia, não Ginger). Ele avisa da varanda do Copa que ela pode começar o show, abanando os braços, e então Ginger aciona as equipes femininas perfiladas nas asas de outros aviões. Enquanto ela aciona as outras equipes de acrobatas, o cenário de fundo vai mostrando a cidade, composta de entornos ainda não totalmente edificados, algumas enormes manchas da restinga carioca, ainda distinguíveis durante os anos 1930, lá em baixo na praia (ou seriam de Malibu?). Os abanares de braços ou os binóculos de Ginger estabelecem a comunicação entre performers voadoras e a assistência de Fred lá em baixo. Incrivelmente, os olhares daqueles que se encontram usufruindo a varanda do hotel Copacabana Palace conseguem cruzar-se e interagir visualmente - e até com um certo nível de detalhe - com os eventos acrobáticos e suas componentes lá em cima. Essa me pareceu mais uma indiscutível ilusão hollywoodiana, que talvez tenha ignorado distâncias e algumas impossibilidades comunicativas gestuais, ou de um face-to-face devido à altura, mas isso não importa.

Nessa sequência, Copacabana¹⁵ emprestou a sua beleza ao cinema, tanto oferecida a entusiasmados apreciadores à distância das fêmeas à la norte-américa dos anos 30¹⁶ e suas cinturas finas, como aos admiradores curiosos pelo “exótico” da paisagem carioca. Sem esquecer que todos despontam devidamente tropicalizados e sensuais, recheando a *emballage* filmica para consumo. O filme é também um documento de memória, retrato da paisagem urbana quase toda consolidada de Copacabana, realizado como cartografia aérea primitiva, não intencional. Mas é também um registo de como Hollywood estava estabelecendo no entre guerras de Franklin Roosevelt, uma política da boa

¹⁴Ver: Bianca Freire Medeiros (2021), *Flying Down to a Cosmopolitan Tropical Paradise*, pp.158-176. In: *Locating Imagination in Popular Culture: Place, Tourism and Belonging*. Nicky van Es, Stijn Reijnders, Leonieke Bolderman, Abby Waysdorf, New York, Routledge, 2021.

¹⁵As tomadas aéreas mostram também a pedra do Inhangá, posteriormente demolida para a construção de um edifício ao lado do hotel Copacabana Palace, o edifício Chopin ainda existia na época. Copacabana é facilmente identificável devido às inúmeras tomadas do Hotel Copacabana Palace, hoje administrado pela rede Belmond.

¹⁶As bailarinas eram brasileiras e norte americanas, mas isso é praticamente indistinguível nas cenas e nos corpos.

vizinhança com a América Latina, enquanto traçava uma imagem própria e cosmopolitista para o Rio de Janeiro, estabelecendo os clichês e os estereótipos sobre o Brasil para o mercado mundial¹⁷. Nesse sentido, *Flying down to Rio* é um registo cultural muito mais fiel no que diz respeito a forma da indústria cinematográfica nos enxergar e nos “projetar” para o seu e o nosso próprio mundo, do que propriamente fiel culturalmente ao que éramos, se é que essa possibilidade algum dia existiu. Mesmo porque existia um interesse das instituições, do governo brasileiro em projetar uma imagem do Rio e atrair investimentos e turistas, criando uma mentalidade específica sobre o Rio (Freire-Medeiros, 2005)¹⁸. A paisagem carioca para quem a conhece muito bem, parece deslocada do cenário Hollywoodiano, do *black & white* filmico, dos personagens norte-americanos ou dos nacionais sul americanos caricatos do filme, e é aparentemente, apenas mais um fundo falso. Ainda assim, o cinema não renegou a onipresença da deslumbrante cenografia da paisagem e suas promessas, pelo contrário, fez “um bom” uso dela, mesmo em preto e branco. Em contraposição a paisagem “real” lá de baixo, outros cenários e personagens parecem tão equivocados, tão falsos e mentirosos, pois foram associados, deglutidos e misturados a aspetos culturais latinos que não exatamente os nossos (Amancio, 2000).

O que esses dois filmes teriam em comum, já que um pertence a grande indústria do entretenimento, e o outro é totalmente amador? Um olhar mais atento mostra que as duas sequências funcionam como epígrafe visual desse primeiro capítulo.

Enquanto no filme amador a personagem única é a própria paisagem, o longa-metragem possui muitos personagens como protagonistas em suas diversas histórias paralelas, dividindo-se com a paisagem e nela instalados. Para construir a atmosfera filmica, o filme amador lançou mão de uma trilha sonora já gravada, composta por sons opacos de florestas, enquanto o filme hollywoodiano tem festivas performances musicais e de dança com atores e atrizes em vias de consagração; cada um usa técnicas e tecnologias totalmente distintas, obviamente devido ao salto tecnológico que os aparatos tecnológico visuais alcançavam e alcançaram depois; ambos sofreram em diferentes graus, processos de montagem e edição, e é claro que o longa-metragem utilizou muito mais desses recursos mesmo porque é um filme de maior duração e qualidade técnica; seus objetivos e público final são inteiramente diferentes, mesmo porque os filmes hollywoodianos tinham uma intenção econômica e um viés político; um é puro entretenimento, enquanto o outro é quase um documentário em três minutos– o ápice de tempo

¹⁷ Para mais informações sobre o filme e suas relações com a política norte-americana de boa vizinhança na qual procurou se retratar de registos equivocados da cultura brasileira e do próprio país, ver *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*, por Bianca-Freire Medeiros, 2005.

¹⁸ Freire-Medeiros (2005) fez uma análise de conteúdo dos pronunciamentos de autoridades como o prefeito do Distrito Federal, Pedro Ernesto Batista (1931-1934 e 1935 – 1936) e do vice-presidente do Touring Club do Brasil, Cerqueira Lima. Ambos desejavam convencer o turista internacional que o Rio era a nova Paris dos trópicos.

determinado pela paciência de muitos espectadores do século XXI, adeptos de serviços de *streaming* e séries Netflix.

O primeiro pode ser considerado um ato poético e político, pois é uma afirmativa da quase universalidade dos recursos audiovisuais na contemporaneidade para expressões pessoais, ao mesmo tempo representando um esforço criativo em busca do drama e da poética do cotidiano em momentos de pandemia (Hamburguer, 2007:56). Ambas as sequências são estruturadas sobre a geografia da paisagem carioca: o primeiro não busca afirmar a beleza da cidade, embora o faça espontaneamente, pretende mais ser um registo do estranho silêncio de tempos tristes que nada combinam com o Rio de Janeiro. O outro, pelo contrário, como já foi dito, faz da paisagem copacabanenses o cenário de fundo, o impulsionador das curiosidades imaginativas da audiência, o toque de tropicalidade exótica que enriquece o olhar hollywoodiano na divertida estória.

Como essas são tomadas aéreas da cidade em dois tempos diversos, em dois diferentes séculos, estamos vendo cenas que reafirmam ou até renovam paradigmas, tanto tecnológicos como narrativos, cada um em sua época. As duas sequências tentam nos proporcionar a sensação de estar frontalmente para o show, quase dele participando, ou postados diante do ambiente filmado. Se compararmos as imagens feitas por aviões e seu uso repetitivo e imobilizado no cenário do longa-metragem com as imagens produzidas pelos drones, percebemos que não é apenas uma questão de visão. Pelo movimento que constitui as imagens, muitas vezes intensificado pela velocidade do seu desenrolar, ou pela extraordinária mobilidade do ponto de vista possibilitado, é também uma questão de provocar novas sensações (Castro, 2009a). Lentamente o drone filma mais baixo, às vezes mais alto e veloz, e mesmo que proporcione diferentes visadas, as imagens muitas vezes não se distanciam excessivamente do ambiente filmado, estamos voando bem perto do objeto focalizado em busca da cidade vazia, e isso provoca e emociona, especialmente para quem sabe e conhece a cidade carioca. Já sob o olhar hollywoodiano, estamos captando uma cidade em tomadas repetitivas e em grande e constante distância a partir do monomotor, enquanto o show é apreciado como se estivéssemos em outro avião ali ao lado. E mesmo que as cenas da praia e da cidade sejam apenas cenário de fundo, conseguem não só provocar excitação, mas um pouco de medo, por sua vez incrementado pelas mulheres corajosas e sorridentes meio soltas no ar, chegando a termo naquele efeito que desejam fazer a audiência sentir.

A sensação de voar é tão central para essas duas sequências de vistas aéreas quanto o prazer experimentado em observar a terra de um ponto de vista incomum (Castro, 2009) usualmente fora dos parâmetros humanos. Já não importam os quase 90 anos passados entre elas, ou em qual contexto foram executadas, a sensação de descoberta por uma diferente forma de ver é sempre estimulante. Sob

o prisma tecnológico, o quase um século que as separa, ressalta o incrível salto nos recursos utilizados para sua execução. Uma linhagem de imagens de grandeza escalar obtidas em aviões, helicópteros, dirigíveis, balões, todas dependentes de câmeras acopladas às aeronaves, são as antecessoras dos passeios aéreos feitos pelos drones. Enquanto o aparato necessário para as imagens produzidas em aviões - como é o caso do filme *Flying Down to Rio*, envolveram uma equipa e provavelmente mais de uma câmera - os veículos aéreos não tripulados (VAT) os drones, podem ser operados por apenas uma pessoa, pois nada mais são do que pequenas e ágeis cameras com asas, incomparáveis em termos de flexibilidade operacional às tomadas realizadas por aviões.

Das primeiras imagens obtidas em cameras escuras àquelas produzidas por cameras em movimento, novas percepções continuam a emergir em correspondência a dispositivos protéticos de visualização, cuja tecnologia é capaz de produzir formas diferentes de explorar as geografias através de variados tipos de captura, em um processo de reorganização do mundo vivido. O resultado nos desafia a exercitar um novo olhar sobre locais previamente cartografados, pois tudo que acreditávamos reconhecível passa a ser visto sob ângulos diversificados, em outras relações escalares. Mas o impacto está longe de estar relacionado apenas à visualização. Esses olhares exploratórios são guias para outras formas de se visualizar um mundo já bastante conhecido.

Os drones são modalidades atmosféricas que podem tornar-se intrusos ao invadir ambientes enquanto registam tudo que há em baixo quando não há permissão. Por essa capacidade singular, regulamentos de voo e contra tecnologias estão sendo criadas para a captura do invasor ou para controlar o seu operador de alguma forma, especialmente se ele é amador. Situados dentro de uma dinâmica relacional mais ampla em todo o espaço aéreo (Agostinho et al, 2020:03) os drones também são capazes de produzir ou reafirmar narrativas, incrementando um regime verticalizado de poder tal como outras cameras que os precederam. Nos últimos dez anos eles têm sido estudados por uma penca de disciplinas nas áreas das ciências exatas, humanas, mídia, cultura visual e estudos filmicos. Sob essa perspectiva, recentemente, estudos começaram a chamar a atenção para as suas capacidades sensoriais considerando-as como parte de um conjunto tecnológico mais alargado. Atualmente, os drones além do uso amador, podem funcionar como uma mídia de síntese cinestésica, conectando multissensorialmente seres humanos, tecnologias diversas, e redes de dados. Em outras palavras, drones são representativos de uma mediação dinâmica entre seres humanos, não_humanos e tecnologias, sendo capazes tanto de (re)configurar como de fazer sentir ou simular (Agostinho, 2020:252). Por isso, os registos efetuados por eles andam merecendo mais atenção nos inquéritos geográficos, tal como os filmes têm sido há pelo

menos 60 anos. Drones são os novos *kino_eyes* tal como conceituado por Dziga Vertov¹⁹ em 1923, pois trouxeram uma lufada de ar, como uma renovação para a forma pela qual o mundo tem sido percebido até hoje.

Nesse ponto, torna-se necessário dar um freio de arrumação para esclarecer que o estudo das imagens produzidas por dispositivos de captura visual como os drones, ou um comparativo entre cameras e/ou novas tecnologias não são exatamente o foco desse estudo. Embora seja através da manipulação de olhares híbridos – um mix de olhares orgânicos e artefactuais - que as capturas de imagens comecem, não são esses dispositivos protéticos e os olhos que estão por trás deles, ou as técnicas e as tecnologias de filmagem que aqui interessam, mas o produto da sua ação, o trânsito das imagens pelo mundo depois de prontas. São os filmes como um todo, as afeções que provocam nos indivíduos, os registos que nos entregam dos territórios e das pessoas, o que retratam e simbolizam, as transformações que provocam e suas relações com a ciência geográfica, a cultura e a sociedade, mas principalmente suas relações com as paisagens, o objeto per se da disciplina Geografia Cultural, e aqui com a paisagem urbana de Copacabana. Portanto, a partir desse momento será dada uma guinada frente às geografias culturais e suas relações com o cinema para o entendimento dessa associação teórica, mas não sem antes dissertar livremente sobre práticas visuais da modernidade, precedentes dos filmes. Assim, peço desculpa ao leitor por um distanciamento tão grande do cinema, e do meu objeto de estudo, a cartografia filmica de Copacabana, informando que nos próximos capítulos eles estarão de volta.

Nas últimas décadas, e mais ainda nos últimos dois anos nos quais ingressamos em uma pandemia de carácter mundial, modos de vida e fronteiras tecnológicas passaram a ser ultrapassados de forma rápida e de inúmeras maneiras, especialmente no tocante à mobilidade, trabalho e educação, esbarrando nas vivências urbanas, nos núcleos familiares e no consumo de bens e serviços. Nesse sentido, abandonamos recentemente a dependência da deslocação de corpos para trabalhar, socializar, praticar sexo, adquirir bens ou participar de atividades de lazer, permanecendo em nossos próprios ambientes domésticos, embora uma certa diluição de limites entre atividades anteriormente setORIZADAS do cotidiano tenha sobrecarregado muitas pessoas. Assim, aparentemente, para satisfazer quaisquer necessidades do indivíduo basta uma visita ao mundo virtual visualizado em ecrãs de todos os tipos e tamanhos, portáteis ou não, como telemóveis, laptops, desktops, smartphones, enfim, quaisquer artefactos hipnotizantes com seu encantamento luminoso. E com a imersão quase obrigatória defronte

¹⁹ BLUWOL (2008) na dissertação “Uma Geografia do Cinema: Imagens do urbano” esboça uma análise do discurso cinematográfico e geográfico da cidade industrial feita por Vertov.

dos ecrãs nesse momento pandêmico, todos os tipos de estruturas prévias estão sendo questionadas, forçando a humanidade a repensar suas atitudes e movimentos frente ao urbano, à natureza, e às mudanças climáticas.

Tecnologias de comunicação configuradas em aplicativos como meetings e zooms, têm permitido cada vez mais reunir grandes grupos de pessoas em uma mesma conversa ou conferência, em diferentes lugares do mundo, democratizando o teletrabalho, a educação e as reuniões entre familiares e amigos. Entretanto, mesmo com toda essa oferta tecnológica, exalam das subtelas multifragmentadas onde todos podem ser avistados, mas não tocados, uma sensação de se estar inserido em um filme de ficção científica passado em um futuro desesperançado. Por um lado, a pandemia tem obrigado ao afastamento do outro, o tão falado “distanciamento social”, e os meetings são a única alternativa possível para se permitir encontros e evitar deslocamentos desnecessários e contágios, economizando tempo e amenizando a melancolia provocada pelo distanciamento compulsório. Por outro lado, essa forma de reunir pessoas tornou-se indispensável e complementar às relações presenciais de estudo e teletrabalho, são tecnologias facilitadoras de pertencimento ao mundo digital. Pertencer, no entanto, ainda não é, lamentavelmente, um direito acessível a todos, mesmo porque permanecem aos milhões os excluídos digitais, prejudicados por essa aparente e enganosa inserção universal, impedidos pela pobreza de ingressar no espaço virtual, enquanto lhes é negado o acesso à informação. Em contrapartida, parte da sociedade contemporânea que tem acesso às *google informations* torna-se cada vez mais enquadrada na superfície brilhante dos ecrãs, as quais capturam o cotidiano de tal maneira que ao invés de viver em plenitude, a opção é pelo mergulho dependente nesse universo tantas vezes ilusório.

Mergulhados na ilusão, somos inundados por informações tendenciosas e previamente interpretadas, prevalecendo a imersão em imagens e narrativas manipuladas, enevoando assim nossa capacidade como sujeitos autônomos de conceber mapas cognitivos globais (ao sentido de Frederick Jameson²⁰), aqueles que nos capacitam a ler o mundo à nossa maneira. Dentro desse *fake turn* que se tornou o século XXI, as descrições da realidade através de truques de imagem e de linguagem (que na verdade sempre existiram, isso não é negado, mas cujo grau agora é de descontrole absoluto) e para a qual nem sempre existe autodefesa, têm forte impacto sobre os indivíduos. É como se deixasse de existir o cuidado com uma certa veracidade dos dados e dos fatos, enquanto opera-se o desligamento de

²⁰ Jameson define como uma “missão” pós modernista a elaboração de um mapeamento cognitivo global, tanto em escala social como espacial, seguindo de acordo com Robert T. Tally Jr. (2014) o sentido das práticas espaciais e estratégias de poder defendidos por Foucault e Deleuze. Ver Jameson (1990) em "*Pos-modernism. The Cultural Logic of Late Capitalism*", pp: 50-5, e Tally Jr. (1996) em "*Jameson's Project of Cognitive Mapping, a critical engagement*", In: *Journal of Social Cartography: Mapping Ways of Seeing Social and Educational Change*. New York: Garland Publishing, pp: 399-416.

“lugares fixos”, borrando-se também os territórios e o sentido de lugar. Para Natasa Durovicová (2010) esse fenômeno tem sido agora acompanhado por uma espécie de inverso representacional, demonstrado pela presença de paisagens geograficamente indeterminadas. Além da desterritorialização dos lugares_imagens, ou da uniformização indiferenciada, associa-se uma sensação de monitoramento reforçada pela profusão de logaritmos e programas ocultos de captação de dados, que tentam tornar as seleções dos usuários mais confortáveis e previsíveis, agrupando preferências que encapsulam as pessoas nas mesmas camadas de escolhas.

Esse descolamento ou (des)controle dos territórios, estaria provocando uma sensação de navegar dentro de uma elaboração espaço-temporal que nos submergiu em simulacros da realidade? Ou estamos nos tornando de facto um híbrido entre imaginários condensados e estereotipados de seres humanos, e aqueles oferecidos_criados para nós pelos algoritmos como se não nos restassem mais escolhas?

Na indeterminação do século XXI, praticamente não mais existem lugares desconhecidos ou sítios naturais fisicamente não transpostos pela humanidade, seja física ou virtualmente. E mesmo como espectadores, os lugares sempre são trazidos ao nosso conhecimento de alguma forma, ainda que o corpo não esteja imerso na sua atmosfera. Dependentes do olhar e da imaginação, as emoções experienciadas virtualmente nos ecrãs nos guiam através das geografias do mundo. Mergulhamos nas praias das ilhas Maldivas, imaginamos como seria sentir frio no cume coberto de neve do *Everest* e muito calor nas areias ferventes do deserto do Saara, ao navegar nas fotografias e filmes coloridos das redes sociais, nos *travel guides* digitais, nos *natgeos* e sites de viagem, sentados nem sempre confortavelmente diante dos ecrãs. As ofertas estão todas lá nas redes, basta escolher. Assim, seduzidos a consumir o que assistimos, somos impelidos a "grandes explorações", viajando virtualmente pelo desconhecido mesmo que já saibamos há pelo menos duzentos anos, diferentemente de Alexander Von Humboldt, como o mundo funciona (Wulf, 2015).

As imagens multicoloridas dos diversos lugares do mundo, em nossas explorações individuais imaginárias, vão de uma certa forma nutrir tanto a nossa curiosidade como o nosso anseio hiperrealista de espacialidade, a tal *ansiedade cartográfica* (Gregory et al, 1994). Ela é crucial no processo de ativação do desejo ilimitado de se estar cardinalizado no mundo, de conhecer lugares e suas fronteiras, limitando ou controlando universos conhecidos ou desconhecidos. Isso se aplica da mesma forma ao ambiente cotidiano que desejamos mapear para nele transitar melhor. O mundo é geográfico - nunca fomos tão dependentes de nos localizarmos em meio aos nossos mundos genéricos (Koolhaas, 1995) às nossas *generic cities*. Assim, estamos ampliando cada vez mais a nossa dependência de dominar e antecipar as características dos locais por onde circulamos, como as cidades, ruas, em que direção estamos indo,

ou mesmo como chegar seguindo o caminho mais rápido. Ansiedade endêmica que procura tornar o espaço todo legível, removendo incertezas que têm a algum tempo assolado a disciplina geográfica (Sharp, 2019:20). Incertezas que em meados do século XX, contribuíram para impulsionar a incorporação das subjetividades nas geografias, cujo mundo cristalizado nas linhas antes enganosamente precisas dos mapas passou a ser questionada por teóricos “pós-modernos”, tal como fez Brian Harley (1987, 1988, 1989). Harley questionou exemplarmente a neutralidade e isenção dos mapas, desconstruindo a rigidez da grade cartográfica moderna ocidental, argumentando que todos os mapas eram construções sócio_ideológicas cujas agendas de seus criadores estão mais que evidenciadas (Goodchild, 2009, 4:501). Pois a cartografia é uma forma de se projetar o mundo – assim como o cinema. Assim, ao conclamar a leitura dos mapas entre as linhas e tramas do seu texto, Harley (1988) insistiu que nas suas geometrias e intertextualidades estão mascaradas ideologias e modalidades de poder em mundos projetados (Sharp, 2019).

Produzir mapas não está mais restrito a especialistas ou aos meios acadêmicos, as cartografias implodidas não são mais uma forma de arte, e os usuários transformaram-se nos produtores dos espaços compartilhados dentro dos quais se movem cotidianamente, transmutando-se nos cartógrafos do século XXI. Nesse marco, nos últimos anos, a Cartografia como forma de arte e os defensores dos SIGs, passaram a travar uma longa batalha crítica onde o SIG é tratado como tecnologia tradutora de uma dissolução entre o real e a representação (Goodchild, 2009, 4:500), uma discussão que é clássica igualmente em relação a teoria do cinema, videogames e sobre o espaço meta verso²¹.

Cameras digitais, embutidas em laptops, smartphones ou drones, são aparatos protéticos para práticas cartográficas entrecruzadas com programas CAD's e SIG's, na produção de mapas, projetos urbanos e ambientais, filmes e fotografias. No que concerne às geografias, é preciso lembrar que essas práticas sempre estiveram intimamente identificadas com as suas origens clássicas no ocidente, intensificando e particularizando o centrismo ocular, e a criação de tecnologias de captura visual do mundo. Essa apropriação caracteristicamente visual está carregada de um distanciamento racionalista, que em suas origens, observava e repartia o meio social e cultural do domínio da natureza, submetendo-os a uma perspectiva binária, masculinista e onisciente (Gregory et al, 1994). Para Donna Haraway (1988:581) a captura visual do mundo ao longo dos séculos tem sido usada para significar capacidades afiliadas à história das ciências interligadas ao colonialismo, militarismo, capitalismo, e pela supremacia masculina na busca pelo poder. Um modo de posicionar o mundo como “objeto de exibição” que foi

²¹ A rede traz inúmeras informações a respeito do metaverso e esses sites são apenas exemplos: <https://www.gartner.com/en/articles/what-is-a-metaverse> e <https://resultadosdigitais.com.br/marketing/metaverso>. Informações não verificadas. Acesso em dezembro de 2022.

imposto pelo regime europeu ocidental para expô-lo a ser visualizado, investigado e experimentado, desde finais do século XIX (Gregory et al, 1994:53) transformando o olharcentrismo no paradigma escópico para os processos de compreensão, ordenamento, e interpretação dos territórios. Ferramentas de visualização como os mapas instrumentalizaram o estabelecimento dos territórios inventando as fronteiras, as divisas imaginárias do mundo, os estados-nação; as paisagens nas pinturas reinventaram e inventaram uma natureza posteriormente transposta para as artes dos jardins, natureza inventada; as arquiteturas induziram e criaram ângulos e visadas inusitadas em seus percursos, simulando enquadramentos cinematográficos – tal como enxergou Eisenstein (1989) ao analisar a fragmentação visual da Acrópole; o cinema agrupou essas manifestações ao conjugar todas as outras formas de visualização. Nesse marco, cinema tornou-se o instrumento *per se* das representações, tendo se tornado o novo e o mais comum simulador de realidades, dominando além disso, o lazer e a indústria cultural “das massas” em grande parte do século XX. Não é surpreendente, portanto, que os idealizadores da disciplina geográfica além de produzir mapas e gráficos para ilustrar o mundo conhecido e desconhecido, estabelecendo a alteridade no sentido filosófico hegeliano – delimitando os lugares e os limites do eu e do outro - tenham se apropriado de imagens de qualquer tipo, desde as pictóricas, até as fotografias e o cinema. Portanto, as imagens tornaram-se essenciais nos modernos processos de produção do conhecimento, já que dele passaram a participar direta e ativamente (Azevedo, 2009: 101).

Sob esse prisma, é inegável que o uso de imagens de qualquer tipo e recursos visuais variados como suporte para produção do conhecimento abundam em muitas disciplinas, e no caso da prática geográfica, são tão comuns que até parece estranho ou deslocado testemunhar um evento pedagógico sem a sua participação (Della Dora, 2009, Jacobs, 2013). Mas como a visão e as visualidades tornaram-se essenciais na estruturação do conhecimento geográfico? Gillian Rose (2001; 2003) discute o ocularcentrismo dominante na Geografia através da forma imediata de caracterizá-lo: pela “infinidade de recursos visuais usados por geógrafos quando estão produzindo, interpretando ou disseminando o seu trabalho: mapas, vídeos, fotografias, filmes, slides, diagramas, sensoriamento remoto, GIS, gráficos e tudo o mais que preencha livros-textos, conferências, seminários, apresentações em congressos e *power points* – e em grau muito menor – artigos e livros publicados” (Rose, 2003, 2013; Della Dora, 2009:335).

Essa mesma caracterização é completamente válida para a Arquitetura que se utiliza dos mesmos recursos expositivos. Pois bem, afirmar que tanto a Geografia como a Arquitetura se utilizam de produtos visuais para a própria expressão da produção científica, nem é suficiente, nem novidade, para esclarecer essa questão. O que realmente interessa para Rose no caso da Geografia, é a forma pela qual determinadas visualidades estruturam certos tipos de conhecimentos geográficos, visualidades nunca

neutras – pois estão sempre relacionadas às interfaces de poder através da produção de discursos e narrativas. A inter-relação entre o sujeito produtor das informações e das imagens, o recetor, a forma de produção e apresentação, e até mesmo o espaço onde é exibido e em que circunstâncias dimensionais de conforto e espacialidade, tudo isso têm influência sobre os sujeitos recetores das informações. Até a atenção necessária do recetor é relevante, tendo-se em vista que os sentidos são deslocados para alguns pontos de um mapa, um livro, ou um ecrã, em geral dentro de uma sala fechada, diferentemente da relação espacial que se desenrola em uma visita de campo, por exemplo, quando corpos livres se movimentam em meio a atmosfera que os rodeia. Por isso, Rose salienta que não são apenas as informações e as imagens, mas a escala dos objetos e o espaço onde eles são produzidos e se reproduzem, a materialidade e os lugares para onde “avançam”, que merecem ser analisados para um melhor entendimento do impacto das imagens na difusão do conhecimento geográfico.

Nesse ponto, não é preciso salientar a relevância estratégica do paralelismo feito por Rose com a forma de produção do conhecimento geográfico, assim como sua compatibilidade com a produção cinematográfica e os seus espectadores. Seu ponto de vista é capaz de fundamentar escopos para análise de qualquer filme narrativo ou documentário, longa ou curta metragem, comercial ou amador, porque ela nos fala sobre sentidos e percepções, sobre os espectadores, sobre a materialidade fílmica, e o trânsito cultural das produções. São possibilidades que uma vez abertas, permitem desdobrar as complexas relações circulares que não se restringem apenas aos recursos visuais e disciplinares apontados por Rose, tampouco ao universo acadêmico, ou aos filmes que a disciplina geográfica usa para “ilustrar” ou analisar fenômenos geográficos. O campo muito mais vasto que se abre incorpora todos os tipos de produções audiovisuais e sua capacidade reconstrutora de novos universos transnacionalistas, de representações intencionais, de elaboração de espaços de poder e de domínio cultural.

Assim o filme, objeto desse trabalho de investigação, é o próprio aparato visual em ação, enquanto o cinema é o dispositivo do filme, no sentido foucaultiano. Discute-se imensamente a morte do cinema, mas na realidade ele transformou-se, mudando os suportes, a dimensão espaço_temporal, as tecnologias, a forma de produção. Para alguns teóricos os alardeados *finais* do cinema e o que dele “sobrou”, levou-o a transmutar-se em filmes apenas, cujo espaço_tempo é exposto em galerias e museus, como obras de arte. É Ramos (2016:42) que nos diz que o cinema é o modo particular dos filmes que sem ele *perdem as pernas* para tornar-se apenas expressão vazia, com imagens e sons. Pois o filme em seu fim tem um modo seu de conceituar o mundo, e para isto necessita do dispositivo cinema para expressar-se.

Na próxima seção, antes do trabalho avançar sobre as relações das imagens_movimento com as Geografias, tema do segundo capítulo, o cinema será caracterizado como objeto cultural. Dentro desse vastíssimo universo para exploração, serão reunidos em uma espécie de colheita temática alguns temas cruciais a eles relacionados, cujas discussões teóricas são as mais importantes. Desorganizadamente elas varrem temas como nacionalismo, significados, os aspetos ilusórios e perceptivos; o cinema como documento de memória; o cinema como cartografia e arte do espaço, entre outros. Sob esse prisma, quando me refiro aos filmes, os encaro de forma alargada, não importando o gênero, a tipologia do suporte de exibição – feito para o telemóvel ou ecrãs de cinema, ou a duração temporal, como longas, curtas ou séries. Quando me refiro ao dispositivo cinema, eventualmente trato dele como a grande instituição cultural, cujos filmes foram produzidos para os grandes ecrãs, em vários países - e não apenas os hollywoodianos. Quando me refiro aos “filmes” não há época específica, e as referências ao cinema nesse trabalho quase sempre se dirigem a um tempo ido. Porque o cinema da forma como muitos o conheceram não existe mais, isso é verdade, mas os filmes estão longe de estar confinados às galerias de arte, embora quase não permaneçam mais espaços e salas para sua exibição como há pouco tempo havia nas ruas. No entanto, os filmes estão mais presentes do que nunca e estão sempre dentro das nossas casas, ocupando mais tempo do cotidiano, se essa for a nossa escolha, bastando ter um canal por assinatura, ou plataforma de *streaming* para apreciá-los. O que está em vias de extinção são os grandes estúdios e as salas de projeção nas ruas, mesmo que nos *shopping centers* elas ainda sobrevivam.



Figura 1. Imagens do filme Corona Rio



Figura 2. Imagens do filme *Flying Down to Rio*.

1.2. DAS MULTIPLICIDADES DO CINEMA

O cinema, através de grandes planos, do realce de pormenores escondidos em aspetos que nos são familiares, da exploração de ambientes banais com uma direção genial objetiva, aumenta a compreensão das imposições que regem nossa existência e consegue assegurar-nos um campo de ação imenso e insuspeitado. As nossas tabernas, as ruas das grandes cidades, os nossos escritórios e quartos mobilados, as nossas estações ferroviárias e as fábricas, pareciam aprisionar-nos irremediavelmente. Chegou o cinema e fez explodir este mundo de prisões com a dinamite do décimo de segundo, de forma tal que agora viajamos calma e aventurosamente por entre os seus destroços espalhados. (Walter Benjamin, 1939)

O poder ilusório das imagens_movimento, sua capacidade de nos levar a um descolamento do mundo real através de viagens imaginárias extrapolando as experiências limitadas da nossa existência, foi acertadamente previsto por Walter Benjamin. E de facto, em pouco tempo, essas e outras capacidades do cinema difundidas globalmente, proporcionaram sua transformação, fazendo-o adquirir tal gigantismo cultural que permitiu-lhe incorporar-se às visões de mundo contemporâneas. Por isso, após a diluição de resistências no universo acadêmico e a inevitável admissão de sua relevância, investigar filmes de cinema instaurou-se como objeto para pesquisa em uma vasta gama disciplinar, principalmente àquelas interligadas às ciências sociais, como Antropologia, Sociologia e Geografia Cultural. Mas ela incorporou-se também a Cartografia, Cultura Visual, Linguística, História, Arquitetura, Urbanismo, Artes, Filosofia. Sob o ponto de vista filosófico, um extenso corpo de posicionamentos político-ideológicos como os estruturalistas e os pós-estruturalistas, marxistas, neomarxistas, fenomenológicos e pós-fenomenológicos; psicanalíticos, pós-colonialistas, feministas, e as teorias queer, têm estado a discutir, estudar e analisar os filmes. Sob esse aspeto, as temáticas que radicam das pesquisas em cinema são ilimitadas e sempre transdisciplinares, abrangendo desde enquadramentos como obras de arte e estética, tecnologias e fenomenologias e como artes do espaço. Arquitetura, Urbanismo e Geografia analisam os filmes desde a perspectiva das representações das cidades e das paisagens, enquanto a própria teoria do cinema observa dos lugares fínicos até os espaços fínicos, além da história das imagens moventes. Os filmes são utilizados como instrumentos educacionais nas várias disciplinas, mas também são comprovadamente instrumentos de poder, de difusão de ideologias de maneira implícita ou explícita, e ferramentas de afirmação de nacionalismos; são analisados desde o ponto de vista globalista ao localista, e do nacionalista ao transacionalista; e da sua relação com as geografias econômicas e industriais; das tecnologias de imagem às sonoras; da fenomenologia e das experiências espectatoriais à teoria da recepção fílica; do cinema como linguagem à semiótica fílica; e das clássicas discussões sobre realismo, simulacros, autoria e gênero fílico. Essa miríade de temas sempre interrelacionados e

quase sempre inseparáveis, obriga o destaque do que aqui se intenciona fazer, pois no âmbito da Geografia Cultural é o estudo semiótico_material dos aspetos relacionados aos espaços, cultura e sociedade dentro e fora dos filmes, que se tornou objeto investigativo imprescindível para o entendimento do cinema como mediador das experiências de lugar no mundo contemporâneo.

O cinema é veículo para construção de experiências sensoriais e socioculturais, ancoradas em práticas visuais e em determinações culturais, históricas e retórico discursivas (Azevedo, 2007). Como inegável difusor de hábitos e consumos, ele é impulsionador de novas tecnologias, economias e formas de comunicação. A abertura para a linguagem dos campos cinemáticos de representação permite reconhecer muito além disso, expondo um mundo de significações culturais constituídas simultaneamente para uma rede inteira de análises e interpretações e seus efeitos. A performatividade das representações cinemáticas têm permitido um deslocamento infinito e articulado das dinâmicas de múltiplos significados, possibilitando aos filmes serem decifrados de várias maneiras, tais como registros documentais de vários contextos em diferentes períodos, acionados como mapas reunidos em uma cartografia recortada e em movimento. Dentro desses campos de significações, o cinema como “um centro de valor sentido” (Hopkins, 2009: 88) afirma-se e projeta-se sobre as nossas experiências geográficas de paisagem, espaço e lugar, sejam elas experiências concretas ou subjetivas.

O cinema é arte fenomenológica por excelência, é o significante co extensivo ao conjunto dos significados, o espetáculo que se auto_significa em uma linguagem poética...(Metz, 1972:59-60). Como linguagem (mas muito diferente da escrita e da verbal) cada filme é capaz de produzir imagens a partir de seu próprio idioleto, e isso da mesma forma que o dialeto dos geógrafos e dos cartógrafos - multifacetados e compostos por uma enormidade de mensagens compostas por signos não necessariamente transcritos em desenhos, falas ou textos. Metz (1972:81) ao estudar a significação no cinema, apontou para a característica mais importante da sua linguagem – ela é universal porque a percepção visual pelo mundo varia menos que os idiomas. As mensagens cinemáticas são compostas por signos articulados uns aos outros, dentro de um sistema discursivo filmico e imagético (Metz, 1972). Assim, quando espaços, paisagens e lugares transformam-se em recursos dentro do corpo filmico, funcionam como significantes coletivos, que tanto localizam como modelam a imaginação geográfica (e ideológica) dos espectadores (Corbin, 2015).

O cinema é considerado a sétima arte, a arte em forma “rítmica” tal como um “casamento quase perfeito entre as descobertas da ciência e os ideais artísticos”, conforme manifesto sobre o cinema como a sétima arte de Ricciotto Canudo (1923). Como um conjunto de recursos visuais e sonoros interligados por expressões artísticas de vários tipos, e organizados de forma a oferecer uma ilusória sensação de

movimento, os filmes entrelaçam-se com as texturas das memórias e experiências exibidas nos ecrãs, com as nossas vivências. Com o poder de preservar um certo recorte temporal, os filmes funcionam como um registo cultural, um documento mnemônico que é ao mesmo tempo um retrato de histórias vividas e de formas simbólicas de comunicação, como vestimentas, objetos, hábitos e comportamentos. Na contemporaneidade onde a memória são as imagens, a função cultural da lembrança foi absorvida pelas fotografias e pelos filmes (Bruno, 2002). Nesse marco, em relação à memória, o retratado pelo cinema fornece um impacto simbólico insubstituível, como um modo de significação que vai além do "relato dos fatos" para exibir sem limites a dimensão das metáforas nos filmes (Arfuch, 2013).

A conjugação das metáforas com as experiências do mundo vivido, no entanto, não significa a reprodução das realidades como uma característica intrínseca do cinema. Apesar da *mimesis* estar presente como em outras artes, e da sensação de se estar_aqui_agora ao assistir um filme, isso não valida a presença de cópias perfeitas do universo factual, ou mesmo a antecipação crua das realidades. Se o livre arbítrio dos indivíduos se dilui em processos imersivos de encontros entre mundos reais e imaginários nos filmes, isso é uma questão apenas momentânea, pois o discernimento possível entre o real (o espaço da sala de cinema e fora dela) e o ficcional (o espaço da diegese) só se perde durante a exibição. A impressão de realidade é dada pelo movimento que os seres humanos perceptivamente distinguem em qualquer circunstância como sendo sempre real, fornecendo assim, corporalidade aos objetos filmicos, fazendo-nos mergulhar no imaginário imagético e narrativo. Por isso, os fundamentos dos filmes são sobretudo psicológicos e perceptivos mesmo que o cinema seja um fenômeno de consequências político ideológicas, estéticas e espaciais (Metz, 1972:17-21).

Os mundos imaginários cinematográficos são construídos a partir de alicerces reconhecíveis, através de simulações que se transformam em simulacros (Baudrillard, 1991) que nada mais são do que a reconstrução de realidades para cujas cópias não existem originais (Sharp, 2019). Os filmes estão mergulhados em um paradoxo indiscutível, seus mínimos fragmentos – uma quantidade enorme de *frames* agrupados por segundo, são submetidos a processos de junções, edições e montagens induzindo a sensação de movimento contínuo, enquanto noções espaço_temporais são manipuladas. No mundo não há espaço ou tempo como o construído filmograficamente, e percebidos diegética e ecrânicamente como eles (Souriau, 1997)²². Eles são singularizados pelos aparatos tecnológicos e pelo fazer artístico e técnico de seus autores, roteiristas, produtores e atores, e isso nos capacita a criar universos imaginários

²² Souriau (1950) distingue filmográfico de ecrânico; filmográfico diz respeito à tudo que se relaciona a materialidade do filme em si e o condiciona, como por exemplo, a duração da película, a montagem e edição. Ecrânico diz respeito a tudo relacionado ao ecrã, a sua dimensão, sua tipologia. Souriau opõe o espaço ecrânico ao espaço diegético, que é o da narrativa.

a partir dos efeitos de simulacros e hiperealidades, mais reais que o mundo “real”.

O cinema é indutor de subjetividades, afetos e emoções, coparticipe da elaboração do universo material e simbólico contemporâneo. Ele é uma arena de representações visuais, dentro das quais circulam visibilidades e invisibilidades negociadas e policiadas, onde representações de estereótipos, ideologias, e relações de poder estão presentes, mas quase nunca claramente evidentes (Rogoff, 2000: 20-28). Nos filmes, personagens e ambientes estão dispostos para nós potencializando assim, uma curiosa reversão nos princípios fundamentais de outros tipos de representações, pois não nos oferecem a possibilidade de pausas reflexivas, nem nos obrigam a imaginá-los - eles já os trazem integralmente “prontos” nas imagens (Aitken, 1990). Por essa característica imanente, as pessoas e os lugares cinemáticos²³ que integram os processos semióticos das imagens fílmicas, são experienciados pelos espectadores de uma forma já ideologicamente impregnada.

Segundo Hopkins (2009:59-94) é através da sucessão de imagens de lugares e paisagens reconhecíveis ou icônicas, que são criadas a nossas primeiras impressões dos lugares cinemáticos, ou seja, através do conforto do distinguível somos conduzidos às trilhas do imaginário. Assim imersos na sala escura e convencidos pela narrativa, não nos damos conta desse processo sucessivo, permeado por descrições e retratos frequentemente repletos de clichês e estereótipos associados a determinados tipos de personagens, paisagens e lugares, ou ideias e ideologias, que se repetem implícita e mecanicamente ao longo da sessão, viajando depois para fora das telas com cada um de nós. Afinal, o cinema contribui para detetar ou criar significados e identidades, informando, produzindo, reificando, mitificando e naturalizando diferenças. Os filmes funcionam igualmente como mapas cognitivos para desvendar o cotidiano sociocultural, e a construção de imaginários geopolíticos. Através da absorção de conceitos geográficos como espaço, paisagem e lugar, o cinema possibilita aos espectadores a construção de geografias imaginativas do coletivo e ao mesmo tempo, a elaboração de experiências topográficas individuais no processo de criar um sentido de lugar. Por isso, o processo de re_configurar lugares empreendido pelas audiências é sempre incentivado nos filmes, pois ao se conjugarem às suas próprias articulações espaciais, instigam não só a produção de novos sentidos de lugar como outras formas de interpretar o universo material, ideológico e cultural.

²³Vale aqui definir o que são lugares cinemáticos - um somatório de espaços físicos, elementos do enredo e elementos da experiência. Azevedo (In: Corrêa & Rosendahl, 2009a, 95-127) chama atenção para a experiência de lugar proporcionada pelo cinema, uma construção social e arena de disseminação de valores culturais e ideologias específicas. As representações de espaço em cinema em geral, resultam da escolha de locais ancorados em qualidades estéticas e/ou adequados às narrativas fílmicas, e que são constantemente associados a promoção de espaços culturais específicos e representativos de grupos sociais ou nações. O cinema é corresponsável pela criação de lugares geográficos coletivos, pois faz dele ao mesmo tempo espaço físico factual (ou sua evocação), elemento do enredo e elemento da experiência fílmica (p. 114) contando com a indiscutível participação das audiências para o fechamento desse processo circular.

Embora sugiram produtos acabados os filmes nunca são os mesmos, pois a cada exibição, reinventam-se espacial e temporalmente reconectando-se culturalmente com os espectadores e os locais onde são exibidos. Ao atingir os espectadores em épocas e lugares diversos, os discursos imagéticos e filmicos mostram-se claramente interculturais, produzindo diferentes impactes e significados, mesmo que a prevalência na circulação de filmes através de fronteiras nacionais e internacionais, e da interconectividade oferecida pela internet, pareçam ter tornado mais e mais complexa a tarefa de desenredar transculturalidades (Corrêa & Rosendahl, 2009; Durovicová, 2010). A capacidade de naturalizar diferenças soando universal, demonstra o poder dos filmes de funcionar como agentes de interferência nas dimensões espaciais do cotidiano, difundindo o poder de determinados discursos originários das grandes indústrias e das visões particularizadas dos seus representantes, concentradas em si próprias a respeito dos lugares e das pessoas. Mesmo que esse viés pareça estar se diluindo nos últimos anos, devido a perda de força da indústria cinematográfica e da enorme oferta de filmes e séries de diversas nacionalidades, como aqueles ofertados por empresas de *streaming* (como o Netflix) isso ainda é evidente e provavelmente não irá desaparecer, especialmente quando se fala do cinema produzido por Hollywood.

Herdeiros complexos de tantas associações, desde que Walter Benjamin sugeriu que os filmes são vistos por nossos músculos e pele e não apenas pelos nossos olhos, a questão de que os filmes são experienciados apenas através do sentido ocular e da audição foi ultrapassada. Na verdade, sabemos que os filmes provocam um envolvimento corpóreo, mesmo que os sentidos da visão e audição estejam comprometidos primariamente com esta tarefa. No trocadilho apresentado por Bruno (2002) os filmes são mapeados pelo movimento das emoções – *o motion of emotion* – são promovidos pelas travessias transculturais cinemáticas e experienciados pelo sentido háptico, ou seja, pelo nosso corpo. O sentido háptico está relacionado ao movimento espacial do indivíduo, ao sentido de propriocepção, a sensação corpórea e comunicativa de contacto com o ambiente. O sentido háptico é um agente na formação do espaço tanto geográfico como cultural, e por extensão, na articulação das próprias artes visuais, as quais incluem as imagens em movimento e as emoções provocadas por essas imagens. Ao enfatizar o papel cultural do háptico, Bruno desenvolveu uma teoria conectada com o sentido de lugar (Landy, 2018)²⁴.

Em sua forma háptica de nos fazer enxergar os lugares, o cinema transforma os *frames* em uma arquitetura de espaços vividos, trazendo-os novamente à vida, como relatos psicogeográficos nos quais mapeamentos espaço temporais correspondem a formas específicas de entendimento do sentido de

²⁴ Para mais informações, ler: *Traveling in Film Theory*, on Giuliana Bruno Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film. Márcia Landy, University of Pittsburgh, USA, março de 2018. In: <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/film.2003.0043>. Acesso em junho de 2021.

lugar (Bruno, 2002). O cinema, portanto, é cartografia moderna, cultural e social (Bruno, 2002). Na verdade, os filmes navegam por paisagens e cidades reais ou inventadas, mapeando signos culturais e mudanças sócio históricas, registrando-as nos seus arquivos de eterno movimento. O cinema é povoado igualmente por espectros fantasmáticos de corpos luminosos, registados em momentos e instantes únicos de vida. Assim, uma experiência proporcionada ao se navegar por essas cartografias filmicas, resulta da re_escrita de cada indivíduo no processo de habitar o espaço filmico e seus arquivos de memórias culturais. Como o cinema é um dispositivo que amplifica a possibilidade de atravessar outros espaços, lugares e culturas, ele faz do espectador um viajante, o *voyageur* (Bruno, 2002) transportado pelos sentidos e pela imaginação. Nesse devir das entre texturas filmicas é possível encontrar outros viajantes habitando a estrutura fantasmática dos espaços e das narrativas vividas dos filmes. Nesse processo de mapear corpos, lugares e culturas itinerantes, o espectador torna-se ele próprio um cartógrafo (Bruno, 2002: 1507).

Inventor de seus próprios cronótopos e por isso reinventor dos espaços no tempo, o filme é antes de tudo uma arte do espaço. Ao organizar o tempo e o espaço em uma forma representável, funciona como um cronotopo cultural (Clifford, 1997:25). Se o cinema é objeto cultural viajante - ao sentido de Della Dora, um *travelling-landscape-object* - ele é também o próprio cronotopo cultural viajante – um *travelling-culture-cronotope*, inserido em fluxos de movimento, deslocando-se, sofrendo interferências e interações no tempo. Se é arte do espaço, o cinema produz, representa e compatibiliza espaços que de outra forma seriam incompatíveis²⁵ (Foucault, 1994). A constatação de Foucault descreve a capacidade singular do cinema de reunir em um mesmo lugar, nos espaços bidimensionais dos ecrãs, espaços tridimensionais do mundo “real” todos interligados por pequenas parcelas de tempo. Por essa potência espaço_temporal característica, os espaços filmicos podem ser definidos como heterotópicos e heterócronos no mesmo sentido aplicado aos espaços sócio normativos de Foucault; são espaços de alteridade, possuem cerceamento para entrar e sair, conectam-se em diferentes períodos culturais e de tempo. É indiscutível que reflexões sobre questões espaciais e temporais são inerentes à condição do cinema, estando, portanto, diretamente relacionadas às condições de “ilusão do real” e suas complexidades intrínsecas aos filmes (Vaz da Costa, 2006:36).

Sob uma perspectiva fenomenológica, os filmes podem ser considerados como um fenômeno

²⁵ A heterotopia consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis. Assim é o que acontece num teatro, no retângulo do palco, em que uma série de lugares se sucedem, um atrás do outro, um estranho ao outro; assim é o que acontece no cinema, essa divisão retangular tão peculiar, no fundo da qual, num écran bidimensional se podem ver projeções de espaços tridimensionais. Texto extraído de: De Outros Espaços, conferência de Michel Foucault proferida em 1967.

espacial em si mesmos, como espetáculo em perpétua mudança, “ao qual estamos ligados por uma experiência direta e evolutiva de presença” - pela presença carnal mesma dos nossos corpos, mas em um sentido diferente do háptico referenciado por Bruno (2002). Para Antoine Gaudin (2014:16-17) existem dois níveis distintos de apreensão dos espaços no cinema pelas audiências: primeiramente aquele “representado pelo filme”; ou seja, o espaço-objeto, concreto, reconhecível e "habitável" que somos culturalmente educados para perceber (e que vamos discutir nesse trabalho). Mas há também o espaço deleuziano, que é aquele “inscrito no corpo do filme”, correspondente ao momento patético da experiência cinematográfica, indutor de uma relação direta, imediatamente presente e pré-conceitual com o fenômeno que o constitui. É um enfoque que crê no filme como estrutura material, orgânica, sentida primordialmente, mas relatada sempre secundariamente no que concerne a dados perceptivos, narrativos e psicológicos das imagens. Gaudin ao pesquisar filmes avant-garde e experimentais, constatou nos espaços representados nos filmes uma associação àqueles espaços inscritos que nunca desaparecem, pois, ambos conformam um sistema dinâmico em suas relações com o corpo do espectador. Assim, é destacado por Gaudin o espaço *inscrito* no corpo do filme, composto por vazios, cheios, movimentos e variações, denominado pelo teórico de *paradigma do espaço imagem*.

Se o cinema é uma arte do espaço e simultaneamente fenômeno espacial, é também uma prática dos espaços. Nesse sentido a arte cinematográfica é a que mais se aproxima da arquitetura, conforme já havia sido dito pelo cineasta René Clair (apud: Vaz da Costa, 2006:35). Como práticas espaciais, ambas são capazes de construir produzir espaços, tal como observado por Michel de Certeau (1998:203) – todo movimento condiciona a produção de um espaço e o associa a uma história. Os espaços criados pela arquitetura assim como os representados pelo cinema, existem pelo trânsito corpóreo e terminam associados a um meta enredo²⁶ condicionando a produção das geografias dos espaços vividos. O cinema como representação é captor das atividades urbanas, convertendo-as em agentes nos processos de construção das cenografias cinematográficas. Para Bruno (2002) a colisão entre as práticas arquitetônicas e o cinema se dá com base nas deslocamentos pelos espaços metropolitanos, elaborando uma rota pintoresquista moderna, ou uma deambulação psicogeográfica, como as descritas na teoria da deriva por Guy Debord (1958).

No que concerne a intersecção entre arquitetura e o cinema, filósofos, historiadores da arte e arquitetos observaram essa indubitável inter-relação cada um à sua maneira. Bruno (2002:1528-1582)

²⁶ Metaenredo é termo em tradução livre de metaplot, referência para produção de enredos de videogames que sofrem eventualmente uma revisão baseada na vivência do jogadores. In: *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. Christopher Booker. 2004. O livro de Booker, analisa roteiros de uma diversidade de tipos de objetos culturais como cinema, operas, literatura contemporânea e contos.

destacou o pensamento de arquitetos de diversas correntes como o modernismo e o pós-modernismo, como Robert Mallet Stevens (1925), Rem Koolhaas (1994) e Jean Nouvel (1987) e a arquiteta e historiadora Beatriz Colomina (1992) que se dirigiu especialmente as ideias do arquiteto Le Corbusier²⁷, ideias sempre entrelaçadas aos conceitos de montagem do cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein. Le Corbusier acreditava não só na apreciação das cidades por diversos e surpreendentes pontos de vista (apud: Colomina, 1992) que tanto podiam ser criados de forma pintoresquista, em um passeio através dos nossos próprios pés, como através do automóvel - para ele, o transporte do futuro, substituto para toda eternidade do caminhar - proporcionando assim visadas rápidas e cinematográficas das cidades. Mas sobretudo, Le Corbusier teorizava sobre a *máquina* de morar, onde *habitar* significava usufruir de diferentes pontos de vista como aqueles enquadrados por uma câmera²⁸, criando um efeito de *paralaxe* entre o morador e a paisagem exterior.

Já Rem Koolhaas (1994), arquiteto com um passado de roteirista, assim como o arquiteto Robert Mallet Stevens, que trabalhou como cenógrafo no filme *L'Inhumaine*, de 1924, pontuava que entre as atividades do roteirista de cinema e o arquiteto não existem muitas diferenças, pois ambas tratam de *montagem* espacial, nesse sentido fazendo uma clara referência ao trabalho de exploração da “montagem arquitetônica da Acrópole”, por Eisenstein (1989). Koolhaas construiu uma ponte entre os processos de roteiro e criação de arquitetura, perseguindo uma forma de “escrita” arquitetônico_cinematográfica em “bibliotecas de imagens flutuantes” (Bruno, 2002:1539) para o projeto da “*Tres Grand Bibliothèque*”²⁹. Mas quem parece ter mais bem definido essas inter-relações, aproximando-se mais do pensamento arquitetura montagem foi o arquiteto Jean Nouvel (1987) que ao descrever sua própria arquitetura afirmava que:

“ela existe como o cinema, na dimensão do tempo e do movimento. Concebe-se e lê-se um edifício em termos de sequências. Construir um edifício é prever e buscar efeitos de contrastes e ligações através dos quais se passa.... Na sequência/filmagem contínua de um edifício, o arquiteto trabalha com cortes e edições, molduras e aberturas... telas, planos legíveis a partir de pontos obrigatórios de passagem” (Nouvel: 1997, apud: Bruno, 2002:1556).

O que Koolhaas, Nouvel e Bruno, não mencionaram, ao menos nessas falas, é que essa relação

²⁷ Em 1928, Eisenstein encontrou-se com Le Corbusier e os dois trocaram seus trabalhos em um diálogo. Eisenstein contou seu diálogo com Le Corbusier em um artigo: “Le Corbusier é um grande fã do cinema, que considera ser a única arte contemporânea ao lado da arquitetura”. Le Corbusier disse: “Parece-me que no meu trabalho criativo estou pensando da mesma maneira pela qual Eisenstein está pensando enquanto cria seus filmes”. In: Musa Jadoon, 2015, *Arquitetura, Cinema e Movimento. Traçando a essência do movimento em ambas as artes.*

²⁸ Ver Beatriz Colomina, *Sexuality and Space* (1992:120), e o desenvolvimento da ideia de habitar corbusiana na configuração de projetos de edifícios e o enquadramento das janelas direcionados às paisagens da cidade do Rio de Janeiro.

²⁹ Maiores informações sobre o projeto de Rem Koolhaas In : <https://www.youtube.com/watch?v=NvQaVVLNAbo>

filme movimento é válida não só para edifícios ou para o meio urbano atravessados pelas visadas peatonais - cuja velocidade é a do caminhante - mas é intrínseca para a conceção da paisagem urbana, em especial quando as diferentes miradas partem da escala corbusiana e veloz do automóvel, um dos pilares da arquitetura modernista, onde os detalhes se perdem e a escala dos componentes, os efeitos de contrastes e conexões adaptam-se à velocidade cinematográfica dos quadros. Essa é uma outra arquitetura mental bem mais rápida que a peatonal. As imagens em movimento do cinema - e, de facto, a introdução do movimento da câmara, mudaram a natureza da mobilidade em si da esfera do atual (ou peatonal) para a esfera do virtual e do movimento (para a pura circulação de velocidade do automóvel) (Clarke, 1988:04)

Compartilhando a mesma visão relacional, essas teorias conectam a prática arquitetônico_espacial com o cinema, pela junção entre visão e movimento, no processo de ficcionalizar as imagens das cidades e as dinâmicas dos textos urbanos. Ficcionalizadas, as paisagens urbanas tornam-se locais de narrativas pós filmicas, ancorando-se em nosso inconsciente espacial. Em um processo inverso, as imagens resultantes desses processos, se ainda fundamentadas o mais possível no “mundo real”, podem ser igualmente usadas de forma a se penetrar camadas ocultas da cidade a partir de elementos não claramente apreendidos porque estão distantes ou não são totais ou imediatamente acessíveis para a maioria de seus habitantes, por diversas razões. O cinema, portanto, pode ser referência valiosa para o estudo socio material da cidade, permitindo-nos conhecer traços, eventos e locais ocultos em partes consideradas “inacessíveis” como guetos, favelas, áreas de prostituição. São áreas em geral estigmatizadas (e muitas delas são romantizadas nos filmes) porque perigosas ou porque possuem códigos desconhecidos de penetração. Pode-se argumentar que quando a indústria cinematográfica constrói, influencia ou mitifica a produção e distribuição das imagens e culturas das cidades, as geografias cinematográficas fundem-se com a sua contraparte cultural urbana (Lima, 2007:02). Portanto, a figuração da paisagem urbana marca a experiência filmica e as memórias coletivas ampliando-a para uma tal escala, que atinge as expressões coletivas, integrando-se a elas (Azevedo, 2007).

O cinema no seu conjunto, construiu utopias (e distopias) cênicas enquanto retrabalhava o tecido da memória social de diferentes formas, nomeadamente pela representação de paisagens e cidades como expressões de identidade nacional (Azevedo, 2013:179). A captura de paisagens naturais e do meio urbano para a produção de espacialidades filmicas pela afirmação de nacionalismos, comprova como o alcance ideológico dos discursos filmicos e imagéticos foi encampado nas relações entre poder e cultura, transformando o cinema em questão não só propagandista e ideológica, mas também de

domínio econômico_cultural. A ideia de que o cinema refletia o carácter de uma nação melhor do que qualquer outro meio foi explorado na Europa e na América do Norte através de vários movimentos estilísticos, refletindo diferentes 'cinemas nacionais' disseminando elementos de propaganda (2013:170). Mas isso espalhou-se por todos os países que o cinema primevo alcançou. Como exemplo desses primórdios onde o nacionalismo era francamente declarado, pode-se citar dois grandes cineastas execrados pelo seu trabalho como colaboradores da propaganda nacionalista, e por motivos óbvios; na Alemanha, a talentosa cineasta alemã Leni Riefenstahl, dirigiu não só seus próprios filmes, como fez outros magníficos de propaganda nazista nos anos 1930³⁰, praticamente estabelecendo o imaginário visual da ideologia hitlerista. Na década anterior, o cineasta português Silvino Santos produziu um filme para a divulgação da Amazônia sob encomenda do governo brasileiro tendo em vista a Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, em 1922³¹. A ideia era mostrá-la não como uma selva, mas como um estado a caminho da industrialização e pleno desenvolvimento³² reforçando uma ideia desenvolvimentista de país para obter conquistas econômicas. Mas foi o cinema norte americano que melhor encampou um nacionalismo cultural de objetivos econômicos subreptícios, divulgado pela grande indústria dos filmes produzidos por Hollywood no entre guerras, ao incorporar as paisagens urbanas como unidades para desejo e consumo turístico, refletidas em estilismos e gêneros filmicos. Nesse sentido, a exploração das paisagens urbanas pelo cinema, almejava potencializar não só a economia de países, como oferecer cidades e seus estilos de vida como produtos a serem consumidos, especialmente pela prática turística, tal como no filme *Flying Down to Rio*, mencionado no início desse capítulo.

Práticas culturais e econômicas que permitiram a disseminação do cinema clássico, abraçaram o engajamento de temas em versões compactas de identidade sobre locais simbólicos, representantes da essência de uma nação, criando ou reforçando geografias imaginárias (Harper & Rayner, 2010). Tramas fundamentadas em paisagens urbanas da magnitude de cidades como Los Angeles, Nova York, Roma, Paris ou Rio de Janeiro, lugares com perfil estético, urbano e modos de vida que agregaram estilos movimentos cinematográficos como a *Nouvelle Vague* francesa, o neorealismo italiano do pós-guerra,

³⁰ Em 1935, "O triunfo da vontade", ver trecho 3 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hu-CK47NM8E&ab_channel=DreamWeaver. Acesso em dezembro de 2021.

³¹ Para saber mais sobre Silvino Santos ver o trabalho de MARTINS, L. (2013). *Photography and Documentary Film in the Making of Modern Brazil*. Manchester: Manchester University Press. Sobre a Independência ler: MORETTIN, E. (2013). O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n.º. 27, pp. 145-157.

³² Ver o filme "No País das Amazonas". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VprZNb8m2PQ&ab_channel=MostradeCinemadaAmaz%C3%B4nia. Acesso em dezembro de 2021.

ou o *Údigrudi*³³ brasileiro dos anos 1970, emergiram do flerte, da rejeição ou da crítica de diretores de cinema às expressões de identidades nacionais. Os editores ingleses Harper & Rayner (2010) enquadraram paisagens cinemáticas em cidades dos continentes europeu (Itália, Espanha, Inglaterra, Irlanda, Espanha) asiático (China, Japão, Índia), além dos EUA, Cuba, Austrália, Nova Zelândia e até no Zimbábwe, “em uma exploração da estética do ecrã e das ideologias nacionais, da forma cinematográfica e da Geografia Cultural, da representação cinematográfica e do ambiente humano” no livro *Landscape and Cinema*. A metodologia mostrou-se profícua e tal como uma ação cartográfica, a realização dos filmes selecionados foi compatibilizada com a produção de mapas, a partir dos quais foram isolados aspetos de *seletividade*, *ausência de neutralidade* e *simbolismo*, características consideradas imanentes tanto da confecção de mapas, como da produção das paisagens cinemáticas e das suas geografias imaginativas. Os autores desperdiçaram, no entanto, a oportunidade de incorporar filmes argentinos, brasileiros, ou mesmo iranianos, que na época já circulavam fortemente nos circuitos internacionais, o que possibilitaria uma cartografia mais alargada. O livro comprova assim, a seletividade empregada pelos autores nas cidades a mapear.

As geografias imaginárias ou imaginativas, estão intimamente ligadas pelo nexo de poder ao conhecimento (Gregory, 1994). Assim, quando transpostas para as representações fílmicas, costumam apelar para traços culturais específicos da nacionalidade de vários países. Na Austrália, a distorção como método impulsionou um processo de *desencaixe* de características, relegando determinadas categorias a um prisma ambíguo, fazendo-as oscilar entre falsas ou verdadeiras. Considerando a reinvenção das geografias australianas a partir *de dentro*, Mitchel & Stadler (2010:31) apontaram para questões geográficas, mediáticas e históricas, relacionando dois conceitos de Edward Said, Geografias Imaginativas e Orientalismo, de forma a se compreender como dois filmes específicos apresentaram partes do território australiano, colocando-os em oposição um ao outro. Eles sugeriram que esses filmes construíram geografias imaginativas de maneiras semelhantes e, em particular, de duas posições altamente mediadas: primeiro por meio de representações da paisagem em mapas, e depois por representações de mobilidade na paisagem por meio das viagens. Os autores seguiram o teórico cultural Michel de Certeau, através da abordagem “*histórias espaciais*” do livro *A Invenção do Cotidiano* (1998) para organizar a análise dos filmes, destacando ambivalências das representações de espaço e lugar nas mídias. O argumento central é de que é através do diálogo complexo e às vezes incômodo entre mapas fílmicos e as viagens, que os filmes abordados construíram de forma mediada e historicizada as geografias imaginativas da Austrália. A esse propósito, esse relacionamento entre mapas e os filmes, ou

³³ Corruptela de underground, em tradução livre, daquilo que é subterrâneo, oculto.

melhor entre Cartografia e Cinema será mais bem explorado no Capítulo 3, no qual estará também diretamente relacionado a estruturação metodológica deste trabalho.

Dentro de um contexto transdisciplinar e acadêmico, os filmes podem ser encarados como ferramentas teóricas úteis, se associados à confecção ou análise de projetos do espaço arquitetônico, urbano ou paisagístico, e para a Cartografia crítica, além da já conhecida utilização para ilustração de fenômenos em Geografia Física. Caminhos inversos, conforme defende Giuliana Bruno (2002) são igualmente possíveis. De olhos bem abertos para a questão dos gêneros, Bruno acredita que o cinema e a teoria do cinema, são por si só capazes de mobilizar os campos de projetos sobre o espaço, conceituando tanto o seu discurso mais amplo como suas relações com a performatividade de gênero. Dessa forma, a cenografia arquitetônica³⁴, o enquadramento urbano e os percursos na paisagem teriam muito a oferecer aos estudos de cinema e de gênero. Em seu interesse específico concernente a esse relacionamento, ela crê que ainda há um longo percurso para a construção de uma *ponte teórica* entre materialidade fílmica, arquitetura e cinema, e claro, os gêneros, em caminhos que se cruzariam com conectores geográficos e cartográficos. Na verdade, a Geografia Cultural já encontrou um caminho de intercambialidade com o cinema, assim como a Cartografia, mas para Bruno (2002) a energia fílmica presente no campo arquitetônico pode ser ainda mais mobilizada, pela corrosão de *fronteiras disciplinares*. Nessa etapa de reconhecimento disciplinar, Bruno sugere ainda, que o estudo de cinema deve sair mais além do campo acadêmico da literatura e deve fomentar a sinergia entre prática da história e a teoria das artes.

Saindo do universo acadêmico e avançando para a prática do planejamento urbano, já está consolidada uma colaboração ativa entre geógrafos culturais, arquitetos, planejadores urbanos, historiadores, economistas, e com os próprios habitantes e suas associações de representantes, entre tantos outros actantes em prol da busca das identidades, histórias, mitos e narrativas coletivas dos lugares, e da configuração de uma visão, a mais holística possível, antes de quaisquer ações de intervenção em entornos urbanos. Curiosamente, os filmes de cinema são um produto da modernidade e pode-se dizer que compartilham quase o mesmo tempo de existência com o planejamento urbano moderno. Nesse marco, não há dúvidas de que a câmera do cinema sempre foi muito bem posicionada, de maneira a fornecer a tal interpretação holística, não só das cidades como das intervenções

³⁴ Bruno faz de Eisenstein seu guia “por uma teoria que explique a prática de atravessar espaços de forma háptica”, revisitando “Montagem e arquitetura”, um ensaio escrito por Sergei Eisenstein no final da década de 1930. Ela tomou esse trabalho como essencial na tentativa de rastrear a interação teórica de filmes, arquitetura e práticas de viagem, pois, como pode-se ver no ensaio, ao observar “desvios ao longo do caminho”, os mapas hápticos emocionais começaram a tomar forma.

materialmente substanciais, que nela porventura tenham acontecido. Assim, à medida que o planejamento urbano se torna mais eclético e heterogêneo, em busca da plasticidade e da multidimensionalidade das experiências urbanas, associa-se a um corpo teórico abrangente sobre a identidade dos lugares, ou sobre a consciência espacial, nas interrelações entre lugar, espaços, pessoas e políticas, com um interesse na forma urbana e na vida da cidade, com uma compreensão mais alargada dos arranjos, distribuição dos serviços e dos usos do espaço urbano. E esse mesmo ecletismo oferece uma oportunidade única para uma perspectiva crítica alternativa, se as informações de conteúdo projetual originam-se das representações filmicas e suas cartografias em movimento. Nesse sentido os filmes de cinema podem ser encarados como uma ferramenta para a melhor compreensão dos lugares, pela sua habilidade de mapear culturas e sociedade, ideologias e história, contribuindo para explicar a prevalência e o significado das percepções e impressões das pessoas sobre lugares, a respeito dos quais os planejadores muitas vezes se sentem distantes, ou se sentem incapazes de discernir completamente (Tewdwr-Jones, 2013: 89-90). Integrando o mapeamento realizado em sistemas digitais, como uma atividade capaz de levantar informações e ao mesmo tempo elaborar novos mundos, o cinema torna-se ferramenta indispensável se associada ao planejamento urbano e ao mapeamento, pelo seu potencial criativo. O mapeamento, por estar há longo tempo afiliado ao planejamento urbano e paisagístico, às artes plásticas e ao projeto de cidades, paisagens e edifícios, torna-se particularmente instrumental na construção e organização dos espaços vividos, especialmente quando sobreposto às construções filmicas.

Os filmes podem ser considerados como um meio ideal para a compreensão da crescente espacialização cultural, territorial e geopolítica dos lugares, e igualmente da construção dos espaços sensíveis e perceptivos individuais e coletivos. Os espaços dentro dos quais os filmes são rodados, os lugares e as paisagens dos cenários narrativos, e as diferentes geografias das diferentes sequências dentro de um filme, têm a mesma importância do cenário espacial da produção cinematográfica, com sua produção, distribuição e exibição únicas. No entanto, são as paisagens que figuram no cinema como gênero e (ou) técnicas de representação e estão presentes nos filmes desde o nascimento das primeiras imagens em movimento, que interessam aqui. Pois não existem filmes sem o fundo_fundador das paisagens, sejam elas naturais ou urbanas, virtuais ou capturadas no mundo real. Elas não podem ser compreendidas sem que sejam caracterizadas suas intenções e funções no desdobrar da diegese filmica, no universo espectral, e sem que se explore as técnicas cinematográficas que colaboraram com a sua constituição. Nesse sentido elas atrelam-se ao espaço filmico, e sua exploração apenas é possível se esse espaço é considerado, tanto no sentido material como fenomenológico. Ao projetá-las nos ecrãs,

os filmes concretizam as mais diversas e fragmentadas visualizações, devido à sua capacidade de ofertar múltiplos pontos de vista, muitas vezes inteiramente diversos dos seres humanos. Na elaboração dessas geografias que são muito próprias dos meios cinemáticos de expressão, as paisagens filmicas arrastam em si toda uma história de imagens, de visões e visualidades, e do estabelecimento de uma cultura visual e da sua própria invenção como ideia.

A paisagem desenvolveu-se como uma ideia cuja evolução tem inscrita em si a hegemonia do olhar, marcando as experiências da modernidade pelas suas representações. Surgida simultaneamente à consolidação do capitalismo e a expansão das potências europeias, a invenção da ideia evoluiu na prática pela emergência de movimentos nas artes, impulsionando novas tecnologias e técnicas de representação. Por isso, o objetivo da próxima seção é tentar compreendê-las e observá-las em suas relações com a gênese do cinema.

1.2.1. DAS PAISAGENS COMO TECNOLOGIAS DE REPRESENTAÇÃO

*A paisagem não é a verdade das coisas.
Augustin Berque (1995)*

*(...) um fenômeno que parece produzir-se sempre que se plasmam nos ecrãs,
pinturas e desenhos mais ou menos realistas, ou melhor certos detalhes seus.
Se realmente a câmara em movimento, e não a câmara fixa é a que regista estas paisagens ou retratos,
suas reproduções na tela evocam a vida tridimensional muito mais vividamente que os próprios originais.
Siegfried Kracauer (1989)*

A tentativa de definir as paisagens em Geografia Cultural, leva-nos ao entendimento de que no universo contemporâneo elas estão ocupando novos lugares e perspectivas, especialmente no que se refere ao ordenamento e planejamento dos espaços urbanos, à governança, à qualidade de vida, identidade dos lugares e a questões de proteção do meio natural. Dispositivos jurídicos e institucionais de proteção às paisagens criados em todos os continentes têm fomentado a formulação de uma cultura paisagística mundo afora, ampliando o escopo teórico conceitual no que concerne à sua legibilidade, conteúdo e práticas. A atenção às ideologias, ao poder político e econômico, têm transformado as paisagens em um *tecido ético*, tal como apontado por Jean-Marc Besse (2014a:08-12). Sob outro prisma, a polissensorialidade das paisagens cuja abrangência incorpora experiências sonoras e táteis, tem avançado para além da materialidade, integrando paisagens virtuais como as do cinema e dos

videogames, extrapolando em muito as referências para além da pictorialidade. Assim, em sua linguagem muito própria e poderosa, o discurso e a retórica sobre as paisagens devem ser respeitados pois têm sempre consequências (Spirn, 1998).

Como fruto de diálogos entre sistemas sensorio_emocionais, semióticos e materiais (Azevedo, 2007:22) as paisagens carregam várias camadas de significados. Significados que transitam entre sentidos metafóricos ou metonímicos enquanto carregam subjetividades individuais e as objetividades do coletivo. Uma paisagem envolve o isolamento de uma certa extensão espacial e uma certa extensão temporal - ou seja, todas as noções de paisagem são produzidas pela interpretação que, devido a fisiologia humana ou devido a preconceitos políticos ou culturais é seletiva. Paisagens retratadas jamais são neutras, tanto na intenção dos realizadores como no plano espectadorial, pois elas são sempre simbólicas (Harper & Rayner, 2010:16). Dessa forma, quando nos referimos às paisagens ou cidades cinemáticas podemos perceber a existência de um confronto com aquilo que não é exata ou usualmente visível para nós (Comolli, 2008).

Como são ao mesmo tempo objeto e sujeito do agenciamento humano, entendê-las é sempre uma ação parcial e circunstancial. Pela sua importância, atratividade e ambiguidade as paisagens terminam não possuindo uma definição clara, no máximo um horizonte conceitual de referência, como nos trouxe o geógrafo norte-americano D. W. Meinig (1979) cuja obra canônica *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, emprestou termos da teoria musical, como polissemia e dissonância, oferecendo-nos a noção de que nenhum de nós percebe ou lida com as paisagens da mesma maneira. Nessa difração conceitual elas assumem uma miríade de direcionamentos eventualmente contrapostos que vão variar de acordo com os interesses dos vários grupos sociais e disciplinares. Tanto Meinig (1979) como Jean-Marc Besse (2014^a), ao atualizar as colocações de Meinig (1979), apontaram para as definições usuais; paisagens como sinônimo de ambientes naturais ou habitat exclusivo dos seres humanos; como um complexo sistema articulado entre meio natural e cultural; paisagens como representação cultural ou informadas pela pintura; paisagens como artefacto ou sistema ecológico; como paisagem *commoditizadas*, instrumento ideológico, local de valores históricos ou território produzido pela sociedade na história; paisagens a partir do seu sentido de lugar e de experiências sensíveis; paisagens como estética, e como contexto de um projeto arquitetônico_urbano_paisagístico (1979:33-48).

Em essência, as paisagens são híbridas e relacionais. Construídas sob uma multiplicidade de marcas_matrizes que se desdobram para a produção dos esquemas de percepção, conceção e ações culturais, canalizam as relações de uma sociedade para com o meio envolvente, em uma infundável cadeia de sucessões e co_determinações (Berque, 2012), através de um dinamismo interminável que

sobrepõe marcas na superfície da terra através de reinscrições da sua geo_grafia, transformando-as em palimpsesto (Corboz, 1983). Nesse sentido, a superfície da terra ora é paisagem, ora é território, termos que se confundem e cuja complexidade conceitual permanece.

Como objetos paradigmáticos em Geografia (e em Arquitetura) as paisagens baseiam-se em grande parte em subjetividades, já que são encaradas primeiramente como fruto dos sentidos - daquilo que é percebido visualmente, captado pelos sons e experimentado hapticamente. Mas para os geógrafos, quaisquer tipos de paisagens são constelações materiais ou simbólicas complexas, espaços onde formas e significados são inseparáveis. Por isso, elas estão em posição privilegiada como objeto de exploração em Geografia, especialmente aquelas paisagens operacionalizadas pela cultura moderna através de dispositivos e tecnologias de representação. Quando exploradas, elas permitem esclarecer estruturas relacionais da modernidade tais como memória social e cultural, ideologias, mitos e desejos. Paisagens que ao longo de um complexo processo de inter-relacionamento cultural foram sendo imbricadas nas texturas das experiências visuais, passando assim a integrar estruturas de mediação do território (Azevedo, 2007).

Enfatizando as conexões criadas entre a consolidação da ideia de paisagem como complexo sistema de significados e as aproximações estéticas e científicas da sua experiência, Ana Francisca de Azevedo (2012) comprovou a sua recodificação pelas Geografias Culturais. Mas é o papel desempenhado pelo cinema na elaboração das experiências da modernidade, o assunto central do seu trabalho, abordado através das problemáticas que tangenciam o conceito de paisagem e suas interrelações com a genealogia do cinema. Observando técnicas de representação em arte, como a perspectiva, e a camera obscura, assim como expressões formais das artes como o pintoresquismo, o sublime kantiano e a arte tecnicamente reprodutível na concepção benjaminiana, Azevedo (2008, 2012) explora o transcorrer do desenvolvimento da ideia de paisagem e como ela afeta sua experiência no universo contemporâneo. Crescendo aliada aos sistemas de pensamento ocidental do sujeito do humanismo, a ideia de paisagem estruturou as principais tecnologias do regime escópico do último século - a fotografia e o cinema. Essa evolução é discutida em associação aos conceitos paradigmáticos de paisagem, espaço e lugar em Geografia Cultural (2008:15).

Paisagem é uma ideia configurada no estabelecimento da modernidade, tendo sido construída como uma complexa teia cultural cujas relações íntimas e intrincadas desenvolveram-se rizomaticamente entre uma infinidade de diferentes universos. Integrando mundos humanos e os não_humanos, a ideia de paisagem foi concebida levando-se em conta todas as relações possíveis a ela associadas, que se manifestam com o tempo em suas vinculações ao espaço. Assim, a complexidade analítica da ideia de

paisagem vai contra qualquer reconhecimento simplista, obrigatório ou binário que relacione exclusivamente apenas seres humanos e ambiente natural, natureza e cultura, masculino e feminino.

Para Augustin Berque (1995), a *descoberta* das paisagens ou a instauração dessa ideia resultou na forma simbólica do surgimento do mundo moderno, radicada das evoluções matemáticas, científicas³⁵ e dos novos paradigmas que deslocaram a terra do centro do universo. Fundamentando uma nova ontologia do cosmos, o mundo foi redescoberto como entidade físico material, passando a ser dissociado da subjetividade humana, durante um processo no qual artes e descobertas científicas sobre o mundo natural deixaram de ser complementares. Como resultado final, a ideia de paisagem em si impôs-se dilacerada: entre a imagem apresentada por um pintor e a representação das paisagens voltadas para as ciências, a primeira foi atraída para o mundo dos sujeitos e a outra para o dos objetos (Berque, 1995). Dessa forma, o olhar distante do sujeito observador das paisagens incorporou-se ao sujeito do humanismo. As paisagens objetificadas acompanharam a implantação do capitalismo e a transformação do território na criação de uma cultura paisagística. Transmutadas tanto em mercadorias como em espetáculos a serem contemplados externamente, elas instrumentalizaram a naturalização de certos tipos de relações sociais conflitantes e desiguais não só entre indivíduos - o eu e o outro, o feminino e o masculino, branco e negro - como em relação a natureza em oposição à cultura, justamente no período de reconstrução histórica e expansão das potências imperiais europeias. Foi um processo de naturalização dos territórios apreendidos pela visão por uma espécie de *conversão mental* que receberam uma atribuição de valor estético e cultural, dependentes primeiramente do seu criador (quem a representava) e depois do seu intérprete (do leitor da imagem) (Azevedo, 2007:206). Afinal, caracterizada por ser branca, europeia, ocidental e essencialmente masculinista, a ideia de paisagem difundida pelo poder hegemônico do olhar como dispositivo fixado no centro do processo de percepção humana, foi corroborada por diversas manifestações artísticas, cujo apogeu se deu finalmente nas representações do cinema.

Não são poucos os teóricos em Geografia que têm como base a definição enfática de Denis Cosgrove (1988;1998) sobre a configuração da ideia da paisagem na modernidade. Para o geógrafo, a ideia de paisagem representa uma maneira de ver e interpretar o mundo, mas é igualmente um conceito ideológico, em grande parte derivado daqueles que a representaram. Em sentido geral, seria uma maneira pela qual o eurocentrismo - a matriz referencial do universo ocidental se auto_figurou para si e

³⁵ Pode-se ilustrar este paradigma por quatro nomes: Bacon (método experimental), Galileu (a confirmação do início turno cosmológica Copernicana), Descartes (o assunto-objecto dualidade) e Newton (espaço homogêneo, isotrópico e infinito em outras palavras, absoluto). Para reduzi-las a um princípio, é a descoberta do mundo físico como tal; em outras palavras, o mundo das coisas em si, dissociadas da subjetividade humana (Berque, 1995).

para o restante do mundo. Sob uma perspectiva materialista-dialética, as origens da ideia da paisagem foram atribuídas à experiência em relação à terra pelos cidadãos burgueses nas cidades-estado europeias, e ao impacto de uma cultura humanista mesmo que gerada fora de sua experiência cotidiana. Sob um olhar cultural, as representações de paisagens durante os séculos XVI e XVII teriam contribuído para a concepção de novas espacialidades conectadas às emergentes tecnologias de visão e representação, nomeadamente a inovação das técnicas de perspectiva linear – a construção legítima, segundo os florentinos que a adotaram - e a gradual laicização dos elementos da paisagem (Berque, 1995).

A semiótica da ideia de paisagem e a etimologia do termo revelam uma curiosidade: imposta aos sentidos, as representações pictóricas das paisagens precederam sua representação em palavras (Berque, 1995). O termo integrou-se às linguagens simbólicas do cotidiano em denotações verbais variadas, e à medida que foi sendo incorporado nas diversas línguas, adquiriu sutilezas de significação. O termo *landskap* holandês teria aparecido em finais do século XV e nas décadas seguintes espalharam-se pelo continente europeu termos formados no mesmo modelo em outras línguas de origem anglo-saxônica (*landschap, landschaft, landscape...*). No sentido original, na região dos Países Baixos a etimologia dos termos relacionados às paisagens associavam-se a valores de uso e controle da terra, e a um sentido de pertencimento ao território agrário coletivo que ligava os indivíduos por consanguinidade (Azevedo, 2007:206). Outros idiomas dentro das diversas etnias europeias, teriam seguido padrões semelhantes ou até feito uso dos mesmos termos, onde a estrutura da palavra exprimiria uma certa ideia de área, região ou “configuração do campo”.

Nas línguas de origem latina, o sufixo *age* adicionado a *pays* (país) produzia um significado ligeiramente diverso, mas mais no sentido da ideia de “conjunto” (Lorzing, 2001; Berque, 1995). Vale notar que na Rússia, passaram a ser utilizados dois termos diferentes, um tomado emprestado do francês *paysage*, designando a pintura paisagista russa, e outro para a arquitetura da paisagem - o termo técnico *landschaftniki*, que por sua vez é uma derivação do *landschaft* germânico. Nesse sentido, a apropriação artística do termo germânico na Rússia, exemplifica a subversão do seu significado em prol da representação da natureza na pintura. A apropriação do termo pelas artes, contribuiu para a criação de um sistema de signos iconográficos disponibilizados a incorporação nas expressões pictóricas das paisagens.

Uma exploração genealógica das experiências de paisagem oferecidas pelo cinema, revela que os modos cinematográficos de mobilização espacial têm predecessores nas artes (Bruno, 2002). Pode-se dizer que eles nasceram da pintura e da construção dos espaços retratados em termos arquitetônicos e

cênicos. Em particular, a maioria dos estudos teóricos aqui abordados concorda que os filmes devem seus códigos de representação as técnicas de representação em perspectiva, ao espaço pintoresco trazido à tona pela estética topográfica do século XVIII impressa nas pinturas e na cartografia, e a composição espacial formulada pelas artes dos jardins. A perspectiva linear funcionou como um dispositivo para controlar o mundo das coisas, relacionando-se a uma cosmologia renascentista onde toda a criação ordenava-se por regras geométricas, afetando a arquitetura, a cartografia e as expressões artísticas. A inovação da perspectiva e suas propriedades ilusórias, sob o jugo da centralidade do olhar de um sujeito exterior à tela, foi plenamente incorporada na pintura de paisagem expondo a nova ordem simbólica instaurada – a da equivalência entre natureza artificializada em representações e o mundo natural (Azevedo, 2007: 288-421). A natureza foi colocada à distância de duas formas: opticamente pelo olho do observador sendo este o abstrato da representação; e simbolicamente, pela posição do sujeito, que a partir de agora, transcendia o objeto (Berque, 1995). Essas expressões relacionadas a uma forma de se enxergar e controlar o universo instauradas pelo humanismo foram desconstruídas apenas em finais do século XIX e princípios do século XX, ao serem desafiadas por “movimentos artísticos questionadores das convenções do realismo e da naturalização de retratos miméticos do mundo, das pessoas e dos objetos como testemunhos imparciais de sua essência” (Azevedo, 2008: 318). Movimentos como cubismo e dadaísmo, que enfatizaram a relatividade e a parcialidade da natureza da visão, “como revelada pela câmera, e do espaço como teorizado na física, que eliminou total e efetivamente o domínio da perspectiva como a convenção central para a representação realista da natureza” (Cosgrove, 1998:22).

A invenção histórica das pinturas de paisagens costuma ser relacionada com a invenção do enquadramento. A paisagem seria uma vista emoldurada de forma aproximada ao que seria sua captura desde uma janela, fosse ela parte do quadro, ou confundida com o próprio quadro, ativando assim, uma dialética interior_exterior (Berque, 1995). Inicialmente como apenas um ornamento de fundo da pintura, a natureza pictórica perspectivada passou a adquirir a consistência de uma realidade além do quadro, tanto quanto o território quando se naturalizava em paisagem (Cauquelin, 2007). Desenvolvida como um gênero reconhecido em regiões economicamente avançadas, densamente povoadas e altamente urbanizadas da Europa do século XV: em Flandres e na Itália, a pintura de paisagem alcançou sua plenitude expressiva nas escolas holandesas e italianas do século XVI e XVII, e nos séculos seguintes, nas escolas artísticas francesas e inglesas. No período do Renascimento “descritivo” das novas geografias de continentes recém desbravados por navegadores e comerciantes, a pintura comprometeu-se a revelar a variada cena terrestre e a relação entre os povos e as terras por eles ocupadas, enfatizando

relações visuais e controle espacial onde uma ilusão de ordem humanista poderia ser sustentada (Cosgrove, 1998:21). Dessa forma, afirmavam-se historicamente como o produto de um gosto refinado, enquanto informavam uma espécie de objetificação da natureza por uma colonização cultural (Azevedo, 2007:231). A escola holandesa dava ênfase a uma narrativa documental sobre o meio rural e urbano mais próxima do conceito de *landschaft*, ou seja, uma pintura de usos e costumes que regiam a vida local, considerada mais como uma pintura “política” do que pitoresca (Besse, 2014:110). A pintura italiana desenvolveu paisagens pastorais idealizadas, e retratou a cultura das Villas romanas, enfatizando simetrias em um todo harmônico e universal, em suas representações de paisagens intermúrais e vistas inspiradas nos mitos gregos e pastorais da Arcádia virgiliana. Essas representações submetidas ao olhar contemporâneo do poeta Virgílio³⁶ (que eliminou dos aspectos originais da Arcádia grega o que seria considerada a sua bestialidade) exaltavam a ordem social, o recanto pastoral perfeito, o lugar onde todas as criaturas (até mesmo os animais) se comportavam como cidadãos de uma economia política perfeita, o *locus amoenus*.

Os elementos compositivos das paisagens pictóricas – como árvores, cursos d’água, pedras - eram francamente manipulados em forma, escala ou localização, a fim de estruturar ou compor uma cena com uma aparência mais realista ou precisa. Esse era um ordenamento cosmológico não limitado à pintura – a manipulação de signos fez parte das representações cartográficas através da inserção de símbolos religiosos, comerciais ou políticos, e das elaborações em arquitetura, fortemente embasadas nas teorias renascentistas de Alberti e seu tratado em dez volumes, o *De Re Aedificatoria*. Mas não só: especificamente sobre as paisagens perspectivadas e manipuladas, elas tinham o poder de congelar momentos específicos como se fossem uma realidade universal, removendo-os das mudanças e dos fluxos temporais, enquanto aprisionavam o instante histórico naquela narrativa visual. Se a perspectiva enfatizava a objetividade imutável do objeto observado, a experiência coletiva humana reduzia-se em significância, comparativamente a individualidade do espectador. Para Cosgrove (1998:25) a experiência de vida coletiva ou de um *insider* estava implicitamente negada nas pinturas de paisagens. Por isso é significativo que a ideia da paisagem e as técnicas de perspectiva linear tenham emergido em um determinado período histórico, com convenções que reforçavam ideias de individualismo, o controle

³⁶ As divulgações das ideias da pastoral arcadiana devem-se provavelmente a circulação das obras do poeta Virgílio em meados do século XV, mas também devido à apropriação da igreja cristã por essa forma de representação, bem evidente e explorada através do tema do Jardim do Éden - tema que avultou-se como uma das representações mais significativas e frequentes das paisagens no período renascentista. Tomadas como referências, as pastorais arcadianas expõe claramente um intercâmbio entre literatura e pintura. As representações do idílico rural e das pastorais arcadianas atravessaram ao menos três séculos de elaborações pictóricas e dos jardins, tendo impacto tardio em jardins instalados na cidade do Rio de Janeiro de configuração romântica inglesa.

subjetivo de ambientes objetivos, e a separação das experiências pessoais, a partir do fluxo da experiência histórica coletiva (Cosgrove, 1998) por um olhar externo ao representado.

Enquanto a paisagem era inventada como gênero pictórico independente, paralelamente desenvolviam-se modelos de configuração do território tais como o jardim paisagístico de desenho geométrico em Itália, sempre agregado às vilas. O jardim paisagístico já existia desde a Idade Média com seu esquema simbólico próprio (Cauquelin, 2007) quando era uma área protegida e protetora entre os castelos e o mundo exterior - o *locus horridus* (Corboz, 1983). Mas foi durante a renascença italiana que aos poucos, as fronteiras entre o jardim, a casa, e o exterior desconhecido, foram sendo progressivamente eliminadas. O modelo geométrico se repetiu em toda Europa durante ao menos dois séculos, com particular relevância nos jardins italianos renascentistas e nos barrocos franceses. No século XVIII o jardim inglês romântico toma uma configuração totalmente diversa, traduzindo a pintura da paisagem para o próprio sítio, em curvas suaves, aclives e declives, surgindo agregado aos *cottages* ou as fazendas, como prolongamento de campos cultivados ou de criação de animais.

Os jardins paisagísticos como geradores de uma narrativa própria, tiveram um papel importante na organização da moderna ideia de paisagem, desde que fomentaram a construção de um sujeito ativo do lazer, envolvido no ato de vivenciar e de consumir paisagens (Azevedo, 2007:308). Ativado pela composição e a distribuição dos mais diversos artefactos dispostos como num cenário, esse consumo animava-se por uma cenografia relacionada à incorporação de elementos fantásticos que procuravam surpreender e atrair o visitante para percursos específicos, fomentando um sentido de descobertas, mas no interior de um local inteiramente controlado. Isso espelhava a forma pictórica de composição das paisagens, onde uma série de imagens eram associadas cenograficamente, enquanto truques de perspectiva eram usados para a perfeição da composição e o modo de recepção. Espalhados nesses parques cenográficos, distribuíam-se artefactos de antigos centros de poder trazidos de além-mar como testemunhos de viagens exploratórias a outros continentes, proporcionado assim, uma experiência física e sensorial diferenciada, a do transporte do corpo a outros territórios pelo trânsito háptico do *voyageur*. A paisagem espetacularidade e transmutada em veículo para experiência física e sensorial nos jardins paisagísticos incentivou a inauguração de um modo de produção da própria paisagem, pelo estabelecimento de uma figuração estilística, o *pintoresquismo*. O pintoresquismo espelhou nos jardins a estética pictórica – o modelo para o design da arquitetura paisagística - concretizando assim uma *colisão* entre pintura e espaço material (Bruno, 2002; Azevedo, 2007:403; 2008:27).

O pintoresco difundiu-se avidamente em meados do séc. XVIII e XIX, acompanhando o fulgor relativamente a ideia de viagem e de conhecimento do mundo. Com o avanço das viagens científicas e

descobertas de outros mundos, e o processo de inventariação desse universo desconhecido, surgiram outros movimentos que desenvolveram uma abordagem mais factual ao espaço, culminando com a tradição realista do séc. XIX. As filosofias geográficas que se desenvolveram, incrementaram as modernas espacialidades proporcionadas por um olho viajante mecanizado e especializado na tarefa de captar vistas. A própria tarefa de captar vistas era popularizada pela divulgação de narrativas de viagens (como as muitas narrativas resultantes de viagens científicas de Humboldt e Darwin) e de livros históricos, pinturas históricas, e ruínas arquitetónicas (Azevedo, 2007:236).

Nos jardins pintoresquistas a natureza deveria ser experimentada como uma imagem, fazendo parte de uma narrativa visual em desenvolvimento. Bruno (2002) observa que o jardim pintoresco foi um produto de imagens montadas sequencialmente, como um sistema de vistas, dispostas como uma série de quadros criados para o prazer estético, um prazer culturalmente cultivado. Os jardins foram implantados para visualização como aparatos espaço-visuais e eram materializados pela sua prática. O transcorrer dos seus espaços pelos movimentos dos sujeitos criava um sentido de lugar, como uma série de relacionamentos em desenvolvimento, provocando identificações individuais que cresciam progressivamente junto a expressão de um *genius loci* que crescia à medida que os locais eram revisitados. Nesse sentido, o pintoresquismo pode ser reconsiderado como uma prática proto fílmica, na medida em que sua construção espacial foi usada, como seria o filme, para envolver a imaginação do passageiro e incitar seu movimento e suas emoções (Bruno, 2002). O movimento pintoresco³⁷ construiu um novo tipo de espacialidade em que o espetáculo era exibido através do movimento, incitando o observador a vagar pelo espaço ao criar suas próprias tomadas espaciais. Nesse sentido, a *peripatética* de Aristóteles, as *flanêries* benjaminianas, a *cenografia arquitetónica* da Acrópole de Atenas estudada por Sergei Eisenstein (1989), e a *psicogeografia* individual dos mapas cognitivos de Guy Debord (1958) são evocadas por Bruno (2002) como referenciais ontológicos fundamentais para justificar a fragmentação de visadas cenográficas urbanas do cinema sob o prisma dos seres humanos. Em termos de evolução tecnológica, o que mais se aproximaria do espaço cênico móvel dos filmes seriam aqueles produzidos pela “visão panorâmica” dos novos artefactos visuais que povoaram o século XIX, bem como as visadas criadas pelos novos meios de transporte, como os trens e os automóveis.

Ao longo do século XIX, os pintores de paisagens tentaram capturar noções espiritualizadas do sublime e do belo kantiano na Europa, ocorrendo o mesmo na América do Norte, mas com sutis diferenças. As pinturas de paisagens europeias da primeira metade do período, tendiam a incluir os seres

³⁷ Resgatado em importância nos últimos anos, o contributo do pintoresquismo pode ser visto nas obras de autores como Iñaki Ábalos (2005), Giuliana Bruno (2002), Ana Francisca de Azevedo (2007/2008), Denis Cosgrove (1984).

humanos, enquanto as norte-americanas rejeitavam a sua presença, revelando abordagens culturais divergentes com relação à representação da natureza artificializada em paisagens. No contexto europeu, a presença humana em uma paisagem inspiradora, denotava a sua habilidade em confrontar o divino nas manifestações mais inspiradoras da natureza (Melbye, 2010:37-50). O contexto americano, no entanto, incluía noções de expansionismo e idealização de paisagens inexploradas, no qual o *manifest destiny* era considerado de facto, uma questão divina. Nesse contexto os novos meios de transporte propiciavam a exploração das novas terras, tal como ordenado por Deus.

Sob um outro prisma, Tom Gunning (2010) ressalta que os novos meios de transportes transformaram o modelo pintoresquista sublime das pinturas de paisagens, radicalizando suas implicações relativas ao movimento pela sua acelerada tecnologia de *penetração* nos vastos terrenos virginais naturais norte-americanos. Sinteticamente, o que Gunning fez foi desenvolver seus argumentos sobre o mito da *Paisagem Ideal* celebrada pelo pintoresco³⁸, e sobre as transformações sensoriais empreendidas pelas viagens de trem. Como uma longa história das transformações subjacentes a implantação dos transportes ferroviários, e sua relevância na construção da ideia de paisagem norte-americana – na velocidade dos quadros, nos enquadramentos visuais e no papel desempenhado pelos espectadores, novos pontos de vista foram elaborados, sofrendo uma espécie de “industrialização”, através sobretudo, da transformação operada no espectador, tornado consumidor de paisagens - e de viagens. Enaltecendo o modo privilegiado de visualizar mediado por meio de uma máquina móvel da modernidade, e sua enorme importância para a cultura visual norte-americana, esta nova forma de interação com a paisagem passou a ser panorâmica, tal como o cinema, compatibilizando assim *a máquina de ver com a máquina de se mover*. A ampliação da velocidade das viagens afetou a visão das paisagens, oferecendo a transcendência de pontos de vistas humanos tradicionais, que a partir das novas impressões, captadas e transferidas para a representação pictórica das paisagens norte-americanas, instituiu novas visualizações (Foster, 1988)³⁹. Como resultado, observou-se na representação das paisagens naturais norte-americanas, uma crise crescente e inerente a um ideal pastoral alcançado por meios tecnológicos. O distanciamento entre os sistemas de visualização acelerada e uma quantidade

³⁸ O reverendo William Gilpin, que elaborou o livro *Três Ensaios sobre o Pintoresco* (1792) definiu em grande parte o movimento, argumentando que "pintoresco" deveria ser entendido como qualquer coisa adequada para incluir em uma imagem (Paul Duro, 2019: 29)

³⁹ Foster (1988), aponta semelhanças e diferenciação entre a visão e as visualidades que fazem parte do regime escópico da era moderna. A primeira diz respeito a uma operação física, mas que é também social e histórica, com suas específicas determinações discursivas, características em comum com as visualidades de cunho social. As visualidades como facto social e histórico, estabelecem como usamos a visão, e o que somos capazes de ver, e mesmo aquilo que está implícito e que a nós é permitido perceber. A retórica atrelada ao regime escópico da modernidade nos conduz a transformar todas as diferentes visualidades em uma só visão – ou uma forma comum de enxergar sob um ponto de vista unificado.

enorme de paisagens ainda inexploradas, provocou uma espécie de conflito entre o sublime e o moderno tecnológico. Tais conflitos estabeleceram uma dialética entre imersão e isolamento, criando novos paradoxos para os futuros espectadores, que confrontados com esse novo sublime tecnológico e a dialética contemplação x exploração, encontraram simultaneamente uma sensação de perda, e de dissolução (Gunning, 2010, p. 64).

Gunning (2010) mostrou, tal como como Azevedo (2007; 2008; 2012) a favor de uma narrativa dialética sobre como a paisagem depende da tecnologia, evitando assim, a dicotomia por ele denominada como “inerte” entre natureza e cultura, já que em sua forma de ver não existem paisagens que não sejam culturais. Ao estender suas análises às intrincadas, e muitas vezes traumáticas relações entre ambas e o princípio do cinema, Gunning harmonizou-se com Azevedo ao afirmar que a ideia de paisagem deve ser vista não apenas como um refúgio das tecnologias cinemáticas, mas, de forma muito mais complexa, como seu produto.

A marginalização do impacto do pintoresco no surgimento das imagens em movimento, e as possibilidades ofertadas para representar multiplicidades espaciais teriam sido reductivamente “achatadas”. Por isso Bruno (2002) afirmou que os filmes teriam reinventado a prática pintoresca de maneira moderna, permitindo ao corpo do espectador tomar caminhos inesperados de exploração (Bruno, 2002). Como um passo importante na construção moderna do espaço, e portador de uma homogeneidade dentre vários posicionamentos tanto artísticos como filosóficos, o pintoresquismo foi muitas vezes redefinido em teorias e práticas. Considerado uma revolução, ele participou da construção do espaço dos sentidos, preparando o terreno para a evolução das imagens em movimento. Como o cinema faria futuramente, “a capacidade do jardim para geografia fluida derivou de sua capacidade de abrigar uma experiência privada e até secreta, funcionando paradoxalmente como um espaço social” (Bruno, 2002:4334).

A linguagem estilística pintoresquista e a conseqüente retórica envolvida, abrigaram muitos outros discursos além dos fenomenológicos, camuflando discursos geográficos e de gênero. Códigos culturais eram transferidos para as iconografias dos parques e jardins voltados ao usufruto dos centros de poder e das elites, por sua vez transmutados em cenários para os sentidos. Se a materialização dessas representações informava as experiências de paisagem, elas por sua vez condicionavam formas simbolizadas por arranjos espaciais específicos (Azevedo, 2007:153). Esses arranjos distribuíam espaços cujo percorrer dava-se por ângulos de visualização variáveis entre o descobrir e o ocultar, na alternância de locais abrigados e grandes áreas abertas, em visadas manipuladas para proporcionar perspectivas infinitas e uma profundidade espacial ilusória. Nessa ativação de ressonâncias culturais negociadas nos

espaços e nas experiências das paisagens, o observador ativo e responsável pelo controle visual do território era compatibilizado às áreas mais elevadas – a propriedade de vistas diretas e ampliadas, dominantes e abrangentes eram percebidas e floresciam como ideais do gênero masculino. O gênero feminino corporificava-se no observador passivo, para quem seriam oferecidas as vistas para contemplação, as surpresas no percurso. A visão masculina corresponderia a expansão colonialista, enquanto a feminina corresponderiam os elementos bucólicos e a criação de refúgios espaciais e a uma identificação com o ambiente natural – uma natureza feminizada. Identificadas com a cultura, as identidades masculinas compatibilizavam-se à visão prospectiva da paisagem, já que teriam a capacidade de ativar no observador o “jogo geopolítico da construção ficcional do mundo” (Azevedo, 2007:224). Como estímulo a uma interação dialética entre natureza e cultura, subjazia a submissão do feminino ao masculino, estruturando um enquadramento cultural binário no qual a experiência da paisagem procurava tentar ativar reações padronizadas do observador enquanto integrava as representações de sujeito, natureza e espaço que acompanharam os desenvolvimentos da ideia de paisagem no mundo ocidental.

Embora não se possam reduzir essas relações unicamente “*a questões de domínio e exploração de uns corpos pelos outros*” (ou do objecto pelo sujeito) (Bruno, 2002:212) essas representações do feminino configuraram uma das maiores *terrae incognitae* da imagética ocidental cuja fabricação foi historicamente dominada por homens. A geração gradual de representações terra_natureza compatibilizadas às expressões do feminino, transmutaram as mulheres em *objetos geográficos*, histórica e imageticamente estabelecidos no imaginário geográfico (Azevedo, 2007:221). As produções de objetos culturais encharcados pela moderna ideia de paisagem estão revelados em mapas⁴⁰, nas pinturas, jardins, literatura, fotografias, cinema e até na música, expondo claramente a cosmologia generificada. Essas políticas reproduziram a sexualização dos territórios mapeados, topografando diferenças de gênero enquanto definiram um modo particular de representação relacionando corpo_espaco_tempo. E se é através do corpo e dos sentidos que se faz o acesso dos corpos à terra (Merleau-Ponty, 1999) é nesse ponto que a terra transmutada pelas artes dos jardins associa-se ao desejo corpóreo de dominação ativa do espaço como prerrogativa do universo masculino, onde a experiência sensível do usufruto do meio natural é tornada passiva e dócil – feminina e penetrável.

⁴⁰ A esse respeito Tavares de Pinho (1996-2003) produziu um estudo denominado *A descrição Camoniana da Europa e a Cartografia Ginecomórfica* produzida na Europa durante o século XVI. São mapas Jem que a representação do continente europeu sofre uma anamorfose para o gênero feminino. Mais informações em: https://digitalis.uc.pt/ptpt/livro/descr%C3%A7%C3%A3o_camoniana_da_europa_e_cartografia_ginecom%C3%B3rfica. Acesso em agosto de 2021.

Mas o jardim pintoresco também era um espaço onde era possível articular a subjetividade feminina. Por isso a ele pode ser imputado a pavimentação do “caminho para uma nova forma de espacialidade, na qual o corpo feminino não era apenas um objeto penetrável, mas o sujeito de uma mobilização espacial intersubjetiva” (Bruno, 2002). Pois muito antes da era do cinema, ao gênero feminino foi permitido ingressar em novas práticas públicas, como participar de eventos em jardins, passear em promenades e visualizar vitrines, dentro de um novo jogo de consumo inclusivo. Essa participação foi fartamente documentada em ilustrações, pinturas, literatura, e nos escritos de viagem produzidos por aquelas mulheres cujo lugar na sociedade foi ultrapassado, conseguindo viajar. Os terrenos mobilizados e espetaculares pintoresquistas abriram a emoção das viagens e do trânsito transcultural para a construção de um outro feminino (Bruno, 2002).

Reflexões diversas sobre as visualidades fragmentadas e sequenciais elaboradas a partir do pintoresco, têm tornado possível o desencadear de uma série de questões teóricas, permitindo que se enxerguem relações com o aparato cinematográfico na construção dos "fundamentos" dessa prática cultural de vivenciar espaços, o cinema. Como diagnosticado por Bruno (2002:4262);

A linguagem pitoresca foi, de facto, baseada em perspectivas diferenciais de vistas e produziu efeitos telescópicos, que foram incorporados ao design da visão geral. Os efeitos da paralaxe⁴¹ direcionam sua representação, criando um deslocamento aparente do objeto em relação a uma mudança no ponto de observação. A representação pitoresca muda de vista para vista, à medida que seu ritmo de montagem se desenrola ao longo de um caminho de movimento sequencial. Tais técnicas pitorescas de remontagem podem ser reconhecidas como reativadas pelo sequenciamento de imagens do próprio filme em movimento. Antes da paisagem ser mobilizada pela visão panorâmica e pela cultura dos movimentos metropolitanos, o pintoresco estabeleceu a possibilidade geopsíquica de um espectador viajante moderno.

1.2.2. DAS CONEXÕES ENTRE VISÕES CARTOGRÁFICAS, PANORAMAS E O CINEMA

Ao lado de representações do mundo idílico rural, das paisagens heroicas dos viajantes, e dos jardins com suas perspectivas infinitas, floresceu em meados do século XVIII um outro gênero de pintura topográfica e de vistas, o vedutismo. Como um ápice da representação pictórica da paisagem, em um mundo que se tornava cada vez mais urbanizado, o vedutismo incorporou a cidade transportando

⁴¹Em Astronomia paralaxe é o ângulo formado por duas retas, que, partindo do centro de um astro, vão ter, uma no centro da Terra, outra ao ponto onde se acha o observador, e por meio do qual se determina a distância entre um astro e a Terra. O significado adotado por Giuliana Bruno, é o deslocamento da posição aparente de um corpo, devido à mudança de posição do observador. Em fotografia é o ângulo formado pelos eixos ópticos da objetiva e do visor do aparelho, focados num mesmo objeto, e que falseiam o objetivo em curtas distâncias. Fonte: <https://www.dicio.com.br/paralaxe/>. Acesso em julho de 2021.

emocionalmente o espectador para uma paisagem urbana sedutora, retratada à distância e em grande escala. O termo *veduta* de origem italiana (Bruno, 2002: 3838) informa uma categoria estética autônoma no final do século XVII, cuja evolução se deu a partir de uma verdadeira pandemia de imagens urbanas e *furor geographicus*, que desde o século XV assumiu a forma de ilustrações, desenhos, gravuras, pinturas livros, relatórios de viagens. O vedutismo era caracterizado pelo culto imagístico à cidade, e por uma atenuação simbólica dos conflitos entre natureza e cidade, através da dramatização e embelezamento das vistas, tanto das cidades europeias, como de outros territórios urbanizados pelos estados imperiais. Denotando o crescente interesse nas formas arquitetônicas e urbanas, o vedutismo surgiu como categoria estética calcada sobre a elaboração de todo um imaginário das cidades - a nova “espacialidade epifania do homem civilizado” (Azevedo, 2007: 232).

Durante o século XVIII, ao viajarem para os atlas, mapas e globos terrestres, as vedutas passaram a fazer parte igualmente da vida privada e dos interiores domésticos, revestindo paredes e estampando objetos do cotidiano, transformando paisagens em objetos de consumo⁴². Esses objetos culturais foram fundamentais no estabelecimento de um gosto pela visualização de sítios urbanos, mas igualmente influenciaram a própria maneira pela qual esses objetos foram elaborados e reconfigurados pela adaptação à tipologia dos seus suportes.

Nas vedutas, retratos de cidades em desenhos ou pinturas eram moldados com os mesmos parâmetros de codificação das pinturas de paisagens, em um tipo de representação cenográfica repleta de tomadas distribuídas por diferentes pontos de vista. À medida que os códigos mesclavam a topografia urbana com a pintura de paisagem, as vistas urbanas também incorporavam o impulso cartográfico, criando mapas representativos imaginativos (Bruno, 2002). Sob esse prisma, pinturas e mapas confundiram-se na forma de representação. Em geral, cartografia e pintura de paisagem interagiam no desenvolvimento de noções de espaço, mas também das atitudes em relação ao espaço (Bruno, 2002). As composições podiam abrigar diferentes pontos de vista em um mesmo enquadramento, como visualizações em perfil, em perspectiva, ou em planos, visualizações de mapas e vistas panorâmicas, que geralmente eram combinadas em visualizações topográficas, cujo foco podia ser um detalhe da cidade ou uma visão mais alargada do conjunto urbanístico, abarcando até os limites da cidade e os campos do entorno. A precisão factual nunca foi o objetivo dessas figurações, nem na cartografia tradicional, nem nas visões urbanas, nem nas composições combinadas, e elas continham eventualmente muitas distorções. Na verdade, intencionava-se a formulação de uma imagem mental

⁴² Ao inundar o cotidiano eles já renunciavam o ideário geográfico dos “tecnopornógrafos” (ao sentido de Donna Haraway) que desde o século XX são utilizados em todas as mídias para implantar uma espécie de sedução por imagens, provocando o desejo de viajar pelo mundo, de consumir paisagens.

compreensível e palatável das cidades - não como "mapeamentos cognitivos", mas como diversas e indicativas rotas sobrepostas de observação (Bruno, 2002:14202). Assim, a veduta urbana teria inscrito nas pinturas diversas vistas do espaço, em um movimento dentro de seu mapeamento da cidade. Em suma, essas representações mapeavam paisagens urbanas ensaiando movimentos cinemáticos e cartográficos das neogeografias futuras.

Nas suas várias encarnações, as vedutas dos primórdios foram ativamente produzidas por pintores viajantes e estavam relacionadas ao pintoresquismo. A linguagem filmica teria vindo condensar essa prática de visualização, tornando viáveis até mesmo as projeções aéreas impossíveis e as paisagens "móveis" das pinturas de vistas (Bruno, 2002). A estética pintoresca permitia a captação do mundo em fragmentos, selecionados pelo olho do observador e reproduzidos pelo pintor, paisagista ou cartógrafo de acordo com os seus critérios. A arte de acreditar que a paisagem era o território original, permeou todas essas representações do espaço, e teve, com a utilização dos modelos pintorescos uma estratégia de definição do mundo moderno ocidental. Afinal (Berque, 1995) se a viagem não foi empreendida pelo pintor, a seleção reproduzia na tela reproduzia o que lhe contavam os viajantes, e não o que ele próprio poderia ter visto⁴³. Mas isso está longe de ter ficado restrito apenas às pinturas, encontrando na cartografia a sua expansão.

Para Bruno (2002:14.202) a veduta em si é inseparável da história dos Grand Tour⁴⁴ - aquelas viagens empreendidas por jovens abastados ingleses ou europeus (eventualmente moças eram aceitas nessas jornadas) que aconteceram no século XVII em diante. Um dos principais objetivos dessas experiências visava a expansão do conhecimento cultural. Essas viagens são consideradas as precursoras do moderno turismo. Essas jornadas quando originadas de Inglaterra, atravessavam de forma guiada os Alpes até a Itália, o lugar predileto, onde a estadia poderia durar meses ou anos. Além do intercâmbio cultural proporcionado por elas, essa era uma forma de experienciar as artes, a cultura e outros hábitos culinários, vestimentas e climas.

Os domínios estético, científico e narrativo foram fundidos na arte cartográfica (Bruno, 2002). Durante essa produção intertextual, fragmentos de territórios eram esteticizados e narrativizados, posicionando o observador em lugar privilegiado para apreciação do contexto. Muitos mapas

⁴³ Não são vedutas, devido as suas pequenas dimensões as paisagens produzidas por Fransz Post, o primeiro naturalista a registrar o território da região nordeste brasileira, expostas na Casa de Maurício de Nassau – que o trouxe ao Brasil - em Haia, o Mauritshuis. No seu registo da Ilha de Itamaracá, estão natureza, mulas, escravos e seus proprietários portugueses. Um retrato real e construído de Brasil, já prenunciando a desigualdade social alarmante que se instalava. Post reproduziu na própria pintura o que viu e sua pintura mostra uma narrativa pessoal, alinhando domínios estético, científico e histórico.

⁴⁴ Para maiores informações ver: <https://educated-traveller.com/2017/11/23/history-of-the-grand-tour/> <https://theculturetrip.com/europe/articles/what-was-the-grand-tour-and-where-did-people-go>. Acesso em julho de 2021.

incorporaram a história além da produção gráfica, narrativizando imagens dos lugares. O enriquecimento da experiência individual da paisagem era proporcionado pelo prazer visual que facultava ao observador uma coleção de mundos de conhecimento, expandindo o universo dos sujeitos num momento em que a experiência geográfica se tornava a experiência do sentido do lugar (Azevedo, 2009a:399).

Ao longo de sua história e em suas muitas formas, manifestações, e nomenclaturas, as vedutas urbanas estabeleceram uma forma específica de observar e afigurar os lugares (Bruno, 2002:14202). Eram dispositivos movidos pela ansiedade aristocrática por uma imagem total, em um processo de estender a visualização para além das perspectivas e das fronteiras do enquadramento, “em um ato de mapeamento” que acompanhava a sede por novos mundos nos fluxos de viagens. Nesse sentido, é notável como esses fluxos chegaram ao Brasil desde o século XVI através das grandes expedições de naturalistas, desbravadores das várias regiões do país, realizadores de pinturas de paisagens. Expedições que vieram aportar também no Rio de Janeiro, produzindo além dos registos da natureza tropical, o cotidiano da cidade e (pode-se dizer) inúmeras vedutas e pinturas de vistas⁴⁵, substituídas em finais do século XIX pelos registos fotográficos das paisagens cariocas. Registos ainda distantes de vislumbrar o potencial imagístico de Copacabana, ainda geograficamente isolada e inacessível. Um dos temas dos capítulos a seguir, na Parte II, Paisagem.

A busca incansável impressa nas imagens das vedutas urbanas já era prenúncio de expansões que desembocaram nas visões panorâmicas. O impulso cartográfico das vistas aéreas e das visões panorâmicas, como frutos de uma representação geográfica imaginária, funcionavam como mapas para quem conhecia e para quem nunca tinha visto uma cidade. Tudo que permitisse aos artistas, pintores ou cartógrafos satisfazer um pouco do desejo de alargamento das vistas, os levou a galgar locais mais altos, como colinas, torres de igrejas. Algumas vedutas passaram por processos de fragmentação e multiplicação antes de sua refiguração, e eram tão amplas, que necessitavam de mais de um quadro, transbordando para além das suas bordas, dos seus limites, tornando-se narrativas serializadas de paisagens urbanas. Com relação à cartografia, a geometria rígida de registos urbanos em mapas foi sendo alterada pela introdução de elementos fluviais no século XVIII, pois as proporções retangulares das imagens necessitavam expandir-se de forma a acomodar cidades fluviais que não podiam estar contidas na geometria convencional da imagem, nem em seu enquadramento (Bruno, 2002:4202).

Transmutadas no final do séc. XVIII em panoramas, as imensas vistas retrataram o espaço como uma montagem interligada para um observador móvel, antecedendo as imersões em mundos

⁴⁵ Paisagens sobre a cidade do Rio de Janeiro produzidas pelo pintor Victor Meirelles. Para saber mais sobre o pintor ver o trabalho de Coelho (2007), “Os Panoramas Perdidos de Victor Meirelles. Aventura de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade”. Florianópolis: UFSC, Universidade Federal de Santa Catarina.

cinemáticos e virtuais dos séculos XX e XXI. O panorama era uma arte cartográfica em movimento do espaço proto filmico (Bruno, 2002) envolvendo uma nova modernidade visual pela construção de um novo tipo de observador. Pode-se afirmar que a simulação do campo de visão panorâmica ingressou a humanidade na esfera do sublime, tal como definido por Kant⁴⁶ (Otto, 2007). Pelo seu desempenho fundamental no desenvolvimento da valorização romântica, ele funcionou não como indexador da realidade, mas como aparato dentro de determinados sistemas culturais e perceptivos. Para Miller (1996:50) essa nova construção trazia em si “possibilidades duais e opostas, de um modernismo crítico e adversário por um lado, e da vigilância moderna e do sujeito social como produto de tecnologias de poder por outro lado. O paradigma da visualidade anterior ao moderno foi modelado na câmera obscura, que ainda mantinha uma distinção absoluta entre sujeito e objeto, e com ela, a fé de que toda experiência visual se referia em última instância, a um evento objetivo. Diluído a partir do início do século XIX, o modelo dominante de percepção tornou-se inevitavelmente ligado ao corpo, em toda a sua contingência temporal e espacial - uma experiência subjetivamente fundamentada”.

Os panoramas⁴⁷ desde seu surgimento operacionalizaram sobre três grandes temas, estendidos posteriormente aos filmes; as cidades, o nacionalismo e as viagens. Por muitos anos, os registos e as imagens das viagens panorâmicas a cidades ocidentais consideradas históricas e patrimoniais e paisagens naturais ou exóticas, foram convertidas em objetos de contemplação e curiosidade por olhares dominadores ou colonialistas, desejosos de realizar sonhos científicos ou turísticos (Amancio, 2000: 14-15, 49). Como mais uma base para uma extensão notável do reino da mimese, procurou-se incansavelmente, por meio de artifícios técnicos, fazer dos panoramas as cenas de uma perfeita imitação da natureza. Posteriormente foi o cinema que centralizou esses desejos, pela duplicação de imagens de paisagens e cidades, funcionando como uma máquina de curiosidades e de re_apresentação da história em imagens ficcionais para o coletivo (Amancio, 2000:49). Em sua tentativa de produzir mudanças aparentemente realistas na natureza representada, os panoramas prepararam o caminho não apenas

⁴⁶ In: Between the Virtual and the Actual: Robert Barker's Panorama of London and the Multiplication of the Real in late eighteenth-century London. Artigo do jornal “Romanticism on the Net”. Peter Otto. [https://www.erudit.org/en/journals/ron/1900-v1-n1-ron1782/016130ar/Online publication: Aug. 1, 2000. Journal Erudit.](https://www.erudit.org/en/journals/ron/1900-v1-n1-ron1782/016130ar/Online%20publication%3A%20Aug.%201%2C%202000) Acesso em agosto de 2021.

⁴⁷ Informações sobre a tecnologia panorama, podem ser encontradas no artigo de Ângela Miller para a revista Wide Angle, n°18, abril de 1996, *The Panorama, the Cinema and the Emergence of the Spectacular*. “O panorama aqui engloba inúmeros tipos de *oramas*, fazendo distinção apenas onde se achou necessário. A etimologia da palavra panorama (que não é oriunda do grego e sim da língua inglesa) conjuga dois termos – pan: vista ou espetáculo e orama: grandioso, fantástico. Inúmeros dispositivos visuais foram criados no século XVIII e XIX, com o sufixo orama, como diorama, neorama, mareorama, cineramas, polyorama, e..pindorama, conforme destaca Pierre de França (s/d). Essa última, porém, parece derivar do tupi-guarani indígena e nada tem haver com os oramas geográficos, anteriormente mencionados. Pindorama pode ter sido supostamente o primeiro nome das terras brasileiras.

para a fotografia, mas também para os filmes.

As representações panorâmicas eram como arte documental, pois capturavam um momento vivido de forma estática, como em uma fotografia, apesar da ansiedade pelo movimento explícita nos efeitos imersivos provocados por jogos de luzes e sons, ou aparatos que simulavam deslocamentos. Uma arte patenteada pelo seu inventor inglês, Joseph Barker (1785) reunindo arquitetura e pintura, porque exibida em construções provisórias ou permanentes como as rotundas, espaços circulares sem janelas, e nos quais o espectador confinado sentia-se inteiramente envolvido. Pintado sobre telas curvas, o *voyageur* ilusório ficava imerso no lugar representado e espetacularizado, tal como posteriormente se fez nas salas de cinema. A partir de um prazer enraizado nos sentidos, pode-se dizer que eles avançaram pelo universo das imagens benjaminicamente definidas, como pertencentes a era da reprodução mecânica do *real*, através do uso de técnicas industriais. Ao quebrar as fronteiras das representações ilusionistas no século XIX, pela primeira vez confundiram o real e o imaginário pela imersão de um observador_espectador. Como entretenimento popular não exigiam nenhum conhecimento particular específico ou erudição estética do seu espectador, libertando os indivíduos comuns do conhecimento de uma realidade angustiosamente enciclopédica (Miller, 1996:44), propiciando assim a criação e a ampliação de um mercado consumidor de imagens. Os panoramas foram instrumento ideológico e social, reafirmando através de imagens, interesses nacionalistas, já que dependeram muitas vezes de investimentos de empresários e governos (Miller, 1996; Bruno, 2002; Coelho, 2007). Tudo isso se deu pelo incentivo à construção de um imaginário coletivo, “oscilando entre a distração a qualquer preço e uma melancólica pedagogia, sob a égide da rentabilidade”, feita sob medida por aqueles que buscavam clientes ou seguidores. Os panoramas transformaram-se em uma verdadeira *geo_estratégia* do olhar (Amancio, 2000:15).

Em um mundo em efervescente mutação, os diversos maquinários oníricos que emergiram desde o século XVIII, testemunharam o nascimento de instrumentos científico_tecnológicos que acompanharam a criação dos mecanismos visuais fundadores de novas e diversificadas categorias do olhar. A maioria de caráter híbrido, esses instrumentos oscilavam entre o enfoque científico ou artístico, ou entre o puramente visual e a representação. Esses novos instrumentos permitiram capturas exploratórias tanto do interior dos corpos como dos lugares, através de tecnologias que simularam movimentos, fantasmagorias e transparências, distâncias e proximidades, em diferentes escalas e grandezas, tais como a *camera obscura*, os estereoscópios, microscópios, telescópios, raio-x, *polyoramas*, *daguerreótipos* e *cameras fotográficas*. O ponto de vista olharcêntrico, passou a ser culturalmente hegemônico pelas tecnologias de poder imbricadas aos novos parâmetros do capital, e

por uma elite imperialista entranhada nas experiências de consumo, agora aliadas ao lazer. Implantou-se a sedução do desnecessário - exponenciada pela importância dos valores de troca, mais que os de uso. Esses novos dispositivos visuais nada mais faziam do que potencializar essa relação (Azevedo, 2007: 306).

As representações panorâmicas tais como mapas e pinturas eram estáticas, e procuravam proporcionar em sua materialidade e imersividade, uma sensação corpórea, através de uma atividade cinética simuladora das sensações provocadas por novos meios de deslocamento como carros, aviões, balões e trens. Frequentemente emprestavam da cartografia náutica a experiência da linha do horizonte, enquanto imitavam ou registavam as novas experiências de vistas aéreas (como nas excursões de balão). Nesse marco, é importante destacar como as paisagens da cartografia náutica e da topografia fluvial bem como da aérea, desempenharam um papel importante no mapeamento pré-filmico das cidades (Bruno, 2002:4012). As representações urbanas pictóricas frequentemente incorporavam elementos simbólicos e representacionais dessas tipologias cartográficas, no afã de localizá-las relacionalmente a movimentos estelares, fluxos de marés e de ventos.

O mesmo desejo por movimentos e fluxos engendrados inscreveram-se posteriormente nas representações fílmicas primitivas das cidades. Inúmeros foram os filmes cujas câmeras deslizavam em fluxos fluviais, de forma a associá-los à sensação de progresso metropolitano, como eventos portuários de carga e descarga, desenvolvimento da verticalização urbana, e do desenvolvimento dos meios de transportes como trens e automóveis, evidenciando padrões de “modernidade”. As cidades tornaram-se os tropos do cinema e vice-versa, em associações que colocavam em interdependência os espaços dos filmes e os movimentos metropolitanos. O amálgama do cinema com a estrutura urbana foi reproduzido nos filmes de todo o mundo, tendência dominante nos seus primórdios no início do século XX, no qual, cinema, cidade e arquitetura aliavam-se como modo de produção, indústria cultural, e verticalização, em um movimento conjunto cujo ápice se deu no modernismo.

O desejo por domínio visual faz lembrar a interpretação sobre a Paris do Século XIX de Walter Benjamin. Ele destacou como “a cidade se abriu, tornando-se paisagem” para incorporação das franjas urbanas e rurais nos panoramas. Atitude indicativa de uma condescendente abertura de horizonte prospetivo, permitindo assim a inclusão dos campos nas retóricas representativas, reafirmando igualmente a superioridade e o controle do cidadão metropolitano sobre todo o restante. Deferência e extensão possível apenas pela explosão das novas tecnologias que permitiram o alargamento da visão. Para Benjamin (Jennings, 2002:35) o panorama fez com os parâmetros artísticos da pintura no século XIX, o mesmo que as estruturas em ferro fizeram, ao suplantarem certos paradigmas arquitetônicos

aquando da sua utilização nas arcadas francesas. E da mesma forma que as paisagens se abriram para o rural nos panoramas, as arcadas passaram a se abrir para o flaneur em movimento (Miller, 1996).

Movendo-se ao longo do caminho da modernidade, do *travelling landscape objects* aos esboços de viagens, dos jardins e pinturas de paisagens às vedutas urbanas, dos panoramas a outros "oramas" geográficos, das cartografias na forma de mapeamentos interiores_exteriores, dos passeios urbanos até as visualizações dentro de trens, o movimento das viagens peatonais ou em novos meios de transportes consolidados no século XVIII, foi sendo paulatinamente incorporado nos filmes. A curiosidade espacial e os prazeres de se conhecer outros universos expandiu-se amplificando a circulação de narrativas acerca de outros lugares para mais e mais pessoas, enquanto impulsionava a ascensão de uma cultura de viagens e de uma indústria de lazer cada vez maior e capilarizada, tal como o cinema tornou-se no século XX. Nesse sentido, a cultura de viagens está tão intrinsecamente ligada à genealogia filmica que a própria linguagem cinematográfica é reprodutora dessa ligação, como atestam as denominações de determinados movimentos circulares das câmaras em torno do próprio eixo, radicadas da palavra panorama - em francês *panoramique* e no inglês, *pan*. A linguagem cinematográfica norte-americana, tem inscritas as viagens de trem de forma tão clara que usa a expressão *tracking shots* ou "fotos de rastreamento" para um tipo de movimento de câmera que realmente incorpora trilhos à sua execução física. Em todos os eixos, o filme se move panoramicamente (Bruno, 2002: 7348-7464)

1.2.3. DINAMISMO NAS ESFERAS PUBLICO_PRIVADAS E A MOBILIDADE DE GÊNERO

O cruzamento discursivo compartilhado pelo cinema e pelas viagens, revela correlações intrigantes sob a perspectiva do sujeito feminino e de sua curiosidade espacial (Bruno, 2002). O cinema e suas práticas culturais viabilizaram o cruzamento e a mobilidade entre as esferas público_privada em uma dinâmica móvel, compatibilizada por um lado às viagens exploratórias relacionadas à expansão dos sujeitos do gênero masculino e por outro, aos ambientes domésticos que sustentavam a contenção e os limites de trânsito do gênero feminino. Na retórica masculina de viagens, o impulso para o conhecimento espacial é expresso pelo poder de um olhar globalizante, quase sempre relacionado ao desejo de domínio e posse. Nos textos femininos de viagens, encontra-se a necessidade de uma expressão diversa da masculina, mas que surge autocensurada no que se refere ao tratamento dos poderes e prazeres dessa atividade, denotando um certo temor de se revelar completamente (Bruno, 2002).

Durante o século XIX e início do XX, as turnês de viagens tornaram-se veículos de transição para

os filmes de ficção, viabilizando igualmente uma dinâmica móvel transcultural entre esferas públicas_privadas. Transmutadas em objetos de representação, as viagens eram um dos assuntos mais em voga, culminando na criação da “consciência turística” que originou o cinema (Bruno, 2002). O gênero “filme de viagem” radicado de uma cultura visual onde as paisagens tomaram uma posição dominante, foi um dos primeiros a tornar-se popular na virada do século XIX para o XX, induzindo uma nova sensibilização sobre o mundo, atingindo em cheio o corpo de espectadores em construção. Viajantes imaginários entusiasmados em compreender outras terras, porém impedidos por diferentes razões de viajar, foram rapidamente conquistados. Nesse marco, foi o cinema o demarcador explícito a multiplicar o prazer de explorar, fornecendo uma sucessão de novos objetos, situações e vistas, enquanto ao associar a curiosidade da descoberta à possibilidade da ilusão de uma visão panorâmica em movimento, comprovava a pulsão escópica moderna. O gênero feminino não foi excluído dessa correnteza, pelo contrário, ele foi sendo incorporado como parte de um largo corpo de mudanças sociais refletidas nos espaços domésticos e urbanos, públicos e privados.

Para Bruno (2002) a linguagem cinematográfica está dividida em três partes; na primeira ela é focalizada como produto da modernidade, pois estaria ligada à *prática discursiva* das viagens, onde cruzaram-se registros científicos e pessoais. Na segunda parte, ela é vista como o exercício de uma *linguagem espacial*. Finalmente, sendo compreendida como um *relato de viagem*, Bruno entende o cinema como ferramenta científica e filosófica de (auto) representação. Um *espaço híbrido*, a ligação entre filme e viagem pode ser percebida não apenas como histórica, mas representacional. Nesse sentido, Bruno crê que o mapeamento do espaço pelo cinema e sua representação das viagens, em associação ao dos espaços domésticos, corresponde a um deslocamento que foi efetivamente colocado em movimento pela cultura de viagens e, mais especificamente, pela escrita de viagens das mulheres”.

Viagens femininas fizeram parte das novas arenas públicas desenhadas no final do século XIX, com o reposicionamento de diferentes grupos, estabelecendo outra relação de mobilidade e convivência social e de gênero. Esses movimentos evidenciaram as profundas alterações ocorridas nos centros urbanos, provocadas primordialmente pelo surgimento de uma burguesia pujante e pelos seus desejos de pertencimento oriundos da industrialização e do capitalismo. Rápidas inovações não só tecnológicas, como nos dispositivos de entretenimento, nos eventos públicos e na fisionomia espacial das cidades, refletiram essas novas sociabilidades nas arquiteturas privadas e nos espaços comuns. Arquiteturas criadoras de espaços contidos para apreciação das lojas que se multiplicavam, salões das salas de cinema, museus, salões de chá, grandes feiras e as arcadas da Paris do sec. XIX. Eram locais para circular observando outras pessoas, ou exibir-se, denotando o desejo ansioso de obter, de consumir, em

pontos de encontro contidos onde transeuntes ou frequentadores podiam transitar de forma exclusiva. As mulheres e seu núcleo familiar até então restritos aos seus mundos domésticos que lhes permitiam viajar apenas na imaginação dos seus territórios_casa, começaram a angariar “novos espaços de mobilidade em uma crescente conquista da esfera pública, antes um território masculino por excelência” (Azevedo, 2007:347). Consumir, ler livros de viagens, participar de eventos de divulgação de viagens femininas, como as *travel lectures*, e frequentar salas de exibição, mobilizaram progressivamente as mulheres, convidando-as à expansão imaginativa e a evasão do cotidiano pelo exercício da fantasia e do desejo, exercidos agora de forma controlada. Outras paisagens abriram-se para elas.

Na virada dos séculos XIX para o XX, os diários femininos de viagens apresentados em palestras, as *travel lectures* eram capazes de proporcionar uma viagem geopsíquica no, e através do espaço. Isso porque os locais das palestras eram arquitetonicamente ensaiados para provocar na plateia a mesma sensação do deslocamento do (da) palestrante, locais observados como antecedentes dos palácios de cinema e suas suntuosas decorações. Experiências geopsíquicas que se iniciavam na antessala dos relatos das viagens possíveis apenas para mulheres, às quais permitiu-se extrapolar seus universos para partir por mundos imaginários. Essa modalidade de “ingresso” na esfera pública masculina, furava o bloqueio mesmo que se pagasse um alto preço de liberdade pela ousadia – o preço da feminilidade. É preciso dizer que nas *travel lectures* havia a frequência ativa na assistência dos dois gêneros, e os assuntos eram aparentemente não-eróticos, transformando-se em provocativos apenas quando abordavam paisagens e cenas descritivas dos locais visitados e dos hábitos e costumes exóticos dos habitantes estrangeiros. “Essa geografia, embora marcada por portas abertas, não foi para elas um espaço aberto: a ansiedade de se autodefinir e de se autoinscrever foi escrita de várias maneiras nas viagens das mulheres” (Bruno, 2008).

Historicamente, as viagens reais, deram a muitas mulheres a oportunidade de assumir um papel público, através da publicação de suas cartas, diários e memórias particulares. Para afirmarem-se como sujeitos do discurso, as escritoras de viagens tiveram de transcender o subjetivo, na tentativa de se valorizarem como sujeitos do sexo feminino, terminando por assumir um modo científico de se expressar. A escrita de viagens usava assim, uma linguagem mista que combinava discursos científicos e autobiográficos, principalmente por causa das restrições que se aplicavam às formas de auto-representação das mulheres. O papel público de viajante, ou de aventureira, no final do século XIX, não era considerado totalmente apropriado para uma mulher que, como escritora, não podia se referir a si mesma em relação a muitos assuntos correlacionados. Mas não foram necessárias muitas décadas para que esse panorama mudasse. Do final do século XIX a 1930, o lugar da mulher na cultura de

viagens havia se transformado completamente e o seu papel em relação ao cinema também. Os diários de viagens associados às imagens em movimento, e as narrativas de suas próprias experiências foram o instrumento de crescimento profissional e pessoal de muitas personagens fascinantes no início do século XX, como a autodidata cineasta de origem canadense, Aloha Wandervell, desbravadora de cinco continentes desde os 16 anos, que em 1926, visitou o Rio de Janeiro.

1.2.4. PAISAGENS CINEMÁTICAS E EXPERIÊNCIAS FUNCIONAIS

A beleza da paisagem do filme é um espetáculo enigmático que refaz e recicla motivos de várias fontes. Além da retórica naturalista, científica ou documental, as imagens das paisagens têm sido um arquivo de memórias e fantasias ligadas a ideias metamórficas de natureza visível. Como uma "superfície profunda", a paisagem é um oxímoro de sonhos manifestos e ideologias, uma perspectiva emoldurada da terra conhecida, funcionando como o símbolo das fronteiras bélicas do visível em uma sociedade. Maurizia Natali (2001:106-125)

O cinema foi o elo definitivo entre o universo contemporâneo e outros objetos culturais do passado, tendo consolidado nas suas entrelinhas uma perspectiva existente desde as primeiras representações das paisagens: o oxímoro de Natali. Essa antinomia onipresente nas paisagens vistas na superfície inerte dos ecrãs, revela a convivência entre profundidades fenomenológicas e ideológicas, tornando imprescindível sua investigação para o esclarecimento do modo como os paradigmas contemporâneos tem se utilizado das paisagens cinemáticas para a tentativa de padronização de subjetividades diversas.

As paisagens cinemáticas têm uma função preponderante nos filmes pela sua capacidade de codificação de parâmetros universais, impulsionando as representações visuais de espaço e colaborando com a reconstrução das experiências de mundo. Por isso, explorá-las é um ponto lógico de entrada na geografia do próprio filme (Hopkins, 2009). Nesse reconhecimento, sabemos que a arqueologia das paisagens em cinema traz questões de ordem complexa, pois o cinema é o dispositivo tecnológico organizador *per se* das experiências da contemporaneidade, isso devido à sua própria história compatível às várias expressões evolutivas das artes visuais e ao desenvolvimento da ideia de paisagem. A ideia de paisagem contribuiu para uma forma específica de ver o mundo, enquanto permeou a criação de novas relações entre o ser humano e o ambiente físico, a partir da dinamização cultural e da mediação por sistemas visuais como as artes pictóricas, as fotografias e os filmes, especialmente aqueles programados para as massas de indivíduos. Mas está-se falando aqui da ideia formativa, em sentido geral, da ideia eurocêntrica; outras ideias podem ter sido construídas em outros lugares do mundo com outros

parâmetros, embora a homogeneização contemporânea demonstre que se construiu, a partir desse embasamento, todo o sistema visual moderno do ocidente, e a criação de toda uma cultura visual específica a ela correspondente.

Observando a capacidade mecanizada de reprodução das novas mídias e sua difusão pelas massas populares, destaca-se a emergência daquelas discussões benjaminianas sobre valores, autenticidade e sentido *áurico* nas artes. Debates que surgiram encharcados de juízos hábeis da estética intelectual, cujo ponto de partida são argumentos kantianos para a teorização das novas tecnologias de visualização, por sua vez promotoras do que é considerada uma torção nos valores tradicionais de objetos culturais. Esses objetos estariam agora libertos de valores de culto, da diferenciação entre a cópia e o original, e do *hic et nunc* – o momento único, a primeira vez, o aqui e agora no momento de apreciá-las (Jennings, 2002, 2008; Bruno, 2002; Azevedo, 2007). Mas essas colocações podem e devem ser refutadas, porque se agarram nas obras de arte tradicionais. O cinema foi também atingido pela história, e a história colidiu com o cinema em algum momento. Hoje alguns filmes são considerados como obras de arte, pois foram confeccionados com tecnologias hoje obsoletas ou inexistentes, abrigando valores documentais, enquanto concomitantemente tornaram-se *reprodutíveis* recebendo um selo com valores de culto. As imagens fotográficas e o cinema diluíram as outroras fronteiras das obras de arte “tradicionais” e hoje, a tecnologia é capaz de elaborar pinturas, esculturas, livros sem a interferência de seres humanos. Os *tokens* não fungíveis, os NFT’s valorizam o virtual inexistente e o valor está no selo, naquilo que oferece para as pessoas como exclusividade, mas que precisa ser valorizado por elas, incluindo obras de arte. A questão contemporânea não mais é a reprodutibilidade do objeto cultural, mas qual a tipologia é, por *quanto tempo* ele é reprodutível e qual o seu valor de reprodução.

Após as transformações estéticas e tecnológicas na vida pública e nas artes em finais do século XIX e início do XX, mudanças ocorridas pela acomodação e recodificação da ideia de paisagem propiciaram o alargamento do controle da sua experiência pela linguagem filmica (Azevedo, 2007). O contexto de aceleração cotidiana provocado pelo aumento da produção capitalista industrial, aliou-se ao declínio da pintura e ao nascimento de outras tipologias de representação, sendo a principal delas a fotografia, cujo contributo deu-se na antecipação da produção de espaços nos quais o mundo passou a ser oferecido como retrato para exibição e consumo coletivo. Tal processo foi logo apropriado e exponenciado pelo cinema (Azevedo, 2008:27) o medium que recolocou definitivamente as paisagens como um dos elementos centrais na experiência de mundo.

Com o advento do cinema foi possível reproduzir paisagens paradigmáticas, permitindo a caracterização por gênero cinemático pela tipologia da sua figuração, como imagens recorrentes e

análogas, pressupõem a permanência ou atualização de certas matrizes simbólicas espaciais. Nesse processo, à medida que o cinema se aperfeiçoava tecnologicamente, apropriou-se das linguagens técnicas, simbólicas e espaciais das figurações da paisagem na pintura, das mise-en-scène teatral, cartografia e fotografia, em um gesto antropofágico abarcando desde artes diversas até os objetos reproduzíveis.

Em todas as mídias que envolvem paisagens, da pintura renascentista à lanterna mágica, da fotografia ao cinema, da cartografia ao geoprocessamento, a paisagem-imagem pode ser considerada uma interface mágica com os arquivos de tecnologias obsoletas, investidas no espetáculo de natureza. Na cultura ocidental, mesmo antes da invenção da fotografia ou do cinema, a imagem heterotópica das paisagens já funcionava simbolicamente para ofertar noções de natureza sublime ou exótica, construir utopias e distopias, tornando-as ícones de identidade nacional, ilustrando relacionamentos entre ancestrais e recém-chegados, colonizadores e colonizados, e produzindo narrativas religiosas, históricas e documentais. Nos filmes, paisagens urbanas ou naturais foram projetadas, recompostas e aprimoradas, apresentadas como ornamentação de sonhos ou anunciadas como reproduções fiéis do real. Os filmes reenquadraram a natureza e as cidades pela formatação estética dos seus perfis enquadrados, assim como ampliaram seus efeitos emocionais pela edição e composição em movimento. Sob um determinado ponto de vista, as imagens de paisagens podem ser definidas como ferramentas narrativas, pois são utilizadas como assinatura estilística para muitos autores, como um recurso de espetacularização e como um ornamento polivalente de gêneros fílmicos muito bem codificados, como os filmes *noirs*, *westerns*, ou os *áridos movies* brasileiros (Natali, 2001:107).

O caráter onírico das paisagens fílmicas camufla em sua ambivalência a recodificação de performances identitárias, manifestações estéticas e vieses ideológicos, através de alegorias narrativas que se tornam transculturais em seus percursos viajantes. O espetáculo cinematográfico (do pintoresco ao sublime, do realista para o conceitual) também "filtra" as condições ecológicas e de gênero, envolvendo-as sob suas máscaras estéticas e narrativas. O cinema como *teatro da memória*, é retrabalhado em sua essência mnemônica por um véu freudiano de sonhos, perseguidos pelas perspectivas ilusórias oferecidas pelos seus códigos narrativos, em um processo secundário que mascara as semelhanças caóticas e associações ligadas a formulação do *pathos* cinematográfico (Natali, 1995:108). "*O cinema como objeto cultural e forma simbólica, tem o privilégio de abrigar uma memória indexical oscilante, mesmo quando é remorfizado digitalmente, imitado ou corrigido por outras artes e outras mídias.*" (Natali, 2001:122).

A paisagem tem sido definida por uma constelação de diferentes pontos de vista, mas em história

crítica da arte ela tem ressurgido em termos retóricos e filosóficos como um *parergon* (Natali, 2001:106; Rosário & Alvarez, 2017). Dos mais recentes entendimentos nas análises críticas de arte, o enunciado de Jacques Derrida (1979) sobre o *parergon* tornou-se a maior referência, mas não sem ressalvas. Duro (2019) tem clamado pelo resgate histórico para além da visão *derridiana*, que definiu o *parergon* como moldura, reforçando as fronteiras inerentemente instáveis de uma forma simbólica, sendo o enquadramento a própria origem da obra de arte (Duro, 2019:30). Tal como ocorre no cinema, no qual as imagens são produzidas e adaptadas para encontrar os limites de enquadramento na superfície material do ecrã. Superfície cuja função é ao mesmo tempo atuar como contentor e fronteira mediadora de toda obra em movimento e o mundo externo, uma janela para um (outro) mundo.

Duro (2019) trouxe novamente à tona as três ordens distintas intimamente relacionadas dentro da história da arte às quais o *parergon* é filiado, partindo do pressuposto da representação pictórica e da cartografia. Primeiro, a sua subordinação ao conceito de enquadramento ou fronteira, correspondente ao enfoque derridiano de interioridade_ exterioridade da obra. A segunda distingue o *parergon* como acessório, e tal como algumas vezes são as paisagens nos filmes, ele é considerado servo do tema principal da obra de arte, já reconhecida como tal. O diferencial com a moldura derridiana é que o *tema acessório* faz parte da obra de arte como elemento(s) secundário(s) ao tema principal, ele está *dentro* da obra e não como fronteira entre a obra e o mundo. A última trata o *parergon* como *adição ornamental* ou enfeite da obra principal e serve tanto dentro da obra para dar ênfase ou complementar o tema principal, como ornamentar a moldura ou o enquadramento. Essa última distinção foi caracterizada pelo filósofo renascentista da arquitetura e urbanismo Leon Battista Alberti, servindo como base teórica para Immanuel Kant (2012), inclusive no que concerne à cartografia, em relação à composição dos elementos nas bordas dos mapas, ou em matérias impressas de forma mais geral, nas quais os ornamentos contidos nas margens como legendas, topografias e figurações separam o assunto principal do mapa dos temas acessórios ou secundários.

Críticas à parte, o que aqui interessa é que através da atenção direcionada aos significados de *parergon* é possível explorar as paisagens cinemáticas, a cartografia e o próprio cinema, desde um ponto de vista da cultura visual. De forma muito preliminar, são colocações pertinentes se observamos as paisagens cinemáticas oscilando de função dentro dos filmes, ora como protagonistas, ora como “molduras narrativas”, quando se faz uso da paisagem para situar o filme em um lugar ou na própria estória. Considera-se, no entanto, a existência de apenas uma lacuna – a paisagem pode algumas vezes mesmo sendo um elemento secundário “de fundo”, tornar-se tão relevante que pode provocar mais

interesse do que o que é julgado como tema principal ⁴⁶ da obra, traindo a intenção do artista_diretor_realizador. Ou dito de outra forma, nem sempre para aquele que observa, o *punctum* da imagem em movimento (mas ao sentido da fotografia em Roland Barthes (1984) cujo sentido tomei a liberdade de mudar) está onde o artista desejou ou previu, mas sim, em outro lugar qualquer - porque ele depende eventualmente da escolha de quem assiste. Em suma, pode-se dizer que toda paisagem é uma construção artefactual, onde elementos são organizados e estruturalmente posicionados obedecendo à ideia de parergon, como moldura, acessório ou ornamento narrativo, e por meio do enquadramento dos sentidos.

Nos filmes existe uma tensão permanente entre a paisagem como painel de fundo, como cenário ou actante, em um intercâmbio de papéis e primazias narrativas cuja manifestação se dá durante todo o espaço_tempo fílmico. Tal movimento tem lugar porque é intrínseco ao próprio processo de construção do filme, da sua significação. Na verdade, essa dialética é que caracteriza a dinâmica das paisagens no cinema narrativo, trabalhadas por certos mecanismos como o silêncio dos personagens, a fixidez dos seus corpos, a lentidão da cena, a música tocada em largo (Alvarez, 2017:56). Esses dispositivos permitem direcionar a atenção e os sentidos do espectador_a pelo prolongamento do olhar ou pela sua interrupção, sendo estes recursos utilizados pela maior parte dos artistas visuais para quebrar convenções narrativas, perturbar a ordem estabelecida e subverter normas. Quando os realizadores induzem a contemplação da paisagem em pausas narrativas, além de potencializá-las, permitem sua autonomia como espetáculo de representação (Alvarez, 2017:55-63).

A emergência da paisagem cinematográfica deve ser entendida de duas maneiras: por um lado, como um modo de produção a ser compreendido tecnicamente, e por outro, como um processo cognitivo que a vê sob a ótica dos espaços virtuais da experiência. Carlos Muguiro (2017:64) estudioso do poder simbólico do painel *de fundo* como conceito organizador da paisagem na filmografia soviética, num momento em que a conquista de outros territórios refletiu-se no fundo do enquadramento, referiu-se a ela como *fundo_fundador*. O fundo_fundador nasceu caracterizado diferentemente da pintura, pois “o cinema já nasceu sendo paisagem” e sua ocupação nunca foi de lugar periférico, pelo contrário, emergiu imbuída de centralidade no cinema. O fundo_fundador dos filmes soviéticos, desenvolveu-se em três fases; primeiramente subserviente a cenografia teatral (anos 1910), depois aos territórios explorados (1920), e finalmente à estética realista do cinema soviético, quando a paisagem ganhou uma imobilidade construtivista contraposta à gestaltiana, mais livre e calcada nas percepções. Essa forma de historiografar

⁴⁶ Para maiores esclarecimentos é interessante consultar o trabalho de Paul Duro (2019) que em seu artigo *What is a parergon?* exemplifica cada uma das distinções do parergon. In: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/jaac.12619>.

o *fundo_fundador* das paisagens cinemáticas sob os espectros de determinada cultura, revela muito sobre a estética e a linguagem cinematográfica e sobre a própria história do cinema. Nesse sentido, o estudo de Muguero diz muito sobre o nacionalismo que permeou a conjuntura político_ideológica soviética e seus reflexos nas expressões culturais.

A manipulação do *fundo_fundador*, levou Martin Lefebvre (2011) a identificar dois modos de figuração da experiência da paisagem natural nos filmes narrativos: a “paisagem intencional” e a “paisagem do espectador”, ou “paisagem impura”. A intencional conduz o espectador_a para uma prática que o remete às artes paisagísticas (2010:13). Apoiar-se na capacidade do cineasta de atribuir a assistência uma ação interpretativa, através de técnicas de edição e montagem, induzindo um afrouxamento da narrativa, como por exemplo, na exposição de uma sucessão de imagens de vazios naturais em continuidade diegética, gerando uma sensação de imobilidade. Essas imagens resistem ou excedem a subordinação diegética estrita da narrativa, e a referencialidade com o mundo real, resultando em uma momentânea suspensão do tempo_espaco gerada pela autonomia da representação das paisagens, aproximando-as do que usualmente é exigido para sua apreciação em suportes estáticos como a fotografia ou a pintura. A “paisagem impura”, remete ao *parergon*, quando o próprio espectador_a interrompe o fluxo narrativo, ao ativar o *punctum* da imagem para onde se sente atraído, escapando da obviedade intencional do cineasta. A ativação de diversos pontos de atenção pode se repetir a cada exibição filmica, nunca é fixa nem restrita, é livre_arbitrio do espectador_a.

Sob o prisma da significação, as possibilidades das paisagens cinemáticas são tão diversas quanto os seus inúmeros pontos possíveis de atenção. Como paisagens imaginárias, elas representam a manifestação de um campo de investigação para práticas de conhecimento quase ilimitadas, e por isso mesmo nunca podem ser descritas na íntegra, limitadas ou cartografadas, elas são sempre parciais. Nesse sentido, elas articulam o consciente e o inconsciente ao oferecer representações aparentemente deslocadas de desejos e valores, possibilitando partilhar com o publico paisagens manipuladas pelos realizadores.

Uma análise semiótica das paisagens cinemáticas revela seu enquadramento teórico em tropos das figuras de linguística, como a metonímia e a metáfora (Metz, 1974). As metonímicas caracterizam-se pela exposição de signos icônicos que induzem tanto ao reconhecimento imediato, como a transferência de parâmetros conhecidos para o elemento espacial evocado (Hopkins, 2009). As metafóricas, mais raras de captar, apresentam-se como paisagens *insinuadas*, porque envolvem a transferência para planos referenciais alternativos - em geral extra_diegéticos (Aumont & Marie, 1995:185). Para Zimmermann (2001) a paisagem vista como *metáfora* ou símbolo, serviria para apoiar

o humor dos personagens, ou para construir ou reforçar as disposições dos recetores das imagens no que diz respeito à avaliação espacial. Todas essas significações das paisagens, metonímicas, metafóricas ou imaginárias, são capazes de operacionalizar “substituições” relevantes, como aquelas que podem ser vistas nas representações das explorações geográficas de *outros* mundos.

As sofisticadas geografias produzidas pelos processos de produção de paisagens no cinema consistem em imagens compostas e estilizadas tais como nas pinturas ou fotografias, onde as dinâmicas relativas à sua representação ou montagem, só tornam possível que delas se enquadre apenas uma parte. Essas “dinâmicas de parcialidade” suscitaram o teórico alemão Zimmermann (2001), tal como Freiburg (2010) a definirem a performance e as funções das paisagens nos filmes, determinando a sua autonomia. Freiburg (2010) traçou alguns dos primeiros caminhos teóricos tomados pelos estudos sobre a paisagem no cinema, pela categorização de “funções” subordinadas, conectando cenários e paisagens a eventos e personagens, mapeando vagamente por um espectro ao longo de um eixo, onde se encontram desde a função *neutra* à *participativa*. A neutra como o próprio nome revela, presta-se apenas ao papel de fundo, de cenário, enquanto a participativa buscaria externar o estado psíquico do (dos) personagens. Nesse entremeio, existiriam as funções *informativas*, visando notificar visualmente dados sobre os personagens, e a função *simpática*, que definiria o “tom” ou a atmosfera na qual irão se desenrolar os eventos dramáticos. Curiosamente, ao referir-se a paisagem natural, Freiburg prescreveu a subordinação “do ambiente natural à narrativa fílmica, garantindo assim a unidade artística através da harmonia das várias partes do filme”. Para Martin Lefebvre (2011), sob o ponto de vista de Freiburg, a independência da paisagem nos filmes seria claramente indesejável caso ela pudesse desviar o espectador da narrativa, tornando-a mesmo que involuntariamente, objeto de atenção da audiência. Um ponto de vista que se mostrou inteiramente equivocado, já que não há como controlar inteiramente a atenção e o foco de cada um.

Escher & Zimmermann (2001) complexificaram ainda mais essas relações, considerando as funções das paisagens além do ecrã, observando sua dimensão holística e material, no que concerne a produção e reprodução dos espaços exteriores ao filme, embora tal como Freiburg (2010) a paisagem cinematográfica tenha sido classificada primeiramente como cenário ou um mero quadro de acção. Dessa forma, equiparada ao cenário do teatro, só depois ela vai operar como garantia de credibilidade e autenticidade narrativa pelo espectador. Assim, foram isoladas por Escher & Zimmermann (2001) as seguintes funções das paisagens no cinema como; a) cenário, b) garantia de credibilidade e autenticidade, c) metáfora ou símbolo, d) mito, e) ator, f) localização, g) protagonista e h) destino do turismo (Escher & Zimmermann, 2001; Zimmermann, 2019). A contribuição dos autores à organização

racionalista de Freiburg (2010), é o acréscimo da paisagem cinematográfica como *mito*, ou como “transportadora” de mitos (ao sentido da mitologia de Roland Barthes⁴⁹). Nesse sentido, o transporte dos mitos pode ser melhor compreendido através de determinados gêneros filmáticos ou signos que operam abertamente nessa direção – como por exemplo a configuração do ambiente natural_árido_ perigoso de “velho oeste”, expondo um espaço mitificado que é considerado classicamente masculino. A *cidade partida* em filmes que representam a cidade e a favela no cinema brasileiro são exemplos tipificados de espaços míticos, assim como o sertão brasileiro nos *árido movies*. Um exemplo de espaço_corpo mítico, um verdadeiro signo brasileiro, é a mulher do tipo *gostosa* das pornochanchadas, sempre de roupas sensuais e frequentadora de diversos espaços igualmente míticos do cinema, tais como a praia e as boates, ou inferninhos nos anos 1970.

A paisagem de Escher & Zimmermann classificada como f) *localização*, diz respeito as micro ou macro geografias dos locais de filmagem formadas em decorrência das locações filmáticas, desempenhando assim, um papel importante na compreensão das geografias cinematográficas. A paisagem g) *protagonista*, aflora quando é ressaltada a sua própria singularidade, beleza e estética, ou quando os personagens vivem em função do comportamento reativo das paisagens a determinados eventos, ou ainda, quando a natureza é serva de determinadas situações psicológicas dos personagens, em um processo no qual personagens e paisagens, aliam-se frente a uma interdependência relacionada a fenômenos naturais incontroláveis. Nesse sentido, a paisagem protagonista de Zimmermann não se acanha ao estar em primeiro plano, ou até sem referência aparente ao enredo do filme. Finalmente as paisagens como h) *destino de turismo* referem-se a alguma locação filmática que traz para si o protagonismo filmático, transmutando-se no lugar representado nos ecrãs, agora para atrair visitantes.

Paisagens cinematográficas são sempre imaginárias, mas são também uma imagem cultural, já que suas variantes dependem da disponibilidade visual e das convenções apreendidas tanto pelo realizador como pelo espectador_a (Zimmermann, 2013). Algumas paisagens, entretanto, têm seu ponto de partida em ambientes do mundo vivenciados pelo público como geografias virtuais. Neste contexto, o significado do gênero também deve ser considerado, pois o filme torna-se legível e compreensível igualmente através da filiação ao gênero filmático. Em regra, o gênero fornece um conjunto já estabelecido de informações, atribuições e condições claramente definidas e esperadas, que incluem elementos narrativos, descrições paisagísticas e constelações de figuras com seus papéis específicos. Este conhecimento prévio do gênero

⁴⁹ Roland Barthes em *Mitologia* (2001) discutiu os mitos franceses e signos associados a perpetuação desses mitos. Em uma divertidíssima análise do estudo das significações capilares no cinema, ele chega a uma diversidade de conclusões a respeito dos mesmos: entre elas que os signos são ambíguos e superficiais, têm uma moral própria, e forçam uma certa naturalidade. (Ver páginas 21-22)

filmico prevê uma expectativa correspondente de recepção, o que leva a uma percepção esquemática, sobretudo devido à redução e padronização de complexidades, e mesmo ao conforto dos clichês (Zimmermann, 2013:86). Isso se aplica claramente a filmes do tipo faroeste, a pornochanchadas, ou aos filmes policiais, documentários ou musicais e suas representações de paisagens naturais e urbanas.

Muguiro (2017) relata que o período no qual os filmes trataram da paisagem como gênero independente, no início do século XX foi bastante breve, pois em pouco mais de uma década o cinema narrativo se impôs, enquanto “a natureza era deslocada para o *fundo* dos filmes, como cenário ou parede, institucionalizando sua posição ambiental ou decorativa. Este duplo movimento da base para o primeiro plano e do primeiro para o fundo, condensa e demonstra a evolução da imagem da natureza no Ocidente nos últimos 400 anos” (2017:65). No universo contemporâneo, a apropriação da natureza fez-se possível através principalmente das diversas mídias visuais, não havendo limites para a sua reinvenção, que passou a ser permanentemente negociada e reproduzível (Escher, 2006:239). No entanto, gravações em locais originais e de natureza espetacular estão desempenhando um papel cada vez mais importante, mas elas têm sido substituídas por cenários digitais. Se o filme é entendido como uma forma de arte, isso abre uma diversidade de questões sobre a maneira como uma sociedade cria o visual e o artificial no momento da produção, e os usa para seus próprios fins.

A incorporação de conceitos derivados da epistemologia geográfica contemporânea tais como a) *mobilidade*, b) *escalas* e c) *redes*, é apresentada por Aitken & Dixon (2006) em sua taxonomia das funcionalidades das paisagens filmicas. Aitken & Dixon abordaram os espaços e as espacialidades filmicos como uma configuração de *mise-en-scène*, observando-os sob a ótica da produção lefebvriana dos espaços. Relativamente ao conceito de a) *mobilidade*, este está endereçado à disseminação e circulação de significados culturais e topofilias (Tuan, 2015), através do trânsito dos filmes por meio de uma variedade de suportes de mídias, culturas e diferentes lugares. As diferentes b) *escalas* são trabalhadas a partir das convenções filmicas narrativas, ou problematizadas de maneira geopolítica e globalista, quando o prisma analítico transita do cinema local para o nacional, ou inversamente, do internacional para o local. Ao colocar em pauta os elementos das c) *redes filmicas*, destacam como elas se criam por associação enquanto percorrem fluxos de um local para o outro, de uma cultura para outra, seja por transferência de tecnologias e suas equipas, elenco de atores, linguagens artísticas, aportes financeiros, ou mesmo através das viagens do próprio produto cinematográfico de um de um local para outro, sem esquecer a enorme capacidade de moldagem cultural e econômica presa à capacidade dos filmes de inserir-se em diferentes identidades dos povos e dos lugares. Neste sentido, as redes dentro das quais os filmes se integram, são constituídas por uma gama de fenômenos ontológicos e

epistemologias que vão bem além das categorias que estão sendo usadas por Aitken & Dixon, já que estas relacionam-se diferencialmente por meio do poder. Há um interesse em como as pessoas e coisas são colocadas em relação umas com as outras, de modo que questões de inclusão e exclusão, hegemonia e dependência, todas entram nesse jogo (2006).

Escher (2006) aperfeiçoou ainda mais o exame das paisagens cinematográficas: para ele a *semântica* do cinema é resultado contínuo do cruzamento de fronteiras topográficas culturais. Ele apontou para as ontologias espaciais das áreas cinematográficas – a) *espaços*, b) *paisagens*, c) *mundos* e d) *locações cinematográficas* - com o objetivo de estudá-las como fenômenos sociais. Em seu entendimento, as escalas heterotópicas das paisagens filmicas, seguem bem além da “frouxidão narrativa” de Martin Lefebvre (2011) pois são fruto das diferentes perspectivas da câmera, das mensagens inesperadas, da violação de tabus de todos os tipos, da transposição de barreiras da imaginação, e de barreiras geográficas, culturais e sociais, reforçando dinâmicas filmicas e criando a) *espaços cinematográficos* - resultado contínuo dessas transposições e quebras de fronteiras. As locações em esferas geográficas reais, fabricadas ou falsas, nem sempre são distinguíveis e frequentemente se sobrepõe, e talvez por isso, a consistência dos espaços filmicos seja fruto de uma constante negociação entre as travessias de fronteiras do real, do imaginário e do caos sequencial das imagens (a montagem e edição) fazendo com que o público para se envolver, dependa da qualidade da formalização técnica dessas transposições. As b) *paisagens cinematográficas* para Escher (2006) podem ser interpretadas tanto como representação do mundo material, como cenário subjetivamente organizado, carregado de adições culturais, ou como um ambiente fictício permeado pela dimensão cotidiana. O c) *mundo cinematográfico* é o mundo fictício das cidades e da natureza trazido pelos filmes, e constantemente entranhados na imaginação das pessoas como referenciais de mundo. As d) *locações cinematográficas* são universos intermediários, ou *mixing spaces*, e referem-se a criação econômica de elementos da ficção somados a organização espacial das locações, misturando assim espaços tanto vistos nos filmes como experienciados pelas pessoas. Os mundos, locações e paisagens integram as mesmas geografias, recriadas inúmeras vezes em múltiplas escalas, pela repetição obsessiva de ícones, mitos, narrativas e imagens, naturalizando e racionalizando significados culturais e ideologias através da sua incansável repetição, como nas geografias *fractais* hollywoodianas (Lukinbeal & Zimmermann, 2006).

A paisagem filmica pode ser a um só tempo psicológica e alegórica, tendo em conta a possibilidade de atuar enquanto manifestação alegórica (no contexto de paisagens geográficas culturalmente codificadas) da mente de um personagem. Narrativas filmicas incidem sobre paisagens naturais ou cidades, de maneira a imprimir-lhes dramaturgia e personalidade, fazendo-as funcionar como

propulsoras das ações dramáticas. Nesse marco, existe uma certa coerência em destacar das paisagens urbanas determinados aspetos icônicos do “espaço dado como espetáculo”, a metonímia de elementos construídos e visualidades que as caracterizam e singularizam, em prol do estabelecimento de uma matriz para a construção do espaço de representação filmico – da sua geografia (Vaz da Costa, 2009:114). Como inverso dessa operação, personagens podem incorporar determinadas geografias e assimetrias, personificando-as ao absorver discursos e narrativas inerentes a determinadas espacialidades e práticas, tornando-se verdadeiros “personagens geográficos” (Name, 2008:45). O personagem transita e frequenta determinado lugar de uma maneira específica que só a ele pertence, caracterizando-se a si mesmo em uma geografia que o transforma em uma entidade espacial incorporada, um objeto geográfico. É a corporificação das geografias filmicas nos personagens, através da sua inscrição nos corpos que por elas transitam.

Historiografando a figuração das paisagens naturais nos filmes, David Melbye (2010:16-18) apresentou a noção de que o cinema *confisca* aquelas paisagens naturais culturalmente significativas para si, de forma a torná-las alegóricas. Mas elas também se tornam significativas quando estão fora das experiências cotidianas de uma cultura particular, em especial quando ancoradas em entornos naturais, lugares e até cidades consideradas *exóticas*, locais possuidores de expressividade singular e desconhecidos da maior parte dos habitantes do nosso ocidente urbanizado⁵⁰ Assim, a intenção do autor é demonstrar que uma linha clara pode ser desenhada entre o uso normal do apoio das paisagens como pano de fundo, e o seu uso experimental como uma composição alegórica ativa dentro da narrativa. Em ambos os casos, tornam-se “paisagens mentais” porque ao deixarem essas funções de fundo de apoio para serem algo mais, adquirem um estatuto psicológico. Não se pode esquecer que mesmo não mencionada por Melbye, a premissa da alegoria pode ser também aplicada a cenários inteiros e até a determinados objetos ou elementos presentes nos filmes, fazendo-os adquirir uma dimensão psicológica e alegórica. Através da manipulação técnica, nesses diversos elementos podem estar impressas as dimensões psicológicas dos personagens, refletindo estados subjetivos, ou até seu caráter e personalidade, topografando sua existência num lugar e num entorno específico. Em determinadas situações, entornos naturais quando passam a fazer o papel de protagonistas da estória, tornam-se praticamente antropomorfizados, adquirindo comportamentos e reações de anuência ou rejeição a

⁵⁰ Embora as paisagens virtuais dominem o contexto de produção de muitos filmes no universo contemporâneo, mixando uma diversidade de entornos naturais e quase não existam mais “paisagens inexploradas” que sirvam de fundo para os filmes, o estranhamento provocado por paisagens como as do filme *Avatar* (2009) de James Cameron, baseada em lugares reais na Nova Zelândia e modificados digitalmente não acabou. Federico López Silvestre (2004) discorreu sobre as paisagens virtuais e o neobarroco digital confeccionadas pelo cinema, tomando como base analítica as teorias de Martin Jay (1988) sobre os regimes escópicos da modernidade.

acontecimentos, comandando e induzindo ações e reações dos personagens.

A alegoria cinematográfica é definida como um modo estruturado de narrativa, no qual os personagens principais movem-se além das funções de protagonistas_ antagonistas em uma dimensão simbólica. As alegorias não são aprofundadas em demasia nos filmes, atuando através do reconhecimento imediato a partir daquilo que extrapola o imediatamente visível, ancorados por um léxico cultural simplificado, permitindo ao público aceder às intenções mais profundas do cineasta.

Melbye (2010) dedicou uma atenção especial às atitudes reflexivas espirituais ou religiosas, em culturas produtoras de artes pictóricas da paisagem. Por séculos, as diluições de crenças transcendentais aos seres humanos conduziram no início do século XX, a uma certa desilusão espiritual (Azevedo, 2007, 2008, 2012), A ênfase decrescente no antropocentrismo e o crescimento de uma relação contraditória entre realismo e abstração impulsionaram a crescente atenção à autonomia da paisagem. Por essa razão, tanto os realizadores como o público tornaram-se capazes de ler uma linguagem visual codificada relativa às paisagens, pela construção de uma ideia específica agregada à cultura e largamente difundida nos aparatos visuais. “Em outras palavras, não seria suficiente supor que os cineastas e seu público chegassem às paisagens alegóricas, independentemente de um vasto patrimônio cultural” (2010:22). Da mesma forma, não se pode afirmar uma influência direta de um exemplo de paisagem de um passado estético particular, a não ser que isso seja explicitamente assumido pelos realizadores ou pelo público. E tal como nos extraordinários estudos sobre a prevalência randomizada de formas específicas nos objetos artísticos renascentistas no Atlas Mnemósine de Aby Warburg (2004), Melbye (2010) acredita que o impacto de construções e formas culturais pretéritas, operam em formas simbólicas e artísticas do presente além do nível consciente, já que se encontram estão dissipadas no coletivo, ressurgindo a cada fluxo filosófico e tecnológico da humanidade.

1.3. CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS

O próximo capítulo dedica-se a salientar o percurso historiográfico que levou a Geografia Cultural a incorporar o cinema em seus aspectos materiais e não materiais. O estabelecimento das relações ontológicas e epistemológicas entre os universos do cinema e os da ciência geográfica e seus desdobramentos, deram surgimento ao campo disciplinar das Geografias Cinemáticas. O campo cinematográfico nas geografias, no entanto, não é único ou solitário, e tal como a própria Geografia Cultural, ele é igualmente uma ampla arena de debates, sobreposições e multidisciplinaridades. Por essa razão, procurarei entrelaçar o universo cinemático com os de outras geografias por acreditar que são as

mais pertinentes e imprescindíveis em relação o objeto de estudo deste trabalho e seus re_direcionamentos compatíveis com a busca das novas correntes disciplinares, inauguradas com as teorias mais-que-representacionais.

Nesse primeiro capítulo, explorou-se a emergência do interesse da Geografia Humana pelo mais relevante objeto cultural produzido no século XX, o cinema, através do relato de algumas das principais questões instaladas durante as viragens teóricas culturais, textuais e espaciais das ciências geográficas. Discutiram-se alguns pontos cruciais sobre o cinema além de suas possibilidades técnicas ou a sua história, como por exemplo filmes a partir de seus significados ou como retratos do real, sempre com a intenção de exibir um caminho teórico que se desenvolveu em paralelo à própria evolução do pensamento geográfico, impulsionando a consolidação do campo das Geografias Cinemáticas em países anglófonos. Dado o entendimento da influência dos processos de produção, do autorismo, da parcialidade analítica do sujeito da interpretação, e do reconhecimento da infinita capacidade de refazimento, a obsessão em estudar determinados aspectos estéticos e tecnológicos do cinema fluiu para outras direções. Isso permitiu o reconhecimento das multivocalidades que impedem a fixação ou consolidação imutável de significados subjacentes aos filmes, pela própria característica mutante dos sujeitos interpretantes, além da materialidade inerente ao medium, e das técnicas que envolvem todos os aspectos do cinema.

Foi a tecnologia do cinema a serviço das representações, aquela capaz de construir imagens e narrativas que se movem por uma cosmologia própria, através de novos lugares e novas paisagens cinemáticas, criadas e construídas de forma fragmentada, mas paradoxalmente expostas continuamente nos ecrãs, sejam elas paisagens capturadas tanto a partir de sítios reais, como elaboradas desde cenografias imaginadas. Foi através de determinadas políticas hegemônicas e da travessia entre as culturas diversas, que geografias e territórios re_criados nos ecrãs foram espacializados ou transpostos para a experiência prática e afetiva das paisagens cotidianas. Foi uma diversidade de políticas culturais que ao divulgar modelos de representações do Outro, através de personagens e comportamentos padronizados, naturalizou de forma subliminar determinados olhares sobre as diferenças, que reverberaram na construção dos imaginários coletivos. Podemos dizer que o cinema é uma mídia antropofágica, pois tem impacte cíclico e contínuo na re_produção dos espaços, nas percepções e elaborações emotivas dos indivíduos e na co_construção da ideia de paisagem. Então como a ciência geográfica lida com essas interrelações com o cinema? O “quanto” existe de representação dos lugares e das pessoas nos filmes, o quanto existe de captura do real? E se invertemos a questão, o quanto existe dos imaginários filmicos nas paisagens e nos comportamentos dos indivíduos? Se isso é mensurável, quais seriam as formas pelas quais elas se expressam na experiência cotidiana?

Em relação ao objeto específico desse trabalho, não há dúvidas do que o cinema participou da configuração e divulgação da ideia de paisagem de Copacabana, agenciando suas lindas paisagens, sua cultura musical e urbana, e os hábitos dos seus moradores e frequentadores, especialmente no ciclo hollywoodiano. Isso, no entanto, certamente mudou, pois, as construções culturais foram habilmente reinterpretadas e digeridas em inúmeros processos visíveis nos estilos de cinema brasileiro. Como meio de transporte cultural, as inúmeras salas de exibição existentes no bairro até meados do século XX, e os filmes nelas exibidos, certamente tiveram uma imbricação sócio_cultural com o que se passava em Copacabana. Ao mesmo tempo, não se pode negar que o transporte de ideologias de outras culturas hegemônicas para o imaginário de Brasil, com a centralização simbólica de Copacabana, colaboraram para a elaboração de estereótipos que até hoje acompanham o país pelo mundo. Isso ao mesmo tempo em que o ambiente era idealizado como antropomorfizado, corporificando nas geografias da sua curvilínea sensualidade a feminização, além de aspectos de colonização cultural, eurocêntricos e norte americanos. Dado que as geografias cariocas estão indelevelmente generificadas e reificadas em filmes, ou em quaisquer outros objetos culturais sobre, ou que usam o bairro como referência ou locação fílmica, mas também nos discursos ou quaisquer outras expressões artísticas, esses processos espacializados, transferidos para a exaltação da sua qualidade de vida, atraíram muitos seduzidos para sua rápida ocupação territorial. Na Parte III, Paisagem, a evolução urbana do bairro é explorada, mostrando como se fez a configuração do bairro.

A intenção do Capítulo II, portanto, é continuar a buscar suporte teórico aos questionamentos sobre as representações das paisagens e teorias contemporâneas articuladas ao cinema. Nesse sentido, o que se deseja é ter subsídios para alcançar o entendimento das transformações da paisagem de Copacabana, ativamente concebida como sensual e preguiçosa, super saturada de simbolismos nos corpos geográficos que nela se inscrevem.

Capítulo 2

GEOGRAFIAS CULTURAIS E CINEMÁTICAS, CONEXÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

“(...) a Geografia Cultural é menos um inventário fixo de objetos, e mais um meio de mudar a forma como entendemos os objetos do conhecimento. O que é distinto (...) é que ela traz uma imaginação geográfica para lidar com esses objetos. Essa imaginação não está simplesmente ligada à localização das coisas (onde na terra?!), como a Geografia costuma ser caricaturada. A localização agora provoca uma série de questões sobre as relações espaciais que constituem as coisas, sobre os movimentos e encontros das coisas, e sobre a própria constituição do espaço, lugar e natureza. Nós geógrafos vemos a Geografia Cultural, portanto, como um terreno contestado de debates - na verdade, um amplo conjunto de debates. (...) A Geografia Cultural é uma tradição viva de desacordos, paixões, compromissos e entusiasmos. (...) é mais bem pensada como uma série de engajamentos intelectuais - e, no fundo, politizados - com o mundo. É um estilo de pensamento, nem fixo no tempo nem no espaço. Anderson et al (2003).

2.1. INTRODUÇÃO

Esse capítulo dedica-se ao estudo das geografias cinemáticas, e aos ciclos de mudanças relacionados à forma como as geografias culturais têm modificado seu enfoque no que diz respeito às representações, especialmente aqueles refletidos em imagens ou nos estudos de cinema. Desde a obsessão monotemática por significados nas representações até sua “negação” nas teorias mais_que_representacionais, atualmente assistimos ao retorno da força e das capacidades das representações em afetar e produzir efeitos, fazendo a diferença em inúmeros trabalhos que buscam uma nova maneira de abordá-las (Anderson, 2018:03).

As relações estabelecidas entre as representações filmicas, e a sua consolidação no imaginário contemporâneo, podem ser mais bem compreendidas como uma espécie de *geografia das experiências* (Vaz da Costa, 2016:03-07). Isso porque as imagens dos filmes constroem não só geografias diversas como dramaturgias do espaço, respondendo a uma lógica de construção filmica na qual elementos e visualidades operam em espaços espetacularizados⁵¹ (Vaz da Costa, 2009:115). Nesse sentido, o cinema é aparato capaz de qualificar o engajamento e/ou o posicionamento da audiência em lugares

⁵¹ Silvestre (2004:72) discute a palavra espetáculo: “como espectador, espetacular, especular, prospeto, circunspecto, perspectiva ou espelho, o termo “espetáculo” procede indiretamente do verbo latino *specere*, mirar. Porém se o termo “perspectiva” se formou a partir do termo *perspicere*, isto é, mirar atentamente ou através de algo, “espetáculo” deriva de *spectaculum* que significa não só coisa oferecida a vista, senão também “diversão circense”. Perspectiva corresponde a mirada cartesiana e espetáculo a uma busca de entretenimento visual em amplo sentido.

privilegiados de absorção das suas representações, associadas a complexidades discursivas, sociais e culturais, e ao mundo vivido, emoções, afetos e percepções. Como práticas sensoriais e espaciais, o cinema e os espaços *reais* compartilham as dimensões e os simbolismos culturais, enquanto valores são projetados nos ecrãs e (con)fundem-se às nossas experiências perceptivas e corpóreas, permeando e afetando a criação de novas espacialidades. Para compreender os processos relacionais que envolvem as representações em cinema, é necessário reconsiderá-los como eventos, indo além de idealismos discursivos. Isso envolve compreender como são praticadas as representações, como elas são vividas no meio de outros eventos, processos e objetos, ao invés de serem encaradas somente como sistema referencial (Anderson, 2018:06). Sob esse ponto de vista, as intenções das geografias cinemáticas são reconfiguradas, renovando-se as perspectivas sobre o universo representacional.

A análise geográfica das representações em cinema tem possibilitado a construção de uma fortuna crítica a respeito de espaços naturais ou urbanos, reais ou virtuais, e das macro e micro geografias geradas pelas produções filmicas. Mas não só isso: objetivamente tem permitido a observação de significados simbólicos e de valores históricos e culturais; a exploração de estruturas geopolíticas, econômicas e ideológicas e a investigação de práticas sociais relacionadas. O cinema como arte impura que é, permite a observação da contaminação por outras expressões e formas culturais, e da interação entre corpos e jogos de sedução em todas as dimensões afetivas que percorrem quem está por detrás e pela frente das cameras, associadas às tecnologias de produção. Por isso as geografias culturais de cinema igualmente se dirigem à observação de emoções e afetos, de subjetividades e intersubjetividades, e também de aspetos do universo especificamente material dos filmes. Isso sem relegar a teoria e a história do cinema a permear e fundamentar todas essas temáticas, já que para analisar um filme começa-se antes de tudo por entender o que um filme é, como ele é feito, como tem sido pensado histórica e filosoficamente desde sua origem. E finalmente, é preciso lembrar que em todos esses aspetos está implícita sempre a questão do poder – e as geografias sempre estiveram interessadas na análise e na crítica do poder. E isso é devido à vinculação com as diferentes escalas espaciais através das quais relações de poder operam, e de como o espaço manipulado tanto pelos fracos como pelos poderosos, aquando da constituição das injustiças, desigualdades e ações opressivas, emerge das alteridades narrativas do cinema (Anderson et al, 2003:03).

As geografias cinemáticas podem tratar de signos, imaginários, conceitos, discursos, performatividades, fenômenos geográficos, representações, afetos e atmosferas, identidades. Nesse rol infinito de possibilidades para abordagens teóricas e práticas, pode-se incluir os relacionados ao domínio material da arquitetura e urbanismo, tal como a travessia do espaço arquitetônico explorada por Bruno

(2002) que inclui viagens imaginárias por territórios edificados proporcionadas pelo cinema. A gênese do cinema de Bruno é um movimento que não parte de dentro do filme, mas sim de fora para entendê-los, na verdade de um mapa para a produção de uma cartografia das emoções. A migração da teoria dos afetos para a geografias cinemáticas parte do pressuposto de que operam como eventos relacionais afetando-nos. Lukinbeal & Zimmermann (2006) argumentaram que no caso específico das análises filmicas, o foco além do visual ou sonoro pode trazer respostas alargadas a respeito dos efeitos dos filmes sobre nós, indo além do campo representacional.

Portanto, a pluralidade de objetos e diretrizes analíticas manifestas no cinema, tornam as geografias cinemáticas quase indefiníveis dentro de um campo devorador de ideias como o da Geografia Cultural. E embora o objeto de partida seja sempre claro – as imagens em movimento⁵², outras disciplinas diversas e mesmo outras geografias, são tangenciadas nesse complexo processo. São as geografias mais-que-representacionais desdobrando-se nas geografias dos corpos, dos afetos; nas feministas, desdobrando-se nas teorias de gênero e nas teorias feministas, sempre caminhando juntas; mas há também um olhar sobre o cinema como objeto cartográfico – na verdade como um mapa em movimento, uma cartografia cinemática. As geografias cinemáticas dessa forma tratam das imagens em movimento, de forma múltipla e concretamente interdependente de outras disciplinas para sua ação integrada.

Assim, à guisa de conclusão dessa introdução, enfatizo que a vasta oferta temática que o cinema nos traz, suas construções, e o seu papel na formação cultural do espaço, têm exigido novas metodologias e novas formas de análise pelos geógrafos (e por outros profissionais também). Pois o cinema, é objeto situado em um terreno teórico valioso para situar eventos espaciais e humanos que podem esclarecer cada vez mais o que costuma ser classificado como o “universo cotidiano”. Sob essa ótica, presta-se e oferece-se a compreensão das conexões geográficas teóricas cuja tendência dos últimos 30 anos estabeleceu-se em direção aos estudos das novas materialidades, entrelaçadas e associadas umas às outras dentro desse vasto terreno *movediço* que é a Geografia Cultural (Anderson et al, 2003:05). Começamos então, por desdobrar como as construções cinemáticas foram incluídas no rol de interesses das geografias e a importância desses processos para a cultura e espacialidades contemporâneas.

⁵² Lembrando que aqui se vai além dos filmes e do cinema em si. Estamos em um amplo universo de imagens digitais, televisão, séries, vídeos feitos em smartphones para redes sociais, em drones...tudo que se move e produz algum tipo de narrativa (espacial) está incluído. As plataformas de exibição confundem-se e condicionam as tipologias das produções. Portanto, tudo o que se assiste como imagens de filmes está incluso.

2.2. DAS CIÊNCIAS GEOGRÁFICAS ÀS GEOGRAFIAS CINEMÁTICAS

No terreno ambíguo e complexo do sub_campo das geografias cinemáticas, talvez seja relevante ao invés de precisá-las, dirigir-se ao(s) seu(s) objeto(s) de estudo e a sua importância para a disciplina geográfica. Queiroz Filho (2007:75) no esforço de definir o que elas são, nos trouxe a noção preliminar de que elas estão endereçadas “aos estudos e aos encontros com a dimensão espacial na qual os personagens⁵³ de um filme agem. São espaços compostos de territórios, paisagens e metáforas (...) O que imediatamente nos coloca, por se tratar de narrativa e linguagem, numa concepção de espaço, mas que está além da pura materialidade”. Pois bem, uma reescritura dessa colocação poderia ser “aos estudos e aos encontros com as dimensões espaciais onde as ações e as narrativas de um filme ocorrem”, quando esqueceríamos os personagens (talvez) humanos mencionados por Queiroz, que não necessariamente estão agindo ali nos ecrãs. Uma outra questão é que Queiroz nos dá a impressão de que as Geografias Cinemáticas tratam apenas dos espaços dentro dos filmes, mas sabemos que isso se distancia da realidade da produção filmica, com a constituição de espaços que estão além dos ecrãs e até o do próprio ecrã. Pode-se dizer, tal como Azevedo, que as geografias cinemáticas tratam simplesmente da conexão entre as geografias e o cinema, mas desde uma perspectiva crítica que investiga o seu uso “como retrato rigoroso do mundo, dos lugares e das pessoas nos lugares” questionando e desafiando as representações estereotipadas das paisagens urbanas ou naturais, de suas qualidades estéticas e sentidos de lugar (Azevedo, 2009:96) sempre impregnadas por discursos específicos. Isso tudo é verdade, no entanto, as geografias cinemáticas estão longe de tratar apenas de estereótipos, de representações e de questões das realidades nos filmes e de serem assim tão rigorosas como retrato do mundo. Aliás a Geografia tem tentado se distanciar das representações há alguns anos, esboçando mais recentemente uma abordagem renovada do tema a partir das teorias mais-que-representacionais. Porque não há bem como separar modos particulares de ação e eficácia das representações, das suas ações e efeitos nas relações humanas e não_humanas, e como agem por meio delas. Isso demonstra que talvez mais importante de entender o que são as representações, que estão dadas, é entender o que elas fazem, porque e para quem.

Os geógrafos necessitam elaborar teorias críticas do espaço, e por isso o cinema tornou-se ao longo dos últimos 40 anos, uma das mídias_chave através das quais têm sido explorados um conjunto de questões de pesquisa interligadas a matéria (Aitken & Zonn, 2006:327). Deborah Dixon (2014)

⁵³ Personagens não necessariamente em carne e osso. Vimos no capítulo anterior que as paisagens podem se transformar em alegorias dos personagens, ou nos próprios personagens dos filmes. Nem todos os filmes têm necessariamente personagens humanos.

ressalta que foram os estudiosos em mídias e do próprio cinema, a invocar preliminar e repetidamente as suas geografias, fundamentados em discussões quase sempre ligadas aos cenários políticos_econômicos de produção e patrocínio, as escalas diferenciadas de atividades exibidas pela indústria do entretenimento, bem como a reapresentação de locais específicos na tela, e o seu papel como dispositivo para definir o tom emocional para um personagem, cultura ou enredo. Dixon nos diz que os geógrafos, especificamente, têm olhado para os filmes de cinema como um meio para o desenvolvimento de ideias e práticas exploratórias e inovadoras em torno de alguns temas chave ou *primitivos* da disciplina. Grande parte do interesse da geografia nos filmes de cinema ainda é impulsionado por um reconhecimento e um desejo de se compreender a extensão das indústrias de cinema (hollywoodianas), seus efeitos globalizantes e seu papel na formação dos sujeitos, embora há muito Hollywood tenha perdido essa hegemonia. E embora o filme como objeto cultural possua inúmeras características, não há dúvida de que a primazia do visual em todas as questões analíticas chamou a atenção dos geógrafos que consistentemente a têm abordado. Assim, o denominado sub_campo disciplinar, tem estado a seguir questões sobre como, onde e com quais efeitos a imagem ajuda a constituir e confundir, tantos os nossos imaginários espaço_temporais e materialidades, quanto as das outras pessoas. Não é muito surpreendente, então, descobrir que algumas das mais controversas, bem como produtivas e conceituais linhas de investigação que surgiram nas geografias foram desenvolvidas dentro das Geografias Cinemáticas (Dixon, 2014:40).

Para compreender melhor ainda o florescimento desse interesse da Geografia pelo cinema, devemos retroceder no tempo para desvendar um pouco desse relacionamento pela história transdisciplinar. E isso passa pelo seu necessário alargamento para o conjunto das Ciências Sociais, como a Antropologia⁵⁴ e a Sociologia, igualmente observando suas relações com a teoria do cinema e as primeiras produções de documentários por geógrafos. A Antropologia e a Sociologia foram estabelecidas como disciplinas acadêmicas no final do século 19, mais ou menos na mesma altura em que as imagens em movimento começaram a se desenvolver. Em torno dos anos 1920, a Sociologia perdeu o interesse pelas imagens, retomando-o apenas na virada cultural dos anos 1970/80. Portanto, é mais importante

⁵⁴ A relação entre a disciplina antropológica tal como se constituiu no séc. XIX e o meio fotográfico têm sido objeto de renovação, ligado à redescoberta e reavaliação de um rico patrimônio fotográfico. O entusiasmo da antropologia nascente pelo meio fotográfico parece indiscutível (...) Suas histórias cruzaram-se, pois, a fotografia emergiu enquanto a ciência antropológica instalava-se em nível tanto teórico como institucional. Neste contexto particular, a fotografia cumpriu o desejo de precisão que assombrou esta nova disciplina, fortemente associada à medicina e à ciência natural. (...) Neste contexto, a fotografia surgiu como um instrumento quase perfeito, tanto uma ferramenta investigativa ao apoio educacional, como a meios de divulgação científica. Teresa Castro (2009), In: Os anais da conferência do Museu Quai Branly Jacques Chirac. Os "Atlas Fotográficos": um mecanismo de pensamento comum à antropologia e à história da arte. URL: <http://journals.openedition.org/actesbranly/290>. Acesso em janeiro de 2021. Tradução livre da autora.

frisar o trajeto das imagens pela Antropologia, pois é a disciplina que está mais associada ao cinema através do filme etnográfico como documento de pesquisa, o documentário (Jacobs, 2013:715). Não cabe aqui contar a história do documentário etnográfico, mas sim, as inovações tecnológicas que permitiram uma maior fidelidade aos registros feitos nos campos de pesquisa. Anteriormente, a tecnologia sonora era dissociada da visual, dessa forma o documentário necessitava da edição em estúdio, sofrendo a (in)questionável intervenção do pesquisador_produto das imagens para finalizá-lo. Isso deu início ao questionamento dos antropólogos que acreditavam que os filmes ficcionais e documentários sempre estiveram dentro do mesmo *corpus* – o das representações. No final dos anos 1960, aportes tecnológicos como a introdução de cameras portáteis com som síncrono, tiveram um forte impacto na produção dos documentários etnográficos, reduzindo as intervenções do investigador, que passou assim, a seguir a ação ao invés de simplesmente dirigi-la ou mesmo provocá-la. A câmera sincrônica tornou igualmente possível a edição imediata do filme após sua captura. Essa inovação tecnológica ganhou crédito por trazer uma grande transformação no discurso sujeito_objeto nas Ciências Sociais, pois, ao registrar sincronicamente imagens e sons, tornaram-se mais convincentes, alcançando da mesma forma e fortemente em seus impactes, as mídias convencionais como o cinema, que importou a novidade para ganhos de credibilidade às narrativas. Esse compartilhamento entre documentários e filmes de ficção, pôs ainda mais em xeque a fidelidade ao real dos documentários etnográficos.

O envolvimento entre Ciências Sociais e cinema é temática antiga e complexa, sendo alvo de acaloradas discussões que vão muito além de um único campo disciplinar. Mas observa-se que os primeiros teóricos formativos do cinema, começaram a demonstrar um certo alinhamento com temas correlatos às geografias. Seguindo uma linha organizacional por um lado cronológica, e por outro lado, por estruturas teóricas, Dudley Andrew (1976) perfilou questões comuns entre três grupos dos principais teóricos de cinema (os quais irão surgir nesse trabalho outras vezes) e que podem ajudar a clarificar um pouco mais este debate. Eles integram a tradição formativa do cinema (os russos), as teorias realistas, e as fenomenológicas (francesas). A *tradição formativa*, cobriu um período até aproximadamente 1935, do qual o autor destaca o trabalho do psicólogo polonês Munsterberg, do também psicólogo alemão Arnheim, do cineasta Eisenstein, e de Bela Balázs, poeta e crítico húngaro. Das *teorias realistas*, ele selecionou o trabalho do teórico e escritor alemão Siegfried Kracauer, de André Bazin, e das linhas teóricas francesas testemunhadas por obras como a do cineasta Jean Mitry, e do semiólogo de filmes Christian Metz. Finalmente, ele trouxe as *fenomenologias cinematográficas*, em vigência no final dos anos 1970, devedoras de obras como as do sacerdote cristão e crítico Amédée Ayfre e do crítico, cineasta e professor Henri Agel. Selecionados segundo sua capacidade de expandir e aprofundar as teorias do

cinema, e de acordo com questões interligadas às técnicas e métodos de análise estruturadas pelo próprio Andrew, o autor identifica e categoriza os seguintes aspectos centrais em cada um deles; a) a matéria-prima, associada a manipulação diegética espaço-temporal b) as formas e modelos, ou seja, o perfil estético c) os objetivos e valores de cada um.

A seleção de Andrew é bastante útil aqui, ao apresentar em seu estudo teorias preliminares que tangenciam de uma forma ou de outra os espaços e a natureza no cinema. Mas é mais importante no sentido de apontar um certo ponto de rutura, correspondente ao final dos anos 1970, quando as teorias pós-estruturalistas emergiram. Nesse período tornou-se igualmente perceptível uma nova sensibilidade relativamente ao estudo do cinema por parte de alguns geógrafos culturais, mesmo que esse interesse ainda aparecesse de forma intrincada. As escolhas de Dudley Andrew, embora datadas pelos limites da obra, não perderam a validade mesmo com a ausência de muitos outros teóricos de relevância, tópico que o autor justificou plenamente.

No que se refere às preocupações com temas clássicos da Geografia, elas já existiam indireta ou periféricamente, através de algum diálogo com as teorias cinemáticas como aliás observado por Escher (2006) e aprofundado por Azevedo (2007, 2008, 2009a). O húngaro Bella Balázs, já em 1924, voltou a sua atenção para a análise das diferenças entre as paisagens do quotidiano e as paisagens do cinema. No sentido prático, a introdução da “natureza” e a participação ativa de elementos significantes remetendo à presença do meio natural nos dramas cinematográficos como galhos de árvores, por exemplo, permitiram ao cinema primevo competir com as tipologias de entretenimentos que ocorriam “ao vivo”, como o vaudeville e o *music hall*, entre outros. Esses eram espetáculos encerrados em espaços fechados como teatros, e se desenrolavam dentro de um local fixo, eram limitados imaginária e espacialmente. A “humanização da natureza” fazia parte da concepção da técnica cinemática de Balázs e baseava-se na crença de que os filmes não são fotografias da realidade, pois as próprias paisagens que funcionam como pano de fundo para os dramas, são produtos de nossos padrões culturais (Andrew, 1976).

Alguns anos depois de Balázs, outro teórico formativo, Arnheim (1932), inspirado em Munsterberg, discutiu o conceito dos espaços cinemáticos e sua transcendência espaço-temporal (Andrew, 1976; Escher, 2006). A matéria cinematográfica de Arnheim, seriam todos os fatores capazes de despoletar uma ilusão mais que perfeita da realidade, e através de detalhadas comparações com as fotografias, que aqui não cabe enumerar, ele argumenta sobre a construção do espaço filmico, factível apenas por conta da criação de ilusão de profundidade adquirida através das técnicas de movimentação da câmara (Andrew, 1976; Arnheim, 1932). Azevedo (2007, 2008) evidenciou o impacte das teorias realistas de

Bazin em sua concepção de cinema. Para Bazin, o segredo estético dos filmes era a configuração de um cenário natural, efetivado através do recurso a “garantias naturais” (Bazin, 1958:161), ou seja, a elementos cuja simbologia remetesse minimamente ao ambiente natural dentro da diegese. Azevedo (2007:361-363) ressalta que sob o olhar realista-naturalista de Bazin “a conversão da natureza como representação cinematográfica teve como implicação direta a importação do gênero da pintura de paisagem para os ecrãs”. Ou seja, a efetividade na distribuição e representação da natureza na pintura de paisagem, colaborou para a inserção e organização da natureza nos ecrãs de cinema.

O momento em que se estabeleceu a interligação entre Geografia e Cinema é identificado por diversos autores anglófonos (Aitken, 1994; Aitken & Dixon, 2006; Lukinbeal, 2009; Dixon, 2008, 2014) como tendo ocorrido em torno dos anos 1950, quando a representação das geografias e topografias em documentários norte-americanos demarcou debates teóricos em Geografia. O ponto de partida seria o efeito da produção e difusão das obras da *The National Geographic Magazine* (Aitken & Dickson, 2006-326; Escher, 2006; Dixon, 2008, 2014). Na altura, foram publicados uma série de artigos ressaltando o propósito pedagógico e utilitário dos filmes geográficos, a sua capacidade de capturar formas e movimentos, e a interface entre filmes documentais e geografias regionais. Escher (2006) salienta a superioridade e a dinâmica desses documentos fílmicos diante dos registos fotográficos, pela sua capacidade de ilustrar tanto fenómenos sociais como naturais, captando fluxos e movimentos de mudanças associados às redes de transportes, aos registos de marés e processos erosivos.

Mas a incorporação do cinema como instrumento teórico e crítico em Geografia emergiu de facto apenas em meados dos anos 1990, quando o corpo analítico e conceitual das geografias físicas e humanas foi estabelecendo a Geografia Cinematográfica como (sub)disciplina ou sub_campo disciplinar (Aitken & Dickinson, 2006; Escher, 2006; Dixon, 2008, 2014). Escher (2006:308) considera como um marco definidor, a publicação em 1994, de uma coletânea de artigos fundamentais reunidos em um livro por Aitken & Zonn⁵⁵. A publicação desse livro seria um “sinal” ratificando o posicionamento do geógrafo cultural Denis Cosgrove, que celebrou mudanças metodológicas e filosóficas na Geografia Cultural, pois finalmente teriam sido incorporados os estudos das mídias de massas, permitindo atualizar a compreensão da diversidade, crenças, valores e ideais que moldam as paisagens culturais (Escher, 2006). Apesar do reconhecimento da importância das mídias como as grandes produtoras culturais da pós-modernidade, e como o modelo para interações sociais e experiências de lugar, Kennedy & Lukinbeal (1997) e Aitken & Dickinson (2006) destacaram em finais da década de 1990, a ainda presente rejeição, e até um certo desprezo dos geógrafos, à investigação nas formas culturais das mídias de entretenimento

⁵⁵ Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film, 1994.

de massas, consideradas marginais e efêmeras, e a ausência de investigações e pesquisas sobre a produção de significados. Os geógrafos de língua anglo-saxã, no entanto, quebraram a resistência e compreenderam a importância da mediação das mídias de massas no mundo moderno, tomando a dianteira no desenvolvimento de pesquisas na área (Aitken & Dickinson, 2006) esclarecendo a necessidade de se avançar além do sentido pedagógico e das metáforas espaciais nos filmes.

Desde então, uma miríade de perspectivas variadas se desenvolveu incentivando pesquisas sobre cidades no cinema, paisagens cinemáticas, turismo cinemático, a discussão sobre a construção das identidades em diferentes níveis, globalização, repercussão das produções cinemáticas nas geografias econômicas - com especial atenção aos aspectos da distribuição de filmes e políticas de marketing, e finalmente, estudos sobre o desenvolvimento das próprias geografias do cinema em microescala, como as microgeografias criadas pelas *mise-en-scène* (Escher, 2006). O corpo temático e investigativo teria atingido a “massa crítica” após os anos 2000, quando uma grande produção de artigos, livros publicados e trabalhos acadêmicos instalou o reconhecimento do campo disciplinar (Aitken & Dickinson, 2006).

É importante salientar que o interesse da Geografia Cultural pelos filmes, não pode ser compreendido se apartado das diferentes significações que a palavra “cultura” e o conceito de “cultural” adquiriram durante o desenvolvimento do campo, mudando de acordo com os contextos e tradições filosóficas, as vezes de forma conflituosa (Gibson & Waitt, 2009, 02:411). Desde o significado saussuriano nos anos 1920, que enfatizava as formações culturais materiais através de uma definição de cultura identificável como *modo de vida*, explicando um padrão espacial, até a transformação da cultura como fator de produção do conhecimento, a definição do que é cultura tornou-se particularmente pertinente com o advento de influências pós-estruturalistas na Geografia. A difusão do pós estruturalismo (Woodward et al, 2009: 8: 396-407), no final dos anos 1970, sob influencia de pensadores e filósofos franceses como J. Derrida⁵⁶ (1967), M. Foucault (1969), e F. Lyotard (1979), desencadeou nas geografias humanas a denominada *crise de representação*, fruto da percepção de que a produção de conhecimentos sempre foi carregada de poder e de que os significados não são naturais, mas construídos por ideologias e discursos, e de que as interpretações das representações poderiam ser tantas quanto os indivíduos existentes no mundo (Scott, 2009, 9:351). Confrontando os sistemas de pensamento vigentes, a crise veio questionar os fundamentos da construção de conhecimentos historicamente ancorados, através de um conjunto de críticas aos discursos implícitos em todas as áreas. A desestabilização de velhas certezas provocou o reconhecimento e a incorporação de subjetividades e de relações intersubjetivas, instaurando-as dentro dos debates e focos analíticos das ciências sociais, colocando ao mesmo tempo em xeque as

⁵⁶ Ver: Gramatologia por Jacques Derrida, edição da Ed. Perspectiva, 2011.

representações de todo o tipo.

Sob um ponto de vista disciplinar, nos anos 1980, em meio a um interrogatório sobre as origens e a propagação dos discursos, a *crise das representações* amplificou-se ainda mais, desencadeada pelo peso crescente das críticas feministas, pós-coloniais e movimentos antirracistas. Essas críticas dedicadas à compreensão de como o conteúdo e a forma das representações se expressavam e se reproduziam no seio das estruturas sociais, influenciaram o movimento designado de “Nova Geografia Cultural”⁵⁷ (Anderson, 2019). Um movimento que já estava em grande ebulição no diálogo com abordagens neomarxistas e neohumanistas, e por trabalhos como os dos geógrafos como David Harvey e Y-Fu-Tuan, respectivamente. No amplo debate entre a Geografia Cultural “tradicional” e a “nova”, indagava-se sobre como a primeira, enfatizava a realidade física e as condições materiais sobre as representações, enquanto os novos geógrafos culturais afirmavam que conceitos como “natureza” e “paisagem” são sofisticadas construções culturais, não muito diferentes do cinema, da literatura e das artes em geral.

No alvorecer dos anos 1990, o complexo e vasto conceito de cultura passou por uma reavaliação e por um redirecionamento em diversas áreas das ciências. A cultura era agora ancorada muito mais no entendimento sobre a sua forma de atuação na sociedade, do que propriamente no seu sentido. Segundo Turner (1989:49) os novos entendimentos agregaram além “dos processos que constroem um modo de vida da sociedade, seus sistemas de produção de significados, sentido ou consciência, e especialmente aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens um significado cultural” - como o cinema. Paralelamente, fervilhava o intercâmbio entre estudos culturais e ciências sociais impulsionando duas viragens em ambas as direções, o abrangente e frequentemente indefinível *cultural turn* e o *spatial turn* (Lukinbeal, 2009, 04:126). No que diz respeito ao impacto do cultural turn nas mídias e na cultura visual, os enfoques se modificaram de maneira a incorporar o papel do espaço e lugar na teoria representacional, na formação das identidades, e o papel do cinema (principalmente o hollywoodiano) na globalização (Lukinbeal, 2005). O *spatial turn*, segundo D. Bell (2009, 02:437) foi uma redescoberta do espaço, originada a partir do interesse do pós-modernismo nas teorias de compressão espaço_temporais. Por fornecer um rico conjunto de meta_formas para a compreensão do mundo pós-moderno: mapas, cartografias, topografias, paisagens, o interesse pelo espaço pelas ciências sociais tornou-se uma alternativa ao marxismo e um interessante dispositivo teórico. Além disso, houve

⁵⁷Horácio Capel (2012:231) discorre sobre a ruptura e a continuidade do pensamento geográfico, concluindo que as geografias têm sido novas em distintos momentos do seu desenvolvimento, a cada ruptura com o período anterior, tornando a conceito de nova apenas temporário. Segundo o autor não foi uma evolução linear e sim, imposta por uma serie de ruturas e revoluções que deram lugar a novas concepções disciplinares. Esses enfoques têm permitido situar as geografias dentro de um quadro de evolução científica geral. A questão correlata a essas novas geografias relaciona-se a ruturas epistemológicas, sobre as revoluções científicas e a adoção de novos paradigmas.

convergência com uma diretriz da Nova Geografia Cultural, que se preocupava em compreender as paisagens culturais. A paisagem passou a ser explorada como um 'texto', cheio de significados e discursos (explícitos e implícitos) e o ponto de vista "textual" coincidiu com o uso de metáforas espaciais (Duncan & Ley, 1993).

A aplicação do conceito de texto às formas de produção cultural, pressupõe o seu emprego em sentido metafórico. O conceito foi examinado como uma complexa forma de comunicação, capaz de construir perfeitamente compreensões e realidades, a partir de símbolos comunicativos padronizados e convencionais, abrigados na retórica e nos tropos correntes das mídias e dos produtos culturais (Wilson, 2009, 11:220). Essas perspectivas, ao mesmo tempo em que colocaram os produtores de todos os tipos de imagens, mapas, fotografias e filmes (inclusive produtos advindos de projetos de arquitetura e urbanismo) sob intenso escrutínio (Jacobs, 2013) permitiram expandir a sensibilidade às condições relacionadas com as configurações das espacialidades humanas, tendo em conta as diferenças culturais. Dessa forma, os *textos filmicos* filiaram-se a estudos semiológicos dos filmes como lugares de discursos sistematicamente organizados, tal como na semiologia de Christian Metz.

Stam (2000) informa que os *textos filmicos* em sentido epistemológico, originaram-se a partir de problemáticas práticas e de múltiplas intertextualidades relacionadas. Ele enumerou os antecedentes teóricos mais imediatos que incluiriam a obra de Lévi-Strauss (1978) sobre o *mito*⁵⁸, os estudos de Umberto Eco (2015) sobre a *obra* (de arte) *aberta*⁵⁹, as distinções de Roland Barthes (1986) entre *obra* e *texto*⁶⁰, as noções (freudianas) de Althusser e Macheray sobre *leituras sintomáticas* (as ideologias implícitas nos textos) e *ausências estruturantes* (discursos não imediatamente perceptíveis, mas lá estão, na estrutura textual) e a obra de Derrida (1982) sobre a *différance*⁶¹ e *disseminação*. A leituras textuais de filmes tiraram-lhes a pecha de puro entretenimento, fornecendo uma espécie de salvo-conduto para o seu ingresso como objeto de estudo relevante nos meios acadêmicos e intelectualizados, desde que adquiriram a mesma atenção conferida aos textos literários (Stam, 2000:208). Mas os filmes são muito mais do que textos literários e pela sua própria composição complexa (utilização de imagens, diálogos, ruídos, música e materiais escrito) escapam à linguagem puramente das palavras (2003:209). Foi Christian Metz que distinguiu teorias de cinema (sobre o próprio objeto cinematográfico) de linguagens cinematográficas (semiologia filmica) desenvolvendo a noção de sistemas textuais configurados por códigos

⁵⁸ Para mais informações ver: Mito e Significado, de Claude-Lévi Strauss (1978), Lisboa: Edições 70.

⁵⁹ Ver: *Obra Aberta, Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas* (2015), São Paulo: Editora Perspectiva.

⁶⁰ Ver: *From Work to Text* (1986) de Roland Barthes. In: *The Rustle of Language*, New York: Hill and Wang, pp 56-78.

⁶¹ Ver: *Différance*, de Jacques Derrida (1982). In: *Margins of Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press, pp 3-27.

internos (filiados à técnicas e tecnologias de produção) e externos aos filmes (binarismos ideológicos, discursos) em análises filmicas

Portanto, a Semiologia de Metz (1972, 1974) associada às críticas literárias e em concomitância com o estabelecimento da *teoria do cinema* como disciplina de facto, em final dos anos 1970 (Sharp, 2019), tornou possível a emergência das metáforas textuais sobre as representações, originando as análises textuais (Sharp, 2019). No sentido teórico-prático, as análises textuais filmicas teriam derivado de um conjunto de modalidades metodológicas qualitativas literárias (Gregory, 2009) baseadas na tríade autor-texto-leitor (ATL). De forma simplificada, o modelo hermenêutico autor-texto-leitor pode assumir três formas: a primeira, é a análise do texto propriamente dito, e está concentrada nos significados implícitos emanados pelo próprio texto, no caso, o texto filmico; a segunda, no exame dos produtores dos textos-discursos, sendo eles as práticas sociais, as instituições e as tecnologias, e tendo em conta o seu modus-operandi relacional. O enfoque mais frequente no cinema é o baseado no autor ou diretor do filme. A terceira, ao tratamento centrado no leitor, ou espectador, quando o leitor se apropria, resiste ou transforma os significados concebidos como heterogêneos, dentro dos textos sociais. Para Sharp (2019), a utilização separada destas três linhas, sendo a forma mais comum empregue - e não só pelos geógrafos culturais - desvaloriza as investigações sobre cinema. Por isso, defende a sua aplicação unificada para um melhor resultado em análises dos afetos e efeitos socio_culturais, espaciais, e económicos dos filmes.

A perspectiva centrada no *autor*, observa os processos pré-filmicos partindo do princípio de que o diretor tem uma linguagem e filosofia próprias que sobressaem devido a características marcantes tais como, competência técnica, assinatura estética e a capacidade de elaboração de significados nas relações entre o conteúdo filmico e o diretor. Lukinbeal & Sharp (2014), salientam que elas se direcionam da mesma forma para os processos de produção e as condições económicas das indústrias criativas do cinema, cujo impacte sobre o resultado final é indiscutível. Geógrafos como Aitken (1990) por exemplo, buscaram significados na cinematografia de diretores específicos. Centrado na filmografia do cineasta Bill Forsyth, ele estudou a narrativa inundada de discursos culturais auto depreciativos dos escoceses. A metodologia do seu trabalho de cunho francamente estruturalista, baseou-se nas teorias transacionais, cujo ponto de vista se insere na psicologia cognitiva extraída da percepção ambiental e na teoria das imagens-eventos. A imagem-evento pressupõe o intercâmbio dinâmico entre o ambiente filmico e o espectador, configurando uma troca de carácter transacional, enquanto provoca o espectador a sair do lugar-comum, através das modificações na sua percepção espacial e territorial, potencializando reconstruções mentais do mundo físico (Azevedo, 2009:108). Aitken sugere que a maneira proficua pela

qual certos cineastas exploram e constroem essas imagens-eventos, incorporados na sequência e no ritmo dos filmes, conduzem igualmente a uma outra dinâmica relacional entre o meio e os valores culturais projetados no ambiente pelo público, consumidores e reconstrutores do próprio ambiente.

Outros estudiosos do cinema de autor, trataram das geografias de produção filmica, fazendo uso de teorias económicas para análise dos centros de produção, ou das geografias globais das indústrias de cinema. A associação entre economias culturais e estudos culturais, conforme defende Sharp (2019), demanda primeiro o reconhecimento de que as práticas das indústrias estão embutidas na ontogênese de quaisquer dos seus produtos, e segundo, de que as análises hermenêuticas necessitam engajar-se com a economia, a política e as práticas de produção embutidas na criação dos textos filmicos, porque elas se influenciam e se configuram mutuamente. Dito de outra forma, o conteúdo filmico não é fruto só da autoria, ou da máquina de produção cinematográfica, das equipes, e finalização técnica, mas igualmente da interferência de questões do modo de produção, tal como custos de locação, ou outras questões económicas a afetar o produto final e da propagação do filme pelos diversos tipos de produtores, distribuidores e visualizadores.

A perspectiva focada no *leitor-visualizador* de filmes, ressalva a posicionalidade e a reescritura filmica dependentes de cada espectador. Investigando os filmes a partir das práticas espectatoriais, “observa dados da audiência do mercado, ou como as indústrias enxergam as audiências, a situação do consumo dos filmes, através das críticas e material de marketing, a etnografia das audiências e as suas razões para assistir os filmes” (Lukinbeal & Sharp, 2014:33). Consequentemente, essa ótica deve lidar com uma multiplicidade de significados, como os efeitos da recepção durante e após o filme, e as diversas e complexas inter-relações possíveis entre eles. Alguns outros autores, têm trabalhado também a história das audiências, a história e a geografia das salas de exibição, e sua arquitetura, como é o caso de Giuliana Bruno (2002), que explorou o modo como o estabelecimento de uma rede de novas formas arquitetônicas recriou espacialidades no século XIX. Segundo Bruno, estas produziram novas formas de visualização do mundo, e os reflexos dos movimentos e da vida urbana que antecederam a arquitetura e a vida social das próprias casas de exibição de cinema. Nesse sentido, a própria arquitetura das casas e a decoração dos foyers e das salas de projeção *ensinavam* a ver o filme, preparando o terreno sensorialmente desde a ambientação das salas até o espaço do espectador (Avellar, 1996:09).

Alice Gonzaga (1996), no livro *Palácios e Poeiras*, conta a história das salas de cinema na cidade do Rio de Janeiro, desde o início da chegada do cinema ao Brasil. Ela transita entre o apogeu da instalação de salas de exibição implantadas nos mais variados enclaves urbanos da cidade até sua decadência e migração para os shoppings centers, fenômeno comum a diversas cidades do mundo, mas

também de cidades brasileiras. Embora este processo também tenha acontecido de forma similar em muitas outras cidades pelo mundo e existam milhares de estudos relacionados a esses processos que não cabe aqui mencionar, há aspectos na instalação das casas de exibição do cinema carioca que é necessário ter em conta, em seus processos relacionados à centralização e descentralização urbana. A este propósito, o trabalho da geógrafa brasileira Raquel Gomes de Sousa (2014) é também elucidativo. A autora investigou aspectos em torno da memória das salas de exibição de cinemas do Rio de Janeiro, com enfoque na sua distribuição espacial no século XX, e sua contribuição para o desenvolvimento do espaço urbano carioca, especialmente no recorte da área central da cidade, a Cinelândia, seu caso de estudo. As geografias distributivas das salas de exibição, primeiramente agrupadas no centro da cidade, sofreram um processo de descentralização que as reorganizou primeiramente nos subúrbios. Posteriormente elas migraram para áreas novas e nobres das ruas da cidade, e assim sucessivamente.

Nas regiões onde as salas de exibição estiveram densamente agrupadas, sempre houve um desenvolvimento comercial pujante, com bares, restaurantes e lojas nas proximidades, e suas práticas sociais associadas, tais como os passeios e os trajés específicos dos frequentadores, as flanêries, as paqueras, os lanches, as sociabilidades e os modos de vida. Gomes de Souza (2019, 2014) não estudou o bairro de Copacabana, mas os processos por ela detetados, estiveram presentes na principal avenida comercial do bairro, a Avenida Nossa Sra. De Copacabana, quando em meados do século XX, houve um importante adensamento de casas de exibição com grande impacto nos estilos de vida, na cultura musical, na arquitetura e em outras “modernidades” bem características do bairro, que serão mencionadas mais à frente, no Capítulo 5. Depois que as salas de exibição por diversas razões, reputadas às mudanças tecnológicas, a tipologia de gêneros de filmes produzidos, e às políticas voltadas ao mercado consumidor, deslocaram-se para grandes espaços comerciais fechados, ocorreu um esvaziamento das ruas e uma certa necrose urbana em determinados territórios, além de uma substituição de funções nas salas de exibição como fenômeno sequencial. Pertencentes a paisagens urbanas agora decadentes, as antigas salas de exibição transmutaram-se em igrejas, lojas de vendas de veículos, supermercados e academias de ginástica. As marquises do outrora e famoso cinema Roxy, o maior e mais famoso da Avenida N. Sr^a de Copacabana, hoje abriga uma população de rua que sob elas se protege. Enquanto o cinema luta para sobreviver ao seu definitivo desaparecimento, a câmara municipal luta pela sua patrimonialização sem a perda das funções originais, como cartada definitiva para o seu salvamento.

Outro aspecto relevante e relacionado ao anterior, prende-se com o crescente abandono da produção em estúdio, e com a evolução das tecnologias filmicas. Isso fez com que espaços

paradigmáticos, como os imensos e antigos estúdios de Hollywood fossem abandonados para a produção, tendo-se transformado hoje, em verdadeiros museus ao ar livre; verdadeiras paisagens residuais industriais da modernidade. Estes fenómenos, têm levado a importantes reflexões transpostas para as formas de análise do cinema e do espaço, enquanto levantam uma diversidade de questões, não só em termos de ambiente urbano e formas de sociabilidade, como também associadas à reorganização dos circuitos de produção e receção dos filmes.

Resumidamente, os direcionamentos centrados no texto ou no conteúdo dos textos fílmicos enfatizam as construções de significados dentro da diegesis e da mise-en-scène fílmica, e têm sido tratados frequentemente sob três distintos pontos de vista; a) dialético - sugerindo que a vida social e a representação se produzem e reproduzem mutuamente, um embasamento direcionado às teorias marxistas/lefevbrianas do espaço b) do simulacro - significando que como a realidade exposta no filme não existe nenhuma outra, porque elas são inteiramente construídas, a partir das teorias de Barthes e Baudrillard c) e o da abordagem dos filmes como uma geografia por si mesma, evitando a separação entre os espectadores e o filme. Distraído-se da posicionalidade do pesquisador e de sua capacidade interpretativa, e apesar de esta permitir uma afiliação em diferentes correntes filosóficas, as análises textuais criaram a ilusão de que se podia investigar o universo textual ou diegético de forma isenta, sem temor de meta_narrativas influenciarem o resultado final. Igualmente, e com frequência, trataram com fixidez tanto o objeto como o texto fílmico – é como se eles estivessem totalmente separados do mundo onde se desenrolam ativamente, desconsiderando o seu fluxo biográfico pelo mundo Sharp (2019).

Lukinbeal & Sharp (2014), argumentaram que em geral as análises textuais desconsideram a ontogénese dos textos fílmicos, cujos resultados se associam às políticas económicas e práticas cinematográficas industriais dos diferentes países produtores e às microgeografias que tangenciam as produções. Neste sentido, os geógrafos culturais foram incluindo novas questões nas suas análises, considerando a utilidade da metáfora textual e questionando o seu domínio nas cerca de quatro/cinco décadas de pesquisa nesta área. Portanto, há um panorama infinito potencializado pelo advento das pesquisas sobre o cinema significativamente aberto a exploração, cujas dimensões geográficas entrelaçam espaços físicos e simbólicos dentro e fora dos ecrãs. E ainda, tendo em conta os diferentes grupos sociais, são processos complexos a envolver mecanismos de aculturação ao médium, variáveis nos lugares e no espaço-tempo, envolvendo também dimensões fenomenológicas ainda em curso.

Kennedy e Lukinbeal (1997) afirmaram que as perspectivas de análise fílmica efetuadas por geógrafos culturais, aos níveis teórico_metodológicos, foram durante bastante tempo *bipolares*, pois tendiam a refletir abordagens cognitivas, privilegiadas pelos estudos norte-americanos; ou sociais,

seguindo em direção às análises europeias. Para os autores, a bipolaridade instalou-se dentro de um modelo conceitual que dividiu as experiências em primárias diretas (entre as pessoas e o ambiente) e secundárias (aquelas experimentadas pelos contactos diretos das pessoas com os filmes). Não se pode, no entanto, separá-las, pois experiências primárias, secundárias ou mediadas, são um processo sucessório de interpretação em camadas conjugadas, acontecendo de forma interminável. Ou como disse Barthes (1971) os textos fílmicos, dentro de sua radicalidade simbólica, praticam o adiamento infinito dos significados, pois vão além da sua coexistência pura e simples, não respondendo a uma só interpretação e sim a uma explosão e a uma disseminação. Sob esta perspectiva, a bipolaridade das análises textuais é identificada por Kennedy e Lukinbeal (1997) como uma ‘heurística útil’, mas que no final das contas termina por naturalizar ideologias e ratificar uma dupla ilusão, aquela que por um lado afirma, legitimando, porém, o outro lado por negação “em um processo redundante que não se justifica por si mesmo” (1997:34).

Mais recentemente, Sharp (2019:33-40) defendeu que a necessidade de estabilidade do modelo de análise textual em relação a um determinado contexto, como por exemplo, as condições de produção, a bagagem teórica e pessoal do pesquisador - sua biohistória, local de visualização do filme e a interpretação do público, acabam por empurrar o modelo de análise textual para operar dentro de uma epistemologia contrária a modelos teóricos mais recentes embasados em teorias não essencialistas. Dessa forma, o estreitamento das pesquisas provocado pelo método textual, “ratificou uma epistemologia submissa aos enquadramentos das nossas formas linguísticas de conhecimento e, neste sentido, as metáforas textuais, quando sobrepostas ao conteúdo do que é visto nos filmes, são paradigmáticas porque funcionam como um método e não uma teoria”. Sua crítica considera a relevância desses paradigmas, pois eles reverberariam significativamente na forma dos geógrafos pensarem os espaços, paisagens e lugares dentro ou fora dos ecrãs. Não obstante, é importante lembrar que uma das premissas centrais dos mentores da Nova Geografia Cultural era exatamente declinar a construção de teorias veiculadas pela representação do espaço em diferentes produtos culturais, nomeadamente pelo cinema.

Uma das questões fundamentais para a qual convergiram diversos autores durante muito tempo, assentava-se no efeito do *binário real x bobina*, construtor de uma epistemologia determinista que ratificava o mundo dos ecrãs como se fossem representações do mundo real, restringindo percepções e criando opostos de mundo. Nesse sentido, lembramos que Hopkins (1994) argumentou que a metáfora textual e o binário real x bobina podiam reforçar as crenças normativas de que o cinema é uma re_apresentação da realidade. Tal como salienta (Lukinbeal, 2010:247) “não é mais possível posicionar-

se a favor, ou classificar oposições binárias como uma dialética sócio_espacial num mundo onde os simulacros são ilimitados”.

Nos primórdios, quando o cinema era como uma fotografia animada e os filmes eram maioritariamente produzidos em estúdio, tentava copiar-se a realidade e o foco da produção estava concentrado no visual e no representacional. Quando o cinema narrativo surgiu, através da manipulação do espaço-tempo por cortes e montagens, o foco transferiu-se para a cena, para a visualidade e os simulacros, codificando um regime escópico baseado na montagem. Para os autores que passaram a estudar o cinema narrativo e foram fortemente influenciados pelas teorias pós-modernas e por trabalhos como o de Jean Baudrillard⁶², foram os aportes teóricos que encararam o cinema como simulacro, ao invés de como dispositivos exclusivamente representacionais, a dar suporte ao longo do tempo para as Geografias Cinemáticas superarem essa crença normativa arbitrária (Lukinbeal e Zimmermann, 2008). Como já foi dito em parágrafos anteriores por Sharp (2019:34) as tentativas de superar o binário real x bobina foram feitas por meio da implantação da dialética, do cinema como simulacro ou do cinema como fenómeno háptico. Para Sharp, as abordagens do simulacro ainda mantem a conceitualização do filme como texto, enquanto as abordagens como fenómeno háptico, movem a discussão do texto e da ótica para uma reconceitualização do filme como um evento corporificado e emocional (Bruno, 2002). Essa maneira de observá-los através de aspetos fenomenológicos veio expandir as análises, somando-lhes maior qualidade a partir da percepção da forma pelas quais os filmes podem atuar em nossos corpos e mentes.

Em oposição às críticas apresentadas até agora, Lukinbeal & Zimmermann (2008) argumentam que a metáfora textual aplicada aos filmes ainda é válida, porque existem similaridades discursivas e interpretativas entre ambos, textos e filmes, além de semelhanças discursivas entre o cinema e a vida social, pois eles são co_construídos. Embora essas semelhanças sejam inegáveis, porque há uma interpretação no território do comum, elas não resistem a uma análise mais aprofundada, desde que não capturam o descompasso entre as intenções do produtor e dos recetores, cuja coincidência é uma impossibilidade devido ao relativismo interpretativo. Apesar das abordagens com base na análise textual serem amplamente empregues pelos geógrafos, nos últimos dez anos elas têm sido contestadas e problematizadas (Della Dora, 2009; Sharp, 2019) e é importante ter em conta tal evolução.

Para Anderson (2018) a Nova Geografia Cultural presumia que o acesso das pessoas ao mundo estaria sempre mediado por “sistemas de significação”, conseqüentemente, tudo possuiria aspetos ocultos relacionados a um texto, cuja interpretação estaria de alguma forma acessível para determinado

⁶² Ver: *Simulacra and Simulation* (1991), Jean Baudrillard, Chicago: University of Michigan Press.

tipo de críticos, ou dentro da lógica de um sistema. No caso dos filmes de cinema, a “presunção” das significações estava concentrada unicamente na epistemologia do texto filmico, desprezando a relevância de outros contextos. De forma quase reducionista, pode-se dizer que uma espécie de negação ao excesso de questionamentos sobre as representações em todos os campos pelas novas geografias, originou um movimento resultante desse desgaste - as Geografias-não-representacionais, posteriormente rebatizadas como Geografias-mais-que-representacionais. As *mais_que_representacionais* jamais negaram a importância das representações, na verdade, seu surgimento é um confronto direto com essas “teorias discursivas idealistas” ou como define Anderson em sua crítica à Nova Geografia Cultural - “uma análise representacional das representações” (2019:05). As ponderações dos teóricos dessas linhas, resgataram a importância dos sistemas de significação, mas passaram a associá-los a modalidades expressas em binários conjugados tais como discursos e práticas, tendo em conta as representações e materialidades (Anderson, 2018). Aludindo ao profícuo debate que estas abordagens trouxeram para a academia, o impacto das Geografias-mais-que-representacionais é significativo, já que posiciona os estudos de representação dentro de um domínio alargado, bem além daquele cujo foco é apenas a representação, afrouxando o que Paul Ricoeur chamou de “hermenêutica da suspeição”. A hermenêutica da suspeição aqui, aplica-se às representações como um sistema referencial, em vez do que como uma prática, reabrindo um mundo vivido a ser levado em consideração para esse campo. Nesse caso é combinada a análise representacional com seu foco em sistemas significantes, e a análise não representacional e seu foco na performatividade e na prática. De acordo com (Sharp, 2019:15) esse tipo de abordagem reconhece a importância das teorias não representacionais e a ênfase nas práticas e materialidades sobre os significados simbólicos e as imagens sem, no entanto, “descartar as políticas culturais de representação”.

As pesquisas em Geografias Cinemáticas que observam os filmes a partir das perspectivas teóricas das *mais_que_representacionais*, alinham-se com um retorno à materialidade no sentido apontado por Sarah Whatmore (2002). Os filmes passaram a ser observados também, sob a ótica da sua mobilidade e performatividade, e como objetos sociais circulantes com uma biografia própria. Essas perspectivas evidenciam um envolvimento cada vez mais aprofundado dos geógrafos com a gênese e a história do cinema, suas mudanças tecnológicas e dispositivos de representação, demonstrando a profunda evolução da Geografia Histórica e Cultural, denotando um intenso e contínuo movimento de reflexão em torno da ideia e experiência de paisagem, como parte integrante do *telos*, da razão de ser da própria ciência geográfica.

Um exemplo dessa nova tendência está no trabalho da geógrafa italiana Veronica della Dora

(2009) de viés fenomenológico, sobre a materialidade, performance e mobilidade das paisagens e sua biografia como objetos gráficos viajantes. Della Dora (2009) mostra como representações gráficas de paisagens eram inseridas em suportes de visualização, como as caixas óticas. Discutindo o compartilhamento das origens do museu e do cinema, como as precursoras de dispositivos como os gabinetes de curiosidades e as lanternas mágicas, as *rare-showmen e peepshow-boxes*, ou *perspetive boxes* (Bruno, 2002:3346), ela relata como esses artefactos viajavam pelos países europeus no século XVII, transmitindo o poder magnético de imagens ocultas, expostas dentro de caixas de madeira e exibidas para olhares curiosos daqueles com quem tinha contacto. Enquanto viajavam, os artefactos disseminavam outras ideias de paisagem e novas formas de conhecimento sobre diferentes lugares. Esses dispositivos rudimentares antecederam a “curiosidade nomádica do pré-cinema” e estavam a serviço dos “mapas em movimento” que se tornaram a sua razão de ser, junto com “assuntos de arquitetura e design” (Bruno, 2002:3358). Para Della Dora, os filmes são como *travelling-landscape-objects*, *objetos paisagísticos viajantes*, e cada um deles circula pelo mundo levando suas geografias próprias, invadindo e re_moldando imaginários geográficos, sociais e culturais, ao mesmo tempo em que operam como um meio ativo para a circulação de topofilias (Tuan, 2015).

Sharp (2019) recoloca essa forma de perspetivar os “contentores de paisagens” transferindo-os para a materialidade do objeto filmico, mas sem rejeitar o vasto conjunto de representações e significados que se alteram continuamente. O movimento dos filmes entre lugares e no espaço-tempo é a viagem de um objeto-representação, já que eles são reproduzidos em diversas épocas, com tecnologias variadas e exibidos em diferentes suportes como o ecrã do cinema, a televisão, os computadores ou telemóveis, podendo ser assistidos em parte ou integralmente através de múltiplas plataformas ou aplicativos em vários lugares do mundo, regidos por diferentes aportes sociais e culturais. E a cada exibição, flexibilizam-se, reorganizam-se, e são reinterpretados por cada pessoa que os assiste, reafirmando que as representações cinemáticas jamais serão estáticas (Della Dora, 2009:33).

O grande salto desde os primeiros dispositivos óticos circulantes até chegar ao cinema e aos dispositivos e programas modernos de geovisualização, provocam necessárias reflexões ontológicas e epistemológicas sobre as imagens e as representações, reflexões essas que têm sido frequentes em presentes discussões, no que concerne à definição dos próprios artefactos culturais sobre os quais têm incidido as análises dos geógrafos culturais. Nesse sentido, esse trabalho está consciente de que a pesquisa sobre o cinema é fazer história das imagens em movimento, quando os filmes ainda não eram digitais, porque o formato pelo qual o cinema é produzido, conhecido e exibido não mais prevalece e está especialmente demonizado após o surgimento da covid-19 e suas variantes, tendo se mudado para

dentro de nossas residências há algum tempo. Por isso é importante salientar o que disse Rose, (2016) ao alertar a respeito dos estudos ainda realizados sobre objetos de características determinadas, que cada vez mais fazem parte de um corpus defasado na história cultural. Ela se refere ao ainda negligenciado papel conceitual e metodológico das recentes tecnologias digitais, e sua implicação na criação e disseminação de significados mediados digitalmente. Dentro de sua perspectiva crítica e posicionamento como uma não defensora estrita da totalidade, ela ressalta, no entanto, que uma multiplicidade de teorias culturais de origem marxistas britânicas, pós-coloniais, psicanalíticas, feministas e teorias sociais, multiplicaram referenciais teóricos assim como os estudos empíricos de *mapas de significados* em um grande número de (sub) disciplinas da geografia, diversificando, mas também dispersando o arcabouço teórico disciplinar (Rose, 2016:03). Ela acredita que isso afetou as interpretações de objetos tradicionais como a literatura, os mapas, fotografias e o próprio cinema.

Quanto aos objetos digitais, Rose chama atenção para o seu tratamento equivocado. Esses, continuam sendo tratados como objetos culturais “estáveis e inertes”, tal como os tradicionais, cuja característica seria a possibilidade de um rastreamento até o seu *original* (mesmo que esse original possa ser reproduzido, impresso, traduzido ou visualizado milhares de vezes conforme detetado por Benjamin – um artefacto pertencente à era da reprodutibilidade técnica) o que facilitou muitíssimo o desenvolvimento das abordagens textuais. Mas o que interessa de facto para Rose, é o processo de desvendar artefactos culturais contemporâneos inseridos em práticas alteradas de forma surpreendente, interativos, como os google maps e os projetos urbanos construídos sobre dados colaborativos, ou mesmo a produção de imagens e filmes e até os cenários de vídeo games, todos mediados e passíveis de alterações constantes pelos próprios usuários, ou seja, sem um “formato” original que termina por se perder durante a sua circulação ou veiculação. Tais objetos culturais são fruto de mudanças profundas que têm ocorrido nos últimos anos, tanto nos processos e práticas de produção cultural como na sua circulação e exibição, e nos processos de audição, participação e crítica, e sem tardar devem ser considerados.

Assim, o desafio lançado por Rose (2016) é como resolver o enigma de explorar esse objetos e atividades culturais, principalmente os digitais, fora da previsibilidade ou fixibilidade dos objetos culturais “tradicionais” que aparentemente têm um original, um ponto de partida. A qualidade efêmera ampliada desses produtos cuja classificação de cultural é inquestionável, mas sobre os quais podem recair críticas quanto às suas virtudes, faz lembrar às críticas dos geógrafos culturais e o seu desprezo às mídias de massa como o cinema, em sua recusa e rejeição nos anos 1990, desconsiderados como objetos pertinentes de pesquisa geográfica. Por outro lado, mesmo diante de um complexo panorama como o

que agora se apresenta para exploração, é investigando o passado desses objetos culturais tradicionais e “acabados” como cinema e literatura, seu ideário, a forma como são produzidos e suas presentes tecnologias, que tem sido possível olhar para o futuro das novas categorias de produção cultural, o que justifica plenamente a escolha feita aqui. É necessário também sempre ter ciência de que os objetos culturais do presente são via de regra analisados por olhares do passado, pois toda a estrutura de formação dos pesquisadores é sempre a mais antiga. Vale lembrar que alguns anos no correr de novas tecnologias implicam em uma diferença importante, que muitas vezes não permite uma análise mais clara e crítica dos fenômenos “no tempo” em que ocorrem. Apenas diante dessa conscientização e a partir desse entendimento, se poderá avançar atentamente para o presente.

No que diz respeito especificamente às Geografias Cinemáticas, as novas tendências teóricas de cunho materialista, adicionaram-se as análises fílmicas anteriormente centradas apenas na abrangência dominante dos textos e nos sistemas implícitos de significados, ou daquelas argumentações clássicas sobre percepções, realidades e representações. As discussões têm avançado para outros questionamentos sobre “o que fazem as pessoas com as representações e o que as representações fazem com as pessoas” ou para as *representations-in-relation* (Anderson, 2018) ou seja, são representações-em-relação-a-quem-e-a-quê, representações situadas. Essa é uma forma mais alargada e realista de se tentar compreender como o conhecimento geográfico, mas também como as imagens, fotografias ou filmes de qualquer tipo estão envolvidos na criação e na organização das experiências dos últimos dois séculos.

A emergência das Geografias Cinemáticas prende-se a mudanças significativas nas ciências sociais e humanidades, em câmbios que discutiram e entrelaçaram-se filosoficamente a questionamentos interligados ao pensamento representativo, às práticas cotidianas e as alteridades. São questões que têm varrido teorias e disciplinas integradas aos desafios de crescimento das geografias culturais, em uma busca da própria expansão epistemológica, muitas vezes pela negação, ao se tentar evitar o *retorno* da instalação do pensamento representativo, que na verdade, permanece muito presente. Isso significa que os estudos sobre os filmes e o cinema mais especificamente, têm sofrido nas últimas décadas influência direta de abordagens e conclusões advindas de uma diversidade de aportes teóricos além das representações, culminando na emergência das Geografias-mais-que-representacionais, nas Geografias dos Corpos, dos Afetos e Emocionais. Na prática todas são oriundas de uma só geografia, mas cada uma com suas especificidades, e por essa razão aqui serão observadas todas dentro do mesmo corpus geográfico – o das Geografias Mais-que-Representacionais.

Assim, compreendendo a inclusão de parte teórica das geografias cinemáticas – isso sob a óptica

integrativa dos filmes tanto pela sua inserção dentro de uma perspectiva fenomenológica como material - explorarei nos próximos parágrafos algumas aspetos de linhas teóricas derivadas das mais-que-representacionais, destacando a existência de princípios teóricos comuns dialogantes, como as teorias-do-ator-rede (ATN), as práticas cotidianas, a performance e a performatividade, as geografias dos corpos e as corporeidades, os afetos e as emoções, as virtualidades e multiplicidades. É importante frisar que até agora as teorias mais-que-representacionais não são consideradas como uma abordagem epistemológica, nem como explicação concomitantemente social ou cultural; elas parecem resistir igualmente à solidificação em torno de um foco de inquérito ou metodologia diretamente aplicada, que possa ser adicionada ao cânone do pensamento geográfico, embora existam metodologias experimentais nessa linha (Cadman, 2009; 7:456-462) como a de Sarmiento (2017). O geógrafo elaborou seu próprio método incluindo o próprio corpo, sentidos e ritmos no seu *shadow-at-a-distance*, para procurar entender os ritmos de caminhada dos turistas que visitam a medina de Túnis, na Tunísia. Consciente das limitações em abordagens teóricas das mais-que-representacionais e dos aspetos das teorias que selecionou, o geógrafo Sarmiento aglutinou a ritmanálise de Henri Lefebvre (2004) com as táticas e estratégias de Michel de Certeau (1984) e as categorias do caminhar urbano de Wunderlich (2008). A coleta de dados propiciaria assim, uma análise contundente da experiência turística no caminhar “e das coreografias urbanas contingentes, de uma forma que desafia categorias rígidas” (2017:297).

Assim, as mais-que-representacionais têm alguns métodos bem configurados, a maior parte deles oriundos de experimentos em pesquisas etnográficas ou participativas (Paiva, 2018) como a de Sarmiento, não possuindo ainda uma “receita de bolo” que seja aplicável para as pesquisas de campo nessa linha teórica. Ao final da seção duas metodologias serão abordadas, tendo em conta de forma consciente que a investigação em cinema que aqui se realiza não se utilizará de metodologia etnográfica, inquéritos ou outros métodos das mais-que-representacionais, ou métodos de campo (Paiva, 2017, 2018). Aqui o “campo” de exploração está dentro dos próprios filmes. Isso posto, o objetivo é subsidiar o ideário geográfico e metodológico dessa investigação e um entendimento do território pelo qual se caminha, na questão da inscrição dos corpos na paisagem, dos filmes como objetos viajantes e da paisagem urbana representada nos filmes abordados. O que se discute também é o que é cultural em geografias culturais e as próprias representações, porque afinal é sobre elas que se trata essa investigação.

2.3. AS GEOGRAFIAS ALÉM DAS REPRESENTAÇÕES, ATMOSFÉRICAS E AFETIVAS

As geografias não-representacionais ou mais-que-representacionais - a segunda é a forma pela qual prefiro denominá-las, porque não há possibilidade de renegar inteiramente a representação - podem ser caracterizadas como perspectivas teóricas que focam nos aspectos processuais e dinâmicos do cotidiano, nas práticas, experiências e performatividades – procurando ir para além de leituras segmentadas das realidades e das experiências humanas. O interesse dessas teorias volta-se à compreensão dos processos da vida para explicar “como os espaços, estruturas, identidades e relações sociais produzem experiências e afetações no dia a dia, que potenciam ou são geradas pelos acontecimentos mundanos” (Paiva, 2017:159). Como atendem aos processos da vida tanto imaginada como em sua prática, elas são geografias sempre em andamento, infundáveis, nunca se fecham. Elas procuram escapar da centralidade humana ao incorporar a materialidade na produção das geografias cotidianas e na própria constituição dos sujeitos. Enquanto a geografia humanista de base fenomenológica focava-se na representação mental do mundo pelo sujeito, as teorias mais-que-representacionais de base pós-fenomenológica abordam o modo como o sujeito em si emerge relacionalmente com o mundo (Boyd, 2017).

Cruzando vários modos de pensamento nas ciências sociais e humanidades, as teorias surgiram como resposta crítica aos questionamentos do geógrafo Nigel Thrift (2008) sobre o excesso e a obsessão pela temática da representação em Geografia. Assim, no seu aspecto mais arrojado, as teorias mais-que-representacionais visam derrubar a própria constituição da produção dos conhecimentos geográficos. Mas fazem isso sem criar nenhuma alternativa dentro de enquadramentos epistemológicos e ontológicos sistêmicos, tentando apenas não priorizar o problema do pensamento representativo, incorporando uma série de princípios, cujo envolvimento pretende apresentar (mais do que representar) “a não revelada e, por vezes a natureza invisível da prática cotidiana” (Boyd, 2017:32). Nesse marco, Thrift procurou alertar os geógrafos para a natureza incorporada e performativa da prática, que subsiste muito antes do pensamento reflexivo ou cognitivo. Fluindo dessas ideias está o conceito de pré_cognição de Thrift (2008) em referência ao corpo, cuja formulação a descreve como secundária à vida em movimento, permitindo-nos ter sempre apenas um sentido parcial do que já aconteceu (Boyd, 2017:36). Seu pensamento configura um paralelo à filosofia sobre o cogito de Gaston Bachelard⁶³, só que não sobre a imaginação onírica e sim sobre a prática. As mais-que-representacionais, portanto, desestabilizaram a hegemonia do representacional (que já estava, aliás, sendo desmobilizada) na produção dos conhecimentos geográficos

⁶³ Ver: Bachelard, G. (1996). *A Poética do Devaneio*, São Paulo: Martins Fontes.

em uma virada direcionada para a ontologia relacional e para o cotidiano (Cademan, 2009; 7:456-463).

Paiva (2018:161) argumenta que as mais-que-representacionais romperam com o construtivismo social, o modo dominante de pensamento dentro das chamadas novas geografias culturais entre os anos 1980 e 1990, ao criticar a separação que existia entre significados atribuídos ao mundo, e ao que o mundo de facto é. Contestando essa divisão, as teorias reconheceram que o conhecimento não é divisível da realidade material da qual emerge, dessa forma redirecionando suas preocupações para além das representações mentais da realidade (significados, sentimentos, discursos, estruturas). O foco redirecionou-se igualmente para o modo pelo qual essas representações são produzidas e praticadas corporeamente, no decorrer das ações e interações constituintes do mundo (incluindo práticas, hábitos, afetos), além do papel do universo material nessa configuração. Dessa forma tentou-se superar os modelos epistemológicos de investigação geográfica que mantêm dualismos entre teoria/prática, pensamento/ação e social/biológico, alargando o espectro de análise do que é “cultural” (Boyd, 2017).

Como definido pelo próprio Thrift (citado por Boyd, 2017:32) “o problema com o pensamento representacional tem menos a ver com o que ele faz e mais a ver com o que ele deixa de fora. As representações são orientadas para um mundo que já está lá, pronto, enquanto a teoria mais-que-representacional é melhor descrita como “uma geografia do que acontece”. O diagnóstico de Thrift expressa a constante ação seletiva praticada pelas geografias ao segmentar partes das “realidades” na produção do conhecimento. Por isso ele desafia essa prática, propondo a elaboração de uma *geografia do que acontece*, passível de incorporar aspetos do espaço e do cotidiano, os movimentos e os fluxos das matérias comuns entre formas vivas ou inertes, orgânicas ou inorgânicas, deslocando-se acima dos discursos e da linguagem, ou seja, das representações. Por isso, os seres humanos passam a desempenhar outro papel, o de ser apenas uma parte do processo que na verdade é muito mais alargado do que apenas humano, e muito mais complexo do que apenas uma reunião de “coisas” em movimento. As coisas, materiais ou psíquicas, não podem mais ser vistas em termos rígidos limites, demarcações claras; ou em oposição, serem vistas como inerentemente unidas, singulares ou holísticas (Boyd, 2017).

Boyd (2017:31) ressalta como as mais-que-representacionais são *espacialmente flexionadas* e devido a essa inflexão, os geógrafos repensaram completamente os sujeitos em suas relações com o espaço e os objetos. Nesse sentido ela é totalmente distinta de outras ontologias performativas, epistemologias e metodologias com o mesmo embasamento. Aqui o espaço é vivido e experimentado como um sujeito corporificado e, portanto, necessita ser imaginado por alguém sensível para ser configurado. O espaço é pensado de forma relacional - topológica e não topográfica, onde destacam-se suas condições de emergência; ele é um conjunto de variedades socialmente produzidas, acionadas por

um conjunto de movimentos nele implantados; é instável, sendo formado por condições e situações temporais e afetivas, deslocando a subjetividade humana (Boyd, 2017:43)

Perdendo a centralidade absoluta como agentes construtores do mundo, os sujeitos estariam distribuídos no tempo_espaco, conectando-se a uma infinidade de atores e actantes todos dentro de relações temporalmente instáveis, sem necessariamente uma relação causal. O agenciamento sob o prisma latouriano, passou a ser encarado não mais como privilégio humano, mas distribuído por meio da prática entre objetos e sujeitos. As práticas são aparentemente estáveis e necessitam de rotinas corporais e dispositivos especializados para a sua reprodução, tornada possível pela persistência do *habitus* ao sentido de Bourdieu (Setton, 2002) “antecipando espontaneidades enquanto preparam os corpos para as ações”. (Boyd, 2017:33). Sujeito e objeto, portanto passaram a ser vistos como uma série de fluxos, energias, movimentos, estratos, segmentos, órgãos, intensidades - fragmentos interligados entre si ou cortados de maneiras potencialmente infinitas e muito diferentes daquelas que os congelam em identidades e camadas únicas.

Nas mais-que-representacionais a constituição das temporalidades e espacialidades são mais importantes que o tempo_espaco e as conexões e relações implicam em movimento, onde seres e coisas estão em encontro permanente. O encontro ocorre na superfície das coisas, e é por meio dos encontros que os espaços se transmutam em contextos (Boyd, 2017:34). Nesse sentido, o desafio para os geógrafos no que concerne à questão espacial tornou-se maior do que uma visão relacional, já que as relações espaciais passaram a ser vistas como relações em rede, e além do ambiente físico e material, vistos também como redes virtuais. Dentro do domínio da rede a conquista da escala espacial é um êxito, enquanto as redes são reconceitualizadas como processos contínuos de construção nas quais entidades de vários tipos são conjugadas de forma a permitir que elas realizem certas funções (Roe, 2009; 05:255).

Cademan (2009; 7:457) apresenta os antecedentes filosóficos da modelagem teórica e conceitual das mais-que-representacionais delineados por Doreen Massey em uma tabela, expostos cronologicamente (desde 1860 até os anos 1990) sob o prisma dos teóricos ancorados em seus lugares/países/continentes de origem, sem, no entanto, deixar de levantar as críticas necessárias ao diagrama publicado, que ele próprio admite ser incompleto, e sugestivo, na verdade enciclopédico, mesmo porque foi rascunhado para integrar uma. Não cabe aqui aprofundar cada um em demasia, apenas destacar as contribuições de seus autores, sem maiores detalhes para uma noção geral dos seus fundamentos. Ele divide os antecedentes filosóficos em fenomenológicos, neovitalistas e pós estruturalistas. Relativamente aos fenomenológicos estão em um primeiro nível Heidegger (1954) e sua

percepção de que somos inseparáveis do mundo material; Merleau-Ponty e o conceito de corpo vivido; e Wittgenstein, e o jogo não sistemático da prática corporificada (não pode ser conhecida com antecedência) e performativa (suas regras são apenas dadas em ação). Em um segundo nível, Bourdieu e o conceito de habitus (Setton, 2002); Michel De Certeau e as táticas, entre outros. Esses são conceitos que antecedem o de performatividade, os mais relevantes para as mais-que-representacionais e seu olhar sobre a prática.

A segunda abordagem filosófica é neovitalista e apoia-se conjuntamente em Spinoza, Nietzsche e Bergson – sobre a filosofia de Deleuze e Guattari (1995) onde “não há distinção entre o que as coisas são e o que elas fazem”. Cademan ressalta a contribuição da filosofia de Deleuze e Guattari em particular, sobre a qual Bergson teria retrabalhado, pois ela tem oferecido ferramentas para os geógrafos que querem escapar da fenomenologia, que é em grande parte, centrada na compreensão da prática corporificada (2009; 7:457). A filosofia de Deleuze e Guattari (1995) não começa ou termina com experiência ou percepção humana, mas envolve-se com um registro onde não há distinção prévia entre sujeitos e objetos, e coisas e aparências, conectando-se assim, com forças impessoais e transversais do mundo. Ao invés de emoções, afetos ou percepções residindo em pessoas ou objetos, existem afetos e percepções pré-pessoais e continuamente diferenciadores. É por esta razão que a filosofia de Deleuze e Guattari conecta geografias mais-que-representacionais com pós-humanistas e geografias mais que humanas⁶⁴.

Sob o olhar de Cademan relativamente ao pós estruturalismo, o período teria contribuído para rediscutir as teorias mais-que-representacionais e abrandar o seu radicalismo anti_representacional. No pós estruturalismo, Cademan destaca a ausência na tabela de Massey-Thrift dos considerados grandes como Lyotard, Baudrillard e Derrida, lembrando, porém, a contribuição de Baudrillard e seus estudos sobre simulacros e simulações, cujo trabalho surgiu como alternativa ao presentismo e ao pensamento representacional.

A construção das mais-que-representacionais dialoga com teorias indispensáveis em sua configuração geral, como a teoria-do-ator-rede de Bruno Latour (2012) (composta por conceitos de assemblage, eventos, pré_cognição, pensamento em ação); as geografias híbridas de Sarah Whatmore; as teorias feministas e de gênero (performatividade) de Judith Butler e Donna Haraway, as geografias dos corpos e das emoções (ou afetos) de Michel Foucault, Merleau-Ponty, Ana Francisca Azevedo e João Sarmiento; e com conceitos indispensáveis como afetos, práticas, o corpo, a incorporação e a

⁶⁴ Ver o ensaio “Fausto entre nós”, 2009: 81-98, de Eduardo Brito Henriques no livro “Geografias do Corpo. Ensaios de Geografia Cultural”, que discute o corpo transformado em objeto de consumo na hipermodernidade e suas implicações.

corporeidade. Nesse sentido é a teoria-do-ator-rede (ANT na sigla em inglês, actor-network-theory) do filósofo Bruno Latour entre outros, sendo Latour o seu principal expoente, a mais importante. Elaborada entre os anos 1970 e 1980, a ANT instigou a sua própria crítica sobre pensamento representativo, desenhando uma simetria metodológica que consiste de relações e práticas sociais heterogêneas, através das quais humanos e não_humanos são tratados como possíveis atores, ou actantes. Isso basicamente significa que não podemos considerar nada como dado, já que tudo é efeito de práticas relacionais que constituem o universo social através de uma rede híbrida onde prevalece um “emaranhado” que reúne humanos e não_humanos, como artefactos, corpos e coisas de uma forma complexa, não linear e heterogênea. Esse emaranhado metafórico refere-se ao conceito de *assemblage*.

A *assemblage* sinaliza um redireccionamento ontológico na estrutura da matéria para transformá-la em uma coletividade emergente, nas quais processos de formação e expressão agem conjuntamente e de forma dialógica, pois são ações negociadas quando acontecem (Boyd, 2017). Paiva (2017:164) chama atenção para a mobilização da noção de *assemblage* em dois níveis proposta por Deleuze e Guattari (1995), relativas a um nível de atividade de formação físico_material e a um nível de expressão associado a fenómenos afetivos. Paiva mostra duas linhas de estudos a título de exemplo, e que emergem a nível de expressão afetiva, como o agenciamento da morfologia espacial e das arquiteturas sobre as sensações rítmicas⁶⁵ e da apropriação dos espaços, e o planeamento das experiências por poderes institucionais e administradores em espaços públicos, delineadas com base na conquista dos afetos, que terminam por controlar o comportamento dos indivíduos.

A geógrafa Sarah Whatmore (2002)⁶⁶, ao postular sobre as geografias híbridas, procurou revelar como o ético_político está imbricado nesse universo onde atores e actantes, como animais, microchips, próteses e substâncias diversas podem figurar como sujeitos políticos⁶⁷. Na verdade, ela buscou

⁶⁵Embasadas nas teorias lefevbrianas - já do final de sua produção intelectual – sobre a ritmanálise. Segundo Paiva (2018:65) “na sequência deste interesse, as teorias mais-que-representacionais têm explorado e desenvolvido os conceitos de ritmo. O ponto de partida comum destes estudos tem sido as reflexões de Lefebvre (2004) em torno da ritmanálise. Lefebvre (2004) propôs o estudo da espacialidade a partir dos ritmos, argumentando que a ritmicidade é algo que é comum a tudo: ao humano, ao social, ao biológico, ao espacial. Para o autor, o estudo dos ritmos, começa no corpo, porque é este que os capta, mas o objetivo deve ser perceber como os diferentes ritmos dos elementos espaciais se conjugam para formar conjuntos polirrítmicos, sendo necessário compreender as interações espaço temporais dentro destes conjuntos. Esta perspectiva tem sido aplicada com especial interesse na área dos estudos urbanos, em particular no estudo da apropriação do espaço público (Simpson, 2008; Lehtuvuori & Koskela, 2013; Wunderlich, 2013; Paiva, 2016) e na mobilidade urbana (Vannini, 2012), mas também na apropriação de outros espaços como espaços digitais (Ash, 2015) ou lúdicos (Henriques, 2010)”

⁶⁶ Whatmore, S. (2002). *Hybrid Geographies, natures, cultures, spaces*. London: Sage Publications.

⁶⁷ O Manifesto Cyborg de Donna Haraway (1984) também pode ser considerado um antecedente das mais-que-representacionais, conjuntamente com Judith Butler que discutiu o conceito de performance e performatividade e estão incluídas no diagrama de Massey-Thrift.

reformular distinções usualmente delimitadas pelo resultado contingente de redes de relações entre atores e actantes heterogêneos, em um mundo mais-do-que-humano. Seu trabalho destacou as potencialidades e as capacidades específicas da incorporação humana (em oposição aos animais e outras materialidades), mas procurou descartar qualquer humanismo ou intencionalidade residual, enfatizando que a incorporação humana está “em dobrado” através de práticas corporais conjuntas com outros seres e outros objetos (Roe, 2009, 05:255).

Outro conceito “incontornável” para as mais-que-representacionais (para usar uma expressão de Paiva, 2017) é o de performatividade, que tem atravessado a filosofia e as ciências sociais desde os anos 1950. Conceito originário dos estudos de linguística, ele tem se aperfeiçoado e passado por inúmeras discussões, tendo sido aplicado em uma enormidade de campos, desde as artes até a economia. Em voga a partir dos anos 1990, dissemina-se perante as discussões sobre as construções de gênero na cultura e sociedade, com trabalhos em teoria dos gêneros como o de Judith Butler⁶⁸. Performatividade é uma arena interdisciplinar onde uma interface produtiva estabeleceu-se entre as artes, o uso da performance na vida cotidiana (da dança e tecnologias de multimídia até comícios políticos) e noções acadêmicas de performance e performatividade (Cademan, 2009). Butler (1990) compreende a performatividade como a prática reiterativa e citacional pela qual os discursos performáticos (regulatórios sobre o sexo) produzem os efeitos que nomeiam para produzir a materialidade dos corpos, e mais especificamente para o estabelecimento das diferenças sexuais a serviço da sua qualificação para a vida, dentro de um domínio de inteligibilidade cultural e social. Butler compreendia os corpos, seus movimentos e a sua fluidez como totalmente materiais e nunca separáveis de sua norma reguladora.

No que concerne especificamente a Geografia, os primeiros trabalhos tendiam a utilizar noções de performatividade para descrever as rotinas de determinadas ações no espaço. Mas trabalhos posteriores logo voltaram-se para a conceituação teórica de Judith Butler, em discussões sobre a repetição de *scripts* que precedem e geram subjetividades, como gênero, sexo e identidades raciais, e a iterabilidade da performatividade. Cademan (2009; 7:459) relata que nas mais-que-representacionais a subjectivização não está ligada a relações entre sujeitos e discursos, mas é apenas um resultado possível dentro de uma série de eventos irrecuperáveis e indeterminados. Esta compreensão da performatividade pode ser ligada a duas outras facetas das geografias mais-que-representacionais; primeiramente é de que a performatividade é constitutiva da natureza contínua da prática, e em segundo lugar, um reconhecimento de que a produção do conhecimento geográfico (ou a práxis acadêmica) é performativa. Posicionada como parcial, a pesquisa no universo acadêmico deve reestruturar-se para compreender e

⁶⁸ Butler, J. (1990). *Gender Trouble e Bodies that Matter* (1993), London: Routledge.

experimentar o que acontece nos interstícios e nas “perspectivas relacionais entre o biológico e o social, o corpo e a mente, o sujeito e ambiente” (Paiva, 2018:161). Paiva (2018) ressalta a convergência desse novo posicionamento com o conceito de *pensamento em ação* de Thrift cujo impacto obriga a uma revisão da noção “de campo”, uma questão fundamental para a prática da disciplina geográfica, usualmente ancorada na divisão positivista entre representação e realidade, entre recolha de dados no sítio e a confirmação (ou rejeição) de teorias e abstrações pré concebidas. Paiva (2018) lembra como a filósofa feminista Donna Haraway (1988) desafiou a hegemonia do construcionismo social ao colocar em xeque a existência indiscutível de uma *perspectiva situada* e o envolvimento corpóreo e afetivo do investigador em todos os processos de produção acadêmicos⁶⁹, destacando como “a ciência é um texto contestável e um campo de poderes”. A torção conceitual surgida a partir desses questionamentos, provocou integrantes das academias a voltarem-se para o redesenho de suas metodologias de campo, (mas também sobre o status das teorias) agora observadas como materiais resultantes de coproduções e afetividade. Nesse sentido, os trabalhos de campo e a sequência rotineira e espaço-temporal dos trabalhos acadêmicos - exploração teórica, recolha de dados e análise de dados, absorveram a noção de performatividade integrada, durante todas as práticas processuais na tentativa de tentar-se deslindar interstícios entre pensamento e ação nas práticas do cotidiano (Paiva, 2017).

A noção de performatividade foi a chave que permitiu as geografias mais-que-representacionais articular práticas corporificadas e ainda manterem-se recetivas e abertas em meio ao fluxo do mundo (Cademan, 2009; 7:459). A atenção as práticas tem oferecido o principal desafio para representar modos de pensamento racional; notavelmente, porque se a prática é primária ao cognitivo, então não se pode apontar para um mundo acessível a representações mentais além dessas práticas constitutivas. O foco sobre a prática não é um facto novo para a geografia (Azevedo, 2009; Cademan, 2009; Boyd, 2017). Tentativas – muito criticadas apesar da excelência dos conceitos e princípios iniciais - resultaram em uma “geografia de meras trajetórias” como no mapeamento de práticas cotidianas realizadas pelas *time-geographies* de Torsten Hägerstrand⁷⁰ durante meados dos anos 1970 (Azevedo et al, 2009a:23;

⁶⁹ Evidentemente as discussões de Haraway têm um alcance mais alargado do que se está dizendo aqui. Ela nos diz: “os conhecimentos situados requerem que o objeto de conhecimento seja retratado como um ator e agente, não como uma tela, um fundo ou um recurso, nunca finalmente como escravo do mestre que fecha a dialética em sua agência única e sua autoria, o conhecimento "objetivo" (tradução livre) (Haraway, 1988:592) . Ver: URL: <http://www.istor.org/stable/3178066>

⁷⁰ Torsten Hägerstrand, sugeriu na década de 1950 que os lugares deveriam ser definidos por coordenadas, que são uma base para os sistemas de informação geográfica (SIG) e a coleta de dados sobre os ganhos das atividades diárias com tecnologias como o Sistema de Posicionamento Global (GPS) e dispositivos de tecnologia da informação e comunicação (TIC). Os pressupostos geográficos do tempo básicos de que o tempo e o lugar são vitais para a compreensão da vida humana tornam a abordagem simultaneamente abstrata e mundana. Visto que é difícil encontrar palavras precisas para expressar fenômenos tão complexos, mas evidentes, uma linguagem visual geográfico-temporal - um sistema de notação -

Cademan, 2009, 7:456-463) e em perspectivas fenomenológicas cuja intenção seria o envolvimento da prática antes de processos reflexivos, como nos trabalhos de John Pickles na década de 1980. Já as práticas de *ritmanálise* de Lefebvre (2004) (que estudou o tema por pelo menos 30 anos, desde meados dos anos 1970) procuraram demonstrar as modalidades concretas da vida social nas relações entre as sequências de repetições cíclicas (que provêm historicamente dos mundos natural e corporal) e aquelas de caráter linear (advindas do mundo racional e técnico) que perfazem os ritmos dessa seara específica da realidade humana que é a vida cotidiana (Lefebvre, 1992, p. 18, apud: Frehse, 2016:106).

A atenção dada as práticas aliam-se substancialmente às mudanças nas ciências sociais na década de 1990, especialmente nas geografias culturais, em um esforço de reconhecimento para trazer as práticas do cotidiano ao universo acadêmico. Cademan (2009; 7-459) aponta cinco direções dentro das mais-que-representacionais para as quais a inclusão teórica das práticas tem caminhado; i) diferentemente de estudos fenomenológicos anteriores, os estudos não estão mais interessados em deduzir/descobrir/extrair uma centelha primordial, mas em compreender a prática através de seu histórico (seguindo Bourdieu) e especificidade espacial (seguindo de Certeau); ii) a prática não é concebida como propriedade de indivíduos com intenções anteriores, mas são dialógicas e processuais; iii) devido a sua natureza processual, as práticas como tais, esquivam-se de explicar a ação, pois a prática em si é muito mais sintonizada ao ritmo e ao fluxo da vida cotidiana do que qualquer compreensão pode oferecer. A prática como um maneira de fazer (ou se tornar) em meio ao fluxo do dia a dia da vida, inevitavelmente acarretará lacunas de significado (de tal forma que nós podemos refletir sobre o que fazemos, mas não sabemos o que exatamente “o que fazemos faz”); iv) as geografias mais-que-representacionais estão cada vez mais reconhecendo que o potencial expressivo e experimental das práticas, particularmente as práticas corporais, estão se tornando cada vez mais valorizadas na vida contemporânea (por exemplo, através da dança, yoga e terapias comportamentais).

Esse descentramento do sujeito nas mais-que-representacionais alargou a dificuldade em conceber-se o agenciamento humano em tudo, desembocando na noção de que a separação entre mente e corpos não é produtora (Paiva, 2018). Em mais um desafio para toda uma lógica processual acadêmica emergiu mais uma teoria cujos entendimentos diferem conceitualmente e contextualmente – a teoria dos afetos (Dewsbury, 2009:1-20) sendo esta aparentemente, a única a dar conta da filiação entre o fenomenológico e a prática nas geografias mais-que-representacionais, mesmo com suas

fornece uma compreensão processual das sequências de eventos no tempo e no espaço. O principal conceito nesta linguagem é trajetória, ou "caminho", que descreve os movimentos de um indivíduo no espaço-tempo. Todos os existentes com corporeidade são considerados indivíduos - humanos, animais, plantas, artefactos, pedras e assim por diante (tradução livre). Para mais informações sobre as time-geographies ver: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199874002/obo-9780199874002-0161.xml>

inúmeras formulações desde Espinosa, a Deleuze e Guattari, e de Jameson a Massumi, e Thrift, para citar apenas alguns. Segundo Boyd (2017; 39-42) assim como o conceito de *conhecimentos corporais* está muito presente e é aceito nos discursos do meio acadêmico, a noção de *conhecimentos sentidos*, ou a possibilidade de se pensar emoção, foi incorporada em suas complexidades e fragmentações, mesmo que emoções e afetos sejam distintos conceitualmente, uma tensão que tem movido uma diversidade de teóricos na tentativa de distingui-las. Como uma conceção, o afeto tornou-se um conceito problemático no esforço científico social de se fazer Geografia Humana, já que é extremamente abstrato e filosoficamente muito rico, confrontando-se com posicionamentos teóricos diversos e sofrendo críticas de diversos matizes. Enquanto os teóricos do afeto muitas vezes definem limites muito claros contra o discurso, seus críticos tendem a “caricaturar” a gama cada vez mais diversificada dos escritos sobre afeto. Elas têm, assim, tendido a encerrar compromissos com o que ainda pode ser produtivo ao se pensar em afeto (Hutta, 2015:296). Outra importante questão são as críticas a metodologias aplicadas em se tratando dessa teoria cujo corpus ainda se fundamenta em metodologias tradicionais das geografias culturais.

O afeto é um fenômeno ao mesmo tempo real e virtual, mas é também força, intensidade, efeito material e disposição imaterial. Os afetos, que descrevem o estado do corpo afetado em um dado momento no tempo, sinalizam a capacidade do corpo para afetar e ser afetado por outros corpos, para a transição de um estado para outro como resultado das forças materiais que os corpos exercem continuamente uns sobre os outros (Dewsbury, 2009; Boyd, 2017; Ott, 2017). O corpo aqui não é referido a um sistema orgânico fechado, e sim, a qualquer coisa que possa funcionar como tal; corpos tecnológicos, materiais, orgânicos, culturais, sociológicos ou moleculares (Ott, 2017:10). O afeto funciona metaforicamente como uma espécie de transmissão entre corpos, “saltando” de uns para outros. Nesse sentido, o conceito de intersubjetividade é significativo porque é uma maneira de entender como o afeto circula e se move. Ele, no entanto, é insuficiente porque reinscreve a ideia de corpos individuais que são essencialmente separados e estáveis, uma visão explicitamente desafiada logo depois (Ott, 2017:08).

Em sua maioria, as mais-que-representacionais adotam uma (re)formulação deleuze_guattariana de afeto (e de afetação) espinosiana (Cademan, 2009; Ott, 2017, Boyd, 2017) com a referência a um estado elementar da potência humana ou animal em busca do *conatus*⁷¹ (Bettani, 2015). É o desejo de reter uma conceituação a_subjetiva e a_significante do afeto que levou muitos teóricos a fazerem

⁷¹ *Conatus*, o esforço de agir a fim de preservar a existência, é uma busca pelos afetos *ativos*. Ver: Considerações Acerca da Noção de afeto em Espinosa (2015). Bettani, P. In: Cadernos Espinosanos, Estudos sobre o séc. XVII, n. 33, pp 160-190.

distinções entre afeto, sentimento (um momento da experiência atmosférica sentida através dos corpos) e emoção (é social, nominável e pode ser desdobrada em várias redes de relações). O afeto é relacional - consiste em capacidades corporais que emergem e se desenvolvem em conjunto, e é virtual, no sentido de que trata do que o corpo pode fazer, e não do que está fazendo ou já fez. Afetos, no plural são como nossa potência de existir no mundo, são devires. Afeto, no singular, é essencialmente uma categoria pré-pessoal, instalada "antes" da circunscrição de identidades, e manifesta por transferências não localizáveis, no que diz respeito à sua origem, bem como no que diz respeito ao seu destino (Guattari, 1996:158; apud Boyd, 2017:40). Afeto não é um sentimento pessoal ou poder, mas a efetivação de uma capacidade ou *força* em e, através de um corpo conforme ele é afetado. Massumi (2002:28) enfatiza a autonomia do afeto e a ideia de que ele é simplesmente intensidade, enquanto emoção é a intensidade qualificada ou intensidade possuída e reconhecida socialmente. Para ele, o afeto é a resposta do corpo aos estímulos em um nível precognitivo e pré_linguístico que envolvem o cérebro, mas não a consciência.

O afeto transposto para os estudos de cinema, encontra na filosofia de Deleuze (1983) cujos postulados são ancorados principalmente no livro *Matéria e Memória* de Bergson (1999), o conceito de *imagem_movimento* (e não imagens em movimento) para a criação de uma filosofia específica para uma invenção metafísica da modernidade - o cinema. Antes de tudo é importante ressaltar que diferentemente dos fenomenologistas que acreditam na consciência intencional, para Deleuze/Bergson a consciência não está nas coisas, não é uma experiência de estar no mundo, não existem sujeitos percecionantes para as imagens, elas são a própria coisa e não dependem de nós nem da nossa percepção para existir. As imagens são um *caosmos*⁷² e existem por si próprias, *porque todas já são movimento*, as imagens são imanentes. O que fazemos é recortá-las em unidades de movimento e a consciência apenas move o movimento já existente. Assim, temos de nos inserir como sujeitos para percebê-las através de um processo de reinserção e remontagem do plano de imanência das imagens. Isso acontece através do conceito deleuziano dos avatares das imagens, coexistentes, justapostas e interconectadas. Os avatares compõem os planos em três; *imagem_percepção* (não é a mesma percepção dos fenomenólogos) é aquela que recebe o movimento, estabelece corpos, formas, objetos e substantivos e possui dimensões espaciais, podendo ser nitidamente comparada aos ecrãs; a *imagem_ação*, a transmissora do movimento, ou seja, aquela que acontece depois que tomamos consciência e é uma das análises mais utilizadas sobre cinema em geografias culturais quando se pensa em ideologias implícitas transmitidas pelos filmes, estabelece os verbos (ações) e situações. A *imagem_ação* refere-se a uma consciência estabelecida, possuindo também uma dimensão espacial, pois já parte do princípio do que o corpo pode

⁷² Para Bergson o *Caosmos*, é a contração do caos com cosmos, é a plenitude, a matéria fluente e um devir cósmico.

fazer com essas imagens no espaço, do que ele é capaz de fazer. A terceira é a *imagem_afecção*. Essa última é a *imagem_dimensão* e refere-se ao avatar entre os dois anteriores, pois está entre a *imagem_percepção* e a *ação*. É um movimento que parte do interior dos corpos, são espaços percebidos por dentro dos corpos, absorvidos pela intensidade das dores, angústias, alegrias, prazeres ou melancolia que o filmes nos provocam. A *imagem_afecção*, tal como Eisenstein já havia definido, é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto, é o *close up* sobre o rosto, permitindo a leitura afetiva de todo filme e criando uma espécie de *rostickidade*, um sub conceito a ser extraído da *imagem_afecção* - e que pode referir-se simplesmente ao espaço (Deleuze, 1983: 114-156). O rosto, quando focalizado em primeiro plano, para o teórico em cinema Sergei Eisenstein, conserva o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais para fazer surgir o afeto puro enquanto expresso. Para Deleuze (1983) as coisas são igualmente passíveis de expressão, há afetos de coisas. Nos próximos capítulos, voltaremos a filosofia Deleuziana do cinema, quando a investigação se direcionar às cartografias cinemáticas.

Uma mudança brusca de direção nos leva dos afetos no cinema aos estudos urbanos. No que concerne às paisagens urbanas, as geografias-mais-que-representacionais têm se dirigido à interação constante entre estímulos ambientais, percebidos pelo sistema neurológico dos sujeitos, colocando em causa a ideia de sua contenção, isto é, a ideia de que os sujeitos se resumem ao seu corpo e que estes podem ser entendidos sem que se entenda o ambiente nos quais se vive (Paiva, 2017:163). Nesse sentido, o afeto, como um fenômeno sócio-espacial (Boyd, 2017:40) e assim fundamentalmente geográfico, permitiu o desdobramento em uma diversidade de linhas em pesquisas urbanas, cuja sintonia envolvida com as práticas do cotidiano têm possibilitado a investigação de temas envolvendo afetos, sentimentos e emoções. Isso, porque a deslocação do afeto cria *atmosferas*⁷³ à medida que se move e circula, pois, a energia física/corpórea é *contagiosa*, e assim “quando uma pessoa começa uma combinação de estampagem rítmica e repetitiva, outras são atraídas para sua dança” (Thrift, 2008:180). Atmosferas atravessam reinos ontológicos surpreendentemente diversos. Nesse sentido, a questão das atmosferas está intrinsecamente conectada ao termo afeto, apresentando da mesma forma grande complexidade por comportar uma miríade de significados, e por ser relacional, ao comportar sujeitos e objetos, as *coisas* deleuzianas.

A teoria atmosférica tem como ponto de partida os estudos do filósofo alemão Gernot Böhme

⁷³ Matthew Gandhy (2017:355) explica que a etimologia da palavra é derivada da atmosfera latina do século 17, que combina o grego ἀτμός (atmos) que significa 'vapor' e σφαῖρα (sphaira) que significa 'esfera'. O crítico literário Steven Connor rastreia a atmosfera grega ao sânscrito original, que significa 'respiração', 'vida' ou 'alma', e observa que o uso inglês mais antigo registado está em um tratado científico Anglicano do clérigo e filósofo John Wilkins, publicado pela primeira vez em 1638, sobre a habitabilidade da lua.

(2017). Para o filósofo as atmosferas designam aquilo que mediam as qualidades objetivas de um ambiente com os estados corporais sensuais das pessoas naquele mesmo ambiente. As atmosferas não são algo objetivo, ou seja, qualidades possuídas por coisas, mas também não são determinações de um estado psíquico (2017:19). Elas não são redutíveis a experiência sensorial individual, e se dispersam rapidamente na presença e ausência dos corpos, e essa sensação é um estado de ser dos sujeitos no espaço. Na medida em que as atmosferas problematizam a dicotomia objeto/sujeito, elas destacam-se do alinhamento exclusivo com afeto ou emoção, sensações ou significados. Enquanto atmosferas envolvem o fluxo de intensidades afetivas através/entre os corpos dentro de um espaço, a experiência sentida nesses fluxos, são processadas subjetivamente como emoções, que por sua vez, são imediatamente devolvidas ao espaço como fluxos afetivos (Ott, 2017:16). Assim, as atmosferas têm *certa* impressão de forma espacial (esférica) - circundando e envolvendo corpos e coisas (Boyd, 2017:41-42) mas suas dimensões espaciais são incertas. Dessa forma, o *aspecto espacial* das atmosferas é absolutamente crucial para o seu funcionamento, e para Böhme (2014) costumam envolver cinco características específicas: i) expressam um estado de humor, podendo ser positivo ou negativo; ii) operam cinesteticamente, desencadeando uma interação dinâmica dos sentidos; iii) transmitem uma disposição para o movimento; iv) são recíprocos, pois tanto recebem influência como influenciam os corpos presentes no espaço, v) os espaços são sociais e, como tais, carregam significados e valores culturais. (Ott, 2017:15-16).

Em sentido prático, as teorias de Böhme (2014) assentam-se no paradigma da cenografia, e são antes de tudo, uma teoria sobre a estética. Sob esse prisma o espaço cenográfico pode ser produzido por certos agentes ou fatores em particular como sons e iluminação, ou pelas geometrias dos lugares, signos ou imagens. O conceito atmosférico é aplicável em várias direções i) na estética das mercadorias ou da sua comodificação, significando a qualidade de “palco” das mercadorias devido ao valor de uso adquirido nas instâncias de produção e consumo, ii) na propaganda, a estética das atmosferas transforma as coisas em signos, os quais auxiliam a produção de uma certa atmosfera do vivido, na criação de uma sensação de pertencimento do indivíduo, seduzindo-o; iii) na arquitetura, design e artes. No caso da arquitetura, Böhme (2014) acredita que não é mais o valor de uso que está em jogo, mas o tipo de impressão que pode causar, uma forma de pensar interligada a transformação do capitalismo em uma economia estética, dando origem a denominada *arquitetura do espetáculo*. Como as atmosferas são “espaciais”, e são ao mesmo tempo algo emocionais, especialmente com respeito aos ambientes na arquitetura e no planejamento urbano, o principal tópico dessas considerações é o espaço – tal como na Geografia. São espaços que se abrem ou se fecham, determinando direções, pontos de concentração

e dispersão, emoldurando perspectivas, conectando as atmosferas ao passeio peripatético de Eisenstein (1989) pela Acrópole de Atenas. Isso significa que a maneira como as pessoas se sentem em salas e espaços, como se movem, como podem seguir corpos ou linhas de edifícios, é que interessa. Assim, a virada atmosférica nos campos da arquitetura e do design, migrou da forma ou formato das coisas, para sua contribuição, ao sintonizar o espaço com a nossa presença corporal (2014:04-05).

A complexidade da teoria atmosférica não é apenas uma questão de ressonância conceitual e diferentes modos de interpretação, mas também de manipulação perceptual dos ambientes, como as características sensoriais de experiência corpórea. As atmosferas perturbam a suposta hierarquia dos sentidos que evoluiu sob a modernidade, no que concerne ao status "objetivo" da percepção visual (Gandhy, 2016). Na verdade, a literatura da 'nova fenomenologia' coloca ênfase particular no reino sonoro e olfativo, junto a experiência cinestésica, mas o háptico e a visão de forma alguma poderão ser desprezados na manipulação de contextos atmosféricos ao se considerar tanto a precognição, como a imersão afetiva e emocional dos sujeitos. Nesse ponto, admite-se que é bastante difícil abranger os vários entendimentos e as aplicabilidades da teoria das atmosferas com maior profundidade, cuja base emergiu com as relações com a meteorologia. Portanto, a questão espacial das atmosferas segue agora por dois caminhos: um mais concreto, o das paisagens urbanas, e o do cinema.

Matthew Gandhy (2016) apresenta-nos a noção de *atmosferas urbanas*, como desdobramento da teoria dos afetos e sua relação sócio_espacial, em uma configuração que nos lança a uma tentativa de entender tanto *o que é, como se formam* os espaços urbanos. Gandhy (2017:353-374)⁷⁴, discute as atmosferas urbanas na tentativa de diferenciá-las de outras experiências e consciências, explorando algumas das suas várias faces em um ensaio, fruto de um simpósio internacional sobre o tema, onde discutiram-se algumas das vertentes culturais, políticas e filosóficas que as circundam, tal como pontos focais para reflexões críticas sobre os espaços e subjetividades. Conectadas às atmosferas afetivas, as atmosferas urbanas têm sido consideradas relativamente às i) novas fenomenologias, ii) novas concepções de agenciamento e materialismo, no âmbito das geografias mais-que-representacionais, iii) e a disciplinas como antropologia e teoria da arquitetura.

Gandhy (2017) cartografa o surgimento do termo atmosfera e seus significados. Assim, desde o século XIX a palavra atmosfera passou a evocar simultaneamente um corpo de ar, relativamente ao seu sentido meteorológico, ou mesmo simplesmente espaço, sempre junto a sua predominância às características afetivas. Com este segundo uso da palavra, o significado torna-se sucessivamente mais complicado, estendendo-se do reino sensorial de corpos individuais para situações semelhantes a uma

⁷⁴ Em tradução livre realizada pela autora.

multidão. As conotações espaciais passam a variar desde o interior doméstico até fenômenos externos em grande escala, como concertos, comícios e até trovoadas(!) Nesses casos, o movimento segue na direção do que pode ser denominado de "atmosferas afetivas", marcado por uma gama de constelações culturais e materiais, que podem invocar um espectro de respostas emocionais. Este segundo significado das atmosferas, nunca é completamente descolado do primeiro: existe uma presença meteorológica persistente, real ou imaginária, que envolve ou perturba o sujeito humano (2017:354). Atmosferas são experimentadas e criadas: elas englobam características existentes de aspetos emocionais e da vida material, bem como sua encenação ou manipulação implantadas para efeitos propagandistas. Elas também são inerentes às evocações multissensoriais da memória, tanto individuais como coletivas.

Em relação aos ambientes urbanos, Gandhi (2017) aponta um paradoxo: se por um lado, pode-se pensar em atmosferas urbanas distintas, como ruas ou bairros particulares, por outro lado, a ideia de uma atmosfera urbana pode denotar categorias mais genéricas de experiência, como aeroportos ou modos mais impessoais de interação social. Gandhi (2017) ressalta que mesmo que o encontro emergente entre as atmosferas urbanas, e o que pode ser caracterizado como teoria do afeto, ilumine novos pontos de partida para a interpretação da vida cotidiana, ele também pode obscurecer simultaneamente as dimensões ontológicas referentes as formas intersubjetivas de comunicação e experiência corporal. Essa mudança de formas únicas para múltiplas da subjetividade, impõe uma tensão em relação aos modos cognitivos de compreensão focados no sujeito humano individual. O que contrasta com críticas apresentadas em parágrafos anteriores sobre a teoria dos afetos, cuja questão é justamente o foco sobre corpos individuais essencialmente separados e estáveis.

O espaço urbano é um palco que pode ser modificado à vontade por meio de luz, som ou outros estímulos, como evidenciado pela história da arquitetura e do desenho urbano (Gandhy, 2016:365) na criação de atmosferas sensoriais coletivas intensificadas, empregadas para provocar estímulos e imersões específicas. O layout interno de cinemas, teatros ou salas de concerto foram sempre orientados nessa direção, enquanto arquitetos, engenheiros, cenógrafos e outros trabalharam mais as qualidades de absorção de som das paredes ou os efeitos de iluminação, levando em consideração a importância dos aspectos espaço_visuais e acústicos da performance dos filmes, considerando igualmente a natureza de sua recepção (Bruno; 2002:1051-14202). Bruno nos fala do *teatro atmosférico*, uma versão do que ela chama de "palácio de cinema" construído por John Eberson em 1929 o principal arquiteto desse tipo de salas nos E.U.A. Eberson estudou arquitetura no fin-de-siècle em Dresden e Viena antes de se mudar para o Estados Unidos em 1901. Devido a sua formação cultural, é provável que ele estivesse familiarizado com o conceito de *stimmung* (agora englobando atmosferas, sentimentos, estados de

espírito, humor e tonalidades) - um discurso enraizado no século XIX, mas herdado da teoria musical do século XVIII e que será abordado adiante. Emergindo da textura das pinturas de paisagens, o *stimmung* entrou na linguagem da arquitetura moderna, e acabou por informar a cultura cinematográfica de Weimar. Portanto, uma mesma noção a atravessar arquiteturas e cinema, como mais uma coincidência entre essas artes. Nos anos 1920, o emigrante Eberson, a seu modo, realizou um projeto arquitetônico que terminou por invadir a textura do próprio cinema: a “atmosfera” do teatro atmosférico (Bruno, 2002:1141). Quanto aos espaços exteriores - o exterior atmosférico – encontram-se mais exemplos de moldagem do espaço para gerar tipos específicos de experiência estética, por exemplo, como o design paisagístico das calçadas da praia de Copacabana, conjuntos arquitetônicos, monumentos, ou o design elaborado de estádios esportivos como o Ninho de Pássaro chinês, construído para as Olimpíadas de 2018 (Gandhy, 2017). No entanto, lembro que essas experiências estéticas independem de moldagens específicas de criação dos espaços, pois atmosferas manipuladas propositalmente ou não, sempre produzem afetação no reino do individual ou coletivo. E que paisagens naturais possuem sua atmosfera e estética próprias, as quais muitas vezes melhoramos ou condenamos à morte ao ocupá-las de forma irresponsável, arruinando-as.

No que concerne ao cinema, os teatros atmosféricos não mais existem, mas a criação de atmosferas impregna as próprias produções fílmicas. Desde a escola alemã de Weimar observa-se como as atmosferas são construídas nos filmes. Como é bem conhecido, o expressionismo cinematográfico alemão – a tal escola de Weimar – era parte de um movimento estético multidisciplinar internacional que surgiu na Europa Central no início dos anos 1900 - nasceu na verdade, nos primeiros anos da Alemanha de Weimar e terminou com a ascensão dos nazistas. Por meio de visualizações dramáticas, diretores expressionistas dessa escola buscavam a criação do indescritível *stimmung* - palavra alemã intraduzível, usada para descrever o clima ou atmosfera, criado por performances estilizadas, ambientes sobrenaturais e efeitos de claro-escuro (Saul & Ells, 2019:104). Ao incorporar histórias exclusivamente sombrias e complicadas, cenários fantásticos, sombras não naturais e metafóricas, iluminação e atuação estilizada, os expressionistas criaram um conjunto de marcas estilísticas que lhes permitiu anunciar seus filmes como únicos (2019:106). Atmosferas fílmicas, no entanto, atravessam outros gêneros cinematográficos, induzindo o reconhecimento imediato mesmo antes do usufruto dos filmes. O que dizer das atmosferas dos filmes noir, que se utilizaram de recursos similares nas paisagens urbanas, assim criando não só as atmosferas nos próprios filmes, mas também fora dele marcando a expressão de determinadas cidades, além de um estilo marcante e atemporal?

A conceitualização das atmosferas fílmicas, é dividida em quatro categorias fundamentais para

sua elaboração e expressão, por Inês Gil (2002:96-97). A primeira é a atmosfera i) *temporal* que se interessa pelo papel do tempo e pelos seus derivados, como a duração, acelerações, e outras formas temporais como o flashback, e certos princípios da montagem como a elipse, os raccords, etc. A atmosfera ii) *espacia*/depende de tudo o que tem a ver com o enquadramento, os movimentos de câmara e os conceitos consequentes, como, por exemplo, o fora de campo. A atmosfera iii) *visual*/está ligada ao carácter plástico da imagem, que envolve a estética cromática, os tipos de cenários e os jogos de atores, e por fim, a atmosfera iv) *sonora* que trata das vertentes filmicas relacionadas com o trabalho da banda sonora. Resumidamente, o que caracteriza realmente a atmosfera de um filme é a estética, o movimento das imagens (e do seu conteúdo) e o tempo que está ligado a esse movimento.

As manipulações de atmosferas, das paisagens urbanas, dos espaços dos grandes eventos e shows, dos teatros atmosféricos e dos filmes, nos remetem ao movimento e a imersão. E induzem questionamentos sobre o corpo de filmes brasileiros sobre os quais incide essa investigação, no sentido de evocação das atmosferas urbanas cariocas e sua re_criação nos ecrãs. Tal como nos filmes expressionistas – e não estamos falando da linguagem específica de um autor ou das metáforas de filmes como textos - certamente marcas estilísticas mostram-se no conjunto. Alguns dos filmes selecionados para a investigação captaram a atmosfera da paisagem urbana de Copacabana, reproduzindo-a nos ecrãs, e é importante investigar os recursos usados para obter o efeito, como os ambientes focalizados, a cenografia, a linguagem e atitudes dos personagens, etc... Ou, se atualmente podemos dizer que as imagens precedem os territórios e as imaginações, saltando dos ecrãs para as ruas, assim antecipando a concretude do mundo, podemos questionar se nesses filmes teriam sido simuladas atmosferas. Ou as tais atmosferas cariocas são tão marcantes que o cinema nunca conseguiu reconstruí-las e buscou apenas sua captura? Não está se falando aqui somente de manipulação espaço temporal, ou de simulação e simulacros, mas da captura e exposição de atmosferas urbanas, e de como elas se constroem entre sujeitos, objetos, atores e actantes, em todas as etapas e com todos os participantes, ou de como são criadas ilusões atmosféricas nos filmes, e de como lidamos com elas, como nos afetam.

2.3.1. AS GEOGRAFIAS DO CORPO

O geógrafo David Porteous (1986) apresenta-nos uma das metáforas mais insistentes do mundo ocidental – a da paisagem como corpo e a do corpo como paisagem. Ele utilizou a literatura como objeto de pesquisa, enfatizando os aspetos que emergem nos textos como condicionantes relacionais entre

seres humanos e natureza, condicionantes estes, permeados por uma visão masculinista unilateral que vê no corpo um modelo para o universo, tanto em termos do seu posicionamento no espaço, como de domínio cultural do ambiente. Essas colocações não são nem um pouco desconhecidas, principalmente em Geografia, e têm atravessado o ocidente desde o período renascentista, com maior ou menor grau, dependendo da cultura, onde o corpo e seus componentes (microcosmos) são metaforicamente combinados às características de uma paisagem (macrocosmo). E isso se dá através do poder da nomenclatura - dos nomes que damos às coisas - como forma de exorcizar os temíveis poderes naturais, tornando-os familiares. Essa é uma ação particularmente importante para a dialética geográfica, aquando do estabelecimento do “eu” e o “não-eu”, ou do já muitas vezes citado nesse trabalho, o “eu” e o “outro” na conquista de territórios alheios. O corpo como paisagem é metáfora igualmente possível, e no universo contemporâneo mais do que nunca, o espaço corporal em micro escala, pode ser ele próprio transformado em uma paisagem, uma tela, uma paisagem pessoal realçada ou mesmo combinado a outras partes, epidermes, culminando em uma superfície ou um corpo mais que humano. No entanto, o mais importante no trabalho de Porteous (1986) é a sua constatação de que o corpo em questão é quase sempre o corpo feminino, e a obsessão do “corpo como paisagem” na literatura é o que ele conceitua como *pornotopia*. A pornotopia, essa obsessão referencial que se utiliza do feminino como metáfora, evidencia-se na cultura brasileira, sendo especial e espacialmente detetável na literatura, poesia e no cinema. Isso será visto nas viagens exploratórias a Copacabana, na Parte II, Paisagem, onde veremos a representação das paisagens metaforicamente inscritas nas superfícies dos corpos, e as dos corpos inscritas nas paisagens. O corpo, portanto, sempre foi objeto referencial, dispositivo de mediação e metáfora para a nossa compreensão do universo. Preocupo-me por ora, como e quando as ciências geográficas passaram a observar o corpo como objeto espacial.

Desde finais da década de 1980, na esteira das viradas pós estruturalistas e pós coloniais⁷⁵, o corpo tornou-se um *locus* de estudo bem estabelecido nas ciências sociais. Com um certo sabor transdisciplinar, os estudos sobre corpos na geografia sempre foram influenciados e relacionados a disciplinas convergentes. No contexto específico da Geografia cultural e da Geografia dos Corpos em particular, é importante destacar o papel de uma certa inflexão metafórica e substancial de ‘texto’, ‘discurso’ e ‘representação’, para ‘prática’ e ‘performance’, e para as microgeografias do quotidiano (Azevedo et al, 2009b:25). Esse cambio se deu pelo reconhecimento da corporificação do conhecimento amplamente explorado pelas geografias feministas, queer e outras, que resultou no reposicionamento

⁷⁵ Para mais informações sobre as pós coloniais ver: PIMENTA, J. R.; SARMENTO, J. C. V.; AZEVEDO, A. (Coord.) (2007) Geografias Pós-coloniais: Ensaio de Geografia Cultural. Braga: Figueirinhas.

da forma de se pensar o corpo na contemporaneidade, originando um campo de rápido crescimento na Geografia Cultural - as Geografias do Corpo. Nesse sentido, vale apontar como a rota do conhecimento geográfico antes exclusivamente olharcêntrica, desviou-se para a incorporação do sentido háptico, ampliando seu escopo e permitindo desvelar geografias liminares, como as dos afetos e dos corpos (Azevedo et al, 2009b:21) e a inclusão de “vários outros *scapes* sensoriais como os do palato, da audição e do olfato, relativizando então o avassalador império da visão” (Azevedo et al, 2009b:24).

Como um campo de estudos cada vez mais robusto, as Geografias do Corpo ocupam-se de concepções sociais e espaciais do corpo humano - muitas vezes localizadas na tensão entre o corpo como uma construção social e um fenômeno biológico. Desde esse ponto, desenvolveram-se inúmeras abordagens filosóficas nas teorias sociais, tanto relacionadas às espacialidades dos corpos como a corporeidade dos espaços. A definição de “corpo” foi muitas vezes contestada: ele foi tanto entendido como objeto material, carnoso e corpóreo constituído de órgãos, ossos e pele, uma abordagem de cunho essencialista, como foi explorado como construção social, cultural e discursiva, cuja existência coletiva se dá através das relações de poder e linguagem, essa, uma abordagem de cunho construcionista. Com o tempo a questão do que é o corpo terminou por deslocar-se *para o que o corpo é capaz de fazer*, tal como na conhecida citação deleuziana (Boyd, 2017:37). Robyn Longhurst (1995:101) argumentou que essas posições aparentemente opostas são realmente inseparáveis, compartilhando uma cúmplice relação que produz efeitos materiais. Dessa forma os corpos não podem ser dialeticamente reduzidos a sociais ou naturais pois são, simultânea e constitutivamente construídos e reais.

Os fundamentos do ideário sobre os corpos, ancoram-se nas fenomenologias de Merleau Ponty, nas abordagens discursivas e biopolíticas sobre a sexualidade de Michel Foucault, e naquelas informadas pelas teorias psicanalíticas (Gregory, 2009:50-52). Mas foram as filósofas, estudiosas em estudos culturais ou geógrafas feministas, que desde finais dos anos 1970, melhor traduziram essa virada das ciências sociais em direção aos corpos, especialmente através de Judith Butler (1993) e sua exploração das noções de performatividade, de Grosz (1999) ao pensar no lugar dos corpos dentro dos discursos do poder e Longhurst (2001) baseada no trabalho de Grosz, exortando os geógrafos a não omitir materiais e corpos biológicos de seu foco, e pensar sobre o material e o discursivo como inseparáveis⁷⁶.

Nos anos 1990, as geógrafas feministas passaram a liderar o interesse pelas geografias corpóreas, trabalhando sobre três linhas principais; i) a fenomenológica, ou em relação a teoria lefebvriana de

⁷⁶ É preciso lembrar que muitas outras não foram mencionadas aqui. Ver Bonner-Thompson, C; Hopkins, P., in: Oxford Bibliographies. *Geographies of the Body*. 27 abril 2017. Consultado em 15 de dezembro de 2021. In: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199874002/obo-9780199874002-0157.xml?rskey=6LJOWs&result=1&q=body+geographies#firstMatch>

produção dos espaços, referindo-se à espacialidade do corpo, tanto incluindo a espacialização generativa do corpo, como o confinamento histórico dos corpos nos espaços abstratos, ii) a inscrição do poder e a resistência dos corpos, envolvendo performatividade, política dos corpos e corpos como locais de luta e iii) o desmonte dos dualismos mente_corpo, principalmente através das noções de conhecimento situado de Haraway (Gregory, 2009:50).

“Corpo como representação” apresenta-se como uma formulação particularmente espacial do corpo (Boyd, 2017:38). Nesse marco, quando confrontados com a representação de um corpo, não só o nosso sistema emocional e afetivo é ativado, como os nossos imaginários geográficos pretéritos e, assim, paralelamente, somos transportados para geografias e lugares *concretos* (Azevedo et al, 2009b:22). Sob uma visão das geografias mais-que-representacionais o corpo transformou-se em uma entidade cuja ontologia reside na sua capacidade de amalgamar-se a outros objetos, incorporados ao seu suporte biológico, assim como os cyborgs mencionados por Haraway (2016). Azevedo et al (2009b) destacam que essa forma de pensar confrontou e modificou o ideário sobre corpos, cuja visão permeada pelo construtivismo ainda os apontava como superfícies vivas de inscrições e discursos, tal como uma imagem. Não que seja renegada essa maneira de enxergá-los, mas os corpos passaram desde esse ponto a adquirir uma dimensão estratigráfica, em camadas múltiplas “cada uma das quais contendo as relações e práticas do corpo com objetos e outros espaços” (2009:24).

Nesse sentido, os teóricos pós-estruturalistas deram uma contribuição notável para a forma como o corpo é conceituado na teoria não representacional (Boyd, 2017:37-38). São postulados que versam sobre a i) corporeidade – referindo-se à materialidade do corpo, relativamente não mediada; ao ii) *soma* - refere-se ao corpo como ele é *sentido*, incluindo suas táticas, posicionalidade, as formas como reage e se move; e a iii) incorporação, referindo-se ao corpo como veículo ou meio de agência social no qual fundem-se pensamentos, sensações e relacionamentos. Assim, corpos e espaços são simultaneamente materiais, imaginários, simbólicos e reais. E, embora sejamos sempre corpóreos no sentido de que somos "alojados" por um corpo físico material, experimentamos nossa corporeidade em uma variedade de maneiras: as experiências somáticas são particularmente viscerais, a incorporação é relacional (2017:38).

Ao invés de pensar no espaço e lugar como locais pré-existentes nas quais as performances dos corpos ocorrem, alguns estudos argumentam que as performances dos corpos em si constituem ou reproduzem espaço e lugar. Sob a perspectiva espacial geográfica, corpos são vistos como lugares nos quais discursos e relações de poder são simultaneamente mapeados, incorporados e resistidos, e onde as identidades são realizadas e construídas. Os geógrafos também argumentaram que os corpos são

espacialmente circunstanciais; em outras palavras, os modos como os corpos são representados mudam *no, e através do espaço (e do tempo)*, com leituras e entendimentos de performatividades corporificadas variando simultaneamente no espaço. Os corpos assim são encarados como dinâmicos, responsivos e sempre em movimento. A performatividade dos corpos não lhes confere nenhum estatuto ontológico ou características fixas, nem o espaço é apenas um pano de fundo para os corpos, ao invés disso, desempenham um papel importante na constituição e reprodução das relações sociais. Compreender corpos e espaços como performativos oferece aos geógrafos novas formas de pensar sobre relações de poder (Johnston, 2009, 01: 326-331). E isso inclui corpos em seus espaços cotidianos, como nas ruas, habitação e locais de trabalho. Alguns estudiosos pensam sobre os corpos como centrais para a geopolítica em múltiplas escalas, enquanto outros têm se relacionado com a desordenada materialidade de corpos que possuem requisitos em produções biológicas e fisiológicas, no contexto de geografias de consumo, e fluidos corporais (Johnston, 2009, 01:326). Ao longo do tempo, o trabalho geográfico sobre o corpo tem se expandido cada vez mais, fornecendo conceituações ricas de corpos e corporificações, incluindo interseções de identidade de gênero, sexualidade, obesidade, etarismo, credos, etnias, classe social, saúde e deficiências físicas ou mentais em suas relações reflexivas com o espaço.

O geógrafo João Sarmiento (2009:261-282) aponta em outras direções investigativas, ressaltando o envolvimento do corpo do geógrafo em trabalhos de pesquisa na área. Sob esse prisma, ele ressalta que poucos têm sido os estudos nos quais o corpo do investigador se constitui em si mesmo como o objecto, ou elemento central da investigação. Assim, Sarmiento (2009-277) centrou-se nessa discussão criativamente e de maneira singular, fazendo uso do próprio corpo como ponto de partida para “uma reflexão sobre as diferenças entre corpos no espaço, espaço esse entendido como profundamente relacional, colocando em tensão os microespaços de suas próprias geografias intersticiais, no seu sentido literal, e as geografias globais, de alcance planetário, onde outros corpos se movem e habitam” (Sarmiento, 2009:261-282). Sarmiento (2009) assumiu desafiar concepções pós estruturalistas sobre os corpos, alinhando-se às geografias feministas e sua forma de ver os corpos em sua materialidade, em sua carne e fluidos, tal como um território linguístico significativo, pois argumenta que vê-los de outra maneira, seria alinhar-se a olhares hegemônicos que “só fazem preservar práticas e políticas corporais hegemônicas”, essa forma de ver creditada por ele a visão dos pós estruturalistas.

Para Paiva (2018) que discute as experimentações metodológicas dentro das geografias-mais-que-

representacionais⁷⁷, o pensamento mais-que-representativo fundamenta-se em um estilo acadêmico que procura descrever e apresentar em vez de diagnosticar e representar. Esse *ethos* de generosidade, lançou uma sombra sobre grande parte do conjunto de ferramentas metodológicas disponíveis para o trabalho de campo geográfico, particularmente entrevistas, *focus groups* e observação participativa, acentuando modos contemplativos e interpretativos de pensamento (Cademan, 2009, 07:461). Apesar de não parecer existirem métodos inovadores dentro das mais-que-representacionais capazes de cambiar “o inerente e epistemológico compromisso da tecnologia de recolha de dados de campo em Geografia” (Paiva, 2018:161) o geógrafo Sarmiento utilizou-se de alternativas, como o método etnográfico atmosférico para a própria imersão corpórea. Ele é atmosférico, na medida na qual o corpo do investigador e o seu potencial afetivo mergulham na atmosfera dos lugares para estudar suas intensidades, suas causas e consequências, na tentativa de ressaltar as possibilidades intersubjetivas entre investigador e o lugar. Esse é, segundo Paiva (2018:162) um dos métodos qualitativos correntes nas geografias culturais das quais as mais-que-representacionais aproveitam-se, na tentativa de desenvolver novas abordagens de pesquisa de campo. Isso não resulta em uma metodologia propriamente e sim, como um “tipo de aproximação metodológica ao objeto de estudo”. Paiva (2018) apresenta também a tipologia dos métodos móveis, como aqueles que procuram acompanhar o movimento cotidiano através de instrumentos específicos de observação dos indivíduos, muitos deles contando com instrumentos tecnológicos próprios.

Eduardo Brito-Henriques (2009:81-98) ressalta as experiências corpóreas e suas relações com as novas experiências espaciais e da vida em sociedade, como aquelas advindas das práticas cotidianas dos doentes crônicos mantidos vivos por meios artificiais, na reprodução assistida e na produção de corpos_fetichê das sociedades contemporâneas. São exemplos de experiências criadoras de territórios permeados por geografias e arquiteturas particulares, conectadas às ciências da saúde ou às práticas esportivas, lazer e hedonismo, em ambientes instalados nos interstícios das esferas públicas de controle privado dos espaços urbanos, ou privada, dos espaços domésticos. São transformações na corporeidade humana decorrentes de inovações biotecnológicas, cujo impacto nas várias dimensões incluem suas relações com o espaço geográfico. Como ele nos diz;

É no corpo que o ser humano se faz presente no mundo; é no corpo que se torna possível a experiência do espaço e dos outros; e é o corpo que afinal vive e constrói o cotidiano, através da acção (que é movimento no espaço) e do encontro com outros corpos (a base das relações sociais). Às alterações na corporeidade humana associam-se forçosamente a mudanças na prática e

⁷⁷ Para saber mais sobre as discussões em metodologias mais-que-representacionais, ver Jamie Lorimer, Cap. 3, “*More-Than-Human Visual Analysis: Witnessing and Evoking Affect in Human-Nonhuman Interactions*, (2013), no livro de Coleman & Ringrose, “Deleuze and Research Methodologies”.

experiência do espaço que se reflectem no lifeworld das pessoas (...) isso têm a jusante, impacte na vida concreta das pessoas e nos lugares que elas habitam, nas rotinas, nos espaços do quotidiano e na vida em sociedade, estão muito menos estudados, ou são pelo menos muito mais raramente sublinhados. E, contudo, esses impactes existem. Outros autores na mesma linha, constataram que nunca como na sociedade de consumo em que vivemos o corpo parece ter sido objecto de uma tão intensa atenção social; para além disso verificar também que a essa fixação parece corresponder uma nova concepção própria do corpo humano à luz do qual este aparece já não como manifestação exterior ou sensível da pessoa, mas sim como se de uma simples paisagem para contemplação se tratasse, ou até mesmo, mais prosaicamente, de um objecto para fruição. (Brito Henriques, 2009:92)

2.3.2. DO GÊNERO NAS CIÊNCIAS GEOGRÁFICAS ÀS TEORIAS CINEMÁTICAS DE GÊNERO

Bruno Latour (1994:08) afirmou que analistas, pensadores e tomadores de decisões, até pouco tempo ainda primavam por cindir em compartimentos estanques as ciências, as representações, a economia, as religiões, o sexo, com o intuito de nunca misturar conhecimentos, justiça ou poder, evitando igualmente embaralhar questões que envolvem a terra, o global e o local, e a complexidade resultante da construção dos seres híbridos contemporâneos. Nesse sentido, o que importa aqui são aquelas fronteiras entre as ciências estabelecidas para regular um inevitável hibridismo disciplinar, numa tentativa em parte infrutífera, de organizar e classificar anulando assim, pluralismos e intercessões, cada um com sua linguagem própria, enquanto colocam cada coisa no seu devido lugar. Nesse momento, no entanto, compatibilizadas aos efeitos das tecnologias em todas as áreas, as ciências já reincorporaram os saberes em múltiplas camadas, em redes e fluxos, passando a dialogar com outras instâncias, em busca da multiplicidade e da incorporação das diversidades. Nessa busca incompleta e imperfeita, a ciência tem atravessado um longo processo no qual questionamentos têm contado com a colaboração de outras áreas científicas, além das artes, da cultura popular, e das práticas cotidianas, para a inserção de novos valores e descobertas, na recusa de leis universalistas do conhecimento.

Sob esse ponto de vista, os estudos feministas e de gênero tiveram um enorme e inestimável impacto nas ciências em geral e nas geografias. Foi desconstruindo as bases existentes através de seus questionamentos - às vezes muito óbvios - que as feministas permitiram o desenvolvimento de outras geografias, estendendo as bordas das redes de saberes no processo de inclusão das diferenças. Um dialogismo relacional foi explorado pelos olhares críticos feministas, pelos estudos de gênero e queer, em percursos sucessivos de interferência nos limites das fronteiras do conhecimento. Mas não é apenas isso: para dizer pouco, as argumentações feministas questionaram paradigmas históricos ocidentais, cujas metáforas atavam filosófica e conceitualmente em polos opostos, o mundo natural e o cultural, o feminino, e o masculino, o branco e as outras etnias. As feministas geógrafas e não geógrafas

comprometeram-se com uma luta contra binários, aperfeiçoando o entendimento das construções teóricas no mundo ocidental, iluminando a percepção de simbolizações arraigadas que povoam e inundam o cotidiano político, imagético e espacial, através de oposições simplificadoras.

O que se pretende nesta seção do segundo capítulo é explorar o surgimento do ideário feminista nas ciências e o impacto produzido nas ciências geográficas, desvendando um pouco de como se conceituam e idealizam espaços feminizados e generificados nas paisagens urbanas. É o fechamento do entrelace das chaves teóricas de leitura desse trabalho, que transita entre as fronteiras das geografias cinematográficas, das mais-que-representacionais, e das geografias feministas, visando uma posterior reescrita situada e performativa das representações filmicas da ideia de paisagem, e das geografias de Copacabana. Tentei percorrer assim desde o primeiro capítulo, um trajeto que se fará completo ao enquadrar articulações da tríade paisagem_cartografia_cinema, a partir do Capítulo 3. Recordando que em algum lugar já declarei que a tese não é feminista, mas que a filmografia brasileira, na verdade, especificamente os filmes objeto dessa investigação, foram produzidos durante a chamada segunda onda dos movimentos feministas, entre os anos 1960 e 1970, o que influenciou comportamentos, hábitos e expressões dos personagens, assim como os roteiros e o *modus* de produção filmico brasileiros, que estavam também sob impacto da Nouvelle Vague francesa. Mas não é apenas isso. Não é possível a exploração dos imaginários cariocas e dos espaços de Copacabana, sem apelar-se para a generificação simbólica dos seus espaços e para as territorialidades, em espaços ocupados por categorias diferentes de gênero, faixas etárias, mas principalmente de classes sociais.

As perspectivas feministas e de gênero nas ciências, desenvolveram-se impulsionadas pelos movimentos feministas de finais dos anos 1960, e resultaram de elaborações analíticas e teóricas por parte da comunidade acadêmica, cujo pensamento crítico foi fruto de questionamentos sobre a posição e a representação da mulher na construção de diversos contextos socio_culturais. A compreensão analítica da categoria gênero, conduziu para a sociedade o reconhecimento de uma variedade de formas de interpretação, simbolização e organização das diferenças além das sexuais, mas raciais, de classe e das identidades culturais, entre tantas outras facetas subjacentes às práticas e relações sociais, e à produção do conhecimento científico, permitindo assim elaborar um discurso crítico que se espalhou em inúmeras áreas (Anacleto & Filho, 2012:01). Mas foi a partir da investigação sobre as experiências do mundo vivido e através da exploração dos mecanismos psicossociais com foco nos estudos do patriarcado em inúmeras vertentes, inicialmente empreendidas sob o guarda chuva das teorias e metodologias marxistas, que as feministas voltaram-se para as representações e as construções generificados, impressas em construções estereotipadas, vinculadas a produção do conhecimento

geográfico nos ambientes acadêmicos, e em objetos culturais diversos, como a literatura e o cinema, empreendendo assim, uma importante análise crítica que transformou para sempre o olhar analítico sobre a sociedade, os gêneros e quiçá sobre a própria cultura e suas representações..

Donna Haraway (1988) ressalta que as teorias marxistas ofereceram um ponto de partida valioso para se chegar a versões de teorias do ponto de vista feministas, capturadas de uma rica tradição de se criticar a hegemonia, sem, no entanto, enfraquecer positivismos e relativismos, alcançando por fim teorias matizadas de mediação. No entanto com o tempo, essas mostraram-se insuficientes do ponto de vista subjetivo, terminando por reafirmar um arcabouço teórico fundamentado em ditames masculinistas que fundamentam as ideologias de classes, aprisionando as especificidades femininas em uma oposição binária masculino-feminino que é justamente o embasamento de toda produção teórica e científica do ocidente que se desejava refutar. Essa primeira etapa deriva do feminismo mais radical, no início dos movimentos.

Um fecundo e paradigmático exemplo desses questionamentos e transformações aplicados na prática, foi registado pela feminista italiana Paola Melchiori (2006), que descreveu em um ensaio as discussões sobre a política (socialista feminista) italiana do conhecimento, processo do qual participou. Essas discussões originaram a Universidade Livre das Mulheres em Itália⁷⁸ (aberta em 1986/1987). As descrições de Melchiori nos mostram a quebra do feminismo socialista, a crítica ao androcentrismo nas ciências, e a elaboração de um feminismo baseado em experiências individuais cotidianas. Assembleias reuniam uma diversidade de mulheres italianas de vários níveis sociais e culturais, em debates empreendidos dentro dos limites territoriais do universo acadêmico, possibilitados pelo incentivo governamental que permitiu que trabalhadoras fossem recompensadas por um regime de horas trabalhadas e tivessem tempo para estudar. Melchiori relata que os trabalhos foram inicialmente calcados em discussões de classe, mas pouco a pouco o que descreve como “ideologias abstratas”, foram sendo abandonadas em direção as histórias individuais das participantes e suas práticas cotidianas.

No que concerne especificamente as questões de gênero e sua origem nos alicerces das ciências, os experimentos de Melchiori tentaram desvendar quais transformações um sujeito feminino é capaz de lhes trazer (Melchiori, 2006). Debates procuraram esclarecer algumas das principais questões em jogo na produção e na pedagogia do conhecimento feminista, tais como: a relação entre as mulheres e a cultura feminista, os processos de produção de conhecimento, e o tipo de rigor científico desses corpos de saberes. A intenção de Melchiori era produzir e disseminar saberes que não fossem apenas sobre ou

⁷⁸ Em: The “Free University of Women.” Reflections on the Conditions for a Feminist Politics of Knowledge”. Acesso em 05 de maio de 2020. In: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-%E2%80%9CFree-University-of-Women.%E2%80%9D-Reflections-on-the-Melchiori/023414162e1a726947dfac0602a6a1f131f2417b>. Site da universidade: <http://www.universitadelledonne.it/>

por mulheres, permitindo a oralização das subjetividades e dos muitos conhecimentos situados extraídos de relatos e memórias das experiências vividas, tanto no ambiente de trabalho como também no doméstico, contrastando-as com as culturas e disciplinas acadêmicas, a fim de repensá-las enquanto epistemologia. Isso significou “desdobrar etapas minuciosas de como as intermitências do corpo se ligam ao trabalho de simbolização, como as atividades intelectuais são simbolizadas em relação à sexualidade, como são feitas abstrações e generalizações, como são construídos paradigmas básicos para julgamentos e conhecimentos adicionais. Isso resultou em interrogatórios sobre a qualidade da relação entre sujeito_objeto no centro da produção do conhecimento” (2006:135). Em sentido amplo, a busca e as intenções de Melchiori têm sido comuns a todos os projetos de cunho feministas e de gênero direcionados à produção do conhecimento.

Haraway (1988) evocou a corporeidade, o objetivismo, e o construcionismo social adotado pelas feministas para a sua abordagem sobre a construção do sistema de sexo_gênero, enquanto clamava contra a universalização de princípios teóricos nas ciências. Ela defendeu o “privilégio da parcialidade”, aquando da incorporação das subjetividades dos próprios sujeitos que produzem o conhecimento, impregnadas no seu âmago. Haraway referiu-se a posicionalidade ou situação do sujeito do conhecimento, aquela que abarca as características internalizadas e externalizadas pelos sujeitos, relacionadas a sua bagagem cultural, origem, opções sexuais, subjetividades, “raça”, enfim, as identidades participantes nunca neutras, jamais parciais. Empunhando sua irônica e certa metralhadora giratória, enquanto avançava sobre epistemologias cristalizadas, ela criticou da mesma forma a ausência de reconhecimento de outras perspectivas na produção científica, alegando que as fronteiras do conhecimento são teorizadas paralelamente aos movimentos do poder, tal como num jogo de retórica calcado em uma objetividade persuasiva, por sua vez direcionada a atores relevantes e práticas científicas. A prática científica é persuasão, manipulação de poder e de subjetividades. Ou como nos diz Azevedo (2007:184) ao enfatizar como as construções discursivas androcêntricas nas ciências, aliadas às práticas sociais saturaram (e ainda saturam) o pensamento ocidental através de seus paradigmas e narrativização, enquanto incentivam oposições binárias entre categorias de raça, gênero e identidade, atuando como fundamentos naturalizados de uma “metafísica da presença”. Haraway (1988) apontou para as potências da participação feminista e sua capacidade de criar um projeto (imperfeito) de “ciência sucessora”, passível de contribuir com a redefinição de um panorama de mundo não totalitário e universalizado de conhecimento, e que seria ao mesmo tempo muito mais rico, profundo e complexo, pois contaminado positivamente por reflexões sobre relações críticas de práticas de dominação, privilégio e opressão, que constituem e permeiam toda a epistemologia científica, e não só

em relação ao gênero feminino. Para alcançar a *sucessão imperfeita* seria necessário, no entanto, vencer impasses que antagonizavam categorias como sujeitos do conhecimento, e os princípios iluministas da razão científica, opostos a uma ciência que ainda necessita ser revista e reconhecer-se como politizada.

Tal como Haraway (1988) Cecília Sardenberg⁷⁹ (2001) propôs uma ciência feminista crítica de gênero, ressaltando, porém, os desafios existentes para alavancá-la. Em busca da “verdade científica”, as práticas às quais ambas se referiram “fundamentam-se, assumidamente, em uma práxis política – em um projeto de transformação das relações de gênero - ao passo que um dos fundamentos básicos da Ciência Moderna é justamente a necessidade de se impor uma separação entre fatos e valores”. Essa diretriz separatista deriva da era da razão iluminista que deve ser desconstruída epistemologicamente para assumir uma ciência crítica, um saber politizado (2011:03). Mas os movimentos feministas da nomeada segunda onda⁸⁰, depararam-se com a absorção da herança dos princípios iluministas em suas ações e terminaram por assumir metodologias e esquemas informados pelo androcentrismo dos teóricos tradicionais. A quebra desses percursos herdados foi pavimentada pelas filosofias pós estruturalistas, através das “novas abordagens à epistemologia histórica e suas contribuições para a desmistificação da Ciência Moderna”. Assumindo que as ciências não estão alijadas da história porque são em grande parte um jogo retórico e discursivo, essas novas abordagens têm procurado comprovar o caráter social e político das construções científicas, por meio da exploração de sua própria constituição histórica (Sardenberg, 2001:06).

No que diz respeito especificamente a Geografia, inauguraram-se os discursos críticos feministas por volta dos anos 1970, através de debates sobre o conservadorismo e quantitativismo disciplinar. Mas o feminismo geográfico emergiu de facto especialmente na Inglaterra e nos Estados Unidos no alvorecer dos anos 1990. Para Gregory (2009:244) as geografias feministas apresentam diversas diretrizes comuns; são críticas, não apenas da opressão de gênero e das várias manifestações de heteronormatividade na sociedade, mas da uma miríade de formas pelas quais estas são reproduzidas, através de uma preocupação constante com o sexismo dentro do universo acadêmico; possuem um olhar específico para as interdependências entre aspetos informais (como o trabalho doméstico) e formais da economia; desestabilizam noções convencionais de escala, com o objetivo de rastrear conexões entre processos semelhantes em lugares diferentes; compartilham o compromisso para situar

⁷⁹ Para maiores informações sobre a historiografia das teorias feministas, e a evolução conceitual que trata da interseccionalidade e do perspectivismo feminista, consultar Sardenberg (2001) no artigo “Da Crítica Feminista à Ciência a uma Ciência Feminista”.

⁸⁰ “A “segunda onda” da política feminista em torno dos “determinismos biológicos” versus “construcionismo social” e das biopolíticas das diferenças de sexo/gênero ocorreram no interior de campos discursivos pré-estruturados pelo paradigma de identidade de gênero, cristalizado nos anos cinquenta e sessenta (Haraway, 2004:216).”

o conhecimento, em uma visão na qual as interpretações são tanto ligadas aos contextos, como parciais ao invés de independentes e universais; e alinham-se com um compromisso político para a transformação social.

De acordo com Johnson (2009, 04:48) em termos de diretrizes teóricas - mesmo que de forma alocrônica, ou seja, sem uma orientação precisa no tempo, porque elas se interpõem - as geografias feministas podem ser categorizadas da seguinte forma; i) *geografias feministas radicais*, cujo papel tornou-se vital na ampliação de olhares sobre a sexualidade na disciplina através de estudos sobre o patriarcado, mas em geral enquadrando as mulheres como vítimas do masculinismo branco, ocidental, e de classe média; ii) *geografias feministas socialistas*, representando um período de intensificação do debate patriarcal, preocupação com os métodos quantitativos advindo do conservadorismo disciplinar, destacando-se a estruturação das relações sociais no ambiente de produção e reprodução do trabalho, e o mapeamento das desigualdades nos meios rurais e urbanos, como a mobilidade e a própria estrutura física do espaço; e as iii) *geografias feministas da diferença*, alicerçadas em críticas ao pós-modernismo e pós-colonialismo, fundamentadas nas teorias discursivas foucaultianas e no estabelecimento das desconstruções textuais. Estas últimas merecem um pouco mais de atenção por aqui, justamente porque teóricos do pós-modernismo como os geógrafos David Harvey e Edward Soja em finais dos anos 1980, lançaram mão das representações nas artes e no cinema para tratar dos temas da compressão espaço-temporal pós-modernas. Vale observar que as mudanças nos diferentes enquadramentos teóricos e filosóficos da segunda metade do século XX, que trouxeram as discussões pós estruturalistas e deconstrutivistas, foram imperativas para as aproximações discursivas para o interior das geografias feministas, pois enquanto informavam ações políticas, fundamentavam e davam sentido às suas práticas. A ampla pesquisa empírica realizada pelas geógrafas feministas, cuja reunião de dados permitiu a documentação das experiências femininas nos diversos contextos socio_culturais, trouxe as mulheres para o foco do conhecimento geográfico e resultou no seu posicionamento como sujeitos do conhecimento. Essa evolução teórica, mas também metodológica ocorrida nos estudos feministas, fragmentou e aperfeiçoou o binarismo, contaminando os discursos que deixaram de ser “apenas feministas”, que passaram a ser compartilhados com a abrangência dos estudos de gênero, significando uma viragem tão desejada pelas próprias feministas – a da difração discursiva e da incorporação das pluralidades identitárias.

A importância da textualidade, dos sistemas de signos e de técnicas deconstrutivistas para a constituição e apreensão do mundo para os sujeitos, agora concebidos como multifacetados e discursivamente constituídos, marcaram profundamente as geografias culturais entre os anos 1980 e

2000. A teorização geográfica feminista em torno das diferenças, detetou as novas e crescentes relações de consumo, em oposição às de produção, e a denominada “compressão espaço temporal”, questões essas abordadas por geógrafos pós-modernistas dos anos 1980 como os já mencionados Harvey e Soja. O ideário feminista absorveu as teorias psicanalíticas de Freud e Lacan, e a filosofia dos deconstrutivistas Derrida, Deleuze e Guattari, para a elaboração teórica sobre o corpo sexuado no espaço, as *queer theories*, as linguagens e a cultura. Posteriormente, crises provocadas pelas críticas ao colonialismo europeu decadente atingiram também as feministas, acusadas pelos pós-colonialistas de serem universalistas, pois não sem razão, centradas nas vozes de brancas ocidentais, heterossexuais de classe média. Isso causou um relevante impacto na reorientação do seu ideário, conforme atestado pelo trabalho das geógrafas Doreen Massey (1994) cujas argumentações direcionaram-se principalmente a críticas aos conceitos de espaço e lugar, e Gillian Rose (1993) mais direcionada a apreciações sobre o papel feminino na própria disciplina geográfica. Ambas realizaram ácidas críticas ao masculinismo embutido nos discursos pós-modernos totalizantes de Harvey e Soja (Johnston, 2009, 04:49).

Em defesa das articulações entre relações sociais variadas para a construção de uma linguagem política comum positiva (de gênero), Massey (1994) argumenta sobre a importância dos espaços e dos lugares na elaboração dessas relações, e sobre a necessidade de considerá-las para o seu aperfeiçoamento comum. Ela aponta para o significado simbólico dos espaços e lugares, e para o duplo_efeito dos processos que sobre eles incidem – processos que tanto afetam como refletem os modos de construção e compreensão dos gêneros, “que são mais que produtos de formas de organização econômica e da compressão espaço-temporal” (1994:216). Sobre Harvey, Massey afirma que as suas análises sobre o pós-modernismo, levam ao que crê ser uma visão monolítica do período e a um desperdício do que denomina de *sexismo flexível* implícito nas margens e nos interstícios, ao mesmo tempo em que desvalorizou toda a força da crítica que inúmeras e variadas vozes, entre elas as feministas fizeram do pós-modernismo.

Mas para essa investigação, o que é mais importante é observar as considerações tecidas por Massey sobre a distinção “histórica” entre os espaços públicos da cidade, reservados aos corpos masculinos, e os privados_domésticos_confinados, domínios da esfera “sensível” do feminino, comparando-os com outras formas de exploração. Essa é uma distinção celebrada por inúmeros autores, como sendo o período do alvorecer da modernidade nos espaços (generificados) urbanos, em conjunto com o surgimento dos olhares eróticos dos *flaneurs* circulando pelas ruas, jardins e arcadas da antiga Paris, cuja frequência era permitida às mulheres também, embora sempre acompanhadas, ou às prostitutas – a versão feminina dos flaneur, segundo Susan Buck-Morss (1986). Nesse ponto Massey

concorda ao reproduzir o ideário de várias autoras feministas, fundamentados em críticas sobre teorias psicanalíticas lacanianas e freudianas (Mulvey, 1975; Mc Dowell, 1999; Bainbridge, 2008) e em análises sobre espaços e lugares originários da hegemonia da visão masculinista no que se refere ao florescimento das cidades modernas – mas existem outras apreciações sobre o assunto fora da insistência feminista na categorização heteronormativa.

Autores como Giuliana Bruno (2002), abordaram a dicotomia espaços públicos_privados, a partir de uma diretriz fenomenológica, na elaboração de uma cartografia emocional e háptica sobre a gênese do cinema, sob a perspectiva de gênero. Ela enxerga além do *flâneur* masculino, afirmando que deambulação feminina sob as arcadas francesas e jardins, permitiu às mulheres ter um ponto de partida para uma espécie de jornada para fora do lar, abrindo um panorama que incentivou igualmente um impulso para conhecer outras culturas e viajar pelo mundo. Ela sugere que para superar a dicotomia que divide por gêneros a viagem, os espaços públicos e os espaços privados_domésticos (território do feminino), tanto a noção de lugar, como sua relação com a sexualidade, devem ser mobilizados para incorporar gêneros e espaços de forma itinerante e em permanente deslocamento. Assim, ela conclui que o espaço cinematográfico é o próprio veículo desse pensamento mobilizado, porque incluiu o movimento transicional entre esferas pública e privada, ou entre os macrouniversos sociais e os microuniversos domésticos ou privados (Maria Silva, 2010:185). Já Azevedo (2007:347-358) ressalta que os passeios femininos sob as arcadas francesas que permitiram às mulheres apreciar as vitrinas das lojas ou a visita a jardins, tiveram como consequência a abertura da urbe a um novo mercado – o feminino. A incorporação do consumo pelas mulheres, ratificou os espaços públicos como dispositivos tanto de emancipação (frequência a locais fora dos espaços domésticos) como de controle do gênero feminino (consumo direcionado). Embora esse novo modelo de experiência não tenha evidentemente afetado apenas as mulheres, ao ser instigado pela curiosidade por outros objetos, lugares, pessoas e culturas, enfim por uma erótica do olhar, esse movimento criou novas perspectivas não só visuais, mas de consumo, unindo os desejos de ter, a impulsos cartográficos, que por sua vez agregaram as clássicas representações de paisagem capturadas posteriormente pelo cinema (Azevedo, 2008:87). O cinema procurou assim, suprir essas carências preenchendo curiosidades para uma nova classe de consumidores.

No que concerne a ausência de mulheres tanto dentro das tradições da história da Geografia, como das produções e atuações acadêmicas, foram classificadas como verdadeiras limitadoras do conhecimento pela geógrafa Gillian Rose (1993) uma autoral fundamental para esclarecer geografias feministas. Rose fez uma abordagem do androcentrismo nas ciências geográficas de uma forma profunda

e formativa, direcionando seu foco para as oposições binárias resultantes das abordagens que privilegiavam a cultura sobre a natureza, mente sobre corpo, razão sobre emoção, o trabalho doméstico sobre o “profissional”, espaços públicos sobre espaços domésticos... Igualmente, analisou a concentração disciplinar sobre os temas chave da Geografia - espaços, lugares e paisagens, afirmando que trazem, via de regra, uma visão masculinista hegemônica. Defendendo a reformulação do conceito de lugar sob a perspectiva feminista, sua argumentação é de que os geógrafos humanistas reconhecem um Outro na própria forma (feminizada) do lugar, afirmando assim sua própria sensibilidade estética, ou que denomina de “masculinidade estética”, por serem eles os produtores, manipuladores e difusores desses conceitos dentro do universo acadêmico.

Mas é claro que análises relacionadas a espaços, não dizem respeito apenas a contraposição a teorias universalmente aceitas e originárias de mentes científicas masculin(ist)as, assim como questões identitárias e de gênero e suas relações com espaços_paisagens_lugar, tornaram-se ao longo do tempo, muito mais amplas do que aquelas contidas nas explorações das geógrafas Rose e Massey. Pode-se dizer que foram os conceitos de *performance* e *performatividade* oferecidos por Judith Butler (1993) aqueles que alargaram o conceito de gênero para além do binarismo, permanecendo o par metafórico como dos mais difundidos nas geografias, ainda que eivado de críticas por alguns geógrafos por sua aparente dissociação dos espaços, e por parecer também colocar uma ênfase excessiva na construção das diferenças de identidades. Devedora das análises discursivas de Michel Foucault (2008), da filosofia dialética de Hegel, dos pós estruturalistas como Derrida e Deleuze, e de análises embasadas em teorias psicanalíticas e das linguagens, a teoria da performatividade emergiu entre os anos 1980 e 90, provavelmente impulsionada pela preocupação dos geógrafos com as questões representacionais e suas relações com a cultura e a formação das identidades nos espaços. Para geógrafos, especialmente geógrafas feministas, a teoria forneceu uma maneira crucial de compreender relações contestadas e politizadas entre a identidade dos corpos e dos lugares, questões espaciais, e própria produção do conhecimento geográfico. O par metafórico permanece em estudos geográficos, tendo extrapolado a visão de gênero, estando atualmente debatido em diversas outras áreas da disciplina.

É necessário distinguir os dois elementos do enunciado, performance x performatividade. Performance é um termo com origem na língua inglesa sendo geralmente traduzido para o português (quando traduzido) como a palavra desempenho, sendo imediatamente interligado em nossas mentes a realizações artísticas no ato de sua execução ou realização. Marcos Aurélio da Silva (2015:66) traz à luz o antigo conceito de performance na antropologia, como inscrita na “tradição dos estudos de rituais, festas, festivais e espetáculos, onde eventos culturais permitiram a emergência de conceitos subjacentes

a vida social, considerando-a “dramatúrgica”, “drama social” ou ainda como um “texto”. As geografias mais-que-representacionais emprestaram muito desses estudos para estreitar seu foco interdisciplinar com relação ao teatro e a dança - mas não aprofundarei esse enfoque por aqui. Performatividade são as performances “de comando”, regulamentadas por normas sociais (Gregory, 2009), são as repetições estilizadas de atos enunciados ao longo do tempo, são práticas geradoras de mundos. O embasamento teórico de Butler foi elaborado de forma mais completa relativamente a normas de gênero e heteronormatividade, e extrapolou enormemente o sistema sexo_gênero depois com as teorias *queer*. Ancorada no pós estruturalismo, essas últimas exploram relações conflituosas e negociações políticas despoletadas em espaços materiais e/ou simbólicos, mas sua estrutura conceitual mostra uma multiplicidade de direcionamentos, e têm sido atualmente encarada mais como uma postura crítica que desafia todas as categorias normatizadas de gênero, sexo e sexualidade desde que o caráter das *queer* é justamente ser antinormativa, antidescritiva e mesmo anticategorias (Brown, 2009, 09:39).

Voltando ao par metafórico performance_performatividade, é importante ressaltar que nas colocações de Butler não é o indivíduo que é performativo - são as práticas discursivas dentro das quais o indivíduo encontra sua identidade articulada (McCormack, 2009), práticas com roteiros “invisíveis” subjacentes às performances cotidianas. Suas considerações teóricas invertidas, enxergaram os corpos como fluidos e mutáveis, cindindo substancialmente a congruência normativa aceita entre corpos físicos e gêneros. Isso seria fruto de um regime epistêmico de heterossexualidade compulsória, por sua vez constituída por forças hegemônicas capazes de produzir e reificar uma divisão ontológica binária de gênero, reforçando a inferioridade das mulheres como corpos dóceis e sensíveis (Mc Dowell, 1999:53). Essa submissão dos corpos femininos está profundamente relacionada com a localização geográfica pois “o conhecimento do próprio lugar tem um significado tanto literal como metafórico para mulheres” (1999:54).

Gregory (2009:525) esclarece sobre o posicionamento de Butler, como sendo muito mais radical do que os das feministas construcionistas de gênero. Nesse sentido, ele resalta as seguintes argumentações de Butler; i) o gênero seria uma performance sem status ontológico, não existindo uma real identidade de gênero por trás de suas expressões, já assumidas como seus próprios resultados; ii) o sexo biológico também seria produzido, não ocorrendo interiorização biológica, fundamento sobre o qual o gênero se baseia; iii) as escolhas de performatividade não seriam livres, ficando o indivíduo atrelado compulsoriamente às normas de heterossexualidade, assim como às diferenças biológicas da natureza; iv) performances seriam historicamente incorporadas, como cadeias operativas de poderes discursivos e de “enunciados” performativos do passado; v) normas e identidades seriam instanciadas

por meio de fatores psicanalíticos silenciosos e repetições de um ideal, como por exemplo, o ideal de homem ou mulher - ideal esse nunca alcançado, e por tal, passível de questionamentos e do agenciamento humano. Ou seja, tanto os corpos como os lugares, seriam produzidos através da repetição de atos particulares submetidos a um enquadramento regulatório, e as identidades seriam constituídas por meio das ações das pessoas e “não pelo que são”, sendo as práticas dos corpos nos espaços, centrais nesses processos.

Se transpostas para questões de raça, identidade, classe e etnia, as ideias de performatividade de gênero amplificaram os significados contestados além de cada categoria anteriormente fixa, por entendê-las dentro de espectros de discursos performativos. Ao incidir sobre o caráter da produção do conhecimento geográfico, as teorias de Butler colidiram com as estratégias utilizadas pelas linguagens, tanto a escrita como a falada, como aquelas contidas em imagens diversas. Quando direcionadas às mais-que-representacionais, significaram que muitas das técnicas usuais dos processos das geografias, mas também das arquiteturas e do planejamento urbano, como a produção de projetos, mapas, diagramas, imagens e filmes, são muito menos dispositivos de captura representacional do que objetos formativos, pois na sua performatividade eles já se constroem como estratégia de produção de novos objetos (McCormack, 2009, 08:133). Isso coincide com os filmes de cinema, dispositivos de construção de hiperealidades, nos quais a performatividade espaço_temporal propicia análises simbólicas e subjetivas derivadas do arcabouço teórico de Butler sobre normas de construção dos gêneros, especialmente das identidades femininas nas paisagens urbanas e seus enunciados correlatos, mas também explorações sobre os inúmeros discursos implícitos e explícitos na própria produção fílmica.

Linda Mc Dowell (1999) sugeriu uma maneira de espacializar as questões tão discutidas do binarismo do sistema sexo_gênero, fazendo uso de abordagens sobre distintos tipos de lugares, diferenciados uns dos outros a partir de suas fronteiras relacionais. Ela traçou uma trilha analítica evolutiva quase cronológica, interligando as teorias de uma diversidade de autores que enfocam desde a sexualidade foucaultiana, até a abordagem de gênero discutida por Butler. Nesse marco, Mc Dowell ofereceu desde as teorias nas quais os corpos são vistos como biologicamente diferentes e manipulados pelo biopoder⁸¹ - ou culturalmente construídos, como se o corpo fosse uma massa inerte esperando a inscrição social e cultural, - até finalmente seu encontro com os conceitos de performatividade discursiva

⁸¹O biopoder é um conceito do filósofo francês Michel Foucault. Na construção do capitalismo moderno, novas formas de regulação social foram introduzidas para controlar a população recém-urbanizada. Na ascensão do que Foucault denomina de sociedades disciplinares, ele sugeriu que este regulamento se baseava no controle social do corpo por meio de novos mecanismos de vigilância. Segundo Foucault, a regulação do corpo e da sexualidade são centrais nas sociedades modernas. Mas ao invés da regulação da sexualidade, Foucault teorizou o corpo como uma superfície a ser inscrita pelas práticas sociais. In: Mc Dowell (1999, 1999:49)

de Butler. A partir desse ponto ela destaca o corpo como elemento-chave para exploração das fronteiras relacionais com os lugares. Ao lidar com as questões corpóreas, as concepções espaciais e sociais dos seres humanos afloram onde muitas vezes localizam-se tensões entre os corpos como fenômenos biológicos e sociais (Gregory et al, 2009:52) pois estes reforçam-se mutuamente nos diferentes lugares e em diferentes temporalidades.

O *corpo* é visto como o fundamento de lugar, pois é através dos seus movimentos no espaço e do encontro com outros corpos humanos e não_humanos, que se constrói tanto a percepção como a experiência dos espaços e do próprio lugar (Brito-Henriques, 2009). O corpo é primário e individual, e é possuidor de atributos como materialidade, discursividade e subjetividade, mas também de fluidez e flexibilidade. Igualmente é possuidor de uma gama de características dimensionais como forma e tamanho, ao mesmo tempo em que abriga variáveis perceptivas relativas aos locais onde está, e que se modificam na forma como o corpo é visto ou percebido, ou de acordo com os outros seres com os quais ele se relaciona. Às alterações na corporeidade humana associam-se forçosamente a mudanças na prática e experiência do espaço, que por sua vez, refletem-se nos espaços vividos do cotidiano (Brito-Henriques, 2009:92). Corpos são superfícies produtoras e recetoras de conhecimentos, reverberando sentimentos, emoções, geografias e histórias. Como portadores das experiências e subjetividades, eles são como invólucros da psique, contidos em sua própria forma no espaço. Corpos (de acordo com uma visão foucaultiana) são produzidos por uma “ordem simbólica” atuando sobre determinadas premissas estruturantes, como a inscrição e codificação dos desejos sexuais, por um conjunto de significantes e significados socialmente codificados e por meio da produção e desenvolvimento de vários regimes de disciplina e treinamento (Grosz, 1999). Encarar os corpos como culturais e discursivamente construídos, é estar alguns passos adiante do que já está estabelecido na Biologia, História, Geografia, Sociologia e Antropologia (Azevedo, 2009b:45-46).

No entendimento das geografias corpóreas, a maneira de se compreender os corpos nos espaços, lugares ou paisagens é encará-los como elementos mutuamente constituídos – igualmente inscritos e imbricados uns nos outros. Ou dito de outra maneira, ao examiná-los os geógrafos procuram entender o meio pelo qual os lugares são incorporados pelas pessoas e como os corpos se colocam no mundo. Nesse sentido, as teorias de Butler tem sido frequentemente citada como as responsáveis por colocar o corpo no mapa intelectual e nas geografias. Os estudos do corpo inspiraram teóricos a dismantelar por vez dualismos que há muito perturbam o pensamento e a cultura ocidentais, expondo a fluidez e a instabilidade de categorias identitárias corporeamente atribuídas. No que diz respeito às ciências geográficas, epistemologicamente, os estudos do corpo reforçaram o reconhecimento de que não apenas

os objetos de análise, mas também os próprios geógrafos não estão descontextualizados e não são desencarnados, eles têm um corpo e são situados (Gregory et al, 2009).

A geógrafa humanista Liz Bondi (1992) buscou aprofundar as questões dos corpos no espaço submetendo-as as teorias arquitetônicas, estudando a semiótica das paisagens urbanas através de questionamentos sobre a codificação dos gêneros no ambiente construído. Foi através da observação de um elenco de formas arquitetônicas, obviamente atreladas a referências anatômicas masculinas_femininas e sua simbolização nos contextos sociais, que ela desdobrou essas questões. Um parêntese - esse tipo de pesquisa tem uma longa história em arquitetura e planejamento urbano, por isso o trabalho de Bondi não é exatamente novo no que se refere ao traçado de analogias entre referências anatômicas de corpos (ou partes específicas dos corpos, como os órgãos sexuais) e elementos rígidos e fincados nas cidades (como os edifícios e monumentos) ou as próprias cidades como um todo corpóreo. Ainda existem pesquisadores que relacionaram a circulação viária ao sistema circulatório, no auge do período modernista, inclusive no que está relacionado à taxonomia hierárquica das vias, mas isso é outra história dentro das arquiteturas modernistas. Ao final, Bondi terminou por acusar as visões feministas de simplificadoras, ao encarar o planejamento urbano como um mero refletor de ideologias dominantes (o que em parte é muito verdadeiro quando isso reflete aspectos econômicos nos planos e ideias dos gestores urbanos) além de confundirem relações de gênero com representações de gênero. Em que pesem as simplificações, essas discussões impulsionaram melhorias nos espaços urbanos nas cidades, em esforços para redução de desigualdades e melhorias da qualidade de vida, principalmente em países anglófonos entre os anos 1980/90.

Examinando conexões entre a semiótica dos espaços e corpos femininos por meio de metáforas, Sue Best (1995), uma historiadora de arte australiana, estendeu o paralelo entre corpos e cidades para além dos objetos urbanos, ou a arquitetura das edificações, enfocando estudos existentes sobre os aspectos fundadores genericados das filosofias e teorias literárias, e seu entranhamento em elaborações de conceitos espaciais. Sue sugeriu que muitas vezes as paisagens urbanas e muitos de seus elementos são literalmente concebidos e escritos como se fossem femininos (Mc Dowell, 1999:1966). Em seu ensaio sobre o espaço sexualizado, Best seguiu as trilhas de Doreen Massey (1994) desafiando a teorização dos espaços como containers passivos, invertendo as análises para transformá-los em ativos componentes constitutivos das identidades. Para tal empresa, ela lançou mão de citações de escritos da feminista francesa Irigaray (2017) com o intuito de explorar a associação metafórica de espaços urbanos e geográficos com feminilidade, e sua usual contraposição ao tempo, este associado com a masculinidade (1995:67). Criticando o que para ela seriam metáforas injustas, pois não contemplou os

dois termos fluindo apenas em uma direção, a do feminino, Best destaca questões utilitárias de significantes extraídos dos corpos_materia femininos, para ilustrar conceitos de espaço e lugar (1995:186). Alegando que os espaços e suas referências, estão em inúmeros contextos associados e concebidos como femininos, ela ressalta como isso é perceptível quando se relaciona pátria, língua materna e até a personificação de mulheres em efígies republicanas da França (Marianne), Grã Bretanha (Britannia), e mesmo a efígie da república portuguesa (que jamais ganhou popularidade entre os portugueses). Isso é particularmente interessante se observamos uma nação como Portugal que se inspirou em Marianne, e países como o Brasil, que literalmente tomou “emprestada” a efígie francesa_feminina, logo após a proclamação da república brasileira em 1889, o que a meu ver, revela muito sobre o Brasil e seu desejo de espelhamento cultural em modelos europeus no final século XIX e início do XX. Mas novamente, essa é uma outra história que aqui não cabe explorar, servindo apenas como ilustração de como ícones femininos ultrapassam continentes sem serem questionados, tão arraigados ficam no imaginário coletivo.

Paisagens urbanas que povoam em importância o imaginário capitalista ocidental como Paris, Los Angeles ou Nova York, também já foram comparadas em parte ou totalmente a mulheres, conforme relatado por Best. Assim, edificações, portos e sistema viário foram comparados a seios, clitóris e vaginas penetráveis, ou como no caso da cidade de Los Angeles, a um simulacro de mulher fria_aerótica e não sedutora, quase uma boneca inflável possuidora sim da forma, mas não dos atributos de sedução. Nesse marco, se a cidade metafórica fosse o Rio de Janeiro, imediatamente seríamos remetidos às curvas sensuais de sua geografia, praias e montanhas, a sua densa cobertura florestal, ao calor tropical, ao formato uterino_penetrável da Baía de Guanabara, e até aos contornos sensuais e a curva perfeita da praia de Copacabana, todos predicados de uma geografia sensualizada e de uma urbe repleta de espaços feminizados tão cantados em prosa e verso na cultura brasileira. Paisagens que tanto podem remeter ao conforto materno no lar, “ao frisson sexual da metrópole, ao refúgio familiar seguro da terra” (Best, 1995:183) como ao encantamento sedutor da beleza idílica de uma natureza pristina, significando um desejo de domesticação_dominação dos espaços, de forma a contê-los dentro de uma formatação humanizada e corpórea. E após transformá-los em paisagens eróticas_dóceis, fazer uso desses espaços posteriormente com propósitos diversos como a projeção turística, ocupação imobiliária, afirmação de imaginários culturais.

Grosz (1999:241-253) questionou veementemente as relações entre corpos_cidades, com uma visão sistêmica, rizomática, mais-que-representacional e pós estruturalista, afirmando que ambos são como “conjuntos ou coleções de peças, capazes de cruzar os limites entre substâncias para formar

ligações e subgrupos, ou microgrupos frequentemente temporários. Ela sugere que eles configuram um sistema de interconexões desunificadas, perpassadas por fluxos, energias, eventos ou entidades, em espaços que tanto podem estar reunidos como separados, tais como células materiais e imateriais que se reagrupam e interconectam em um ciclo permanente de reconexões. As particularidades da cidade, geográfica, arquitetônica e suas espacialidades como constituintes das formas, estruturas e normas urbanas, infiltram-se e afetam todos os demais elementos que entram na constituição corpórea. São as espacialidades subjetivas, como a estética urbana, as sensações e impressões provocadas pelo perfil geográfico, a verticalidade das edificações, a captura da paisagem como um todo, pelo olhar, pelo percurso háptico, pela audição, o movimento de seus cidadãos, todos indubitavelmente afetam o sujeito e a forma de vivenciar os espaços urbanos e seus comportamentos e orientações corporais, como vestimentas, linguagens e expressões orais, relação com os outros corpos, expressões de sensualidade, comportamentos. Os espaços urbanos abrigam a saturação cultural dos corpos, são também locais onde sua aquisição e transformação por imagens, sistemas representacionais, mídias de massa e as artes – é o lugar onde o corpo é representacionalmente reexplorado, transformado, contestado e reinscrito. O corpo como produto cultural está reinscrito não só na estrutura física das cidades como na ideia de paisagem, assim como as paisagens neles se inscrevem, e é também através deles que normas institucionais e performativas se integram, reconstroem e se perpetuam (Grosz, 1999).

As geografias feministas entre as décadas de 1990 e 2000, abraçaram um dinamismo disciplinar que permitiu expandir tremendamente o feminismo para além do dualismo homem-mulher, passando a incorporar as diferenças relacionadas aos sistemas raciais, de etnias, idade, deficiências, nacionalidades, religiões e de gêneros, documentando como esses diversos eixos de diferença, realizam-se no, e através dos espaços (Johnson, 2009, 04:50). Através dos estudos feministas em Geografia, conceitos tais como classes sociais e força de trabalho femininas foram reavaliados, assim como mobilidade, migração, desenvolvimento e até mesmo o próprio espaço - mas as geógrafas feministas aprofundaram muitas outras áreas temáticas tais como; espaços públicos e privados, corporeidades, e a espacialização das sexualidades. E embora os enfoques teóricos variem e tenham evoluído no tempo e no espaço, as geógrafas feministas e os estudiosos dos gêneros, permanecem unidos no que se refere a sua importância na constituição das identidades, dos espaços e das relações sociais, e no seu compromisso em melhorar o lugar das mulheres (mas obviamente não só delas) no mundo (Johnson, 2009).

2.3.3. TEORIAS CRÍTICAS FEMINISTAS DO CINEMA

Não podemos (...) mais assumir uma relação direta entre o teórico do cinema e o ativista político, entre o teórico e a 'mulher comum', entre as mulheres e 'outros povos oprimidos', e entre os teóricos/críticos feministas e as cineastas feministas. Nem podemos imaginar um momento utópico quando 'imagens das mulheres 'irão' refletir 'as realidades de suas vidas: as representações cinematográficas são muito mais complexas do que isso. (...) E porque uma parte vital do projeto do feminismo têm sido 'transformar as mulheres de um objeto de conhecimento em um sujeito capaz de se apropriar do conhecimento' (Delmar 1986: 25), e porque 'ver' é tão crucial para o conhecimento na cultura ocidental, esses debates têm sido centrais na teoria feminista. Sue Thornham, 1999.

Christian Metz, Stephen Heath e outros mais, demonstraram que os processos do cinema, de várias maneiras, imitam os processos do inconsciente. Os mecanismos que Freud identifica como relativos ao sonho e ao inconsciente, vincularam-se aos mecanismos do cinema. Nessa análise, as narrativas dos filmes como os sonhos, simbolizam conteúdos latentes reprimidos, a não ser pelo fato de que os conteúdos se referem agora não ao inconsciente de um indivíduo, mas ao do patriarcado em geral.

O feminismo e as geografias feministas incidiram primeiramente sobre o poder de representação e difusão de discursos hegemônicos e narrativas culturais, especialmente àquelas implícitas no cinema norte-americano. As argumentações feministas visavam compreender contextos estruturais e relações entre imagens opressivas, representações, estruturas de contemplação e de gênero, todas amplamente inseridas em dispositivos discursivos de poder social e material (Thornham, 1999). Nesse marco, as críticas feministas tornaram-se decisivas para a própria história do cinema, fornecendo matrizes teóricas e metodológicas em grande escala para todas as suas áreas constitutivas e de reflexão (Stam, 2000) abrindo o campo crítico para muito além dos limites das imagens. E é um pouco sobre esses processos relacionais - que não se pode esquecer – não deixam de ser políticos, que o texto agora discorre.

O objetivo primeiro dessa seção é esclarecer como a teoria do cinema foi capturada no horizonte crítico das teorias feministas. Como objetivo alargado, pretende embasar para as seções seguintes dessa investigação a exploração das representações e narrativas do gênero feminino, capturadas nos filmes como constituintes reflexos de sua (re)produção no lugar vivenciado. São narrativas co_responsáveis pela construção de todo um imaginário coletivo sobre Copacabana, são paisagens_corpos_matrizes inscritos e reinscritos uns nos outros através de recursos afetivos e discursivos, e que fazem parte da configuração da sua ideia de paisagem. A paisagem carioca é uma espécie de amálgama entre geografias e corpos, imbricados nos espaços reais e simbólicos, no inconsciente e na rica cultura do cidadão carioca. Ou trata-se de empreender uma análise do inconsciente (patriarcal) nas construções filmicas

sobre a paisagem_mulher carioca, ou de tentar tomar essa medida de alguma forma, porque como já foi dito, a tese não é especificamente sobre gênero, mas é uma impossibilidade empreender qualquer investigação sobre Copacabana sem estar consciente do papel do gênero feminino. Ou para parafrasear Bruno (2002), que traçou um paralelo entre filme e linguagem arquitetônica – aqui vou em outra direção, porque o paralelo é entre filme e linguagem simbólica da paisagem, ou anatomia cultural – ambos são negociados muitas vezes sobre o corpo de uma mulher, e a “turnê paisagístico_cinematográfica” projeta a paisagem corporal, como uma anatomia cultural. Para Bruno (2002) uma anatomia de gênero é o terreno real do cinema e de seu desejo. Esse processo corporal, no trabalho do cinema, é a natureza do vínculo que conecta corpos e espaço. Bruno (2002) sugere que filme e arquitetura são práticas de gênero, interligadas porque escrevem histórias públicas da vida privada. Nesse rol sugiro que tanto o cinema, como as construções culturais sobre a paisagem de Copacabana, são sim, práticas de gênero, interligadas no território narrativo pelo desejo que conecta corpos e espaços (Bruno, 2002:1449).

As feministas criticaram amplamente o masculinismo onipresente nas teorias de autor, nas hierarquias e processos de produção industriais filmicos, e nas teorias da espectralidade elaboradas pelos principais teóricos de cinema. Ao longo das agitadas décadas de 1970 até o final dos anos 1990, elas elaboraram inúmeras teorias sobre cinema. Inicialmente destacaram o olhar voyeurístico, escopofílico, masculinista e cinematograficamente incentivado, informado por análises textuais, pela psicanálise lacaniana e freudiana, pelas ideologias althusserianas e pela semiótica. Posteriormente, elas *escaparam* de fronteiras políticas estruturalistas e da psicanálise, em direção às teorias pós-coloniais, queer e pós modernas, e sistemas de signos geográficos, cartografias, performatividade e teorias sobre os corpos. Foi um longo caminho cujas idas e vindas as levaram a enquadramentos posteriores mais apurados e equilibrados, embora multifragmentados, como resultado de um notável processo autocrítico, enriquecido substancialmente por debates e questionamentos pós-estruturalistas e deconstrutivistas. O enfoque foi deixando gradualmente de incidir exclusivamente sobre as formas pelas quais o gênero feminino é produzido_representado_idealizado nos ecrãs pela indústria do cinema (a produção de um imaginário completo), e percebido_visualizado_internalizado pelas audiências (masculinas). Isso foi provocado por um desvio de posição, levando a questionamentos ontológicos tanto sobre o próprio feminismo, como sobre os enfoques psicanalíticos em cinema. Mais especificamente, a base para esse envolvimento maior, manifestou-se com uma proporção significativa das feministas tomando como ponto de partida a questão do espectador_a, e sua relação com o prazer e o gênero (Bainbridge, 2008:33). Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que embora as primeiras colocações pareçam um tanto ou quanto “raivosas” ou radicais, se vistas de forma parcial e contextualizada, ou seja só sob a perspectiva da

audiência masculina mostram-se completamente coerentes.

Foi o seminal artigo de Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) que inaugurou essas perspectivas, tornando-se a tendência dominante nas teorias cinemáticas feministas, por realizar as primeiras abordagens sobre as questões espectatoriais, através de estudos psicanalíticos sobre processos identificatórios, prazeres cinemáticos e as relações entre narrativas e desejo, tal como formuladas no fermento teórico dos anos 1970 (Thornham, 1999; Kaplan, 1983). Para o melhor entendimento do trabalho de Mulvey, é imprescindível situar quem seria o espectador_a ao qual ela se referiu, pois este é um conceito imperfeito que varia de acordo com as teorias adotadas e suas diferentes abordagens. Assentado sobre a denominada “teoria do aparelho” ou do aparato cinematográfico, oriunda das próprias teorias do cinema, Mulvey observava a instituição como uma espécie de artefacto, no qual o espectador era situado como um efeito puramente ideológico. As mudanças que permitiram dar ênfase nas práticas de visualização, direcionando-as ao escrutínio das propriedades construídas (e construtivas) teóricas do aparelho cinematográfico em si, ocorreram pela afirmação de que o sujeito espectador seria pouco mais que um efeito cinematográfico, e como tal seria incapaz de escapar da atração clássica hollywoodiana com sua “economia do desejo” (Bainbridge, 2008). Se foi a semiótica a grande influenciadora do feminismo para ratificar obras de arte como uma importante forma de expressão cultural e social, foi através da psicanálise que elas captaram a onnipresença de processos edipianos em todas as formas de arte contemporâneas, inclusive o cinema. Determinando que a atração pelo cinema seria debitada aos artificios subjacentes à noção lacaniana de desejo, como algo que nunca poderia ser satisfeito dentro dos parâmetros das ordens sócio_simbólicas, os teóricos do aparelho afirmaram que essas características estimulariam o desejo edipiano e, ao fazê-lo, perpetuariam as ideologias dominantes (Bainbridge, 2008:34 e 35).

Não cabe aqui aprofundar demasiadamente, detalhando ao extremo as questões psicanalíticas edipianas_patriarcais da política visual do trabalho de Mulvey, mas é interessante reconhecer-lhe os postulados principais. Ela fez uma tripartição do olhar cinemático em três vetores do poder de fetichização, configurados para objetificar e sexualizar as mulheres. Eles seriam; i) o olhar da câmera na situação que está sendo filmada. Ela alegou que este é um olhar inerentemente voyeurístico e que geralmente é masculino, ii) a aparência e posicionamento dos homens na narrativa do filme, pois eles geralmente posicionam as mulheres como objetos do olhar, e iii) o olhar do espectador masculino na plateia imitativa e ocuparia necessariamente as mesmas posições das duas outras formas de olhar. Ou seja, o masculino seria instituído como sujeito ativo da narrativa, e o feminino como objeto passivo de um olhar espectral, definido como masculino. Assentando-se nessa presunção, suas teorias

esqueceram-se inteiramente das audiências femininas, ou mesmo de outros gêneros e/ou identidades na plateia. Contestadas pela unilateralidade e pela construção do espectador masculino de olhar monolítico, universal e incontestável (Aitken, 2009, 7:198-199) suas colocações desprezaram a multiplicidade de espectadores e sua capacidade intrínseca de resistir a homogeneidade horizontalizada. Nesse sentido, foi um longo caminho até chegar a maior complexidade analítica, enquanto paralelamente, a teoria crítica do cinema passava por uma intensa transformação, instalando-se no universo acadêmico, enquanto provocava a perda de muito do seu propósito original de alcançar uma inovação política, desde que as teorias migraram lentamente das análises sociológicas para as psicanalíticas. Mas não só: a rejeição estratégica ao prazer filmico propagada por Mulvey, foi com o passar dos anos considerada excessivamente determinista e insensível às várias formas pelas quais as mulheres subvertem, redirecionam ou sabotam o olhar masculino (Stam, 2000:192-195). De facto, Mulvey, cerca de 40 anos depois produziu *Afterimages*, autocrítica em forma de livro, no qual reposiciona suas próprias colocações⁸².

Devido ao impacto do ideário de Mulvey, muito justamente vale destacar as considerações de teóricas feministas críticas como Ann Kaplan (1983), Teresa de Lauretis (1987) e Mary Ann Doane (1984) que questionaram as teorias espectatoriais de Mulvey desdobrando-se para aperfeiçoá-las, ao tentar compreender a forma pela qual as mulheres experimentam o prazer visual em seus próprios termos.

Mary Ann Doane (1987) discutiu as teorias do cinema elaboradas por Christian Metz e Jean-Pierre Baudry, nelas baseando-se para interpretar a distância entre espectador_a e a imagem (independentemente de gênero) como elementos essenciais do prazer voyeurístico para configurar a sua “teoria das máscaras”. Em sua tessitura intertextual, ela afirmou existirem duas possibilidades para a espectador_a; primeiramente ela se entrega a uma espécie de superidentificação com a imagem cinematográfica, onde a distinção entre o sujeito do olhar e seu objeto é colapsada, e, ao invés de uma distância erotizada é transformada em uma identificação consigo mesma como imagem; ou ela deve se envolver com o narcisismo de se tornar seu próprio objeto de desejo. Grosso modo, as metáforas do disfarce em máscaras ajudariam as espectadoras a se posicionarem mais adequadamente nesse processo, permitindo-lhes mudar sua posição e assim, manipular a recepção da imagem, tornando possível sua releitura sob o signo da diferença sexual. “Os argumentos de Doane (1987) sobre “mascaradas” permitiram que as feministas dessem um passo necessário para trás, a fim de ver a importância dos métodos estratégicos de visualização de filmes, para as maneiras pelas quais a

⁸² Mulvey, L. (2019) *Afterimages on cinema, women and changing times*.

espectadora pode ser construída” (Bainbridge, 2008:37). Mas são teorias que quase pedem desculpas a mulher pelo direito a mudança de posição, permitindo uma nova leitura possível apenas através de um disfarce.

Em defesa da utilidade da psicanálise e da psicologia freudianas e lacanianas como ferramentas úteis para o gênero feminino desvendar “os segredos da socialização (feminina) dentro do patriarcado” Ann Kaplan (1983) discutiu dois conceitos freudianos fundamentais, o voyeurismo e o fetichismo, contribuindo com questionamentos bastante enriquecedores, fazendo a diferença ao escapar do aprisionamento horizontal característico da obra de Mulvey. Dessa forma, as teóricas feministas do cinema passaram a dirigir-se aos significados produzidos pelos filmes e não exatamente ao seu conteúdo. Kaplan acreditava na necessidade de dominar e reconhecer os termos e postulados psicanalíticos, como forma de possibilitar a construção das questões corretas, de maneira a capturar as lacunas e fissuras nos seus processos discursivos, tais como; a) o olhar seria necessariamente masculino? b) poderia existir uma estrutura específica para que as mulheres possuíssem o olhar? c) sendo isso possível as mulheres querem possuir o olhar? d) e em qualquer dos casos, o que significa ser uma espectador_a? (Kaplan, 1983:24-25). Em resposta aos debates importantes e significativos levantados por Kaplan (entre outras feministas, mesmo porque ela nunca esteve só em suas considerações) as teóricas redirecionaram sua atenção para longe da questão da mulher como imagem, apontando para a noção do espectador feminino como sujeito. Foram relacionadas novas posições espectatoriais sobre o desejo fílmico, caracterizadas dessa vez como potenciais para a não especificidade de gênero no processo de visualização. Essa noção representou uma tentativa de teorizar espectadores ao nível da consciência em processos inconscientes, que ocorrem na troca cinematográfica (Bainbridge, 2008:42).

Para De Lauretis (1987) a mulher espectadora é geralmente forçada a uma posição de cumplicidade na produção de sua feminilidade. Ecoando Kaplan, ela argumentou que o espectador_a não pode ser adequadamente teorizado apenas por meio do recurso a questões tradicionais sobre a relação da mulher com a imagem. Assim, ela convidou as feministas a pensarem sobre questões de enunciação⁸³ e interpelação⁸⁴, tais como - (parafrazeando as perguntas relacionadas por Stam, 2000:199)

⁸³ Enunciação fílmica, isto é, o conjunto de operações discursivas que transformam uma intenção autoral em um discurso textual, produzindo um texto fílmico que é realizado “por” um produtor “para” um espectador. (...) Nela, os teóricos e pesquisadores examinaram questões como “quem vê?” e “quem fala?” em um filme, e como os narradores se posicionam em relação à história que é contada (Stam, 2000:275).

⁸⁴ Segundo Stam (2000:156) “Na formulação althusseriana (Althusser, filósofo franco argelino) a ideologia era “um sistema (com sua própria lógica e rigor) de representação (imagens, mitos, ideias ou conceitos, conforme o caso) vigente e com um papel histórico no interior de uma determinada sociedade” Como expressou Althusser em uma definição largamente citada, a ideologia era “uma representação da relação imaginária dos indivíduos com as reais condições de sua existência”. (...) A

- as representações do gênero feminino são feitas como e por quem, para qual audiência, em qual lugar, e o que as pessoas estão fazendo com elas – as *representations-in-relations* (Anderson, 2018). Nesse marco, a grande relevância na obra de Lauretis encontra-se nas quatro premissas que permeiam a construção das “tecnologias do gênero” cujo campo dos significados sociais elas teriam o poder de controlar; i) o gênero é uma representação, ii) a representação é sua própria construção, iii) atualmente permanece sendo construída nos mesmos moldes e ritmo de tempos passados (históricos) e iv) paradoxalmente sua construção se faz por sua negação, ou desconstrução. As várias “tecnologias de gênero” estão por exemplo, nas representações da instituição do cinema, ou nos discursos institucionais, como as próprias teorias, permitindo afinal promover a implantação do gênero, o que a própria Lauretis tentou (des)construir com sua teoria de conscientização (1987:207). Sob essa perspectiva ela reconhece que a tecnologia de gênero está explícita no cinema através de sua figuração ideológica, mas que a psicanálise “é muito mais uma tecnologia de gênero” do que uma teoria, levantando a bandeira da generalização da produção ideo_tecnológica pela crítica feminista do cinema (Lauretis, 1987:232) de forma a reposicionar a questão espectral.

Embasada em grande parte nos estudos sobre sexualidade de Michel Foucault, Lauretis não lhe poupou críticas, argumentando que o filósofo não se preocupou em explicar como as representações são construídas e depois subjetivamente aceitas e absorvidas, e que suas teorias ao não discriminarem gênero, não eram “gendradas” (1987:228) - conseqüentemente sendo masculinistas e informadas por uma mesma visão (histórica) hegemônica. Por isso, Lauretis replicou Mulvey e Kaplan, defendendo em primeiro lugar a teoria do “aparelho cinematográfico” como capaz de responder (ao menos em parte) aos questionamentos propostos por ela, e em segundo lugar, os estudos sobre as audiências “que permitiram as feministas articularem mais sutilmente a maneira pela qual as mulheres apreciam filmes e formas cada vez mais sofisticadas de interpelação na cinematografia”. Assim, ela explorou com perspicácia as fissuras e lacunas nas margens dos discursos hegemônicos nos tropos dos objetos culturais e do cinema, conforme propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas e sua contribuição para a construção do gênero e seus efeitos ao nível "local" de resistências, na subjetividade e na autorrepresentação (Lauretis, 1987).

Finalmente, o resgate dos processos de mediação e ética propostos pela feminista francesa Irigaray, são o *leitmotiv* para as proposições teóricas de Caroline Bainbridge (2008) e suas

ideologia opera por intermédio do que Althusser denomina “interpelação”.* O termo, originalmente derivado dos procedimentos legislativos franceses, remete às estruturas e práticas sociais que “se dirigem” aos indivíduos, os “invocam”, dotando-os de uma identidade social e constituindo-os como sujeitos que aceitam, mecanicamente, seus papéis nas relações do sistema de produção.”

argumentações sobre a prática espetatorial feminina no cinema e a construção de uma relação intersubjetiva, lida nos interstícios, lacunas e brechas dessas mesmas relações. Para tentar resolver as questões de negociação entre intervenções feministas e espetatoriais, preservando, no entanto, a importância dos prazeres visuais provocados pelo cinema, ela propõe a metáfora da tela como superfície membranosa, um modelo adaptável e flexível, capaz de permitir uma renegociação do espectador_a feminino com o texto fílmico, através do seu reposicionamento.

A mediação nos termos de Irigaray, enfatiza a necessidade de espaços de pensamento e troca na reformulação de qualquer relação intersubjetiva, permeada por uma ética amorosa e respeitosa, facilitando assim o gesto em direção a uma arena discursiva sociocultural onde se possa pensar de forma diferente a respeito do outro – uma maneira afetiva (Bainbridge, 2008:48-49). Assim, a adição da noção de mediação e ética se prestariam à discussão do cinema e do espectador_a defendidos por Bainbridge, a partir da sua incidência sobre os esforços de teorização ativa de gênero e modalidades espetatoriais subjetivas, proporcionando às teorias espetatoriais, levarem em consideração o real sujeito da visualização, aquele capaz de mover-se mais ou menos livremente entre uma variedade de posições. Tal abordagem tornaria a relação espectador_ecrã, uma relação intersubjetiva, uma relação transferencial, permitindo ao espectador_a nessa busca, permear de si mesmo o texto nas lacunas de seu discurso e modos de representação. Esse modelo mediativo do espectador_a ainda poderia dentro de uma diversidade espectral de posicionalidades, funcionar além do gênero feminino, incorporando outros gêneros e os prazeres de ver o cinema, elaborando para obter esse intento, uma reversão da sexualização dos processos sócio_simbólicos, transmutando as diferenças não detetáveis na forma pelas quais elas são concebidas e organizadas, praticando uma desconstrução identitária e simbólica (2008:49). Na prática teórica feminista do cinema, o modelo mediativo espetatorial_ecrã seria aplicável nos contextos fílmicos de produção, direção e recepção, e mais especificamente às estratégias cinematográficas específicas de uso da câmera, manipulação espaço_temporal, paisagem sonora, divulgação e promoção fílmica, ou todos os elementos que complementem ou trabalhem em sintonia com o momento histórico da recepção e consumo fílmicos. Para Bainbridge, todos esses componentes textuais trabalham para produzir a tela como uma membrana – o texto membranoso através do qual o espectador_a começaria a explorar a sua subjetividade, construindo prazer e sentido (2008:50).

A despeito dos esforços teóricos de Kaplan, Lauretis e Bainbridge sobre a desconstrução do binarismo nas teorias espetatoriais, para alguns especialistas em cultura visual como Giuliana Bruno (2002), os trabalhos acadêmicos sobre a posição do espectador_a têm a deficiência de concentrar-se apenas no olhar fílmico, relegando os movimentos dos corpos e as emoções integradas no sentido

háptico. Esse desprezo pela emoção (porque não erotização?), provocada pela visualização dos espaços, impulsionou de uma certa forma a sua cartografia háptica, como uma estratégia feminista de mapeamento para leitura dos espaços cinemáticos. Segundo Bruno (2002), inúmeros aspetos das imagens em movimento - por exemplo, os atos de habitar e atravessar o espaço - não foram explicados dentro da estrutura derivada de Lacan, que nunca esteve interessado em perseguir efeitos de espacialidade, mesmo em termos psicanalíticos, definindo e assim transformando o espectador_a em voyeur. Na verdade, para Bruno o espectador_a seria mais um *voyager* – um viajante - que um *voyer*, devido à sua mobilização espaço corpórea. Finalmente, ela frisa que não deseja adotar posturas denegatórias sobre a visualização, e discorda da insistência em tratar a visualidade como capaz de deter o poder regulador e normalizador dos corpos.

2.4. CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS

Esse capítulo se dedicou a compreender o envolvimento da Geografia Cultural com o cinema. Desejosa por cartografar filmicamente Copacabana, cuja geografia tem uma indiscutível força motriz sobre os corpos, sobre a arquitetura, o cotidiano e a produção cultural de seus habitantes, ficou clara a necessidade de desvendar um pouco dessa associação como condição de base para desenvolver o restante do trabalho, situando teórica e epistemologicamente a investigação em Geografia Cultural. Assim, depois de tecer algumas considerações sobre essas relações logo no início, procurei observar a predominância do ocularcentrismo na ciência geográfica. Igualmente, procurei fazer uma historiografia do relativamente jovem campo disciplinar das Geografias Cinemáticas, desde a teorias do cinema até as viragens espaciais e culturais dos anos 1990, chegando às Geografias feministas, as mais-que-representacionais e seus desdobramentos em afetos, atmosferas e corpos.

Com a finalidade de buscar subsídios para relacionar as geografias e o cinema, tendo em vista a estruturação teórica das produções fílmicas em foco, tentarei no próximo capítulo dar corpo a um entendimento estrutural e epistemológico da Geografia como uma arena onde circulam e se correlacionam os estudos da paisagem, das cidades e das cartografias cinemáticas. Abordarei as similaridades e compatibilidades entre cartografia e cinema, cujo compartilhamento acidental entre conceção e engajamento produtivo, oferece um posicionamento que, quando enquadrado nos modos epistemológicos, ideológicos, estéticos ou perceptivos, demonstra a existência de uma forte conexão entre ambos.

A Geografia Cultural e as ciências sociais têm se interessado pelas representações em imagens,

desde meados do século XX, e as mudanças nas várias viragens teóricas têm caminhado paralelamente às mudanças tecnológicas e aos estudos de cultura visual. Sabemos que o cinema hollywoodiano há muito perdeu a hegemonia das produções fílmicas ao redor do mundo, que os grandes estúdios nem sequer mais existem e as produções tornaram-se mais flexíveis e globalizadas, o que terminou por afetar a maneira de se produzir cinema, incluindo as tecnologias, a duração das histórias, cenários, locações. Há muito as imagens e o domínio indiscutível do audiovisual extrapolaram das telas do cinema e da televisão para os sítios por assinatura, para a internet e para as telas dos smartphones, adaptados por sua vez às dimensões dos dispositivos exibidores. Por outro lado, a difusão das redes sociais e sua dominância impossível de evitar, padronizou e democratizou tecnologias ao toque e deslizar dos dedos. Nunca foi tão simples produzir um stories de dez segundos nos Instagrams e Facebooks (uma mídia moribunda e ultrapassada, mas ainda dominante em 2022, todos são da Meta agora junto com o WhatsApp). Qualquer criança pode fazer o seu próprio filme instantaneamente, cheio de efeitos especiais e filtros padronizados, e o roteiro é quase sempre o seu “cotidiano” sorridente e de falso colorido. De uma forma ou de outra é a democratização tecnológica, a socialização do direito à sua própria imagem, a criação de mundos individuais padronizados por desejos coletivos, e ao mesmo tempo o ápice da velocidade dos dados cujas informações se acumulam mais rapidamente do que a possibilidade de os desvendar ou conhecer. É a era da imagem_movimento, do efêmero, do ápice da homogeneidade, da erótica do desejo do inútil. Sob esse prisma, o cinema no seio desse contexto, como um produto com narrativa, começo, meio e fim, na era do digital, já se estabeleceu como objeto cultural histórico. Teorizar, falar e pensar sobre o cinema é admitir falar sobre o passado.

Isso tem convergência com esse trabalho, que busca referências sobre a construção da ideia de paisagem em uma determinada época da cidade do Rio de Janeiro, pois foi em concomitância com o auge do cinema que essa ideia se consolidou, embora o que se vá estudar aqui são alguns filmes posteriores a essa época. É cinema como paisagem da memória carioca, memória brasileira, filmes produzidos por cineastas do “terceiro mundo” em um país em desenvolvimento, que certamente fazem parte de um passado tecnológico, histórico, sócio_cultural e afetivo, produzidos por intelectuais que buscavam uma linguagem cinematográfica original e brasileira, em um esforço de inserção cultural nos parâmetros nacionais e internacionais.

O próximo capítulo pretende reunir teorias e estudos em Cartografias Cinemáticas, com as premissas desse trabalho de investigação. A semelhança entre modos cartográficos e modos cinemáticos estará em pauta, em estudos que não são propriamente considerados radicados das geografias culturais ou arquitetura, mesmo que seus autores tenham formação nessas áreas. Cartografias Cinemáticas

traduzem a multidisciplinaridade muitas vezes excessiva que envolve os estudos geográficos em cultura visual, e ao mesmo tempo, ratificam a necessidade indiscutível de cruzar-se estudos sobre paisagens cinemáticas em Geografia e os de cidades cinemáticas em Arquitetura, uma linha de estudo que por enquanto só é encontrada nas Cartografias Cinemáticas. Não se procura aqui, separações disciplinares confortáveis entre cidades no cinema conforme observadas em estudos arquitetônicos, e paisagens, em geral sobre entornos com predomínio do ambiente natural, desertos, descampados, remetendo à amplidão, como objetos pertencentes a cisão disciplinar entre Arquitetura e Geografia. A esse respeito, o papel desempenhado por esses espaços nos filmes é bastante similar, embora claro, existam particularidades. Prosseguirei, portanto, pelas Cartografias Cinemáticas e a integração de processos de mapeamento nos filmes, justificando a forte conexão visual e retórica compartilhada entre cinema e cartografia.

Capítulo 3

CARTOGRAFIAS CINEMÁTICAS

Os filmes são verticais mesmo quando são projetados em uma tela. A cidade é horizontal. O filme tem algumas vantagens sobre nós; eles podem viajar pelo ar enquanto nós devemos viajar por terra. Eles viajam no espaço. Nós vivemos e morremos no tempo. Os filmes enterram seus rastros escolhendo para nós o que assistir. Eles fazem o trabalho para nossa atenção voluntária, então devemos suprimir essa faculdade enquanto observamos. Nossa atenção involuntária deve vir à tona. Los Angeles Plays Itself (2003), documentário por Thom Andersen. 85

A visão aérea aparece no filme como a contrapartida cinematográfica da deriva, sugerindo uma dialética entre o ato de ver e contemplar a terra de cima - intensificado pelos movimentos da câmera na imagem - e de experimentá-la caminhando. Essa dialética certamente evoca métodos cartográficos: examinar a terra de cima, com os olhos, e examiná-la e medi-la por meio de uma caminhada no campo, com o corpo. Em "In girum imus nocte⁸⁶", as tomadas panorâmicas de vistas aéreas coexistem com mapas filmados, topográficos e colados, bem como com fotografias pessoais e noticiários de manifestações. Todos esses documentos fazem parte de uma estratégia de dimensionamento, movendo-se constantemente da visão vertical e sinótica da imagem aérea para detalhes fragmentados da visão corporal. Seu objetivo final é mapear seu objeto: a ilusória cidade de Paris. Teresa Castro (2010:53)

O espaço do cinema "emove"⁸⁷ essa reescrita cartográfica. Camadas de espaço cultural, densidades de histórias, visões de transição, são todas abrigadas pela prática espacial de cognição do filme. (...) Um quadro para mapeamentos culturais, o filme é a cartografia moderna. É um mapa móvel - um mapa de diferenças, uma produção de fragmentos sócio sexuais e viagens transculturais. A exibição de sítios do filme - uma viagem de identidades em trânsito e um complexo tour de identificações - é um meio real de exploração: ao mesmo tempo um alojamento e um tour de nossa narrativa e nossa geografia. Giuliana Bruno (2002)

3.1. INTRODUÇÃO

Como os filmes podem mapear? O "mapeamento" cinematográfico é mais do que uma metáfora?

⁸⁵ As falas originais do documentário foram capturadas diretamente e traduzidas livremente pela autora: "Movies are vertical even when it is projected on a screen. The city is horizontal. Film has some advantages about us; they can fly through the air; we must travel by land. They travel in space. We live and die in time. Movies bury their traces choosing for us what to watch. They do the work for our voluntary attention, so we must suppress that faculty as we watch. Our involuntary attention must come to the fore. But why we watch with our voluntary attention instead let the movie guide what we watch? Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r0fyKIE8u3s&t=4974s&ab_channel=zomernacht. Para mais informações sobre o filme ver: <https://www.sensesofcinema.com/2018/cteq/los-angeles-plays-itself/>

⁸⁶ Filme de 1978 de Guy Debord "In girum imus nocte et consumimur igni". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qLuEFYs_68&ab_channel=GuilhermeBianchi.

⁸⁷ Não há tradução em português para o termo emove em inglês. Considero o emove como um trocadilho; ou a fusão entre o movimento da emoção, ou o movimento de uma escrita fixa da cartografia, como em um mapa.

Os filmes podem ser considerados documentos cartográficos? Essas questões foram elaboradas por Richard Misek (2012) em um ensaio sobre as cartografias cinemáticas de Paris, presentes em toda a filmografia do cineasta Eric Rohmer (Les Roberts, 2012:53). Se a resposta é afirmativa às questões apresentadas por Misek, é preciso então adicionar outras como; se os filmes podem cartografar, de que forma essas cartografias são feitas? Podem endereçar-se apenas ao mapeamento da paisagem, das cidades, ou podem ir além delas, construindo cartografias socio_culturais, perceptivas ou geo_afetivas?

Nesse capítulo, ao explorar as teorias que emparelham e engajam processos cinemáticos com os cartográficos, tentarei responder a algumas dessas questões. Tentarei explorar as maneiras pelas quais alguns teóricos perceberam que a produção cinemática pode assumir uma função de mapeamento, bem como as maneiras pelas quais filmes podem às vezes ter as qualidades de um mapa. Trazendo alguns pontos teórico_metodológicos relevantes, o que se procura é estabelecer eixos estruturais para investigar os filmes dessa pesquisa. A Cartografia⁸⁸ Cinemática (ou seria Cinema Cartográfico?) não parece até hoje possuir enquadramentos precisos, portando-se como disciplina inovadora dentro de novos vieses metafóricos das funcionalidades e peculiaridades dos processos cartográficos. A grosso modo, enquanto a Geografia Cinemática, considerada uma subdisciplina da Geografia Cultural está mais endereçada ao estudo da produção dos espaços, paisagens e lugares cinemáticos e suas locações e discursos implícitos no mundo social e econômico, a Cartografia Cinemática propõe especificamente uma leitura dos filmes a partir de uma paridade semiótica, espacial e afetiva entre cinema e os processos cartográficos, construindo analogias teórico_metodológicas entre filmes e mapas. A Cartografia Cinemática insere-se tanto no arcabouço das teorias do cinema como de ações de mapeamento, envolvendo nesse contexto um reposicionamento do sentido de lugar, das práticas e da performance do mapeamento cultural, como uma *reergênização* conceitual aplicada da própria cartografia. Aqui o cinema é encarado como uma prática de mapeamento espacial, cultural e sócio_sexual. Nesse marco, considero a Cartografia

⁸⁸ Segundo Bruno Carrasco (2021) que refere-se às Cartografias Afetivas, a Cartografia é uma espécie de método de pesquisa sobre a produção de subjetividades de pessoas e grupos. A partir das perspectivas de Deleuze e Guattari, é proposto um mapeamento de modos de vida, dos processos e movimentos dos desejos e afetos, partindo da lógica do rizoma, com o intuito de captar a dimensão processual dos fenômenos, acompanhando seus trajetos para dar vazão às diferenças e aquilo que está por vir. Trata-se de um processo potente e criador, que realiza um rastreamento dos afetos para captar as rotas dos desejos em seus movimentos, velocidades e lentidões. Por partir do rizoma, não visa um centro nem uma unidade, muito menos representar imagens ou formas, mas acompanhar processos, possibilitando deslocamentos para o complexo heterogêneo de fluxos e movimentos numa pessoa ou grupos em suas relações com os outros e com os espaços. Enquanto método de pesquisa pode ser considerada uma pesquisa-intervenção, onde o pesquisador e o pesquisado se transformam no processo. O pesquisador não se coloca como piloto ou comandante dos processos, não busca estabelecer um centro de poder, mas abandona a interpretação ou a busca de uma unidade para dar lugar à experimentação e as variações. A pesquisa não opera a partir de uma linha histórica, mas busca os diferentes percursos e traçados geográficos. Ver: <https://www.ex-isto.com/2021/11/cartografia-esquizoanalise.html>. Acesso em fevereiro de 2022.

Cinemática atrelada às Geografias Cinemáticas como uma derivação metodológica da disciplina.

Nos capítulos anteriores foi feito um mergulho em estudos que permitissem uma melhor compreensão do surgimento do interesse entre geografias e filmes, com o intuito de traçar um arcabouço teórico ativo, fundamentando a posterior construção do edifício teórico a empregar na elaboração das Cartografias filmicas de Copacabana. Nesse marco, no início do trabalho, o corpus de filmes conjuntamente a um olhar exploratório, foi deixado um pouco de lado para transgredir em direção a uma colheita teórica em Geografia Cultural e suas relações com as imagens, dentro do sub_campo das Geografias Cinemáticas. Como fruto do mergulho, surgiu uma necessidade pessoal de diferenciar a análise dos filmes para além do interpretativismo e de uma perspectiva ortodoxa, estruturalista, que observa apenas a forma filmica. A forma filmica diz respeito a submissão analítica às técnicas de filmagem, ou a metodologias que trabalham "despetalando" os filmes para obsessivamente cortá-los em milhares de pedaços, através de *decoupages*⁸⁹, deles extraindo sua essência – o movimento. O que aqui se pretende, é empreender mais um olhar para uma série de questões específicas expressas nos filmes, do que estender-se sobre a maneira como eles são feitos, ou a busca de ideologias implícitas e significados, assumindo uma perspectiva totalmente aberta. Como apontado pelo teórico André Bazin (2018), não se pode citar entre aspas uma sequência de filme apenas como um parágrafo, e uma descrição literária é necessariamente incompleta. Não que uma organização analítica instrumental da forma filmica, à guisa de funcionar como mecanismo operativo aplicado, tendo em vista o entendimento das tecnologias e das linguagens autorais entre outros temas do cinema, não seja de vital importância. Um incontável numero de estudos, teorias e trabalhos têm se voltado para os fundamentos filmicos e suas formas utilizando metodologias sobre as estruturas organizacionais e discursivas dos filmes. Elas configuram-se como suporte dos estudos analíticos de cinema para um grande número de teóricos como Marcel Martin (1955) que debruçou-se sobre os filmes como linguagem; Christian Metz, construtor de um trabalho sobre a semiótica e a significação no cinema (1968) e sua grande sintagmática (1974); Stephen Heath (1981) e os espaços narrativos do cinema; Francesco Casetti (1991), James Mônaco (2000) e a leitura de filmes como texto; Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété (2008), Jorge Seabra (2011), Jacques Aumont & Michel Marie (1995, 2003, 2013), André Gardies (2006), Manuela Penafria (2009) e Warren Buckland (2015) sobre como proceder a análise do filme; Robert Stam (2000) com estudos

⁸⁹ Seabra (2001:290) assim define a decoupage: "trata-se de um processo com um potencial de objetividade já salientado por vários especialistas da área de estudos filmicos. A *découpage* - termo por que a operação é normalmente conhecida - pode ter dois sentidos. Um, anterior à rotação, significa aquilo que em Portugal se designa por planificação, que consiste na descrição técnica de todos os elementos constituintes dos planos. Outro, refere-se a uma descrição do filme, depois de terminado, com base nas principais unidades que o constituem. É nesta aceção que estou a utilizar o termo.

sobre a semiótica no cinema e a evolução do pensamento teórico; Raymond Bellour (2001) e sua análise particular aplicada a inúmeros filmes, apenas para citar alguns estudiosos, entre tantos.

Sobre o cinema como linguagem, convoco imediatamente Gilles Deleuze (1983) uma das referências desse trabalho. Para o filósofo, o cinema não é apenas uma linguagem, para ele as linguagens sempre serão secundárias à matéria viva do cinema. Isso porque ele assumiu o postulado bergsoniano que ancora sua filosofia sobre a imagem como sendo “a própria coisa” e de que mesmo objetos assim como nossos próprios corpos, são como imagens e imagens são a própria matéria. É uma matéria não linguisticamente formada, embora o seja semioticamente, já que toda imagem já é um signo que remete a outras imagens, a outros signos. Deleuze (1983) as denomina de matéria sinalética. O cinema para Deleuze não é linguagem, é semiótica_material, pois os signos não estão contidos numa codificação simbólica como prega Metz, eles são caóticos. A linguagem, portanto, trairia a ontologia do cinema ao “parar” a imagem_movimento para codificá-la criando leis gerais. Assim, a semiótica_material está vinculada ao ecossistema que configura as imagens_movimento e as imagens_tempo. Por isso aqui, assumo o posicionamento filosófico deleuziano sobre o cinema como ecossistema semiótico_material, embora neste trabalho vá surgir alguma referência ao cinema como linguagem, mas mais relacionada ao modo de fazer cinematográfico, a forma fílmica ou em função da narrativa, enunciados e textos como relacionados na semiótica sintagmática de Christian Metz (1972).

Nas reflexões do teórico Robert Stam, (2000:217) sobre análise fílmica, é enfatizada a composição dos filmes como algo que vai além de estudos ideológicos, semióticas e significações. O cinema é um gênero de *écriture*, aberto a diversas influências de matrizes teóricas como a psicanálise, o marxismo, e feminismo; a “esquemas” como a reflexividade; a princípios relacionados a autoria, ou a forma fílmica, como o movimento de câmera, a montagem, os enquadramentos; e de performatividade identitária, como as raciais e sócio_sexuais. Análises estruturalistas muito em voga a partir dos anos 1968, e nitidamente influenciadas pelo universo acadêmico_literário com base na semiótica (eram os departamentos onde se estudava cinema, os de literatura) foram criticadas por David Bordwell (1989:109) que atacou a tendência interpretativista muito comum na altura, esgrimindo contra as dualidades analíticas de poder_sujeição, como amor contra desejo; sujeito versus objeto ou falo versus a falta dele; análises de práticas significantes ao invés de filmes como manifestação artística; como natureza versus cultura, e como luta de classes de viés marxista, onipresentes nas análises. Na verdade, as análises fílmicas podem ser tanto infinitas tematicamente como criticáveis, pois jamais são completas, já que todas essas diretrizes podem ser entrelaçadas, e estão associadas a um determinado momento “histórico” de se enxergar o cinema. E toda maneira de analisar os filmes carrega em si, pela afirmação

ou negação, um arcabouço consistente sobre o que anteriormente já foi pensado sobre a instituição do cinema.

É preciso dizer também que não é somente através do entendimento das teorias e análises de filmes que chega-se às cartografias cinemáticas. Desde que o cinema é uma tecnologia visual, é imprescindível destacar como as artes visuais evolutivamente desembocaram no cinema, construindo visões e visualidades em contextos do mundo moderno, e de como a sua expressão está associada historicamente a essas tantas categorias e vieses analíticos, um trabalho realizado com maestria e poética por Giuliana Bruno (2002). Além disso, é necessário explorar as relações do cinema com os espaços, geografias e arquiteturas, e o próprio espaço cinematográfico; e de como as viragens teóricas nas ciências e nas artes, tal como as culturais e espaciais, integraram-se nas expressões cartográficas. Embora não se possa e nem se pretenda aqui reunir todas essas inúmeras facetas de prismas analíticos, ou mesmo a história teórica e tecnológica do cinema por uma impossibilidade prática, algumas delas estarão subliminarmente presentes nas explorações do corpus de filmes deste trabalho. Mesmo porque o foco está direcionado a cartografar Copacabana através dos reflexos das questões que permeiam a configuração do seu imaginário cultural, espacial, a formulação da sua ideia de paisagem, e a forma pela qual o cinema capturou, reproduziu ou reconstruiu esses movimentos.

A Cartografia Cinemática portanto, será a principal chave de leitura a reunir os fragmentos temáticos da pesquisa e os seus aportes teóricos, viabilizando a sua conjunção na construção de um (o meu) panorama filmico de Copacabana. Este capítulo portanto, é dedicado a ela, antes do retorno à exploração das (mais que) representações do bairro no cinema, enquanto apresenta referências que justificam e dão unidade ao trabalho investigativo. Para lograr o empreendimento, serei luxuosamente auxiliada pelas premissas das cartografias afetivas ou emocionais, das cartografias da memória e de gênero, adotadas aqui desde Giuliana Bruno (2002); por Tom Conley (2007) um dos primeiros teóricos a construir com clareza leituras metafóricas de filmes como mapas, por Les Roberts (2012) e seu mergulho nas Cartografias Cinemáticas e suas relações com a leitura arquitetônica da paisagem urbana; e finalmente por Teresa Castro (2009a, 2009b; 2010; 2013; 2015) e suas dissertações sobre o impulso cartográfico do cinema, transbordantes em todos o filmes escolhidos para essa pesquisa. No final do capítulo os filmes serão apresentados ao leitor.

Nesse ponto, é relevante frisar que é mais do que reconhecido que o cinema possui uma multiplicidade intertextual que não se prende de forma alguma a um só viés analítico disciplinar, mesmo porque nossos corpos e sensorialidades não operam imediatamente no sentido de reconhecer divisões científicas estabelecidas entre teorias de cinema ou filosofias, artes, arquiteturas ou geografias (Rogoff,

2000). Pois é a totalidade das imagens (às quais se somam as do cinema) a instalar as intensidades em nossos próprios corpos; uma afetação provocada pelo que vemos, por sua vez interiorizada_refletida em nossas ações de ser_estar no mundo. Apenas quando estamos conscientemente informados passamos a dividir e nominar imagens (o poder de dar nome às coisas!) para classificá-las em conjuntos compreensíveis de planos, montagens e quadros, ou nas diferentes disciplinas, compartimentando nosso jeito de olhar, criando os conhecimentos científicos, semióticas, interpretações. Nesse sentido de construção, as imagens do cinema têm sido reconhecidas primariamente a partir da forma como são percebidas, transmitidas e como nos afetam corpóreamente. No bojo dessas várias formas de reconhecimento, os filmes apresentam-se capazes de provocar um duplo_efeito onde tanto delineações espaciais como os próprios filmes, podem ser lidos uns através dos outros, podendo ser percorridos não só pelas suas narrativas, mas também como potenciais produtos espaciais disponíveis para descobertas teórico_práticas.

Nessa investigação, as referências às cartografias estão endereçadas aos filmes como processo cartográfico, e depois a processos culturais, perceptuais, afetivos e cognitivos que mapeiam os lugares e informam entendimentos da paisagem urbana e suas práticas nos ecrãs (Castro, 2009a; Les Roberts, 2012). É relevante para este trabalho ratificar que o pensamento teórico de autores que observam as relações entre mapeamento e cinema, não o observam como finalidade em si, mas como processos constitutivos dos espaços vividos, como a própria prática metodológica do trabalho. Sabe-se que a teoria não é inteiramente uma questão de conhecimento proposicional; é também uma prática, com os seus próprios procedimentos de raciocínio e retórica. Sob esse prisma, a divisão entre teoria e prática e o questionamento sobre essa clássica divisão científica torna-se diluído, pois como sustentado por Deleuze, ao se investigar teorias já se está realizando uma prática sobre o fictício mundo que o empirismo descreve; legitimando no próprio estudo aquelas práticas que já são de facto do investigador (Coleman & Ringrose, 2013:02) mesmo porque “teoria é algo que é feito não menos que o seu objeto”. A construção da metodologia nesse trabalho é, portanto, consequência de olhares teóricos que buscam legitimar as análises empiristas e situadas da autora dessa investigação.

Na configuração dessa cartografia cinemática, o percurso de mapeamento teórico_metodológico chama os filósofos Deleuze & Guattari (1995) e convoca novamente as filosofias deleuzianas, conformando uma triangulação analítica. No pensamento rizomático de Deleuze & Guattari (1995:20)⁹⁰, os mapas foram considerados performáticos, construtores de planos de consistência e abertura máxima

⁹⁰Ver: Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia (2021). Volume único. Editora 34, Rio de Janeiro, 1995. Les Éditions de Minuit, Paris, 1980

“para corpos sem órgãos”⁹¹ na elaboração de novos mundos que ainda não existem, verdadeiras cartografias do devir. Nos princípios cartográficos do rizoma, os mapas podem ser vistos como um quadro, mas igualmente como ecrãs, ou quadros atravessados por raios luminosos.

Funcionalmente os mapas são capazes de reunir e inventar invisibilidades, por isso são locais para a imagem e projeção de mundos alternativos. A este respeito, mapas têm muito pouco a ver com representação como representação, já que podem se permitir apenas parecer com o tema principal, não só por causa de seu ponto de vista, mas também porque eles procuram totalidades. Mais do que isso, a função dos mapas não é retratar, mas precipitar um conjunto de efeitos. Assim, os mapeamentos não representam geografias ou ideias; em vez disso, eles afetam a sua realização. O mapeamento não é secundário nem representativo, mas duplamente operacional: por um lado ele escava, descobre e expõe e por outro ele relaciona, conecta e estrutura. Através da divulgação visual, a dupla operacionalidade do mapa coloca em prática conjuntos relacionais complexos que permanecem no tempo para atualização. A versatilidade dos mapas permite a sua inscrição e reinscrição, apresentando maleabilidade material e constitutiva, assim como permite a sua travessia por passagens.

No que poderia ser uma clara alusão as capacidades cartográficas do cinema, Deleuze (1983:20) nos diz que os mapas não são fechados sobre o inconsciente de si mesmos, pelo contrário, eles são construtores de inconscientes. Mapas funcionam como os enquadramentos do cinema, mesmo quando os objetos não são avistados no quadro; estão lá o campo e o fora de campo. Mapas são abertos e conectáveis em todas as suas dimensões; são destacáveis, reversíveis, suscetíveis a modificações constantes, tal como os filmes que aceitam reconexões, recortes, edições, remontagens e reversibilidades temporais e narrativas. Mapas podem ser rasgados, invertidos, adaptados a qualquer tipo de montagem, retrabalhados por um indivíduo, grupo ou formação social e sujeitos a gostos e gestos estéticos, e políticos da ocasião. Os mapas podem ser narrativos e descritivos e tratar da terra, de outros planetas e até do amor, pois tudo que possui um componente espacial ou puder ser espacializado a princípio, é mapeável. Eles são legíveis de vários pontos de vista e penetráveis a partir de passagens, ou de vários pontos de entrada. Mapas cinemáticos pelas suas possibilidades imaginárias e narrativas, são as capturas de recortes das imagens_movimento. Nesse jogo metafórico de intercâmbio de posições,

⁹¹ Enxergo nos corpos sem órgãos uma referência a edifícios, cidades, territórios. A ontologia da filosofia de Deleuze é espacial e ancorada na imanência. “Um corpo sem órgãos tenta fugir de toda e qualquer teleologia, e para estar em plenitude não deve estar de modo algum relacionado com uma direção ou função determinada, sendo um corpo sem objetivo, sem imagem, sem destino...Tudo está aí, um corpo pleno onde os órgãos não formam um organismo. As coisas se conectam e se cortam, apenas isso... Desta maneira, deixamos para trás todo o dever e caímos de cabeça no ser. A imanência importa mais que a transcendência. Queremos entender o que é o desejo e não como ele deveria ser”. Ver: TRINDADE, R. (2023). Deleuze e Guattari – Corpos sem órgãos. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2013/04/14/deleuze-corpo-sem-orgaos/>.

faz-se a conexão entre a performatividade dos mapas e do cinema, não só pelas suas possibilidades e múltiplas entradas materiais, a sua rizomaticidade, mas também com referência a uma capacidade construtora de novos mundos – e de inconscientes.

3.2. POR UMA DEFINIÇÃO DAS CARTOGRAFIAS CINEMÁTICAS

Um filme pode ser entendido em um sentido amplo como uma espécie de diagrama, ou como um mapa, em cuja trama está enredada a colonização da imaginação do público, seja ela espacial ou identitária. Um filme como uma projeção topográfica, pode ser entendido como uma imagem que localiza e modela a imaginação dos seus espectadores (Conley, 2007). Da mesma forma, quando projeta identidades nos ecrãs, elabora ou reafirma posicionamentos sociais, raciais e de gênero, testemunhando e memorizando essas modelagens, carregando-as no espaço_tempo.

Os filmes encorajam o seu público a pensar no mundo em concertação com a sua própria articulação do espaço (Conley, 2007), por isso são compatíveis com mapas na medida de sua eficácia simbólica, política e em função de sua identificação como um diagrama cartográfico. Para Conley (2007:05) as cartografias cinemáticas, são o lugar onde a teoria do cinema pode se encontrar com os estudos visuais, literários e a própria história da Cartografia.

Um filme como um mapa pode ser *iconográfico*⁹², ao ser capaz de fornecer possibilidades fenomenológicas para a legibilidade da imagem da cidade, tal como conceituado por Kevin Lynch (1960) em seu trabalho seminal sobre o mapeamento cognitivo⁹³, no qual destacou elementos que contribuem para a elaboração mental e legibilidade do meio urbano sob um viés fenomenológico. Seu sistema destaca as vias, os limites, bairros, cruzamentos de vias e pontos marcantes, ou marcos, como elementos tectônicos utilizados pelas pessoas para se auto orientarem no espaço urbano. Mapas filmicos podem ser *etnográficos*, na medida em que enquadram uma compreensão cartográfica dos lugares,

⁹² Intertextualidade produzida sobre análise do mapa diorama de Sohei Nishino's, Diorama Map of London (2010), em Les Roberts (2012:06), *Mapping Cultures*.

⁹³ Apesar as críticas de Bruno (2002) a Kevin Lynch (1960), seu sistema é fundamental para a compreensão de formas cognitivas de mapeamento e cartografia em práticas filmicas, valendo compreender o contexto de criação e não o demonizar. Conley (2007) exalta que a chave para trabalho inovador de Lynch é a sua formulação de um sistema de signos legíveis para a orientação de paisagens e espaços urbanos, o mapa cognitivo, o *wayfinding*. A crítica de Bruno (2002) procede porque acredita que Lynch dá uma posição individualista (não funciona coletivamente) e excludente para o sujeito feminino (masculinista), não têm agenciamento político e nem considera processos históricos, focando exclusivamente na fenomenologia, questões que teriam sido resolvidas apenas com o mapeamento cognitivo de Jameson (1990). Jameson, incorporou processos sociais ao mapa cognitivo cuja base é a legibilidade e o sistema fenomenológico de signos de Lynch. Mas se não existisse o mapa de Lynch não haveria o seu posterior aperfeiçoamento por Jameson.

cultivada através de estilos de vida, práticas sociais e espaciais incorporadas, em vez de, por exemplo, como produto de levantamentos cadastrais ou de navegações virtuais. Na mesma medida, eles são *performativos*, ao recodificar as paisagens urbanas como uma espécie de semiótica incorporada, como espaços para performances afetivas e o desenvolvimento da criatividade cotidiana de cada indivíduo. Os filmes podem ser mapas *psicogeográficos*, ao convidar o espectador a explorar o potencial de maleabilidade e plasticidade da paisagem urbana, como uma espécie de bricolage imaginária. Uma bricolage filmica que funciona como um conjunto de ritmos e dinâmicas espaciais contrapostas subversivamente aos ritmos das paisagens cotidianas. Mapas filmicos são igualmente *mapas em movimento*, como artefactos resultantes de deambulações de personagens e veículos pelas paisagens dos ecrãs, e como produtos de um conhecimento espacial situado. São *documentos de memória* ou mnemônicos, tornando-se uma espécie de portal através do qual pode-se restabelecer a ligação com uma cartografia do tempo e lugar, no qual a cidade é revisitada como um evento ou uma sucessão de sítios em momentos específicos da sua história (Les Roberts, 2012:06-07).

Filmes como mapas podem adquirir outras funções, como dentro da área pedagógica em disciplinas variadas, e a óbvia e reconhecida função de atrair e divulgar imagens sedutoras de lugares para fomento ao turismo. Eles podem também ser de valia para o auto_reconhecimento social e espacial de algumas comunidades, cujos marcos e espaços locais são oferecidos em um nível de reconhecimento às vezes rejeitado ou pouco claro em representações oficiais e mesmo em filmes comerciais, ou nas diversas mídias como internet, jornais e televisão – exceto aqueles lugares estigmatizados, como áreas perigosas, onde o tráfico ou os crimes imperam (Les Roberts, 2012). Tal como a Cidade de Deus no Rio de Janeiro, um conjunto habitacional famoso e perigoso, palco de um filme internacionalmente reconhecido de mesmo nome⁹⁴ realizado em 2002, o que só fez difundir um estigma já existente sobre o local.

Pode-se ressaltar que tanto em termos práticos quanto a nível cultural, tem se desenvolvido desde os anos 1980 uma crescente convergência entre Cultura Visual, mapeamento e Cartografia, diluindo as fronteiras epistemológicas entre o que pode ser considerado um mapa ou uma imagem. Esse significativo desenvolvimento constituiu-se pela importância crescente atribuída às propriedades

⁹⁴ Para mais informações ver o trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nBWtTrLxUjM&ab_channel=thecultbox>. O filme completo pode ser visto em: <https://ok.ru/video/4135311903317>.

⁹² Em tradução livre da pesquisadora: Um ensaio de filme científico, narrado por Phil Morrison. Um conjunto de fotos de dois piqueniques em um parque, com a área de cada quadro um décimo do tamanho do anterior. A partir de uma visão de todo o universo conhecido, a câmera aumenta gradualmente o zoom até que estejamos vendo as partículas subatômicas na mão de um homem. In: <https://www.imdb.com/title/tt0078106/>. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0fKBhvDjuy0>. Acesso em fevereiro de 2022.

locacionais das imagens_movimento, e a processos concomitantes de navegação espacial e temporal. São processos historiográficos, ontológicos, geográficos e arquitectónicos, determinando uma mudança nos últimos anos da ênfase, aos significados implícitos nos filmes, para as práticas processuais e a própria materialidade filmica. Nesse sentido, em um meta_nível de análise, a Cartografia Cinemática se preocupa tanto com questões mais amplas de paisagem, espaço e lugar, quanto com as especificidades da imagem_movimento como meio de representação (Conley, 2007; Les Roberts, 2012).

O engajamento em duplo_efeito entre as práticas espaciais e visuais das cartografias e as do cinema, passou a refletir com frequência crescente uma ampla gama de interesses e perspectivas críticas, talvez em grande parte devido ao surgimento de tecnologias de informação geográfica (SIG) e seu uso popularizado na internet (Koeck & les Roberts, 2010:141). Como um marcante exemplo de intercambialidade está uma das mais influentes aplicações cartográficas colaborativas do século XXI - o Google Earth – inspirado pela variação dimensional proposta pelo filme *The Power of Tens* (1977) um filme do casal de designers norte-americanos Charles & Ray Eames⁹⁵. O filme traz uma síntese entre técnicas cartográficas e narrativas cinematográficas, tornando-se importante modelo para as práticas cartográficas da contemporaneidade, devido ao recurso de escalas que faz utilizando o zoom - de 10 em 10 pontos. Outro ponto importante a estreitar ainda mais as relações entre cartografia e cinema, prende-se às discussões que rondam uma profunda “crise” sobre a função e a revalidação dos mapas em Geografia Cultural conforme estamos acostumados a conhecê-los, um tema frequentemente discutido por autores como J. B. Harley (1987; 1988; 1989), Jacques Levy (2008) e Robert Tally Jr. (1996) entre outros teóricos em Cartografia. As ciências humanas e a Geografia Cultural ao se aproximarem dessas questões, expandiram o compartilhamento de perspectivas, alcançando o cinema e seu impulso de mapeamento. Esse engajamento fez surgirem novos enquadramentos nos modos epistemológicos, ontológicos, estéticos e perceptivos, permitindo um re_posicionamento do olhar cartográfico, que passou a incidir sobre as questões espaciais no cinema.

Considerada parte da viragem cultural nas disciplinas geográficas, cartográficas e espaciais; nas ciências sociais, humanas e nas teorias de desconstrução de mapas, essa convergência epistemológica entre cartografia e cinema pode ser considerada uma espécie de *zona discursiva* nas quais as ideias de mapeamento e de mapas são cada vez mais chamadas a agir como dispositivos retóricos na abordagem de preocupações socio_culturais imbricadas de alguma maneira no espaço (ou vice-versa). Assim, as

metáforas cartográficas têm deslocado entendimentos mais literais com respeito ao significado de mapas e mapeamentos (Les Roberts 2012:12).

As cartografias cinemáticas igualmente derivam de trabalhos sobre as cidades no cinema, como na obra canônica *The Cinematic City*, de David B. Clarke (1997), onde foram conjugadas dimensões da teoria urbana e da teoria do cinema, em explorações sobre uma diversidade de gêneros filmicos, mas com olhos arquitetônicos bem abertos para o mapeamento cultural das representações urbanas, e o sentido háptico nos filmes. Desenvolvendo-se exponencialmente dez anos depois, escapando do uso mútuo de mapas de mapas e filmes como ferramentas auxiliares uma da outra, ou de teorias cujo olhar era exclusivo sobre “cartografar” as cidades, o filólogo Tom Conley (2007) compatibilizou as dimensões semióticas e metodológicas de ambas no livro *Cartographic Cinema*, difundindo teorias de conexão através de explorações cartográficas em estudos diversos, mesmo que esses casos de estudo ou as argumentações do próprio Conley pareçam muitas vezes ainda estar aprisionadas à presença dos mapas ou de objetos cartográficos em filmes, para justificar a postura interdisciplinar adotada.

Caquard & Taylor (2009) arriscaram uma definição apurada sobre as relações entre Cartografia e Cinema, nomeadamente em uma disciplina (?) denominada Cartografia Cinemática. Muito mais voltados ao uso que a Cartografia pode fazer dos recursos do cinema, do que no sentido inverso, os autores a definiram como capaz de “combinar o lado documental da Cartografia com o lado ficcional do cinema; como mais do que o estudo do mapeamento da memória do que a respeito do visionamento do futuro da Cartografia; mais que sobre a metáfora do que sobre o filme como metáfora cartográfica; mais sobre a integração do cinema no mapeamento, do que sobre o lugar da Cartografia na filmagem e edição”. Na tentativa de justificar a integração em uma forma híbrida de Cartografia, Caquard & Taylor (2009) reconheceram a objetividade e a cientificidade da Cartografia, ressaltando, porém, a importância de reunir dimensões não convencionais, como diferentes formas de sensações e emoções, percepções e sentidos sobre os lugares, através da linguagem cinematográfica.

Para Les Roberts (2012) as Cartografias Cinemáticas podem ser entendidas como um conjunto de práticas sobrepostas e perspectivas críticas, informando maiores entendimentos das relações entre paisagens, espaço, lugar, e imagens culturais. Segundo Les Roberts (2012:68) a Cartografia Cinemática possui cinco principais diretrizes analíticas; a) mapeamentos e mapas como objetos presentes nos filmes; b) mapeamento de produção e consumo dos filmes; c) mapeamento dos filmes e do turismo cinematográfico; d) como crítica espacial (voltada a pesquisa da história urbana em arquivos filmicos amadores - os quatro temas até aqui indiferentes a essa pesquisa e e) mapeamento cognitivo e emocional. Embora a categorização de Les Roberts apresente-se como uma valorosa tentativa de

organizar as questões em torno do namoro entre Cartografia e cinema, abordando a quase totalidade da prática em temas de pesquisas que as envolviam na altura da confecção do seu estudo, considero sua categorização um trânsito dialético entre ser excessivamente vasta - onde parece quase tudo se encaixar, ou excessivamente específica - como no item d), incorrendo na incompletude e insuficiência. Com respeito ao item d) acredito que os filmes comerciais podem também mapear os espaços, paisagens ou lugares e sua contribuição aliada aos filmes amadores e fotografias, pode ser tremendamente importante, significando que a associação de registos visuais de todos os tipos, pode resultar melhor pela complementação. Segundo, porque ao vasculhar-se os textos de Les Roberts (2012), as propostas de leitura cartográfica do cinema de Giuliana Bruno (2002) referentes aos mapas emocionais, parecem não ter sido tão bem compreendidas na sua visão cientificista. Assim, para os propósitos específicos que a pesquisa aqui presente propõe, recolocaria alguns dos termos das suas diretrizes ou os detalharia um pouco mais acrescentando; f) o compartilhamento semiótico e estético entre mapas e cinema; g) filmes considerados metafóricamente como objetos cartográficos ou como mapas em movimento, h) filmes como documentos e arqueologia da memória social, cultural e da paisagem urbana.

Assim, ratifico que os filmes são considerados mais como mapas discursivos cuja performatividade está, não sob o ponto de vista do que eles são, mas do que eles fazem. A pretensão desse trabalho é portanto, explorar referências a filmes considerados como mapas em movimento, a filmes como mapeamentos cognitivos e emocionais e como documentos de memória, procurando convergir essas cartografias tanto nas diferentes formas de representação dos espaços, como nos espaços filmicos de representação⁹⁶.

Filmes são sempre metáforas (ou metonímias) e associações de ideias, e é através da disposição de imagens pré-escolhidas - como em um mapa - é escolhido o que nos é permitido ver, e aceitamos esse facto involuntariamente. Essas metáforas estão postas para nós e somos conduzidos pelas imagens_movimento para um ponto de vista encarnado onde nos tornamos sujeitos percucientes. Mas, para perceber um filme como mapa exige-se considerar a relação da imagem com o movimento e o tempo, como um “diagrama” ou um modelo que cartografa através do campo das imagens.

De formações históricas muito diferentes, Cinema e Cartografia, compartilham parâmetros conceituais, demonstrando que ambas as tecnologias visuais possuem muito em comum, pois baseiam-

⁹⁶ Para Henri Lefebvre (1991) (In: Schmid, 2012) a produção dos espaços sociais é conformada de três formas, pela prática espacial referindo-se a dimensão material como sistema resultante da articulação entre elementos ou atividades; pela representação dos espaços, que dão imagem aos espaços, assim como arquiteturas, os mapas e o próprio cinema; e os espaços de representação, quando estes ganham uma dimensão simbólica através de processos de significação que se conectam a um símbolo material. O cinema, portanto, dá imagem aos espaços, mas é igualmente portador de valores simbólicos. As atividades de assistir filmes, exemplificam uma das mais importantes práticas espaciais conectadas.

se em muitos dos mesmos recursos e virtudes dos códigos e formulações que informam a sua criação. Considerar o cinema e a cartografia conjugados ampara-se em uma lógica dupla: uma enraizada na arqueologia do cinema e a outra, que surge do facto de que o cinema fez-nos ver o mundo de forma diferente, incluindo a maneira pela qual examinamos a Cartografia. No entanto, uma análise pré-cinematográfica deve resistir à armadilha teleológica óbvia de se sair afirmando que todas as coisas antes do alvorecer das imagens_movimento foram projetadas para o advento do cinema. Mais frutífero é considerar o cinema no mapa como uma forma de *détournement cartográfico*, ou um desvio de rota da cartografia, uma expressão usada por Debord (1958) em conexão com a sua própria "imaginação cartográfica" (Pensz, 2017:23)

Se o cinema é um desvio de rota cartográfica, pode ser também considerado uma pós-cartografia, como uma *cartografia dissidente*, integrando uma nova conceção de mapeamento através do uso de diferentes instrumentos e tecnologias de forma criativa. Essa reapropriação das cartografias permite traçar outras e novas relações das ações dos sujeitos no espaço, mediando outras construções de mundo (Franco, 2012:126) ao mesmo tempo em que ilustra a possibilidade de se escapar dos discursos dominantes do poder impostos pelos teóricos aos mapas. Os rastros deixados pelos filmes e personagens filmicos podem enquadrá-los nas *cartografias dos rastros*, outra cartografia dissidente. Os rastros podem ser interligados as viagens dos filmes como objetos no espaço_tempo, e às deambulações psicogeográficas dos personagens, essas capazes de recriar o traçado tanto das ações dos sujeitos no mundo como o seu ambiente, valorizando as emoções criadas e transportadas pelos movimentos dentro dos espaços experienciais (Franco, 2012).

Para James Corner (1999), os mapas possuem a capacidade instrumental de reformular o mundo e refazer territórios, ao invés de simplesmente espelhar um tipo de visão da realidade. Corner (1999) resgata dos discursos de poder a capacidade construtiva dos mapas, interrelacionando os mapas aos projetos urbanos, dizendo-se um otimista em seu enfoque. Acredita que um mapa é capaz de construir o inconsciente (como em Deleuze), diferenciando-se do simples traçado do desenho, porque está relacionado ao que se pretende no futuro. Assim, além dos atributos físicos, o mapa tem a capacidade de incluir as forças ocultas de um lugar, ou as dimensões relacionais diversas como o espaço-tempo, e as dimensões transescalares, entre tantas outras possibilidades. Em oposição aos *master plans* ou aos projetos de planejamento, os mapas podem ser flexíveis, permitindo a atualização de informações e do seu próprio potencial de mudança, proporcionando a um mundo extremamente normatizado, um pouco mais de criatividade. Um dos fundamentos para a construção de mapas, seria a constante negociação entre duas características primordiais – a abstração e a objetividade. As características objetivas seriam

as condições materiais das superfícies e dos objetos isolados, indexados ou distribuídos em estruturas relacionais. Como características abstratas estariam a capacidade dos mapas de serem duplamente projetivos – são tanto capazes de capturar elementos existentes, como de projetar de volta seus efeitos através do uso ao longo do tempo.

No século XX, os mapas tornaram-se instrumentos de planejamento constituindo-se mais como instrumentos analíticos e de pesquisa quantitativa. Considerados como instrumentos pouco criativos acabaram se tornando hegemônicos e pouco questionados, sendo desprezados pelos planejadores como instrumentos de ação. Mas mesmo esse tipo de mapa nunca é neutro, eles já são projetos, porque quando esboçados, já revelam as escolhas feitas pelos seus autores que já determinaram o que ficará de fora do projeto e o que será evidenciado. Corner (1999) discute o mapa como agente de intervenção cultural. Está mais interessado no que o mapa quer dizer, no que exprime, do que em suas proposições, observando-os como ações criativas. A interrelação entre os elementos no espaço, tão bem como os efeitos produzidos ao longo do tempo por suas dinâmicas e interações, estão tomando grande significado para as intervenções urbanas e não urbanas. A experiência do espaço não pode ser separada dos eventos que nele ocorrem, o espaço se refaz, ele é situado e sujeito a mudanças. Corner (1999) sugere que os mapas contenham uma relação mais estreita com a realidade atual, a partir da incorporação dos ciclos naturais e temporais, e das relações espaciais, insistindo na importância da equidade entre técnicas, efeitos e consequências dos mapas, e os próprios mapas. Para Corner (1999) os mapas e os territórios são produtos mediados e a natureza de suas trocas está longe de ser neutra ou descomplicada. A função dos mapas não seria então apenas representar geografias ou ideias, mas sim, efetivar ou realizar a sua atuação. A partir da diferenciação com os master plans, ele desenvolve e oferece parâmetros para a confecção de mapas – as *mapping operations* – operações de mapeamento, ou processos de mapeamento. Não cabe aqui descrever essas operações em detalhes, apenas pontuar que elas poderão talvez ser úteis para a tese como cartografias dissidentes, ao desestabilizar as tipologias correntes de representação e suas interpretações mais comuns.

Assim, quando filmes e mapas são estudados conjuntamente, permitem desdobrar como podem contribuir entre si em termos semióticos e estéticos. Conceitos cinematográficos e as técnicas de simulação de movimento, por exemplo, estimularam os cartógrafos a criar mapas animados como uma nova maneira de transmitir a essência dinâmica da Geografia, alguns até mesmo inspirados nas categorizações da semiótica estruturalista de Christian Metz (Caquard & Taylor, 2009). Tanto filmes como mapas apresentam-se como elementos narrativos, o que abre o caminho para uma compreensão mais ampla dessa interação para além das técnicas de animação e movimento (Caquard & Taylor, 2009).

Sob um prisma autoral o cineasta pode ser visto como um cartógrafo, desenhando, registrando, materializando e arquivando elementos selecionados do mundo. A câmera torna-se uma ferramenta cartográfica que pode contar todos os tipos de histórias geo_espaciais e geo_afetivas.

Pensar um filme como um mapa permite, portanto, perceber uma marca autoral em sua expressividade. Pensar em cinema como processo cartográfico permite perceber injunções na sua materialização, conceituação e parâmetros visuais. Já pensar em atlas no contexto do cinema, significa configurar no imaginário uma coleção de imagens associadas, como um acúmulo de mapas individuais, organizados de forma a apresentar informações sobre lugares específicos em um período específico, remetendo à uma cartografia da memória. Essa noção de atlas numa perspectiva cinematográfica induz imaginá-los recortados e organizados com base em uma lógica particular, projetada para proporcionar ao público uma sensação de progressão, ritmo e estrutura.

Pensar em mapa, cartografia e atlas nesse contexto prospetivo conduz ao mapa de Roma de Piranesi sobre a *Forma Urbis Romae ou Forma Urbis Severiana*⁹⁷ (fig. X). É um mapa imenso e completo da cidade imperial de Roma, mais precisamente com 235,00 m² executado em mármore, comprovando a habilidade científica para o registo das arquitetônicas edificadas, locações topográficas e cartografias, empreendidas pelos romanos. Ao longo do tempo, o mapa deixou de pertencer a uma *aula* ou uma grande área interna, passando ao exterior de uma igreja em sobreposições temporais, até ficar oculto por séculos. Por volta de 1562, seus fragmentos foram redescobertos após escavações desde o local original, impulsionando estudiosos a concentrar-se na reconstrução desse gigantesco *patchwork* de mármore, cuja função original supõe-se, era funcionar como uma planta cadastral. Em meados do séc. XVIII, Giovanni Battista Piranesi auxiliou Giambattista Nolli⁹⁸ (que também produziu muitos planos iconográficos sobre Roma) na pesquisa e remontagem dos fragmentos da *Forma*. A *Forma Urbis Romae* mais tarde se tornou um tema recorrente nas gravuras de Piranesi que a representou inúmeras vezes, em diversas tentativas de reconstrução gráfica e remontagem de seus fragmentos de mármore, para dar-lhes uma forma e um sentido fiel ao original. Hoje tecnologias digitais estão sendo empregadas na reconstrução desse registo esplendoroso da cartografia marmórea de Roma, intencionando revelar seus propósitos originais, ainda não inteiramente esclarecidos. Afinal, o leitor deve estar se perguntando qual a relevância da *Forma* para esse trabalho? A Cartografia nessa investigação é feita de intertextualidades, de uma

⁹⁷ Disponível em: <https://socks-studio.com/2018/11/04/forma-urbis-romae/>. O texto sobre o mapa foi extraído do blog original e traduzido livremente pela autora. Acesso em fevereiro de 2022.

⁹⁸ Maiores informações em: <https://nolli.stanford.edu/>. Acesso em fevereiro de 2022.

tessitura de fragmentos materiais e imateriais do bairro de Copacabana, de uma diversidade de enfoques teóricos sobre o cinema, de teorias no âmbito da Geografia Cultural e de experiências da cartógrafa cinemática que vos fala, residente no bairro. É preciso dizer, esse trabalho de investigação vai coletar fragmentos filmicos – sequências, planos e fotogramas, de acordo com o necessário para a elaboração do meu próprio mapa psicogeográfico e meu diário cinetopofilico (Bruno, 2002), embora considere a decoupage um exercício contra o movimento das imagens. Coexistirão fragmentos de mapas e lembranças geo_afetivas da própria investigadora, com partes das derivas de personagens em busca de sua história, com vislumbres escolhidos da história urbana de uma paisagem magnífica, constituída como ícone de uma cidade e de um país. Essa cartografia da memória cultural produzirá mapas, nos quais recortes móveis das imagens plasmadas no plano de imanência, serão trazidas de volta para nós. A associação desses fragmentos filmicos e identitários, configuram um processo cartográfico no qual a realização de um mapa completo é comprovadamente impossível, já que fatores espaciais estão sempre associados a outros não comensuráveis. São registos de memória filmica associados na elaboração de ritmos e sequencias, dentro de uma estrutura pertencente a minha lógica particular de mapeamento. Uma lógica de conjeturas, exatamente como no mapa *bricolage* de Piranesi - porque por mais científica que seja sua remontagem de Roma, restará sempre uma dúvida quanto ao aspeto original, definitivo e as verdadeiras intenções de sua confecção. Mesmo porque séculos se passaram desde que eles foram executados, e assim, esses mapas nunca poderão ser inteiramente traduzidos por quem quer que seja, e estarão sempre, repletos de conjeturas.

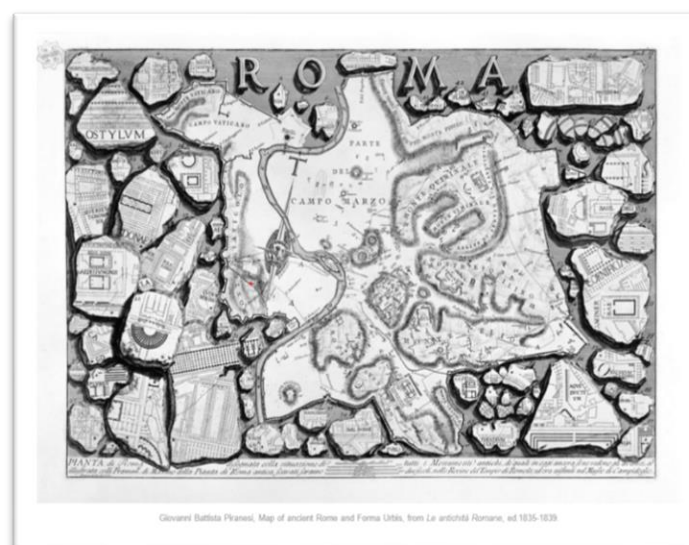


Figura 3. Mapa de Roma por Piranesi

Fonte: <https://socks-studio.com/2018/11/04/forma-urbis-romae/>

3.3. AS PREMISSAS DO ESTUDO

A busca inicial por argumentos teóricos para a construção da problemática em duplo_efeito que envolve cinema e espaço, tem origem em premissas nos estudos de Bruno (2002) sobre a genealogia do cinema, demonstrando que ele é fruto da interligação entre artes visuais, geografias, cartografias e arquiteturas, associadas ao surgimento da cultura de viagens, e as artes da memória⁹⁹. Assim, essa é a primeira premissa; o reconhecimento da multiplicidade das origens do cinema, comprovando que os diversos mecanismos e maneiras científicas e artísticas de representar visualmente o mundo, sempre se moveram em direção à interpenetração, dentro de um movimento de sucessão integrativa. Esse reconhecimento permite abrir um campo de exploração, reafirmando uma intercambialidade disciplinar na associação das disciplinas já citadas, além da teoria do cinema e dos estudos de gênero, conseqüentemente sobre espaços e espacialidades, sobre o espaço fílmico e o território onde se desenvolvem. Nessa intercambialidade, não existirá um comprometimento rígido entre diferentes olhares disciplinares, pois de forma simplista, enquanto os estudos de arquitetura e cinema tendem mais para um olhar sobre a cidade e sua estética, as geografias inclinam-se mais para o cinema como produtor de espaços, ou modos econômicos e industriais de produção. O que se pretende é transitar entre arquiteturas e geografias, e entre esses temas com a maior fluidez possível, através das cartografias cinemáticas, em uma tentativa de se pensar o espaço, a sociedade e a cultura, de maneira conjugada, inseparável.

Giuliana Bruno (2002) nos diz que os filmes são relatos psicogeográficos no qual mapeamentos espaço_temporais correspondem a formas específicas de entendimento do *genius loci*, do sentido de lugar. Sob o selo camuflado das teorias atmosféricas e afetivas, (embora ela use sempre o termo emoção ou sentimento e raramente afeto), Bruno ressaltou a capacidade dos filmes de nos provocar emoções, instigando nossos corpos em sentidos além do visual, o sentido háptico vivenciado pelo movimento das emoções em elaborações geo_afetivas. O ponto de partida de Bruno para o desenvolvimento desse ponto

⁹⁹ A arte da memória é uma invenção da Grécia antiga, herdada pelos romanos e transmitida às tradições europeias, perdendo a força no período renascentista, mais precisamente desde o surgimento da imprensa. Uma memória bem treinada era de vital importância especialmente no que se refere a propagação das artes e na arquitetura, devendo implicar em certa medida, a psique do indivíduo como um todo e sua capacidade de dispor, ordenada e sequencialmente, as imagens dos lugares. A mnemônica clássica fazia parte das artes da retórica. Portanto, essa era uma arte que buscava a memorização por meio de uma técnica de imprimir “lugares” e “imagens” na memória, lembrando o *Bilder Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, que fez um esforço de reunir em imagens essa retórica. Bruno (2002) refere-se às artes da memória no sentido retórico, mas também aponta para as configurações das primeiras montagens sequenciais de objetos, imagens e discursos, distribuídos em percursos cuja associação remete a ordenamentos pré-fílmicos, referindo-se aos gabinetes de curiosidades e pré museus. Mnemônica retórica, sequência e distribuição de imagens e lugares – um pré cinema – o próprio fundamento do cinema. Para maiores informações ver Frances Yates (2007), A Arte da Memória.

de vista é a *Carte de Tendre* de Mademoiselle de Scudery, que confeccionou em finais do século XVII um mapa psicogeográfico, cuja cartografia é embasada na temporalidade das emoções, topografadas em aldeias, florestas, rios, estradas e construções, ao longo do caminho errante de um caso amoroso, cujo grafismo tem uma surpreendente similaridade com um útero. A *Carte* explora como vão se modificando os afetos ao longo das etapas do relacionamento, e quando conectadas com o movimento cinemático mostram “aquela paisagem particular que o próprio filme¹⁰⁰ transformou numa arte de mapeamento” (2002:150). Um movimento simbólico que é tanto espacial como emocional - e sendo um produto do séc. XVII, é cultural e social, é uma narrativa de contexto romântico.

Ela enfatizou igualmente o compartilhamento das experiências dos espaços vividos entre filmes, arquiteturas e geografias, pela transmissão das sensações entre experiência filmica e espectador. Na dialética oscilante, entre o que o filme é como registo aparentemente acabado e simultaneamente em reconstrução cada vez que é visualizado, o cinema é entendido como uma cartografia móvel da memória e das emoções, a cartografia da era moderna, e um quadro para mapeamentos culturais e sócio_sexuais (2002:1526). Esse trabalho assume o postulado de Bruno (2002) como segunda premissa, sobre o cinema como cartografia afetiva ou emocional, mas ressalta a existência de outras cartografias simbólicas interessantes para este trabalho, como aquelas que mapeiam as questões mitológico culturais, e as mudanças espaciais, todas confluindo para uma imensidão paisagística que é a paisagem cultural.

O edifício teórico_metodológico e a seleção filmica, são os agentes e indutores a propiciar a percepção dos temas da investigação. Assim, trouxeram a derivação para temas secundários, como a cartografia afetiva do carioca, associada ao imaginário e a cultura urbana do lugar, impulsionando a confecção de outras cartografias, ao mapear as mitologias da cidade. Elas relacionam a desconstrução cultural e a representação dos mitos cariocas (e brasileiros) desde a filmografia hollywoodiana, mas também pela abordagem histórica, onde essas questões presentes nas estrias das geografias e arquiteturas cotidianas do Rio de Janeiro, foram capturadas na sua filmografia.

O cinema e a arquitetura são práticas performativas de representação, reprodutoras de espaços e sexualidades, as quais inscrevem-se tanto nos corpos como nos espaços, criando uma cartografia corpórea e afetiva cujas narrativas falam de lugares, memórias e experiências de gênero (Bruno, 2002). Essa é a terceira premissa que se estabeleceu no estudo, a de que tanto o cinema, como os espaços e os corpos que habitam Copacabana, abrigam discursos de gênero (advindos de uma sociedade brasileira machista) e raciais (afirmados por uma sociedade e economia que deixou de ser escravocrata há menos

¹⁰⁰ Na cena de abertura do filme *Les Amants*, de Louis Malle (1958) o espectador é apresentado ao mapa de Scudery.

de 135 anos). A relação entre estudos de identidade e teoria fílmica já foram bastante abordados no Capítulo 2 e carregam os fundamentos para a análise da performance de gênero nos filmes selecionados quando ela se aplicar.



Figura 4. Carte Du Pays du Tendre, um mapa das emoções.
Fonte: My blog (rendlemanhome.com)

As imagens têm força, provocam emoções e paixões, e sobrevivem no tempo. As imagens movimento são formadas pela montagem de tempos heterogêneos e descontínuos, conectadas por um olhar contemporâneo, ressignificando o passado num eterno devir. Para o teórico em artes Didi-Huberman (2015:16), quando estamos diante das imagens – “por mais recente e contemporânea que sejam - o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que ela só se torna pensável numa construção da memória. Diante de uma imagem precisamos reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, e que diante dela somos um elemento de passagem, e ela é, diante de nós, um elemento do futuro, o elemento da duração. Assim, a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a fita”. Didi-Huberman (2015) descreveu as imagens do cinema como objetos de tempo espaço extraordinariamente complexos, impuros e heterogêneos, formando anacronismos. Se a proposição é observá-las sob o prisma da memória, torna-se então necessário posicionar o pesquisador para uma compreensão do objeto em meio ao anacronismo das imagens. Nessa busca, que vai além das simples leitura textual e do equipamento cultural do pesquisador, é mandatária a tentativa de subtração pessoal do interpretante.

O cinema é documento elaborado a partir de tecnologias de imagens ultrapassadas. É atravessado por objetos, corpos e momentos fugazes, eternizados na luz. Alguns filmes tornaram-se uma das formas modernas de documentar memórias culturais. Os filmes caracterizam-se paradoxalmente, tanto pela sua

materialidade como imaterialidade, garantindo a cristalização de lembranças e acontecimentos, de lugares, de usos e costumes, comportamentos. Espectadores são enviados numa viagem imaginária que retrata infinitamente os itinerários de um discurso geograficamente localizado, instalando memórias nos lugares e lendo memórias como lugares (Bruno, 2002). Segundo Pierre Nora (2008), a memória moderna é inerentemente arquivística, e enraíza-se nos lugares, no concreto, nos espaços, gestos, objetos e imagens. Esta é a chave para o conceito de *lieux de mémoire* de Nora, onde um fio invisível cria ligações entre universos materiais e imateriais. Nesse sentido os filmes são lugares de memória, gravando a memória das vivências humanas combinadas às topografias dos lugares. A memória nos filmes é como na vida, abrindo-se a dialéticas de lembranças e esquecimentos, inconsciente de suas deformações sucessivas. A memória dos lugares é conectada a marcos físicos e a sua identidade cultural, misturando tanto elementos culturais simbólicos como a música, usos e costumes e imagens de todo o tipo, assim como o entorno tectônico, nomeadamente a arquitetura, a geografia, a cidade, a paisagem.

A quarta premissa da pesquisa parte dos filmes como memória, ou uma paisagem da memória – mais precisamente a partir do entendimento de Bruno (2002) de que as funções da memória na modernidade foram absorvidas pelas imagens_movimento. Para ela a memória é resultado de uma narrativa móvel, nas quais a distribuição de elementos, uma mise-en-scène sequencial, instiga percursos a partir de uma experiência visual e háptica multifacetada do sítio, concebida como no cinema e na arquitetura. Os sítios são considerados palimpsestos mnemônicos, e a sua reescrita infundável como lugares cada vez que são revistos é sempre arquitetónica e espacial. Nesse sentido a memória reconecta-se aos filmes, enquanto os retratos dos lugares revivem na imagens_movimento cinematográficas, e são constantemente reescritos. O impacto simbólico desses registos de memória do cinema é insubstituível, desde que os modos filmicos de significação não procuram fidelidades factuais, pelo contrário, expõem sem limites dimensões metafóricas.

3.4. CONEXÕES TEÓRICO_METODOLÓGICAS ENTRE CARTOGRAFIAS E CINEMA

Os argumentos teóricos mais importantes dos estudos cinematográficos em associação aos cartográficos, emerge desde o trabalho canônico de Tom Conley (2007). Entrelaçando as teorias do cinema com análises do teórico e crítico de cinema André Bazin (1967) e as filosofias de cinema de Gilles Deleuze (1983; 2005) Conley (2007) nos apresentou as conexões de um pensamento geográfico e geológico, em busca dos fundamentos ontológicos do que Bazin denomina de uma *geologia estética do cinema*. Nesse percurso exploratório ele chamou a participar fenomenólogos, filósofos e geógrafos. A

partir de discussões de Deleuze sobre Michel Foucault¹⁰¹ (1986), Conley, extrai o conceito rizomático de *diagramas*, observados como conjuntos de mapas sobrepostos flexíveis que se reconstruem, estabelecendo uma *cartografia do devir*¹⁰². Tal como no cinema essa cartografia é sempre um vir a ser, eternamente reinscrita e em construção. Em Roland Barthes, Conley destacou as conexões eróticas entre espectadores e filmes, compreendido como um evento hipnotizante, um motor sensível de uma *geografia do deslocamento*, capaz de transferir o espectador_a para uma posição não ancorada e independente, com respeito à geografia em que se encontra. O espectador_a é desterritorializado e geolocalizado imaginariamente para os lugares oferecidos pelas narrativas filmicas. Em Frederick Jameson (1988), são os *mapas cognitivos* no contexto do cinema, que implicam uma visão de como filmes produzidos para uma escala global e interpretados em escala local, podem uma práxis ou uma política. Finalmente, Conley (2007) destaca uma história freudiana, relatando um episódio de *cartografias da ansiedade*, quando o médico sente-se literalmente desorientado ao perder-se nas ruas de uma pequena cidade italiana – uma *piazza* e não uma *platz*, como seria dito em sua língua natal - quando sentiu-se impelido a uma espécie de auto tradução espaço_temporal para resituar-se no desconhecido, da mesma forma que o espectador faz ao entrar em salas de cinema, traduzindo-se imaginativamente ao deslocar subjetividades para lugares desconhecidos.

Conley (2007:13) tentou fazer com que seu ideário incidisse sobre a arte de ver aliás, de conviver, não apenas com o filme, mas também com o próprio espaço, igualmente especulando sobre o que significa estar cardinalizado e discernido no mundo. Dessa forma, ressaltou a interseção entre filmes e mapas decorrente da constatação de que ambos os meios permitem a localização da imagem. A localização é um processo, fruto da fusão de imagens com informações geográficas pré existentes dos indivíduos – como nomes, lugares e formas do mapa - com pedaços de memórias e

¹⁰¹ Evidentemente, existe uma complexidade bem maior nas abordagens de Conley sobre Deleuze e Michel Foucault que não vale aqui estender. Na realidade o importante é destacar a busca que faz o autor ao interrelacionar teorias filosóficas diversas com olhares cartográficos e transpô-las para o ideário do cinema. No final das contas, é quase sempre uma tentativa de tornar essas relações metaforicamente cartográficas.

¹⁰² Segundo Rios Cavalcanti (2008:07) o conceito de cartografia nas produções sociais procura mostrar um movimento de criação, como fluidez, mas, ao mesmo tempo, que trabalha com o visível (o rígido, delimitado e bem talhado). A cartografia conteria três dimensões (ou linhas): uma linha molar rígida, de território (Deleuze) correspondente a um estrato de saber (Foucault) (...) tratando-se de uma superfície histórica; uma linha molecular intermediária flexível, double-face, linha que vacila entre a primeira e a terceira linha, se tornando rígida ou deixando escapar, onde podemos enxergar o nível das reflexões genealógicas de Foucault e suas análises das relações de poder; finalmente uma terceira linha (que, na verdade, se trataria mais de um fluxo do que de uma linha), linha de fuga, ela é multiplicidade pura, e apesar de se entrelaçar com as demais este fluxo ela sempre escapa por todos os lados (Rolnik, 2006; Deleuze e Guattari, 1995). Uma vez que estas linhas não param de remeter umas às outras, vemos a ruptura da cartografia com a metafísica, e, assim, porque nela “não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau” (Deleuze & Guattari, 1995, pp.16). Finalmente, para compreendermos o uso da cartografia precisamos perceber que o movimento do devir (no sentido de produzir mundos) se dá no entrelaçamento destas três linhas.

fantasias passadas. Um processo que tanto é válido para os produtores de mapas ou filmes, como para o leitor_a ou espectador_a. Com respeito aos espectadores, estes vasculham lembranças de imagens de outros filmes já assistidos, e as misturam com seu arcabouço cultural, experiências pessoais e memórias geo_afetivas.

Mas é na associação teórica de Bazin e Deleuze, que Conley encontrou as respostas sobre a problemática da leitura cartográfica do cinema. A questão que dá nome ao livro de Bazin (1967/2018) e que inspirou Conley, “O que é o cinema?”¹⁰³ pode ser traduzida como equivalendo à uma outra – sobre *onde* o cinema acontece. Seu ponto de partida é a configuração geográfica móvel das imagens_fato, interrelacionadas a rediscussões de Deleuze sobre as formações discursivas de Foucault (2008). Deleuze incluiu as imagens como discursos nas discussões teóricas de Foucault, ressaltando que tal como eles, as imagens modificam-se em determinados momentos da história.

Existiria uma cartografia implícita em Bazin para Conley (2007) mas eu diria explícita, especialmente quando ele refere-se ao estabelecimento de uma nova expressão na linguagem cinematográfica que com o advento do cinema falado, desidratou a importância eisensteiniana da montagem em escolas soviéticas, expressionistas alemãs ou francesas - as clássicas do cinema – e Bazin o fez através da metáfora do curso da erosão de um rio. Ele acredita que o olhar cartográfico baziniano é especialmente visível na sua abordagem do filme do diretor Orson Welles, *Citizen Kane* (1941), onde é evocado o deslocamento geológico dos fundamentos do cinema, confirmando essa verdadeira revolução na linguagem cinematográfica – a adição de uma sensação de ambiguidade à imagem, através da manipulação da profundidade de campo, quando vários diferentes espaços ou eventos passaram a se integrar em um mesmo enquadramento. É o esboço de uma estratigrafia histórica no grafismo de um mapa que é arqueológico e geológico ao mesmo tempo em suas figuras de linguagem, e em sua análise da profundidade de campo. Para Conley (2007:08) as metáforas bazinianas são tiradas de uma tradição da geografia que remonta à pedagogia dos mapas e das escolas francesas, como na tradição de Paul Vidal de la Blache. Metáfora geográfica, geológica ou cartográfica, não há dúvidas que esse é um recurso de Bazin para falar sobre o cinema.

Para Bazin (1967/2018) uma ontologia da imagem cinematográfica traz uma relação de espacialidade com as superfícies. O cinema é um mapa na medida em que é ao mesmo tempo uma geografia, uma totalidade e uma forma suscetível de conter topografias ou lugares na imagem, que podem ser chamados de localidades, com personagens e traços históricos específicos. O que ligaria um espectador aos filmes, seriam aquelas marcas inspiradas em geografias geralmente determinadas por

¹⁰³ No título original *Qu'est-ce le cinema?* (1976)

teias de signos icônicos presentes no campo de visão filmicos e na arte de edição e montagem (Conley, 2007:20). Descrições de lugares na imagem, mostram muitas vezes que o cinema e o mapeamento convergem em áreas ou momentos decisivos denominados por Conley (2007) como *fatos e eventos*. O evento tem uma qualidade tátil, *háptica*, que é sentida quando os olhos se movem ao *escanear* a imagem, como fariam com a superfície de um mapa, viajando imaginariamente sobre o que está exposto. Nesse marco, esse projeto assume que a cartografia não é produtora de objetos fiéis à realidade, mas produto de ações criativas e imaginativas como uma recriação de novas realidades, exatamente como nos filmes.

Deleuze teve como uma de suas inspirações para a construção de uma filosofia de cinema (e não sobre cinema), além do livro *Matéria e Memória* (1896/1999) de Bergson, de onde extraiu a base filosófica, o conceito de *imagem_fato* cunhado por Bazin para a construção das teorias de *imagem_movimento*. Bazin (1967/2018) argumentou sobre a composição de um filme de Roberto Rossellini, *Paisá* (1946), realizado logo após o final da Segunda Guerra dentro da estilística do realismo italiano, que seus planos não seriam construídos pela unidade narrativa, mas por *imagens_fato* paratáticas. Essa paratática sucede imagens em planos como os fragmentos de uma topografia, cuja visão parcial é autônoma, ou como eventos flutuantes onde cada plano possui uma mesma força orgânica, todos com o mesmo valor, sem hierarquia uns sobre os outros. Para Bazin a *imagem_fato* pode ser entendida como uma paisagem que compreende uma totalidade paradoxalmente lacunar de elementos (Conley, 2007:08). Visto dessa forma, a *imagem_fato* seria construída por elementos que funcionariam como uma geografia móvel, “despedaçando ilusões de uma causa necessária que pode tornar o que é percebido em um área da imagem, ou ouvido na trilha sonora como resultado de uma coerência intrínseca das coisas” (2007:20). A coerência ansiada se daria apenas através do entendimento do espectador acontecendo por acumulação e não por concatenação, “como uma rede solta ou mesmo desvinculada de tensões de mesma carga distribuídas por todo o campo da imagem” - um entendimento mais relacionado a leitura de um mapa-múndi do que com a “topografia” que os constrói. Assim, eventos sonoros ou de imagens apenas ganham sentido e sobressaem para o espectador *a posteriori*, quando é a mente que percebe os acontecimentos expostos na imagens (ou sons) e compreende a relação entre os eventos. A mente elabora o mapa ao construir a montagem cognitiva através da exploração dessa terra incógnita em várias imagens, direções, ângulos e mesmo da banda sonora.

Conley (2007) destaca como Deleuze retrabalhou a proposta de formações discursivas em Foucault, distinguindo-as em propriamente discursivas, ou seja, relativas à fala, escrita e modos de

comunicação (as coisas ditas) ou formações visíveis (as coisas vistas) como imagens, mapas e diagramas. Tanto filmes como mapas partilham uma linguagem discursiva dupla, da coisa vista e da coisa dita, e é provavelmente nas disjunções entre ambas que os truques do cinema podem ser descobertos. Tal como nos discursos, as imagens têm o poder de circular ao longo do tempo nos meios sociais determinando visualidades e até as formas e os contornos do mundo em geral, como uma herança, nesse sentido remetendo à história. Em determinados momentos, essa visibilidade muda, da mesma forma que os próprios discursos, como após a Segunda Grande Guerra Mundial. Da sobreposição entre as duas tipologias discursivas, deriva um mapa que pode ser concebido como relativo à história moderna, quando o tempo e o espaço deixaram de ser estáveis, sólidos e fundamentais, e o excesso de informação invadiu o cotidiano que não acompanha a velocidade dos acontecimentos do mundo, nem capta inteiramente a veracidade das informações.

No contexto do cinema, isso representa a mudança da imagem_fato baziniana, sobre a qual Deleuze (1983) construiu sua taxonomia “aberrante e flexível” a respeito das imagens_movimento. Essa mudança de visibilidade seria como a *passagem* histórica da imagem_movimento para uma imagem_tempo – embora elas sejam indissociáveis e interdependentes – pois o que ocorre é a prevalência de uma sobre a outra. Quando essa mudança é observada sob a ótica da narrativa, é como se o cinema tivesse se trasladado do império da narrativa orgânica, clássica, cujo movimento era embasado na cinética da montagem e nos avatares do esquema sensório_motor deleuzianos - percepção, ação e afeção, para uma narrativa cristalina, atrelada ao tempo puro, onde situações óticas e sonoras não se transformam necessariamente em ações. É como uma perda da independência imagética da montagem e uma passagem para a independência narrativa das imagens sobre o que elas própria contam (Alvarez dos Santos, 2012:65-73). Sumariamente, o cinema teria sido uma *vítima* do pós guerra, a partir do instante no qual perdeu a conexão com a imagem_movimento (calcada na montagem) desde que a capacidade de transmissão de eventos em sua completude deixou de ser possível, e ele passou a ter que acompanhar os eventos no processo mesmo de sua criação, ou conforme estavam acontecendo, refazendo-se instantaneamente. A duração passou a interceder e suplantar a ação, e é como se o espaço passasse a entrar no campo de visão fílmico, isolando certos eventos em certas áreas do quadro e permitindo que outros ocorram, simultaneamente, em outros quadros – uma só imagem, vários fatos acontecendo, um *mise-en-abysme*. Em jogo estaria um modo de “mapear” o filme por meio de pontos de parcelas de tempo e movimentos no espaço (Conley, 2007).

Um olhar historiográfico nos conduz aos estudos de Castro (2009a; 2010; 2013; 2017) que justificou muitos dos vínculos retóricos, semióticos e visuais entre cinema e Cartografia, através do

conceito de *impulso de mapeamento*. É correto reconhecer que mapas deixaram de ser encarados apenas como instrumentos, já que estão implicados tanto na estruturação de quaisquer tipos de espaços, como na discursividade de regimes escópicos, tendo adquirido outras características funcionais e significativas ao conectar-se ao cinema. Posicionando Cartografia e cinema dentro de uma história de mapeamento cultural e teoria mais alargadas, Castro (2010) explorou as maneiras pelas quais o impulso de mapeamento - uma resposta cognitiva e experiencial à paisagem e ambientes, que provavelmente antecedeu a produção do que hoje entendemos como mapas, tem sido mais um fator instrumental na formação das paisagens e topografia da imagem_movimento (Koeck & Les Roberts, 2010:141).

Destacando o seu papel na cognição do ambiente, mas também na construção de sistemas de poder e conhecimento, ela explorou as maneiras pelas quais o *impulso de mapeamento* responde à necessidade do ser humano de compreender e geolocalizar-se no mundo. O impulso de mapear é uma herança intrínseca ao cinema, e isso se dá através do desenvolvimento e especificação do que denomina de “formas cartográficas em expressões de topografia cinematográfica”. São elas a) os panoramas, uma forma de recodificar e reduzir a escala do mundo por meios filmicos; b) os atlas, como forma de organização do conhecimento visual e c) as vistas aéreas, um novo estímulo sensorial, uma forma inovadora de enxergar o mundo ao criar novas tipologias de percepção humana.

Os panoramas, atlas e vistas aéreas, derivam de práticas cartográficas e ressoam com o cinema. Os panoramas são como fotos panorâmicas de 360 graus – proporcionam uma sensação de abrangência dos lugares, cidades e paisagens, e pode-se dizer, são os antepassados mais próximos dos filmes, tendo sido estudados em capítulos anteriores. As vistas aéreas cinematográficas, em seu anseio totalizante, são como fontes inquestionáveis de emoções através de sua associação a uma determinada paisagem. Expressões cartográficas panorâmicas ou aéreas sobre paisagens filmicas podem ter por exemplo, traços de *rostidade* (Deleuze, 1983) pois associam-se quase sempre a imobilidade ou a micro_movimentos, induzindo afeição nos espectadores ao mínimo sinal de mudança de qualquer uma de suas características. Já os atlas cinematográficos relacionam uma coleção iconográfica de cortes temporais de imagens, como mapas - e os filmes nada mais são do que coleções de imagens. Cada uma dessas estratégias formais define modos específicos de envolvimento perceptivo e cognitivo com a paisagem urbana filmica. Essas formas taxonômicas de mapeamento visual representam fios inter-relacionados nos processos das cartografias cinematográficas, nos quais as imagens_movimento são tanto as produtoras, quanto o produto de processos mais amplos que estruturam a maneira como entender, navegar e imaginar o urbano.

No que diz respeito aos atlas, Castro (2009b; 01-26)¹⁰⁴ discorreu longamente sobre um exemplo emblemático e histórico, algumas vezes já mencionado nesse trabalho, complicando um pouco mais os questionamentos sobre o que eles são exatamente e sobre a forma de compreendê-los. Aliás, para isso é necessário deixar de mencionar cinema só um pouco para retornar depois em suas óbvias e distinguíveis relações com as fotografias. Castro (2009b) referiu-se ao notório projeto *Mnemosyne*, o *Bilderatlas* de Aby Warburg (iniciado em 1924), um estudo de antropologia visual que consistia em organizar uma plethora de imagens de inúmeras obras de arte da antiguidade, junto a mapas, fotografias, selos postais e recortes de materiais impressos, fixados sobre vários painéis de fundo preto, com o intuito de traçar uma "sobrevivência da antiguidade" (Nachleben der Antike) designada por Warburg como uma "migração de imagens" (Bilderwanderung) para a modernidade. Importa lembrar que Warburg envolveu-se com fotografias e superficialmente com imagens_movimento também em visita breve aos Estados Unidos, mais precisamente ao Novo México, um tema explorado pelo teórico francês Jean Michel Michaud (2007)¹⁰⁵.

Didi-Huberman (2015) já havia apontado a representatividade do Bilderatlas para a cultura contemporânea, observando-o como uma rutura em uma certa forma de pensar a temporalidade e suas formas de espacialização nas artes. Mas o que causou de facto admiração para Castro (2009b) foi a metodologia expressiva de Warburg na construção do Mnemosyne. A forma gráfica escolhida para expor uma série sequencial e comparativa de imagens, utilizada como meio de explicitar seu raciocínio, aproxima-se muito de ser uma complexa e vasta visão serial – ou cinematográfica. Ao espacializar graficamente o conhecimento, Warburg deixou a forma do seu atlas aberta, como um dispositivo manipulável e resiliente, uma superfície plástica, permitindo comportar novos estudos e aquisições ao

¹⁰⁴ Em uma palestra proferida dia 27 de junho de 2009, no Museu Quai Branly, Jacques Chirac cujo título era: Os "Atlas Fotográficos": um mecanismo de pensamento comum à antropologia e à história da arte. Disponível em: <http://journals.openedition.org/actesbranly/290>. Acesso em dezembro de 2021.

¹⁰⁵ Michaud (2007:38) estudou o interesse antropológico de Warburg nas imagens_movimento quando de sua visita aos Novo México: "Embora a questão do movimento percorra toda a sua pesquisa, o interesse de Warburg por sua reprodução mecânica parece bastante marginal. (...) É, no entanto, verdade que o método de Warburg – cuja aplicação foi progressivamente desde a análise de figuras estáticas em 1893 até a montagem generalizada em Mnemosyne, à qual se dedicou a partir de 1923 – se baseava inteiramente numa estética do movimento que se exprimia no final do século XIX pelo cinema nascente. Warburg abriu a história da arte à observação de corpos em movimento no momento em que se difundiram as primeiras imagens capazes de representá-los. (...) Se deixarmos de definir o aparato cinematográfico com base em determinações materiais – o filme como a junção de um meio celuloide flexível, perfuração e emulsões rápidas – e, em vez disso, considerá-lo, em um quadro mais inusitado e mais amplo, como uma inter-relação conceitual de transparência, movimento e impressão, descobriremos, no campo do cinema, as mesmas categorias que Warburg utilizou na história da arte. Na última década do século XIX, o cineasta e o historiador aplicaram procedimentos idênticos em campos separados que revelam uma orientação comum. Sob a luz da intersecção de textos e filmes, ocorre uma mudança na ordem do discurso que nos levará a ver o cinema menos como espetáculo do que como forma de pensamento e a ver a história da arte praticada por Warburg como uma pesquisa menos voltada para um conhecimento do passado do que para a sua reprodução".

longo do tempo, o que de facto ele fez até o final de sua vida, embora o atlas tenha terminado incompleto. Para Castro (2009b) o atlas de Warburg é de fato um espaço, um território gráfico e imagético, formado por *regiões* nas quais se pode caminhar com os olhos e a mente, tal como em um ecrã de cinema. Cada painel que compõe o atlas de Warburg é um mapa inacabado, enquanto o atlas como um todo funciona como um dispositivo pré cinematográfico, integrando um processo cartográfico que mapeia e põe lado a lado, temporalidades divergentes. Além disso, Warburg reafirmou no Bilderatlas, o mapa como uma expressão iconográfica da cultura humana, fornecendo no plano das imagens e quiçá de alguns textos, uma referência, tal como os objetos geográficos o fazem.

Um dos desafios para compatibilizar métodos, estéticas e semióticas das cartografias e do cinema, estaria no chamado *paradoxo cartográfico* de John Pickles (2004), um conceito capturado por Lukinbeal (2010:01-32). O paradoxo cartográfico habita uma prática cartográfica dialética, que é informada tanto pelo paradoxo visual, relativo a coabitação da perspectiva linear e do projecionismo - dois regimes escópicos aparentemente contraditórios, porém complementares em cartografia - e ao paradoxo indexal, relativo a concomitância da indexicalidade cultural dos mapas com a sua desindexicalidade cientificista, que busca abolir o sujeito da representação. O perspeticivismo e o projecionismo foram técnicas extremamente poderosas e amplamente utilizadas de representação visual e mapeamento (Pickles, 2004:90). O paradoxo cartográfico é uma forma de aporia na qual essas duas tecnologias visuais distintas emergiram, cada uma recorrendo gradualmente aos recursos da outra, e ainda assim em sua fusão continuaram a reproduzir suas diferenças contraditórias. Lukinbeal (2010) tomou o paradoxo cartográfico para discutir as duas penúltimas tecnologias da perspectiva linear e do projecionismo - o cinema e o SIG, e sua mobilização pela montagem. Mas o SIG aqui não interessa e sim, a questão relacional entre o cinema e a Cartografia.

Para compreender a questão é necessário destacar as convergências compartilhadas, para depois detalhar divergências. Cinema e Cartografia são ambos, regimes escópicos, tecnologias visuais e práticas discursivas, utilizando-se em seus processos criativos de produção de mimeses, técnicas de narrativa e montagem. Por isso é central primeiro saber como estes dois regimes lidam com a narrativa, mesmo porque onde o cinema depende da narrativa, a cartografia parece tê-la escamoteado, por uma questão de objetividade “científica”. Segundo, para compreender as relações com a montagem é necessário recorrer a mudança mais radical dentro do regime escópico do cinema — a transição da fotografia animada para o cinema narrativo, quando a montagem e a continuidade e os truques passaram a dar sentido espacial à narrativa fílmica. Terceiro, é preciso considerar uma das principais diferenças entre cinema e cartografia, que reside na forma como elas se transpõe uma a outra, reconstruindo o mundo

visto e vivido para uma cena representativa. E quarto, é necessário considerar não só o perspétivismo e projecionismo em ambos os regimes escópicos, mas como no cinema especificamente essa transição acontece através da transmutação perceptiva de espaço em lugar, onde o espaço representa o mundo visto como uma perspectiva objetiva, fixa, e lugar representa o espaço da cena representativa como uma perspectiva móvel e subjetiva.

Lukinbeal (2010) diferencia projecionismo e o perspectivalismo afirmando que oferecem duas diferentes maneiras de ver; quer como aspeto (projecionismo) no qual estamos simplesmente a fitar, ou como perspectiva (perspectivalismo) onde estamos a olhar com atenção. Aspeto refere-se a uma expressão, uma aparência, a um posicionamento que permite a transformação do visto numa superfície plana para produzir uma representação – assim como em um mapa, ou como nos ecrãs. Representar *aspetivamente* é a busca pelo posicionamento das imagens como uma operação natural, capturando o que está sendo visto e gravado numa cena descritiva, mas imparcial. O projecionismo estaria mais relacionado em sua imparcialidade com vistas panorâmicas ou mapeadas da paisagem, especialmente da cidade ou vistas topográficas, como as vedutas, ou as vistas aéreas no cinema, que será mencionada logo adiante. Nesse sentido, a vista da cidade, ou vistas aéreas, às vezes chamadas de *vistas a voos de pássaro*, não pressupõe a localização do espectador, pois oferecem uma vista privilegiada da paisagem, uma localização situada fora do mundo, onde o acesso visual é obtido através de uma preservação da distância entre observador e observado. É a invocação da escala e da amplitude que pressupõe a ausência de detalhes e o efeito da não-localização, da indiferenciação do representado pelo observador.

Lukinbeal (2010) evoca a Cartografia de Ptolomeu e de Mercator para relacioná-las a perspectiva linear, argumentando que embora a segunda fizesse uso da grelha matemática renascentista, não partilhava do espectador posicionado e da definição da imagem como em uma janela através da qual um espectador externo vê. Nesse marco, a rede ptolemaica, ou mesmo as grelhas cartográficas em geral, devem ser distinguidas e não confundidas com a grelha perspectival, pois aí que reside a diferença, já que devido ao distanciamento pode-se dizer que elas constroem vistas a partir do nada. Ou seja, da naturalização de formas individuais e narrativas sobre o mundo de maneira universalizada, através da produção cartográfica. Enquanto a perspectiva linear requer a incorporação da vista e do visualizador_a no local, o projecionismo desloca-os para nenhum lugar, ou mais precisamente, para o espaço exterior. Este é o truque do olho de Ptolomeu - mover a posicionalidade do espectador tão longe que não se pode distinguir entre perspectivalismo e projecionismo, desassociando o sujeito observador (2010:05-06).

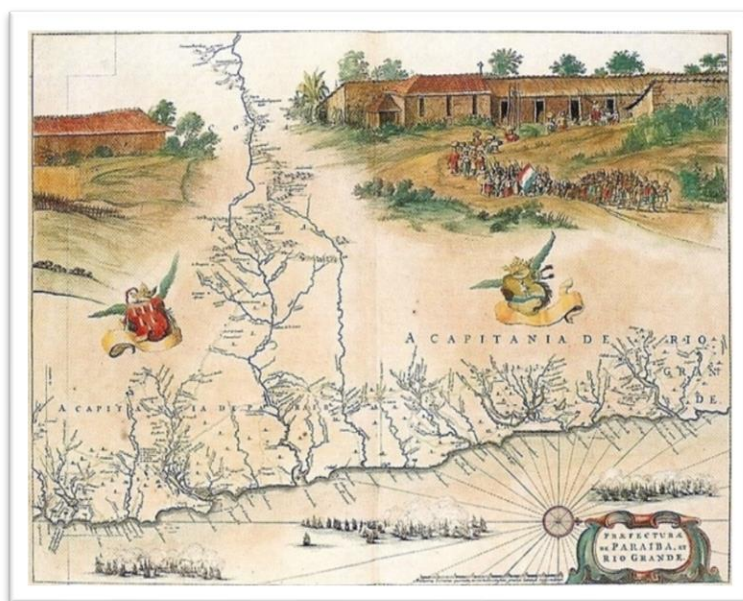


Figura 5. MARCGRAF, G. Mapa da Paraíba e do Rio Grande do Norte. Parte do conjunto cartográfico executado em 1643 para o livro de Barléu com ilustrações de Frans Post. Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife, Brasil. Fonte: Wikipédia

Embora não explique quem é o autor ou o contextualize historicamente, Lukinbeal (2010) traz um mapa do astrônomo alemão MarcGraf¹⁰⁶ como um exemplo de superposição de técnicas de projecionismo e perspectivalismo. Para a cartógrafa cinemática que vos escreve, MarcGraf produziu outros mapas ainda mais interessantes do que o escolhido por Lukinbeal. O mapa parcial das capitanias do Rio Grande do Norte e Paraíba, por exemplo, usa o projecionismo para referenciar povoados e elementos hídricos, induzindo o olhar a entrar e literalmente invadir o interior do território em direção a um desbravamento colonizador. As referências geográficas que dividem as capitanias escorrem pelo eixo do mapa, funcionando como condutores do olhar que se levanta do eixo do plano para a perspectiva. Pode-se notar uma diferenciação entre as edificações em perspectiva de ambos os lados; pelo lado da Paraíba ela é simples, acanhada e inabitada, contrastando com a do Rio Grande do Norte, cujas dimensões são bem maiores, e a solidez construtiva é muito superior. Personagens da região em

¹⁰⁶ O estudioso alemão Georg Marcgraf foi o primeiro astrônomo treinado no Novo Mundo e coautor da mais antiga história natural publicada do Brasil, *História naturalis Brasiliae* (Leiden e Amsterdam 1648) (Fig. 1). Chegando às Américas em 1638, Marcgraf ocupou seu lugar entre um notável grupo de estudiosos e pintores reunidos na corte brasileira do conde alemão Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679), governador-geral do Brasil holandês de 1637 a 1637-1644. O Brasil Holandês foi estabelecido pela Companhia Holandesa das Índias Ocidentais (WIC), que foi criada em 1621 para se engajar no comércio, conquista e colonização nas Américas e África. Com exceção de Marcgraf, os membros mais importantes da comitiva do Conde eram holandeses e incluíam os pintores Albert Eckhout (c. 1610 - c. 1666) e Frans Post (1612-1680) e o médico Willem Piso (1611-1678). O rico conjunto de materiais científicos e visuais que eles criaram são comparáveis em escopo e importância com os trabalhos criados por Sydney Parkinson, William Hodges e outros durante as viagens do Capitão Cook no Pacífico no século XVIII. Disponível em: <https://www.cambridge.org/>. Acesso em fevereiro de 2022.

formação de grupo descem da edificação, em uma composição curva, ora parecendo soldados armados com espingardas, ora retirantes desvalidos, representados sob uma perspectiva fortemente colonialista.

O impressionante mapa produzido por Marcgraf testemunha e narra o território holandês conquistado ao nordeste do país na época de sua breve invasão e fundação da Nova Holanda, e o mesmo tempo expõe o paradoxo cartográfico, mostrando como diferentes conjuntos de projecionismo e perspectivalismo eram muito visíveis nas representações cartográficas e no seu trabalho de narrativa e montagem. Ao invés de se alinharem completamente ou com a pretensa objetividade científica da Cartografia ou sua subjetividade artística, estas visões contraditórias fundiam espaço e lugar através da utilização da montagem. Mas não só: o mapa era a um só tempo narrativo e descritivo, como uma cartografia artística que tratava tanto de reunir como de hierarquizar pedaços de mundo, reificando-os (Lukinbeal, 2010).

O cinema está associado ao perspectivismo por meio do enquadramento e do ecrã. Foi através da câmara que a perspectiva linear foi um passo mais à frente, substituindo o olho do espectador pelo olho robô, posicionando-o numa relação idealizada com o ponto de vista protético e a consciência visual da câmara. Dessa forma o olhar humano outrora centrado e posicionado no cinema primevo em uma situação quase coincidente com a câmara imóvel, foi afetado. Isso ocorreu quando surgiu o cinema narrativo, que passou a ser mais do que uma fotografia animada. A câmara ganhou movimento, mudando o sistema de perspectiva linear para uma visão móvel, permitindo a figuras e personagens moverem-se tanto para dentro como para fora do quadro, dissolvendo o que poderia ser a fixidez de uma organização pictórica ou uma estrutura espacial centrada. Desestabilizado, o posicionamento do espectador_a precisava de uma lógica de movimento que pudesse continuamente re_centralizá-lo, organizando novamente o espaço agora dependente da duração (Lukinbeal, 2010:13). Nesse sentido, a re_centralização constante do ponto de vista do observador afetado pelo constante movimento, passou a operar visualmente através da montagem, ou tematicamente através da narração, reunificando os espaços fragmentados do cinema narrativo.

Em relação à montagem, Cartografia e cinema trabalham com a tentativa de totalização, mas funcionam de forma diferente em cada uma. Na primeira, a montagem naturaliza fragmentos díspares justapostos numa imagem mimética coesa (Lukinbeal, 2010:16). Os mapas não são representações independentes, mas conjuntos intertextuais de mapas passados. Assim, a primeira tarefa de mapeamento sempre é a montagem, um enxerto de evidência geográfica pretérita transposta para uma grade abstrata, cujas diferenças entre sistemas de referência e contradições entre camadas são suavizadas para produzir uma colagem coerente. Em Cartografia, a montagem procura estender as

representações para o vazio, transformando assim a ótica inconsciente em visualizações espaciais conscientes. Aquele que mira se distancia e não consegue um olhar envolvente, por mais que esteja familiarizado com o entorno mapeado. Já a montagem no cinema narrativo depende intrinsecamente da edição de corte para dar uma noção de continuidade narrativa e espacial, permitindo a inserção do sujeito no espaço pela criação de um sentido de lugar. Pois “é a montagem que converte o espaço no lugar, que permite que a criação de lugares ocorra. O lugar é feito através da narração do sujeito ou para ele, não é uma imagem inteiramente coerente, mas uma imagem suturada e fragmentada unificada numa forma coesa”, ou seja, por imagens que passam pela edição e montagem. Portanto, a criação de lugares cinemáticos é construída a partir do olhar e dos planos construídos por diferentes pontos de vista (Lukinbeal, 2010:16).

Os pontos de vistas registados a partir de vistas aéreas são o tema de Teresa Castro (2017:47) que traçou uma triangulação teórica entre o surgimento das fotografias cadastrais, vistas aéreas cinematográficas e a conquista real e psíquica do espaço topográfico no cinema. Seu mergulho nas representações das paisagens urbanas através das vistas aéreas e seus desdobramentos, demonstra como esse ponto de vista encapsula tanto as capacidades *descritivas* de revelar e retratar as cidades - na verdade, de documentá-las - como as capacidades sensoriais provocadas pela *espetacularização* da cidade. Essas formas associadas de representação são sintomáticas de um processo cartográfico, comprovando a notória existência de uma estreita ligação entre a forma das cidades e a forma fílmica. Essa ligação é igualmente histórica, pois comprova a necessidade premente de racionalizar e dominar o vertiginoso e incontrolável desenvolvimento da paisagem urbana desde o século XIX, transformada assim, em uma entidade feita para ser vista, estudada e experimentada a partir do alto. Essa seria uma das raízes do surgimento de imagens e fotografias aéreas em sua função documental e voltada aos planos urbanos, primeiramente com registros em voos de balões ainda no séc. XIX, e posteriormente por fotografias e cadastros topográficos realizados em voos de aviões. As fotografias aéreas, se não substituíram inteiramente os mapas convencionais, vieram para ampliar o escopo das cartografias e tornar suas faces simbólicas ainda mais evidentes. O cinema ao apropriar-se das vistas aéreas em uma espécie de manifestação de mapeamento móvel, efetivou-se como um processo de territorialização no qual os lugares expostos ganharam outros perfis, novas identidades e significados. Quando se considera os usos e o impacto das vistas aéreas no coletivo a partir do cinema, percebe-se como constituíram imagens valiosas, no sentido de ser um meio de negociar percepções comuns para identidades nacionais e globais. Esse duplo_efeito comprova como as vistas aéreas em movimento funcionaram para a colonização visual do espectador_a, tanto no tocante à exposição das suas características compatíveis

às realidades dos lugares, como indutoras de abstrações sobre o imaginário urbano. Cidades como Nova York, Paris e Rio de Janeiro são testemunhas de todo esse processo no cinema.

Nos filmes em discussão nesse trabalho, visões aéreas cinematográficas, *cinématisme* eisensteiniano e cinegenia (fotogenia) estão onipresentes logo nas primeiras sequências, ora pretendendo apenas geolocalizar o espectador_a na paisagem, ao remexer com associações pré existentes sobre o entorno dado, ora inserindo o corpo do espectador_a em um panorama qualquer, para instalá-lo logo após nas ações seguintes, num processo de busca de engajamento afetivo com o espectador. Tais associações entre movimento aéreo e emoção, paisagem e corpo, são cruciais para se compreender como o cinema faz uso dessas estratégias no envolvimento háptico do espectador_a. O *cinématisme* aéreo pode, assim, vincular a supervisão espacial a um imediatismo cinematográfico envolvido com estruturas de conexão e identificação afetiva, mas também com ideologias e nacionalismos.

3.4.1. MAPEANDO DIMENSÕES CINEMÁTICAS DA PAISAGEM, DA CIDADE E DA ARQUITETURA

O cinema, como uma das formas espaciais de cultura, tem sido considerado artefacto muito próximo do ideal, no que concerne ao exame de questões pertinentes a espaço e lugar, pois tanto opera como é mais bem compreendido em termos de organização espacial. A relação espaço_cinema é vasta desde o espaço fílmico – o espaço do enquadramento, do plano, da montagem, e o da definição narrativa - a relação geográfica dos vários cenários em sequência; ao mapeamento de um ambiente no filme e ao mapeamento de filmes no espaço; a formação da cidade e da paisagem urbana vividos pelo cinema como prática cultural; a organização espacial da sua indústria aos níveis de produção, distribuição e exposição, até a sua performatividade em questões como o nacionalismo, transnacionalismo e na globalização. Grande parte dos estudos de cinema mais cedo ou mais tarde vai esbarrar em questões espaciais, a despeito da ênfase tradicional em estudos que os enxergam como textos. Filmes como texto ou linguagem são apenas uma parte do que eles são, mostrando-se teoricamente insuficientes para dar conta de um universo muito mais alargado ao qual pertencem. Neste sentido, o cinema é arte que oferece uma expressiva demonstração da complexa relação entre deslocamentos, representações e experiências espaciais. O espaço e a espacialização, portanto, conferem ao cinema uma ampla potencialidade para o estudo das paisagens e cidades tanto nos ecrãs como no espaço físico, e para observar os efeitos das interferências urbanas e arquiteturas edificadas nas sociedades, possibilitando então uma compreensão

aprofundada de temas mais complexos das geografias, arquitetura, urbanismo e do próprio cinema (Shiel & Fitzmaurice, 2003:06).

O cinema é um instrumento inestimável para compreender-se a experiência perceptual das cidades, desde que permite a audiência um contato quase direto com elas. Há muito tempo, desde que a cidade filmica surgiu, funciona como fonte e depósito de esperanças, melancolias, utopias e distopias a elas associadas. Há também o poder dos filmes para distorcer e reinterpretar as cidades, alterando a maneira pela qual são vistas. Cidades cinemáticas podem ter seus ambientes dramatizados, e a forma como são visionadas são importantes para documentar e refletir sobre a sua realidade e também para projetar-se o seu futuro – permitindo reflexões sobre as formas pelas quais pensamos as oportunidades, sucessos e fracassos da vida urbana (Ferreira Lima, 2007, 142:146).

A conexão entre a cidade cinemática e a concreta é tão forte, que a transforma no objeto mais inerentemente geográfico do cinema. Como espaço de representação a cidade cinemática é imaginária - uma conjunção não só configurada pelas ruas, corpos edificados, áreas de lazer, como de elementos naturais marcantes, morros, florestas, litoral, enfim, toda uma tectônica é transformada em representações simbólicas e fragmentárias do mundo real, renascidas e refundadas nos filmes. Cidades cinemáticas apresentam-se ao público a partir de três dimensões articuladas: como artefacto, como campo de forças e como imagem. A cidade como artefacto, é coisa material produzida historicamente pelas práticas sociais. Espaços, estruturas, objetos, equipamentos, arranjos gerais, etc., são “conduzidos” e condicionados por forças econômicas, territoriais, especulativas, políticas, sociais, culturais. Além de artefactual, e atuando como, e dentro de um complexo campo de forças, a cidade é também figuração e imagem. Imagens que procuram dar conta de complexos mundos sociais e paisagens urbanas que visam representar (Vaz da Costa, 2016: 37-38).

Assim, a cidade cinemática é concebida em termos de um campo dialético e de um conjunto dinâmico de estruturas relacionais e formações espaço_temporais, que escapam à fixidez ou captura direta das formas representacionais. O campo dialético insere-se no sentido das suas representações, que podem ser potencialmente problemáticas na medida em que compõem muitas vezes, ao invés de expor, uma certa ilusão de transparência, ocultando suas verdadeiras contradições sócio_espaciais. Por essa razão, a cidade cinemática engendra uma problemática que vai além da sua eficácia conceitual como entidade disciplinar (não se está falando de espaços vividos, histórias coletivas e estruturas afetivas que compõem cidades específicas, isto é, sobre aglomerações urbanas cujas associações entre pessoas e lugares são singulares, temas recorrentes da Geografia Cultural). Dito de outra forma, o cinema como arte visual da era da urbanização, constitui uma importante forma de ação urbana e social, de modo que

“a paisagem urbana imaginada, a cidade suave da ilusão, do mito, da aspiração, do pesadelo, é tão real, talvez mais real do que aquela que se pode localizar nos mapas das estatísticas, nas monografias sobre sociologia urbana, demografia e arquitetura” (Barber, 2002).

As paisagens urbanas constroem-se como ficção de imagem, cuja trajetória espacial é cognitivamente diversa para cada indivíduo. O cinema não só as cartografa, como cria e oferece um imaginário comum para o coletivo. Entre o individual e o coletivo habita um duplo_efeito, pois o cinema é tanto uma narrativa arquitetônica e geográfica como uma narrativa do espaço vivido e dos afetos, desde que em si carrega a imagem e a própria cultura das cidades. Nesse sentido, o cinema tem sido desde seu surgimento o principal narrador e cartógrafo do espaço urbano, fornecendo uma dinâmica ficcional que permite ao espectador_a atravessá-lo e reinventá-lo de várias formas. Assim, o cinema é igualmente reinventor de espaços urbanos ao tomá-los para si criativamente, fazendo uso de geografias narrativas nas quais fragmentos filmicos são reunidos formando novas paisagens, compostas por tomadas distintas, ângulos de câmera, espaços que se sucedem. Sob o prisma das audiências, as expectativas existentes sobre as paisagens urbanas que conhecemos de verdade ou virtualmente, contidas em esquemas narrativos previamente adquiridos, são desencadeadas no ato de assistir filmes. A sobreposição de referenciais indivíduo_coletividade faz com que as imagens pós filmicas sejam reconstruções impressas no inconsciente espacial (Bruno, 2002).

O cinema tem cruzado os tempos e trazido à tona vestígios do palimpsesto da paisagem urbana. Não é só sua fisicalidade, seus espaços, mas também são corpos, hábitos, palavras, narrativas perdidas de construção ou desfazimento histórico, sócio_cultural, momentos vividos e perdidos. Filmada, a cidade transmuta-se em texto, hipertexto, tornando-se simultaneamente coletânea de todas as histórias possíveis e léxico de todas as palavras trocadas. Cidade como corpus dos corpus e rede dos signos. Sequências de relações (nos dois sentidos de ligar e relatar) que não são todas visíveis, pois o cinema confronta a audiência com aquilo que de cada cidade filmada, justamente não se reduz à sua dimensão visível. E é nesse sentido e antes de tudo que a abordagem cinematográfica diverge da abordagem dos poderes públicos que tentam controlar as cidades - os filmes carregam o tempo da história e o do esquecimento dos espaços sobre os quais exercem o controle, a invisibilidade - já os poderes públicos trabalham sobre as geografias e arquiteturas do visível para poder controlá-las, mesmo que elas estejam conectadas apenas à memória (Commoli, 2008, 150-183).

Sergei Eisenstein cunhou o termo *cinématisme* para caracterizar determinadas formas de articulação entre as artes, argumentando que algumas de facto, conectam-se ao cinema pela sua capacidade de expressar um dinamismo visual, como destacado por ele a respeito da poesia de Pushkin,

sobre a qual chega a mencionar a construção mental a partir da qualidade de quadros móveis (Aumont & Marie, 2001:49; Barros Pereira, s/d:2418). O termo cinématisme é evocado com o fim de ressaltar que as paisagens urbanas podem ter qualidades e características comparáveis às de espaços e lugares cinematográficos - e vice-versa. Uma associação entre o cinématisme eisensteiniano e a cinegenia para pensar paisagens urbanas filmadas, ressalta a capacidade de determinadas cidades de revelarem-se mais propensas ao cinématisme que outras, além de quando capturadas em sua multiplicidade visual, mostrarem uma maior cinegenia (ou fotogenia). Assim, se usarmos os filmes como lentes, através das quais observamos as paisagens urbanas, percebemos que um olhar cinematográfico termina por revelar fenômenos e dimensões qualitativas artísticas, cinemáticas, cinegênicas - e igualmente cenográficas (Koeck, 2013:05). Bruno (1997) ressaltou a cinegenia intrínseca das cidades de Nápoles e Nova York, desde que ambas são fotogênicas por natureza, atraindo e respondendo bem às imagens em movimento. Curiosamente, ambas alojaram os primeiros passos do cinema, cada uma à sua maneira, partilhando também uma história como cine_cidades em seus países. Estas cidades visuais são inquietas, pois como cidades portuárias, absorvem o movimento perpétuo do mar, suportam a marca da migração, transmitem a energia dos trânsitos das pessoas e o movimento de comércio. Não admira que o cinema insistentemente as replique, pois são pura ação, arquitetura em movimento. O mesmo pode ser dito sobre a cinegenia e o *cinématisme* da cidade do Rio de Janeiro, com as marcas da escravidão mais que da migração, uma cidade visual e sensória, que já foi importante como cidade portuária, sempre inquieta, multicultural, ensolarada e de beleza natural indescritível.

Habitantes costumam indexar os espaços urbanos a narrativas, serialidades visuais e afetos, e o mesmo acontece nos ecrãs. É construída uma relação dinâmica com os espaços ecrânicos, mantidos unidos por dinâmicas narrativas e procedimentos de continuidade tal como conceituado por Stephen Heath (1981). Koeck (2013:18) ressalta essa dialética através do estudo das qualidades narrativas das paisagens urbanas e da arquitetura das cidades refletidas nos filmes. Qualidades narrativas estão interligadas pelas nossas trajetórias corporais enquanto mapeamos os espaços urbanos e pelo nosso envolvimento com as práticas sociais que neles ocorrem. Pois em movimento, nosso corpo habita não só o espaço, mas também o tempo, enquanto sobrepõe-se ao meio circundante. Ou como nos diz Doreen Massey (2006) em seus pensamentos itinerantes, o espaço é uma multiplicidade de trajetórias simultâneas e o tempo e o espaço são enfatizados em uma relação conjunta e potencial entre multiplicidades coexistentes. E desde que práticas espaciais são igualmente processos cartográficos, estabelece-se nesse contexto uma narrativa corporificada, tal como cogitado por Michel de Certeau nos seus relatos cinéticos das práticas de espaço, muitas vezes compostas por metáforas diegéticas (1998,

199:217). Certeau elabora a diferenciação entre espaço e lugar tratando a prática dos percursos urbanos como narrativas, em contraposição às topografias descritivas – ou como se queira, aos mapas; conceitua demarcações espaciais obtidas pela reunião de fragmentos narrativos (*bricolage*) estabelecidas por fronteiras, limites e pontes; e explora o espaço urbano como um teatro de ações, um terreno para práticas espaciais. O que Certeau fez antes de Kevin Lynch (1960), e traz em sua fenomenologia, é uma cartografia cinemática e cinestésica, uma lista de movimentos que compõem o mapeamento individual dos indivíduos nas cidades.

Os cineastas incorporam as cidades de forma a sustentar a ficção, onde o uso expressivo do espaço através da *mise-en-scène*, da iluminação, texturas etc. torna-se parte da narrativa, enquanto reflete e reforça o humor dos protagonistas. Mas isso é feito igualmente pelo uso de pontos de referência, orientando o espectador no espaço, que pode ser real, reconstruído em estúdio, ou virtual, contribuindo para criar não apenas um mapa mental, mas também um *mapa emocional* da cidade cinemática (Pensz & Koeck 2017:365). Da mesma forma que narrativas cinemáticas estão inscritas no tecido das cidades, cidades inscrevem-se na representação dos ecrãs. Quando uma paisagem urbana física é pano de fundo ficcional, pode guardar marcas invisíveis nas estrias do seu tecido. Pensz & Koeck (2017) examinaram exemplos dessa ocorrência aplicando a metodologia de Kevin Lynch (1960) para legibilidade das cidades pelos espectadores de filmes, principalmente no que concerne à identidade urbana e aos marcos das cidades. A identidade urbana é estratégica e procura proporcionar um sentido de lugar pela soma de uma informação sobre a *geo-localização*, que na maior parte das vezes está na cena de abertura, em um marco qualquer facilmente reconhecível como a Tour Eiffel em Paris, por exemplo, ou o Pão de Açúcar no Rio de Janeiro. Uma legenda ou um letreiro informativo pode igualmente facilitar as coisas para cidades não plenamente reconhecíveis para as audiências. Mas o cineasta pode não querer que a locação seja reconhecível e induzir uma certa cartografia da ansiedade freudiana, deixando o espectador_a sem referencial no espaço narrativo. Filmes podem ser elaborados para a apreciação de *outsiders*, ou não moradores, nesse marco trazendo referenciais turísticos amplamente reconhecidos, ou filmes para os *insiders*, aqueles que conhecem o *genius loci* da cidade referencia.

Cada filme assistido fornece uma quantidade infinita de informações espaciais, tanto referente ao próprio filme quanto aos locais representados, dificilmente processada em sua totalidade. Isso exige a seleção de informações, e a magia reside no fato de que o cérebro tenta preencher as lacunas, assim como faz na vida real nos cenários urbanos. Cada filme cria impressões sem a necessidade de uma análise diferenciada de todas as informações espaciais que vão se desdobrando (Koeck, 2013:36). Essas práticas são como trajetórias imaginativas e sensoriais pelas narrativas, onde a viagem é possibilitada

de facto pelas técnicas de montagem, cortes de posicionamento do olhar e cortes de movimentos. São técnicas muitas vezes imperceptíveis, já que somos treinados na linguagem do cinema por esses *trick effects* (Pensz & Koeck, 2017) para dessa forma, assimilarmos uma noção de continuidade espacial. O filme não existe, é claro, sem o espaço ecrânico no qual o espectador_a acompanha a projeção, e esse espaço em todas as suas limitações é importante na formação de uma diegese na mente do observador (Koeck, 2013:23). Por isso caminho sobre as pegadas deixadas por Koeck (2013) observando as definições de Ernst Souriau (1997) na construção de um vocabulário filmológico (estudo geral do facto filmico) de maneira a relacioná-lo ao universo cinematográfico, na busca de entender como o cinema de forma geral constrói totalidades espaciais.

O importante é compreender-se em termos mais fundamentais a complexa composição dos espaços filmicos. Souriau (1997) estava interessado em compreendê-las e organizar suas condições estruturais com um foco nas questões não só espaciais como narrativas, em associação às condições materiais do próprio filme (1950:143). Sua categorização nos traz a noção de a) *espaço profilmico*, como aquele *espaço afilmico* agenciado para a filmagem disposto defronte da câmera; b) *espaço filmográfico* diz respeito a tudo que pode ser observado ao nível da película, inclusivamente suas condições materiais; e o c) *ecrânico*, é todo o facto inerente à apresentação do filme em projeção diante dos espectadores e está relacionado à duração diegética (narrativa) e filmográfica (a nível da película). O conceito mais importante é o de d) *espaço diegético*, pois associa a narrativa no espaço-tempo e relaciona todos os fatos e eventos que transcorrem conforme a ficção apresentada pelo filme - como o conjunto da denotação filmica, a narrativa, o tempo e espaço ficcionais, implicados na, e por meio da narrativa, os personagens, as paisagens. Nesse sentido é importante compreender que o nível diegético é aquele capaz de elaborar o pseudo mundo espectral, onde se realiza a intelecção do universo filmico segundo os dados ecrânicos. Quando a composição dos espaços filmicos diz respeito a representações de cidades e paisagens, podem ser de tal forma valiosos que se tornam uma ferramenta tanto para observação dos efeitos no universo espectral como para sua sondagem no mundo físico. Dessa forma, quanto mais significativo for o espaço narrativo ficcional em relação ao espaço representado, maior será o efeito da imagem sobre o espectador_a, tal como argumentado por Koeck (2013:23-24)

Um filme cria em nós, através das experiências adquiridas ao assisti-lo e daquelas que já possuímos, um espaço narrativo ou diegético que é gerado pelo jogo com uma exterioridade física. Este, o ambiente em que o filme é produzido (no local, na cidade, virtual) e vivenciado (por exemplo, espaço teatral), é combinado com uma interioridade midiática, ou espaço do ecrã, que compreende componentes visíveis e/ou invisíveis relacionados na moldura da imagem. Isso levanta a questão de

como esse espaço narrativo ou diegético é moldado. Certamente, os filmes geralmente têm uma estrutura narrativa subjacente que, como pesquisas consideráveis nas últimas décadas demonstraram, é de importância fundamental para o desenvolvimento de um enredo e subsequente leitura do filme (...). No entanto, não é apenas a estrutura narrativa da história ou enredo que molda um espaço narrativo, mas também as propriedades estilísticas e espaciais encontradas no filme que contribuem para a sua compreensão. Parece, portanto, igualmente importante reconhecer que a estruturação da narrativa ficcional no cinema depende, em grande medida, de um espaço fílmico representado que, por sua vez, pode ter sua própria qualidade narrativa.

3.5. PERSPECTIVAS URBANAS NA HISTÓRIA DO CINEMA

Se as imagens de muitas cidades e paisagens representadas pelos filmes estão impressas no inconsciente coletivo isso não é mera coincidência, ou apenas fruto de interações, é um constructo alargado, um facto histórico. A primeira centelha incendiária¹⁰⁷ da imagem_movimento (Barber, 2004:15) – estendendo-se por quase todos os países do mundo por volta do final do século XIX – surgiu da dinâmica de dois campos: entretenimento popular e invenção tecnológica. Mas essa dinâmica está intrinsecamente relacionada a outros projetos modernistas emergentes, como a psicanálise, os nacionalismos, o consumismo, o imperialismo e o crescimento das metrópoles ocidentais. Compartilhado como um conjunto de práticas essencialmente urbanas, o cinema garantiu desde o início a sua própria permanência como constituinte indissociável do imaginário das cidades modernas, moldando também o seu próprio público consumidor e os entornos relativos a produção, distribuição e exibição fílmicos. O fascínio experimentado pelas primeiras audiências, extraiu sua força e potência afetiva, das transformações perceptivas que estavam moldando esses rápidos processos de mudança em um mundo que cada vez mais se industrializava (Koeck & Les Roberts, 2010:01).

Quando se vasculha a relação entre o crescimento do cinema e das cidades, percebe-se que ela foi muito além da representação, conjugando-se de tal forma, que o desenho urbano precisou adaptar-se a rápida ascendência do medium. Nesse marco, o cinema foi capaz de reconfigurar a aparência das edificações e da topografia urbana, além da distribuição da infra estrutura circundante, como comércio e meios de acesso, a partir do momento em que necessitaram de prédios projetados especificamente

¹⁰⁷ A frase remete ao literal. Barber (2004) nos conta que as primeiras exibições eram em meio a muitas confusões, porque as primeiras aparelhagens não raramente incendiavam, provocando a correria da assistência.

para sua produção e exibição (Mennel, 2008:08-09). O desenvolvimento das produções em estúdios conformou verdadeiras cidades, enquanto a distribuição das salas de exibição foi mais conveniente onde o capital para a produção, o lucro gerado pelas atividades e a assistência era encontrada – isso é claro, nas cidades, ou o mais próximo possível delas.

Nesse contexto, é ressaltada a complexidade e as contradições sugeridas pelo mito fundador da história do cinema e suas relações com as cidades, nem sempre visíveis (Mennel, 2008:04; Barber, 2004:15). Distante de qualquer linearidade, ela não pode ser reduzida a um momento singular, ou mesmo a uma única cidade como Berlim ou Paris, ou ao que seria a tão propagada e repetida primeira exibição de imagens_movimento – a chegada do trem na *Gare de La Ciotat*¹⁰⁸, realizada pelos irmãos Lumière. A difusão das imagens_movimento beneficiou-se na realidade, de um pujante intercâmbio artístico e tecnológico entre cidades como Londres, Berlim, Moscou e Nova York. Como esses territórios abrigaram formas diversas de produção, tanto o cinema como a própria paisagem urbana têm marcada na tectônica, a fusão das suas histórias. O cinema tampouco ficou restrito às cidades, ao menos inicialmente. Apesar de em seu primeiro ano, ter sido um fenômeno quase que inteiramente urbano, com os muitos inventores das diversas tecnologias percorrendo os grandes teatros e cafés das grandes capitais para difundi-las, um pouco mais tarde os filmes alcançaram o público rural, proporcionando uma iniciação tecnológica e sensorial, ao surpreender a audiência com uma primeira visão das cidades, expostas como destino potencialmente perigoso e sedutor (Mennel, 2008). Uma narrativa das paisagens urbanas para um público a conquistar, esboçava-se através do trajeto geográfico das imagens_movimento exibidas em cinematógraphos viajantes, os *travelling landscape objects*.

A experiência urbana foi, desde os primórdios do desenvolvimento do aparato cinematográfico, o principal tema dos muitos movimentos e gêneros filmicos que se desenvolveram durante o século XX e que produziram e criaram uma geografia da experiência do visível nas recém-surgidas metrópoles – os *street films* alemães do período Weimar, os filmes de gângsteres dos anos 30, os ciclos internacionais das sinfonias da metrópole, o neorrealismo italiano, o filme *noir*, as ficções científicas e, mais recentemente, os *thrillers* de crime urbano (Clarke, 1997). Vaz da Costa (2009:110) ressalta que a evolução temática do urbano induziu a elaboração de uma certa *ordem imagética* que se constituiu como

¹⁰⁸ A esse respeito ver os trabalhos de Barbara Mennel (2008) e de Stephen Barber (2004) que mostram e documentam exibições filmicas anteriores a dos irmãos Lumière como as de Le Prince (1888) e dos irmãos Skladanowsky. Como diz Barber (2004:15): “As cidades nas origens do cinema europeu são estranhos Édens, já contaminados na primeira iluminação de sua matéria urbana: a ponte enegrecida de fuligem sobre o rio Aire nas imagens experimentais de Louis Le Prince tiradas na cidade industrial de Leeds em 1888; os telhados do bairro Pankow de Berlim em imagens captadas pelos irmãos Skladanowsky com o objetivo de infundir o cinema pela primeira vez com a magia espetacular da performance pública popular; e posteriormente os imponentes cortiços, telas publicitárias e prédios fabris de Lyon, filmados de trens, no vasto projeto dos Irmãos Lumière de coletar em filme os componentes visuais de sua cidade.

prática e símbolo da experiência, e que tem muito a dizer sobre sua função e influência no processo evolutivo e transformador da própria condição urbana da qual faz parte. A referida ordem imagética colocou o cinema, na medida em que esse meio de representação surgiu e se desenvolveu no espaço urbano, em primeiro plano, ao engajar e posicionar o espectador_a em um lugar privilegiado de visualização.

Barber (2002) observou como a cidade cinemática dos primeiros filmes expôs uma vasta acumulação de corpos e gestos, além das superfícies, meios de transportes e movimentos urbanos. Os cineastas capturavam uma plethora de imagens de procissões humanas: figuras entrando e saindo de suas fábricas, ou seguindo desfiles fúnebres de monarcas e políticos, ou entrando nas sedutoras zonas de prazer da cidade. As imagens fílmicas passaram a desempenhar um papel dominante na resolução e colocação dos corpos humanos, cristalizando e definindo identidades, incorporadas na arena de seus edifícios e em ressonâncias de pobreza ou riqueza. Da passividade com que foram coletadas as primeiras imagens das cidades, as cameras passaram aos poucos a assumir para si o trabalho de re_invenção urbana. Enquanto isso o olho perceptivo suplantava o corpo, e a questão da visão na cidade – com todas as suas provocantes transmutações – formava a matéria essencial daqueles filmes citadinos dos anos 1920.

A afinidade escópica entre filmes e cidades talvez possa ser explicada pelo fato de que o frenesi urbano, parece ter complementado naturalmente a capacidade do aparato cinematográfico para capturar as suas características cinéticas. Mas não é apenas isso: cidades como Berlim, Hollywood e Paris foram locais importantes para a produção, distribuição e consumo de filmes, fornecendo igualmente cenários para o desenrolar de tramas urbanas. O retrato dessas cidades aponta para conceitos como alienação urbana, perversões, sexualidades latentes – além de suas respectivas dimensões cinéticas. Outros apontam para o nacionalismo, o desemprego e a luta de classes, temas presentes em diversos filmes produzidos até o final da Segunda Grande Guerra. Mennel (2008:19-20) mapeou a funcionalidade de Berlim, Los Angeles e Nova York, e Paris dentro dessa história relacional, integrando teorias urbanas e teorias de cinema, buscando nas discussões teóricas sobre urbanidade e cinema articuladas por Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Georg Simmel e Max Weber, caminhos para pensar as representações cinematográficas das cidades em geral. Ela também entrelaçou as questões de prefiguração do feminino nos ecrãs, observando os meios pelos quais os cineastas optavam pela exposição dos personagens como símbolos específicos de comportamentos do cidadão.

As questões por ela levantadas, configuram igualmente uma *viagem das ideias*, em um encadeamento transnacional que perpassou das *sinfonias urbanas*, aos filmes *noir* norte americanos,

chegando até a *Nouvelle Vague* francesa. A viagem das ideias resultou principalmente de um processo despoletado pela fuga de profissionais das artes para os EUA, atormentados pela guerra e sobrepujados por tempos irresolvíveis. O impacto dessas mudanças se deu não só nas representações e na construção psíquica dos personagens, como na elaboração das técnicas de filmagem, como por exemplo, na iluminação. Eram representações do presente atormentadas por fantasmas de vivências do passado, afetando as expressões artísticas, mesmo em um cinema voltado para o consumo das massas.

Antes de prosseguir, é necessário enfatizar a escolha de Mennel (2008) apenas por cidades como centros produtores de cinema e não por países, escolas de cinema ou diretores, sempre sob uma perspectiva transnacionalista e de intercâmbio cultural. A autora não justificou porque deixou de mapear os centros produtores de filmes italianos neorrealistas no pós guerra e os filmes russos no início do século XX, mesmo que não concentrados em uma só cidade, e igualmente não aprofunda as questões da montagem, enquadramento e dos planos na confecção de filmes de cidades, recortando um universo específico que pode a meu ver ser bastante ampliado. Por uma questão de factibilidade isso não será feito neste trabalho, mesmo porque não é interesse erigir o edifício da história ou das teorias do cinema, mas cartografar questões relacionais cinema_cidade de forma a perceber como estão nas entrelinhas da filmografia escolhida para essa investigação. Mesmo assim, foi incluído o neorrealismo no rol dos filmes sobre cidades, porque tanto a *Nouvelle Vague* como o neorrealismo tiveram uma forte influência na filmografia e nos cineastas brasileiros, tema a ser reencontrado nos próximos capítulos.

No papel desempenhado por cada cidade na dinâmica do desenvolvimento do cinema, a primeira delas, Berlim, representou as diferentes formas organizacionais que deram início à produção cinematográfica. A Alemanha da República de Weimar - período que segue de 1919 a 1933 e termina com a ascensão do nazismo - é particularmente importante com relação a Berlim, capital e metrópole cultural do país, onde desenvolveu-se o expressionismo e nasceu o cinema de estúdio. Os filmes em preto e branco do expressionismo alemão são caracterizados estilisticamente por uma espécie de explosão luminosa de forte intensidade, em que o combate entre o tudo e o nada busca afastar o obscurantismo e as trevas, desdobrando-se em cenários “quebrados” e pontiagudos (Deleuze, 1983). Mas não é o expressionismo que importa, e sim os filmes sobre cidades. Nesse período foi realizado o filme *Berlim, Sinfonia da Metrópole*, de Walter Ruttmann (1927), um filme que caracteriza a “superfície da cidade” conforme pensado por Siegfried Kracauer. *Sinfonia* organizava qualidades sociais e espaciais em termos estéticos, com um foco específico nos espaços de lazer e nos meios de transportes, em um filme sem personagens, onde os poucos indivíduos singulares assumiam uma função simbólica, como arquétipos urbanos. A prostituta, alinhava-se com a sedução e sexualização do consumo e projetava a

mudança do papel dos gêneros em uma modernidade emergente, refletida em seu comportamento nos espaços públicos urbanos (Mennel, 2008).

Os espaços representacionais das muitas sinfonias produzidas entre os anos 1920 e 1930, comprovam a convergência estética e formal entre o cinema e o urbano. As sinfonias urbanas, como as do filme de Walter Ruttmann, estão em outros exemplos realizados pelas escolas clássicas de cinema soviéticas, norte-americanas e alemãs, em um período profícuo de experimentação marcante para toda a produção cinematográfica subsequente. Nesse marco, destaca-se o filme *The Man With the Movie Camera*, de Dziga Vertov (1929), um contemporâneo de Sergei Eisenstein, ambos cineastas e teóricos russos, que parecem ser os prediletos do filósofo Deleuze (1983). O filme é uma obra-prima silenciosa, e expõe, como a *Sinfonia* de Berlim, uma considerável afinidade com as condições espaciais percebidas nas cidades modernas da virada do século na União Soviética. Mas não só; além do ambiente físico, o filme regista a estrutura interna de várias cidades soviéticas tanto em termos sociais, como políticos e económicos, de maneira fragmentada ou mesmo estilhaçada, tal como a realidade pós revolução bolchevique que se apresentava. *The Man* é mais um filme sem roteiro ou personagens como a sinfonia de Berlim, encapsulando a agitação da cidade e os seus movimentos cotidianos, mas está muito longe de ser apenas mais um. A película traça uma espécie de “visão sem olhos”, confirmando a própria crença na incapacidade humana de registar a complexidade, multiplicidade e simultaneísmo dos eventos, em um novo mundo em rápida e incessante mudança. Os registos foram organizados sequencialmente em diversos planos, e é o agenciamento maquínico das imagens realizado através da montagem dialética (Deleuze, 1983) que provoca analogias entre os planos e dá sentido ao filme. É através da tentativa e busca por pontos de vista imparciais e não mediados, que os olhos protéticos avançados da câmara de Vertov, como olhos materialistas incidindo sobre um todo molecular, criaram visões desobstruídas, onipotentes e onipresentes da cidade. Todas as máquinas da modernidade habitam o filme de Vertov como trens, bondes, automóveis, aviões e o movimento das fábricas fabricam o próprio espaço do filme (Bruno, 2002). O movimento da câmara é aumentado e multiplicado à medida que é acoplado aos veículos de transporte da cidade. O que Vertov oferece é um grande espetáculo cinestésico, fabricando sua própria elegia em movimento para o laboratório da cidade, do corpo e do cinema (ibid).

O género feminino está documentado em um desejo de abraçar a diversidade do país, quase sempre em planos médios ou mesmo em close-up de rostos, integrados a uma variedade de cenários interligados ao trabalho ou lazer. A mulher é parte da engrenagem de produção do próprio filme através do trabalho de edição, é parte da classe trabalhadora, ou representa mulheres do campo e burguesas leves e citadinas em passeios pelas ruas. O cine_olho de Vertov observa mulheres se divorciando,

enfrentando a burocracia, secretárias, idosas, jovens, e eventos como partos, casamentos e funerais, lavagem dos cabelos no salão, costurando, lavando roupas, em planos gerais entremeados com outros dos meios de transportes e multidões. São mulheres de todos os tipos e não representam, nada além da engrenagem de trabalho a qual integram. Não são mulheres sensuais simbolizando arquétipos pela sedução do espaço urbano, são seres capturados do cotidiano.

Em meio a Segunda Guerra Mundial Hollywood absorveu a frente da produção cinematográfica, desenvolvendo o sistema de estúdio até atingir o seu auge. O cinema norte americano objetivava primordialmente a obtenção de lucro pelo favorecimento da dispersão de gêneros, convenções e estilos cinematográficos consistentes (Mennel, 2008:48-49). Los Angeles encarnou o cinema americano através do ciclo¹⁰⁹ do filme *noir*, inaugurando uma outra espécie de tática da cartografia cinemática das cidades (Bruno, 2002), como uma evolução das sinfonias anteriores, agora com as cidades transmutadas em espaços narrativos. Ângulos de câmera distorcidos, personagens solitários em espaços vazios, evocavam uma sensação de alienação. O clima invariavelmente soturno expunha a cidade quase sempre à noite e na chuva, e seus habitantes eram misteriosos, moralmente corruptos ou violentos. Embora uma pequena minoria de cineastas defendeu as virtudes estéticas e culturais da cidade, a maioria estabeleceu suas histórias de crime, paixão e intriga em cidades polarizadas por enormes contrastes de condições de vida e caracterizadas por um submundo obscuro, pronto para subir ao superfície (Clarke, 1997). Tais cenas, no entanto, raramente eram filmadas nos locais, em parte devido à chegada de som e as restrições técnicas que o novo meio impunha, os cineastas raramente saíam dos limites dos estúdios ou de cenários exteriores construídos dentro do terreno dos estúdios. A criação da cidade sinistra e hostil, portanto, ou foi cuidadosamente elaborada por cenógrafos, ou então permaneceu principalmente implícita, visivelmente vislumbrada através das janelas de restaurantes ou carros em alta velocidade. Eram muito mais um estado de espírito que propriamente um lugar.

Os espaços interiores muitas vezes mapeavam um submundo decadente, mas extravagante, no qual cantores e líderes de bandas apareciam em luxuosos cassinos e bares, proporcionando um contexto auditivo associado à urbanidade do pós guerra, eventualmente interpretada por afro-americanos e enraizada no jazz. Os filmes eram altamente estilizados, confeccionados em nuances de preto e branco, do tipo *private-eye*, com Los Angeles como a cidade, mas que contou também com outros cenários importantes como Nova York e Chicago (Mennel, 2008). Deleuze (1983:167) enfatiza que era, sobretudo, o mundo do crime ligado à proibição, aquele que constituiu grande parte dos roteiros desse ciclo. Sob

¹⁰⁹ Mennel (2008) prefere adotar a expressão *ciclo noir* pois existe uma diversidade de discussões no universo acadêmico sobre se os filmes noir se encaixariam ou não em um gênero específico, uma discussão especialmente forte após os anos 1980, iniciada pelos franceses. O filósofo Gilles Deleuze (1983) prefere adotar o termo gênero noir.

este aspeto, o filme noir descrevia vigorosamente o meio, expunha as situações comprimindo-se no esboço e preparo da ação, desembocando ao final numa nova situação, enquadrada sob os ditames da ordem estabelecida. Prosseguindo numa linha de papéis generificados, como o detetive e o policial, a representação do feminino reelaborou o tropo mais antigo das prostitutas, pela sua reencarnação através da figura da *femme fatale*, uma personagem feminina sexualizada, traiçoeira e dominante, que invariavelmente acabava sendo punida por suas transgressões, coincidindo com a emergente *crise* da masculinidade moderna (Mennel, 2008).

O cinema neorrealista italiano de meados da década de 1940 ao início dos anos 1950, tem destacada sua contribuição fundamental ao engajamento cinema_cidades, pela mobilização das paisagens urbanas esfaceladas no conflito após a Segunda Guerra, e a herança dos seus múltiplos dramas. Pela sua condição de reportagem “reconstituída”, os filmes italianos têm conseqüentemente um valor documental excepcional, qualidade impossível de ser separada dos roteiros sem se levar com eles, todo o terreno social no qual fundamentam-se (Bazin, 2018:50). Bruno (2002) ressalta que a materialidade crua das ruas e do tecido social, concretizou-se no neorrealismo italiano pela formalização de uma estética preocupada com a ficção cotidiana, a experiência vivida. Sua prática foi exibida, em particular, em filmes como *Ladri di biciclette* (1948) de Vittorio De Sica, que, como André Bazin a descreveu efetivamente, é simplesmente "a história de um passeio por Roma" (Ibid, 2008:50).

Mas não só: uma obra_prima como *Germania, Anno Zero* (1947) de Roberto Rossellini, mapeou em passeios da câmera pela cidade, a destruição de uma mise-en-scène urbana específica, em filmagens *in loco* expondo espaços, cuja narrativa era ancorada na sobrevivência à crueldade da infância vivida nas ruas no pós guerra. Gilles Deleuze (1983:278) apontou para as representações de cidades em demolição ou em reconstrução da estética neorrealista, como a do filme *Germania*, como a proliferação dos *espaços quaisquer*¹¹⁰, espécie de “câncer urbano, tecido indiferenciado, em terrenos baldios opostos aos espaços determinados do antigo realismo”, que Bruno (2002) chama de “uma realidade dispersiva e lacunar da estética”, que pode ser igualmente transferida às favelas cariocas e seu caos não_urbano. Na extraordinária longa caminhada na sequência final, que serve para abrir o futuro ao invés de fornecer um fechamento da história, o garoto Edmund vagueia sem rumo por Berlim. Este passeio constrói a cidade como uma paisagem de vazio e entulho: um câncer urbano que fala de história e revela como os traços de suas ruínas são deixados no tecido urbano moldando o presente enquanto mapeiam o seu futuro (Ibid, 2002:733).

¹¹⁰ Um espaço qualquer na filosofia deleuziana é ou um espaço esvaziado, sem identidade, ou um espaço cuja junção das partes é difusa, diluída, não é fixa ou fixada. Os espaços porém só podem ser encarados assim sob o ponto de vista do próprio espaço, extraindo o ser humano, mesmo porque a indiferenciação é uma forma de identidade.

O caminho traçado pelo neorrealismo preparou o cinema da América Latina para o seu desenvolvimento. Homóloga às geografias do mundo como um todo, existia uma analogia entre a geografia social italiana e o continente latino americano, ambos apartados por um norte rico e um sul pobre (Stam, 2000:113). Houve um forte intercâmbio através de viagens de cineastas italianos a países da latino_américa, assim como cineastas do continente foram estudar em escolas de cinema italianas. A influência italiana no continente e no Brasil também, propagou-se muito por intermédio de revistas de cinema, além de pelo próprio cinema. Os cineastas e teóricos italianos e latino americanos compartilhavam o ressentimento relativo, não apenas da dominação hollywoodiana dos circuitos de distribuição, mas também das representações caricaturais de sua história e cultura. Nesse sentido os filmes neorrealistas italianos com seus recursos controlados e linguagem documental, provocaram uma onda de otimismo com relação a novas possibilidades para o cinema latino americano. Stam (2000:113-115) relata que em 1947, o crítico de cinema brasileiro Benedito Duarte expressou no jornal *O Estado de S. Paulo* sua admiração pela maneira como os cineastas italianos haviam forjado uma *estética da pobreza*, utilizando técnicas documentaristas e equipamentos leves, no intuito de criar um cinema tecnicamente pobre, mas imaginativamente rico. Na esteira da identificação com a estética da pobreza e de uma diversidade de movimentos descolonialistas que aconteceram até os anos 1960, em todo o mundo, ensaios_manifestos militantes como o revolucionário *Estética da fome* de Glauber Rocha¹¹¹ (1965) tiveram grande importância, pois postulavam a revolução autoral e procuravam referenciar novas expressões cinematográficas inteiramente brasileiras. Estava criada dessa forma, uma nova senha e um ambiente político e cultural propício para reelaborar e legitimar um cinema genuinamente nacional, um desejo antigo da intelectualidade do país. No entanto, os fundamentos desse novo cinema eram de cunho nacionalista, o que os diferenciava fortemente do culto ao autor, o *autorismo* europeu que lhe serviu de embasamento intelectual.

Foi na Paris dos anos 1960 que a personificação do culto ao autor, o *autorismo*¹¹² emergiu, como

¹¹¹ Glauber, em seu incendiário manifesto “Estética da fome”, de 1965, postulou um cinema faminto por “filmes feios e tristes”, que não apenas tratassem da fome como tema, mas que também fossem famintos, em razão da pobreza de seus meios de produção. Em uma forma deslocada de mimese, a pobreza material de estilo sinalizaria a pobreza do mundo real. Para Glauber, a originalidade da América Latina era sua fome, e a manifestação cultural mais nobre da fome era a violência. Tudo o que era preciso, rezava o slogan, era “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (Stam, 2000:114). Leia o manifesto na íntegra em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>

¹¹² Mennel (2008) emprega o mesmo termo de Robert Stam (2000), autorismo e não teoria do autor. No final dos anos 50 e princípio dos 60, um movimento denominado “autorismo” (auterism)* passou a dominar a crítica e a teoria do cinema. O autorismo foi de certa forma a expressão de um humanismo existencialista de inflexão fenomenológica. O autorismo foi também o produto de uma formação cultural que incluía revistas de cinema, cineclubes, a Cinémathèque Française e os festivais de cinema, tendo sido estimulada pela projeção de filmes norte-americanos tornados disponíveis durante o período da Liberação do pós guerra. (Stam, 2000:102)

uma ênfase na visão particular, personalidade e estilo dos diretores de cinema, representando o jeito francês de ser, projetando a cidade francesa e seu estilo de vida para o mundo. O autorismo integrou o movimento da *Nouvelle Vague* francesa, no qual um grupo de cineastas rebelou-se contra o sistema de estúdio, que privilegiava adaptações literárias realizadas sempre pelo mesmo grupo de cineastas (o que posteriormente aconteceu no Brasil com o incentivo da Embrafilme). A *Vague* emergiu durante o final dos anos 1950 e início dos anos 1960, articulando um movimento cinematográfico confiante na improvisação, nos encontros casuais na cidade, nas filmagens em áreas externas. Mesmo tendo durado um período de tempo surpreendentemente curto, seu impacto posterior prolongou-se por um efeito duradouro, não só em filmes franceses como em internacionais. A *Nouvelle Vague* celebrou o amor em todas as suas vicissitudes e a mulher como objeto de desejo, interligando o espaço urbano da capital francesa ao amor e erotismo, mesmo que às vezes de maneira nostálgica, por meio da esteticização realista dos seus espaços públicos e privados. O entrelaçamento do amor e o retrato sensual e visualmente deslumbrante de Paris, evocavam uma resposta afetiva, conotando uma relação altamente emocional com os seus autores. Cineastas como Rohmer, Godard, Truffaut, Agnes Vardá e Jacques Rivette foram os grandes expoentes da época.

A ênfase na autêntica *mise-en-scène*, tornou a *Nouvelle Vague* particularmente adequada à articulação da urbanidade, com arquitetura e urbanismo parisienses dominando o cenário dos filmes. As muitas tomadas de rastreamento de Paris vistas pelos olhos dos personagens ou da câmera, capturavam a sensação do *flaneur* benjaminiano e a ambivalência da modernidade pós Segunda Guerra Mundial, nostálgica por seu próprio passado encarnado no século XIX. Com um favorecimento a filmagens com economia de meios, os filmes eram realizados por cameras leves, com pequenas equipas, som direto e sincrônico, e atores profissionais, amadores ou menos conhecidos, tudo com o objetivo fim de se criar uma experiência de autenticidade. É igualmente possível identificar, apesar da passagem dos anos, como alguns tropos já estabelecidos nas *sinfonias urbanas* e no ciclo *noir*, perduraram nos enfoques sobre Paris, especialmente quando existe uma associação da cidade e do amor com a luxúria, a traição e às vezes com o crime (Mennel, 2008:64-65).

A conexão entre a *Nouvelle* e Paris tem cunho biográfico; não só é berço dos cineastas que fizeram parte do movimento, como a maior parte dos filmes foi realizada na cidade. A relação entre a *Vague* e Paris tem outras facetas que vão além do encantamento dos autores pela própria cidade, e resulta também, do seu papel como centro educacional, político e cultural da nação - os autores imbuíam o cenário parisiense de subjetividades, mas a verdadeira relação entre seus retratos subjetivos e a cidade investigada, eram moldadas pelo papel que a capital desempenhava para a nação naquela conjuntura

histórica e pelo próprio cinema institucionalmente (ibid.).

Um aspeto curioso do movimento refere-se a uma estreita relação entre crítica e cinema – ou seja, os filmes eram antecipados e acompanhados de manifestos de críticos, que muitas vezes tornavam-se eles próprios os diretores, circunscrevendo assim, os parâmetros do movimento – um engajamento que funcionou posteriormente da mesma forma no Cinema Novo brasileiro, abordado nos próximos capítulos. Era através do *Cahiers du cinéma*, famosa revista de cinema, publicada pela primeira vez em abril de 1951, que os críticos_diretores engajavam-se. Durante o movimento figuras célebres do *Cahiers*, voltaram suas cameras para as ruas de Paris e outras cidades, relegando filmagens em estúdios a um segundo plano. Talvez não seja coincidência que a transição para as ruas tenha sido diretamente precedida por uma série de escritos arquitetónicos - como os da Internacional Situacionista, cuja figura expoente é Guy Debord e a sua teoria da deriva psicogeográfica (1958). A *dérive* considerava de uma só vez a fragmentada e desarticulada natureza das paisagens urbanas, assim como sua natureza linear e sequencial, considerando a cidade quase como uma entidade protocinematográfica¹¹³.

3.6. POR UMA CARTOGRAFIA CINEMÁTICA DE COPACABANA

No painel traçado nas últimas páginas, foi feita uma cartografia das diversas dimensões históricas e representacionais das paisagens urbanas no século XX, em um cruzamento entre diferentes escolas e estilos de cinema, contextos de produção, olhares sobre as cidades e simbolismos dos personagens. Foi feita uma opção por limitar essa exploração até o final dos anos 1970, com o objetivo de contextualizar o cinema em relação às diferentes *ondas* condicionantes do olhar sobre as cidades, para futuramente relacioná-las ao cinema brasileiro. Nesse sentido, é reconhecido que o cinema brasileiro está repleto de particularidades, especialmente no que tange a dependência de recursos do estado, a instâncias políticas governamentais de interferência, ao posicionamento político do próprio cinema em relação às suas dificuldades, ao período de repressão política e ditatorial no Brasil, entre inúmeros fatores. Mas, independentemente dessas questões, sempre existiu um diálogo com a produção fílmica estrangeira, seja através de consonâncias como dissonâncias estilísticas, nas formas de produzir e pensar o cinema, abordar as cidades e os corpos nos ecrãs, usar os filmes como ferramentas de

¹¹³ Inúmeros trabalhos inseridos na teoria da arquitetura trazem uma noção de bricolage urbana, utilizando métodos do storyboard cinematográfico como os livros de Gordon Cullen (2006) *The Concise Townscape*, que tratam da visão serial e multifragmentado dos espaços urbanos ; o de Christopher Alexander, *A Pattern Language: Towns, Buildings, construction* (1977) que nada mais é que a dissecação de um projeto arquitetónico em uma gramática de unidades ou padrões, desmontáveis e remontáveis em diversos outros esquemas.

expressões políticas e nacionalismos.

Nesse marco, uma contextualização mais detalhada de fatores históricos relacionada ao cinema brasileiro será feita no Capítulo 6 e 7, em conjunto com a análise de cada filme, além do enquadramento do seu posicionamento, no que tange aos temas correlacionados às premissas do estudo, apresentadas inicialmente aqui. A esse respeito, importa ressaltar que por mais que se saiba sobre os momentos históricos nos quais os filmes foram produzidos, o analista sempre habitará os contextos contemporâneos dados por seus objetivos e associações com os objetos culturais em questão. Nesse processo, os filmes certamente serão fragmentados, apropriados e transformados. É uma reelaboração, que pode ser nomeada mais como reconstitutiva, é um entendimento da moldagem das percepções dos valores culturais que perpassam a paisagem urbana de Copacabana nos filmes. A cartógrafa cinematográfica que vos escreve, reconhece que na posição de investigadora, irá produzir vieses interpretativos particulares e situados, cuja pretensão é responder a questões previamente colocadas. Como uma condição inevitável em qualquer trabalho de pesquisa, esses vieses são fundamentados nas premissas relacionadas nesse capítulo e na constituição de hipóteses da pesquisadora.

A exploração do bairro de Copacabana através de suas representações no cinema, desde uma filmografia escolhida, atravessa mudanças na paisagem urbana e no cinema brasileiro do século XX, construindo-se por uma série de premissas, conforme já identificadas nas primeiras páginas desse capítulo. São elas; a intercambialidade disciplinar e a multidimensionalidade do cinema; filmes como cartografias dos afetos ou das emoções; filmes como abrigo da discursividade de gênero e dos corpos no cinema, e filmes como lugares de memória. Isso será feito, não sem antes apontar (dentro de um jogo de palavras) que a leitura semiótico-material vai optar pela abordagem plural e por uma leitura mais que textual dos filmes, já que é inegável que filmes possuem espessuras textuais; por uma mais que semiótica, porque os filmes comprovadamente têm códigos culturais, perceptivos e específicos relativos a sua estrutura e linguagem; por uma mais que interpretação de significados, desde que os filmes possuem o poder de provocar tanto efeitos como afetos não homogêneos nas diversas audiências. A exploração é aberta, assumindo-se uma fuga de análises estruturalistas, com tentativas de não assumir dicotomias, mesmo porque as premissas às quais fiz minha opção, na verdade, não são excludentes umas às outras, formando um conjunto complementar. Essa é a cartografia metafórica que aqui se forma, uma cartografia cinematográfica cuja abordagem é resolvida por temas e não por estruturas rígidas, análises de significações, ou estilos cinematográficos.

Reafirmando as mitologias correntes sobre os modos de vida e do habitante carioca, no Capítulo 6, a investigação irá observar como a a ideia de paisagem elaborada para Copacabana replica-se nas

imagens_movimento, e como as espacialidades corporificadas e generificadas emergem nos personagens geográficos- personagens que carregam cada um a sua geografia individual de Copacabana. A filmografia escolhida percorrerá também os *tricks* de geolocalização do espectador_a, pela reprodutibilidade de determinadas paisagens em vistas aéreas ou outros elementos recursais que despoletam na assistência a identificação com o lugar. Registos das intervenções institucionais no metabolismo urbano, importantes marcadores paisagísticos, e o mapeamento das casas de cinema distribuídos pelas ruas e avenidas, serão mostrados no Capítulo 4, ratificando o predomínio das imagens cinemáticas nos espaços de representação, na paisagem urbana e no universo cultural do bairro. O Capítulo 4, o próximo também se dedica a explorar a formação da paisagem urbana e cultural de Copacabana, antes de mergulhar nos filmes selecionados para investigação.

Mennel (2008) nos diz que análise da representação filmica de uma paisagem urbana ou cidade torna-se um ponto de partida e uma *ferramenta* mais útil para o analista, se iniciada a partir da observação de como determinados filmes representam individualmente as condições de cidades específicas, bairros ou ruas, em um determinado momento histórico e tecnológico. Essa é uma forma de início, que pode conduzir para além da análise do cinema como mera representação da realidade social, para mirar igualmente na espessura textual e intertextual dos filmes, e na forma filmica, enquanto elabora e comenta essas condições. Em contraste com uma cidade ou espaço urbano real, há que se considerar que qualquer tipo de espaço filmico é mediado, e há vários níveis de análise a serem levados em consideração, o principal deles a cinematografia. Nesse sentido, devem ser observadas a tecnologia de produção e pós-produção; montagem e edição, criadoras de continuidades ou discontinuidades em relação ao espaço e ao tempo, e balizadores da velocidade e do ritmo do filme, uma cena ou uma sequência; os planos, os movimentos ininterruptos e contínuos do filme que conectam-se entre si durante a montagem, como um plano de abertura de um conhecido *skyline* ou panorama de cidade, para estabelecer o cenário geral, ou sequências que justapõem ambiente natural e construído, espaço público e privado, favela e cidade, vida e morte, e assim por diante; o som, que pode ser dividido em ruído (efeitos sonoros); música, que pode ser diegética (parte da história) ou não diegética (trilha sonora), dentro ou fora da tela; e a fala, que pode ser subjetiva (na mente de um personagem) ou objetiva (para que o público possa ouvir); tipologias narrativas e pontos de vista construídos pelo filme (Gardies, 2006).

A opção pelo enquadramento em Cartografias Cinemáticas derivou de uma necessidade de a) situar o estatuto da ideia de paisagem urbana de Copacabana nas suas representações filmicas, fornecendo um procedimento teórico_metodológico para mapeá-las; b) situar o cinema como instrumento cartográfico de navegação mnemônico, cultural e espacial; e c) obter subsídios para o

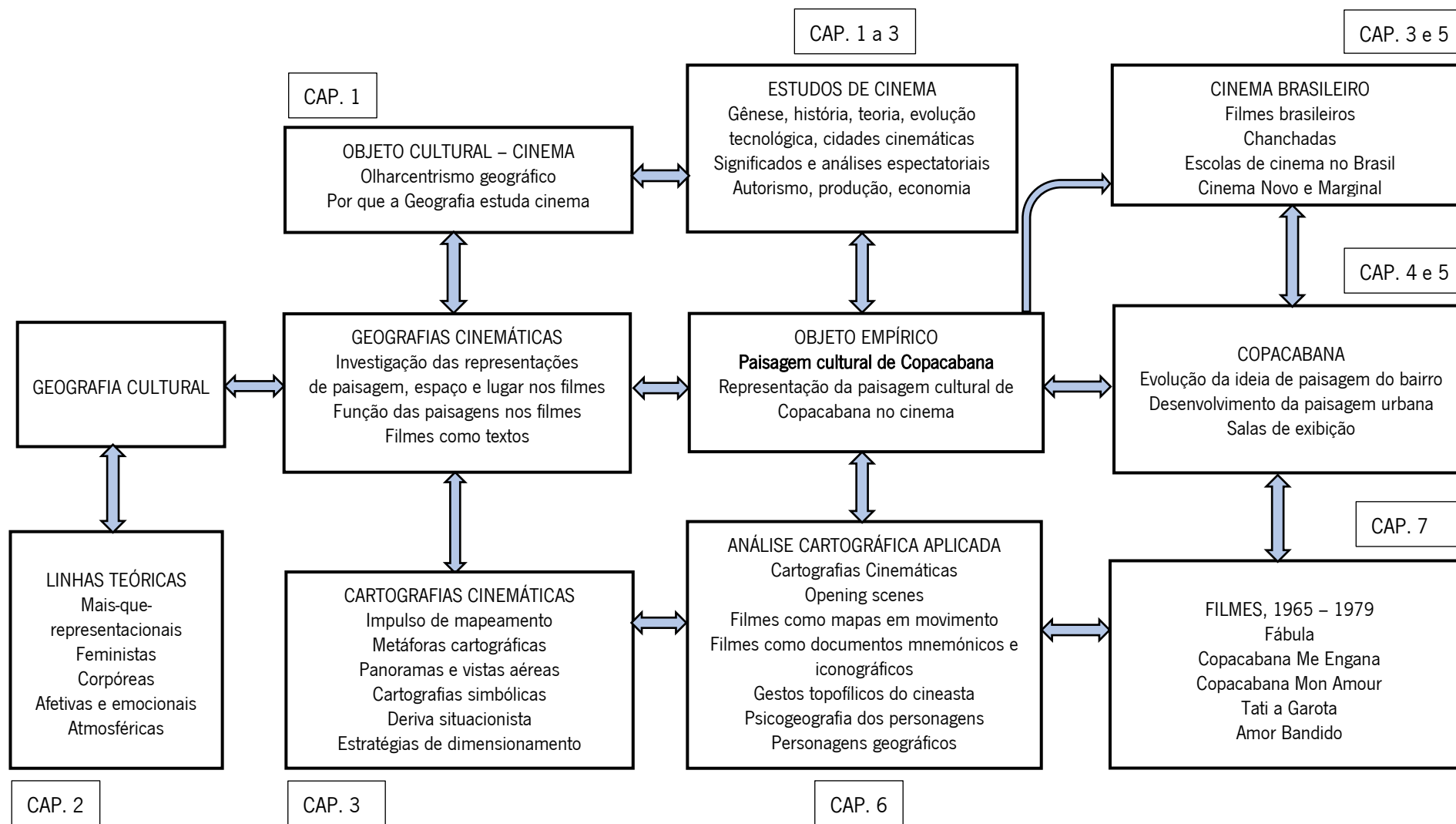
entendimento da produção de alteridades espaciais e representacionais. Uma Cartografia Cinemática da paisagem urbana de Copacabana necessita posicioná-la como um actante narrativo; ela pode ser o sujeito ou o tema principal do filme e tudo girar em seu entorno; pode ser apenas o cenário de fundo ou o fundo_fundador da história, palco do desenrolar da trama narrativa; mas pode também performar como um personagem, adquirindo personalidade e características variadas dependentes do seu papel na narrativa. O espaço filmico como lugar constitutivo é aquele que dá identidade aos filmes. Como já mencionado em parágrafos anteriores, os personagens podem carregar em si próprios os lugares por onde circulam seus corpos, armazenando tempos nos espaços corpóreos, transformando os ciclos dos lugares expressos através dos modos de vida do carioca. Em cada horário e época, o espaço é um lugar cíclico diferente. Nos territórios ficcionais da arquitetura e da geografia de Copacabana, edifícios, apartamentos, salas, quartos e cozinhas, aberturas para espionar-se o mundo – as janelas, o alto dos morros, as portas; as ruas, mas também os automóveis, os ônibus, os barracos e trechos das praias, bares, lojas e botecos - são infinitos os elementos contentores de afetos, estruturas afetivas e generificadas que tentar-se-á aqui mapear.

Leonardo Name (2005) aponta a capacidade totalizante e metonímica da paisagem filmica, mesmo que marcada por uma evidente seletividade espacial que termina por marcar ou mascarar determinados aspetos daquela cidade e daquela paisagem. No caso da cidade do Rio de Janeiro, conforme aponta Hernani Heffner (Caixa Cultural, 2015), existem tantas diferenças sócio_espaciais que se torna impossível mapeá-las ou representá-las por inteiro - e nem interessa fazê-lo. O Rio de Janeiro é uma cidade plural, assim como o bairro de Copacabana aqui considerado como a metonímia da cidade, ou até, a metonímia do Brasil. Não se pode, no entanto, esquecer a generalização que essa metonímia pode ser, e esse trabalho está consciente dela. Quando a referência é a experiência de lugar representada ou proporcionada pelo cinema, o espaço físico torna-se associado em relevância à experiência humana trazida por cada personagem em seus confrontos e interdependências, inseridas no comum ou no incomum, e as relações sociais nele desenvolvidas.

Nos próximos capítulos as cartografias de Copacabana terão início. No capítulo 4 o bairro de Copacabana e o desenvolvimento de sua ideia de paisagem, através da sua iconografia, história, marcos espaciais e icônicos, estarão em foco. Mais do que observada, Copacabana tem sido cartografada em inúmeros estudos ao longo dos anos em livros, teses, dissertações, filmes. Como local mais moderno e

importante da cidade durante quase 60 anos, o bairro não precisa mais ter sua história contada de maneira convencional, ou linear, e isso não será feito. A leitura será quase fragmentária, feita por partes, por pedaços de entornos espaciais e de história, como os retalhos do mapa de Piranesi.

MAPA DAS INTERRELAÇÕES ENTRE PAISAGEM CULTURAL E CINEMA



PARTE II
PAISAGEM

Capítulo 4

PAISAGEM CULTURAL, CULTURA DA PAISAGEM

1. *Ai de ti, Copacabana, porque eu já fiz o sinal bem claro de que é chegada a véspera de teu dia, e tu não viste; minha voz, porém, te abalará até as entranhas.*
2. *Ai de ti, Copacabana, porque a ti chamaram Princesa do Mar, e cingiram tua fronte com uma coroa de mentiras; e deste risadas ébrias e vás no seio da noite.*
3. *Já movi o mar de uma parte e de outra parte, e suas ondas tomaram o Leme e o Arpoador, e tu não viste este sinal; estás perdida e cega no meio de tuas iniquidades e de tua malícia.*
4. *Sem Leme, quem te governará? Foste iníqua perante o oceano, e o oceano mandará sobre ti a multidão de suas ondas.*
5. *Grandes são teus edifícios de cimento, e eles se postam diante do mar qual alta muralha desafiando o mar; mas eles se abaterão.*
6. *E os escuros peixes nadarão nas tuas ruas e a vasa fétida das marés cobrirá tua face; e o setentrião lançará as ondas sobre ti num referver de espumas qual um bando de carneiros em pânico, até morder a aba de teus morros; e todas as muralhas ruirão.*
7. *E os polvos habitarão os teus porões e as negras jamantas as tuas lojas de decorações; e os meros se entocarão em tuas galerias, desde Menescal até Alaska.*
8. *Então quem especulará sobre o metro quadrado de teu terreno?
Pois na verdade não haverá terreno algum. (...)*
9. *Ai daqueles que dormem em leitos de pau-marfim nas câmaras refrigeradas, e desprezam o vento e o ar do Senhor, e não obedecem à lei do verão.*
10. *Ai daqueles que passam em seus cadilques buzinando alto, pois não terão tanta pressa quando virem pela frente a hora da provação.*
11. *Tuas donzelas se estendem na areia e passam no corpo óleos odoríferos para tostar a tez, e teus mancebos fazem das lambretas instrumentos de concupiscência.*
12. *Uivai, mancebos, e clamai, mocinhas, e rebolai-vos na cinza, porque já se cumpriram vossos dias, e eu vos quebrantarei.*
13. *Ai de ti, Copacabana, porque os badejos e as garoupas estarão nos poços de teus elevadores, e os meninos do morro, quando for chegado o tempo das tainhas, jogarão tarrafas no Canal do Cantagalo; ou lançarão suas linhas dos altos do Babilônia.*
14. *E os pequenos peixes que habitam os aquários de vidro serão libertados para todo o número de suas gerações.*
15. *Por que rezais em vossos templos, fariseus de Copacabana, e levais flores para lemanjá no meio da noite? Acaso eu não conheço a multidão de vossos pecados?*
16. *Antes de te perder eu agravarei a tua demência — ai de ti, Copacabana! Os gentios de teus morros descerão uivando sobre ti, e os canhões de teu próprio Forte se voltarão contra teu corpo, e troarão; mas a água salgada levará milênios para lavar os teus pecados de um só verão.*
17. *E tu, Oscar, filho de Ornstein, ouve a minha ordem: reserva para lemanjá os mais espaçosos aposentos de teu palácio, porque ali, entre algas, ela habitará.*
18. *E no Petit Club os siris comerão cabeças de homens fritas na casca; e Sacha, o homem-rã, tocará piano submarino para fantasmas de mulheres silenciosas e verdes, cujos nomes passaram muitos anos nas colunas dos cronistas, no tempo em que havia colunas e havia cronistas.*
19. *Pois grande foi a tua vaidade, Copacabana, e fundas foram as tuas mazelas; já se incendiou o Vogue, e não viste o sinal, e já mandei tragar as areias do Leme e ainda não vês o sinal.
Pois o fogo e a água te consumirão.*
20. *A rapina de teus mercadores e a libação de teus perdidos; e a ostentação da hetaira do Posto Cinco, em cujos diamantes se coagularam as lágrimas de mil meninas miseráveis — tudo passará.*

21. *Assim qual escuro alfange a nadadeira dos imensos cações passará ao lado de tuas antenas de televisão; porém muitos peixes morrerão por se banharem no uísque falsificado de teus bares.*
22. *Pinta-te qual mulher pública e coloca todas as tuas joias e aviva o verniz de tuas unhas e canta a tua última canção pecaminosa, pois em verdade é tarde para a prece; e que estremeça o teu corpo fino e cheio de máculas, desde o Edifício Olinda até a sede dos Marimbás porque eis que sobre ele vai a minha fúria, e o destruirá. Canta a tua última canção, Copacabana!*
Poema de Rubem Braga (1958) Ai de ti Copacabana

4.1. INTRODUÇÃO

O poema_prosa simbolista (segundo Beatriz Jaguaribe; 2014, 133-171) *Ai de ti Copacabana* (1958), reproduzido na íntegra aqui no início desse capítulo, faz uma cartografia ampla e crítica de um bairro plural em processo de decadência, sob o cínico e sagaz olhar de um dos mais aclamados cronistas do cotidiano classe média carioca, Rubem Braga. Incidindo sobre a diferença de classes, os comportamentos e a sexualidade, ele mapeou também a paisagem urbana de Copacabana de final do anos 1950, o espaço vivido através das práticas de sociabilidade mais comuns à época, tais como frequentar a praia ou a noite em boites e passear de carro pela Atlântica. Capturadas pela metralhadora giratória de Braga, que atirou em quase tudo que acontecia, ele condenou e criticou por meio de “metáforas bíblicas ameaçadoras (...) as ansiedades predominantes da elite e da classe média cariocas que testemunhavam o crescimento desenfreado do bairro, a disseminação de gangues de rua juvenis de classe média e a veloz transformação dos valores tradicionais” (Jaguaribe¹¹⁴; 2014, 133-171).

Simulando o movimento das ondas do mar, resgatando assim a memória das muitas ressacas que invadiam as garagens dos edifícios da Avenida Atlântica, Rubem Braga vaticinou uma espécie de cataclisma oceânico de final de mundo, atraído como resultado dos pecados, ambições e arroubos vaidosos dos habitantes de Copacabana, onde nem trocadilhos entre o bairro do Leme e o leme dos barcos, ou menções ao calor de verão nas *câmaras refrigeradas* (com ar condicionado, privilégio de ricos e da classe média alta) escaparam. Braga passeou ironicamente desde a crítica à princesinha_do_mar tornada puta – a tal mulher pública, até a especulação imobiliária responsável pela construção dos grandes edifícios; desde a arquitetura característica das galerias, como as repletas de lojas chiques interligando ruas importantes – a Galeria Menescal - até as *pervertidas*, como a Galeria Alaska, espaço que abrigou em determinado momento de sua história boites, inferninhos e a nata do público gay. Criticou a juventude americanizada e frívola que pensava apenas em bronzear-se na praia e andar de Cadillac na Avenida Atlântica – substituindo o obsoleto footing pelo passeio de automóvel conversível - assim como

¹¹⁴ Em tradução livre da autora com a colaboração do Google Translator.

o uso de drogas, o sexo fácil e o álcool, mesmo que não diretamente; invocou a inutilidade de se fazer oferendas a deusa do Mar Iemanjá, já que são tantos os pecados e pecadores que tal ação não frutificaria jamais em perdão; chamou atenção para os extremos sociais típicos do bairro, ressaltando a descida dos favelados dos morros – estes que um dia irão ocupar revoltados todo o asfalto, incluindo aí, a invasão do Forte do Leme e o de Copacabana. Aliás, os favelados ririam por último ao pescar no asfalto inundado pelo cataclisma oceânico, estando encarapitados nos morros. Braga apontou o dedo para o responsável pelos shows e eventos do Golden Room do Hotel Copacabana Palace na altura, Oscar Ornstein, o Mr. Copacabana (Boechat, 1998:76); para o famoso pianista Sacha Rubin (chamado de homem-rã, provavelmente porque gostava de mergulhar) e para o restaurante Petit Club¹¹⁵, famoso em finais dos anos 1950 e um dos prediletos das classes mais abastadas. Mencionou o famoso incêndio da boite Vogue¹¹⁶ e a *hetaira*¹¹⁷, a cafetina rica, exploradora de meninas do Posto 5, atirando seus versos inclusivamente para a existência de uísque falsificado nas boites e para as novas antenas de televisão¹¹⁸ instaladas nos telhados, multiplicando-se sem parar. Copacabana para Braga, é uma prostituta cujo corpo imprensado entre mar e montanha é “fino” (referindo-se a curvatura de seus 4,5 km de praia), a quem recomendou vestir-se e engalanar-se o melhor possível, já que será destruída devido às suas iniquidades pela fúria das ondas do mar. E só os moradores (pobres) dos morros escaparão.

Mas afinal, o que o poema_prosa de Rubem Braga faz aqui? Ele funciona como um guia textual para o entendimento da pluralidade copacabanensis em uma determinada época da cidade, em um texto que é ao mesmo tempo uma quase reportagem, assim como é um instantâneo textual remetendo imediatamente a imagens mentais - um filme dentro da cabeça. Isso é ainda mais forte para quem conhece o lugar independente da época ou do fluir da sua história. Assim como o recorte temporal do mapa poema de Braga, os filmes selecionados aqui para construção da cartografia do bairro podem trabalhar da mesma maneira – só que ilustrados pelas imagens_movimento cinematográficas,

¹¹⁵ O Petit Club na Rua Constante Ramos foi um famoso restaurante em Copacabana de frutos do mar.

In: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=51713&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em julho de 2022.

¹¹⁶ Ver mais informações sobre o dramático incêndio na boite Vogue instalada no hotel de mesmo nome, ocorrido em 1955, no acervo digital, hemeroteca da Biblioteca Nacional. In:

http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=51713&url=http://memoria.bn.br/docreader# e em <https://www.facebook.com/papodeguia/posts/1297667943749375/>. <https://diariodorio.com/historia-da-boite-vouge-na-copacabana-dos-anos-50>. Acesso em julho de 2022.

¹¹⁷ No Dicionário colaborativo “Informal”, o significado de Hetaira (por Álvaro Pessoa (RJ) em 19-12-2010) é: cortesã de beleza excepcional na sociedade grega, que prestava favores de natureza sexual e, em troca, ao contrário das prostitutas, gozava de prestígio nas comunidades gregas. In: <https://www.dicionarioinformal.com.br/>. Acesso em julho de 2022.

¹¹⁸ A televisão é inaugurada no Brasil em 1950. Para informações preliminares ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Televis%C3%A3o_no_Brasil. Acesso em julho de 2022. Informações não verificadas.

adicionadas de sons, ruídos e música. E mesmo com imagens reais, o imaginário de Copacabana pode ser reconstruído em cada mente, em cada cabeça.

Nesse marco, localizando as práticas sociais, eventos e locais característicos em uma(s) determinada(s) época(s), o trabalho irá dirigir-se a explorar primeiro a ocupação do bairro, sem amarras cronológicas, à formação dos territórios em sua breve história, ilustrados por um pouco da sua iconografia - que de Copacabana já não é mais pictórica, e sim fotográfica, de maneira a configurar uma espécie de mapa mental a guiar o leitor pela análise dos filmes que virão nos próximos capítulos. O propósito é guiar o entendimento do contexto geral espaço_temporal, do lugar no qual o leitor irá encontrar-se. Começo aqui descrevendo e apresentando a construção da paisagem cultural de Copacabana, trazendo primeiramente seus aspetos urbanos e cotidianos. Depois faço um estudo a partir de uma perspectiva histórica e prioritariamente espacial, dando mais ênfase a alguns lugares abordados pelos filmes, sob uma visão que é assumidamente parcial e incompleta sobre o seu desenvolvimento. Repisando que aqui não se pretende de forma alguma contar uma história de Copacabana - é apenas uma deambulação bibliográfica, feita de escolhas situadas mescladas a vivência pessoais. Nesse sentido, muitas ausências serão percebidas, pela impossibilidade factual de comprometer-me com abordagens completas de um entorno tão rico e múltiplo. Todo esse capítulo visa preparar para os próximos, quando os filmes escolhidos irão começar a levar em conta as premissas cartográficas teoricamente determinadas no Capítulo 3. Isso será feito de maneira fragmentária, de acordo com os interesses da cartógrafa cinematográfica que aqui vos escreve e de acordo com o trazido pelos filmes, pois eles determinarão a direção a seguir.

4.2. TERRITÓRIO URBANO E MARCOS ESPACIAIS

Situado na chamada Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro¹¹⁹, (a maioria dos textos começa assim...) o bairro de Copacabana¹²⁰ é portador de um *corpo fino* instalado em uma faixa de terra estreita de aproximadamente 5,2 Km², impressada entre um conjunto de morros e uma praia, cuja geografia acontece em suave curvatura. A curva é delimitada por um lado pela visão aquarelada do morro do Pão de Açúcar instalado atrás do Morro do Leme, e por outro, pela visão do Forte de Copacabana no chamado

¹¹⁹ Geograficamente a zona sul está ao sul do Centro da cidade do Rio de Janeiro. Copacabana está a sudeste se relacionado ao centro da cidade.

¹²⁰ São os bairros 23 e 24 conforme o DATA.RIO da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. In: <https://www.data.rio/documents/fd187b5936214e9086be4e2643f36c62/explore>. Acesso em julho de 2022.

Posto 6. A cidade, dividida em áreas de planejamento e regiões administrativas, Copacabana é, de acordo com a categorização da Prefeitura do Município do Rio de Janeiro, pertencente a chamada Área de Planejamento 2/2.1 Vª Região Administrativa (RA). Copacabana é também um dos entornos simbólicos mais importantes da cidade e recebeu o título de Sítio Rio Patrimônio Mundial da UNESCO em 2012¹²¹, em conjunto com outros entornos cenográficos da Zona Sul, pela categoria excepcional de sua paisagem cultural.

De frente a um mesmo oceano e a uma mesma faixa de areia, Copacabana é, no entanto, composto por dois bairros, seccionados por uma via. O bairro do Leme, iniciado após a Avenida Princesa Isabel, é área contínua integrada a Copacabana, embora tenha em sua dinâmica algumas características diferenciadoras, sendo a principal delas uma maior tranquilidade. Isso ocorre devido ao número menor de veículos circulando nas suas ruas, já que o acesso principal a Copacabana, tanto de entrada como de saída, se dá pela Avenida Princesa Isabel, antes de se entrar propriamente no bairro do Leme, deixando-o mais isolado. O trânsito que segue ao centro da cidade, portanto, entra direto na Princesa Isabel para alcançar os túneis. A separação Copacabana do Leme, é uma herança imaginária, já que de facto havia a sensação de dois lugares diferentes provocadas pela presença do morro do Inhangá no meio da praia, há muito tempo demolido. Aqui nesse trabalho, segue-se a mesma linha adotada pelo antropólogo Gilberto Velho (1989:23) que percebe ambos os bairros como indiscutivelmente constitutivos de uma mesma unidade sociogeográfica. Dessa maneira a referência a Copacabana nesse trabalho irá sempre referir-se também ao Leme.

O território divide-se em 100 quarteirões sendo aproximadamente oitenta ruas, cinco avenidas, seis travessas e três ladeiras, alcançadas por três túneis – Alvor Prata, Túnel do Leme e Major Rubens Vaz. Sendo extremamente permeável, é acessível por três estações de metrô em linha – Cardeal Arco Verde, Siqueira Campos e Cantagalo – além de uma imensidão de linhas de ônibus que por ali circulam todos os dias. Um dos acessos mais antigos e lembrados é a Ladeira do Leme, interligando o vizinho bairro de Botafogo à praça Cardeal Arco Verde, no início de Copa. A via de maior extensão, e pode-se dizer, aquela que caracteriza o bairro, é a Avenida Atlântica, a avenida oceânica, com quase 4,2 km, reformada, inaugurada e reinaugurada várias vezes (de 1904 a 2005) devido as tantas ressacas que sofreu. Começando e terminando em duas praças, a Júlio de Noronha no Leme, e a Cel. Eugênio Franco, já na divisa com Ipanema, a Avenida Atlântica conta com uma ciclovia cada vez mais movimentada em duas pistas, inaugurada no início dos anos 1990 sob a batuta do projeto Rio Orla, que reformulou toda

¹²¹ Para informações sobre o Sítio Rio Patrimônio Mundial ver <https://www.rio.rj.gov.br/web/irph/sitio-unesco>. Acesso em julho de 2022.

a faixa litorânea.

As mais movimentadas vias de Copacabana são as principais artérias lineares conectadas aos túneis, que por sua vez criaram uma rede de acessos, propiciando seu desenvolvimento. A Avenida Atlântica, prioritariamente residencial e sem linhas de ônibus ou estações de metrô, interliga-se a Avenida Princesa Isabel, que por sua vez conecta-se com Botafogo através do Túnel Novo, ou do Túnel do Leme (inaugurado três vezes, em 1906, 1937, e 1949, quando foi construída a sua segunda galeria). A Avenida Nossa Senhora de Copacabana, é uma via paralela à avenida litorânea, povoada por incontáveis linhas de ônibus, assim como a Rua Barata Ribeiro, mais uma via paralela a praia, de uso residencial e comercial, ambas conectadas ao Túnel do Leme. O Túnel Sá Freire Alvim que passa por baixo do morro do Cantagalo, foi inaugurado em 1960, interligando a Rua Barata Ribeiro à Raul Pompéia, em direção à Ipanema. A Rua Toneleros igualmente abriga um tráfego intenso, finalizando no último túnel inaugurado do bairro, o Major Rubens Vaz, de 1962, cujo nome é em homenagem ao major falecido em lugar do presidente Getúlio Vargas (Desbois, 2016:1346-1377), no atentado da Rua Toneleros impetrado pelo próprio guarda pessoal do presidente, Gregório Fortunato, um episódio importantíssimo para a história do Brasil. Esse túnel desemboca na rua Pompeu Loureiro, a antessala do bairro de Ipanema. A Rua Figueiredo de Magalhães, sempre congestionada, dá acesso ao segundo trecho em desnível do Túnel Velho em direção à Botafogo, inaugurado em 1970, o famoso túnel Alaôr Prata. Seu primeiro trecho perfurou a rocha para dar acesso por *bonds* a Copacabana em 1892 desde a Rua Real Grandeza em Botafogo, iniciando a história de ocupação do bairro. O Corte do Cantagalo, na verdade, a abertura da Avenida Henrique Dodsworth, foi um dos últimos acessos construídos, demorando 22 anos para ser finalizado, sendo inaugurado apenas em 1938. O recorte do morro do Cantagalo, estabeleceu a conexão entre Copacabana e a região da Catacumba, na Lagoa Rodrigo de Freitas. Todos são antigos caminhos ou estradas que já davam acesso ao bairro e foram sendo ampliados e urbanizados. O mapa turístico e a imagem de satélite do Google Earth, na página 180, logo a seguir, pontuam os locais referidos, oferecendo ao leitor uma ideia da geografia e do tecido urbano de Copacabana.

Copacabana possui ao menos 4 conjuntos de favelas; as vizinhas Babilônia e Chapéu Mangueira no Leme; as vizinhas Cantagalo e Pavão Pavãozinho entre Copacabana e Ipanema, a Tabajaras e Morro dos Cabritos, entre Botafogo e Copacabana. Cantagalo-Pavão-Pavãozinho, atualmente não têm fronteiras distinguíveis devido à conurbação. Elas têm cerca de 10.000 moradores e por estarem situadas em um morro próximo ao mar, possuem uma das mais belas vistas da cidade. Elas existiam já desde os anos 1920, mas sua história remete ao século XIX, durante o período pré-republicano, quando ex-escravos foram lá morar, e aos anos 1930, quando receberam imigrantes pobres da região norte e nordeste do

país. Essas comunidades não fogem à regra comum a todas elas; apesar de situadas em uma das zonas mais nobres da cidade, possuem graves problemas sociais, como pobreza, violência e tráfico de drogas. Cantagalo e Pavão-Pavãozinho, fazem divisa com os fundos da Rua Saint Roman, e com os edifícios da Rua Djalma Ulrich e da Avenida Nossa Senhora de Copacabana, de onde podem ser avistadas por vários ângulos. Ambas foram excluídas da histórica política de remoções na Zona Sul, aplicada nos anos 1960 pelo governador de Carlos Lacerda, e que não poupou outras áreas como a Praia do Pinto e a Catacumba (ambas na Lagoa Rodrigo de Freitas) e do Pasmado (em Botafogo, acima do túnel do Leme).

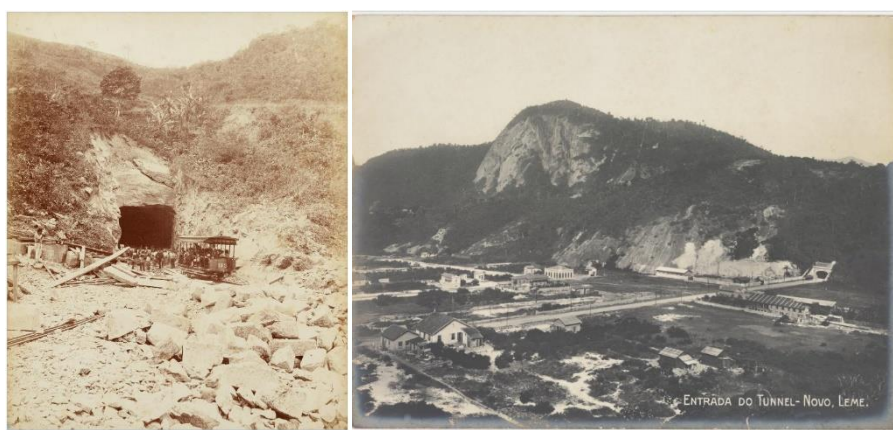


Figura 6. Abertura do Túnel Alaôr Prata ou Túnel Velho. Entrada do Túnel do Leme
Abertura do Túnel Alaôr Prata ou Túnel Velho. Autor: Juan Gutierrez, circa 1890. Entrada do Túnel do Leme a partir de Copacabana, Anônimo, 1907. Fonte: Brasiliana Fotográfica. In: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>. Acesso em setembro de 2022.

A favela da Ladeira dos Tabajaras começa na Rua Siqueira Campos (Copacabana) e termina na Rua Real Grandeza (Botafogo). Na verdade, ela foi uma trilha por onde passava o imperador D. Pedro I em meados do século XIX, abreviando a passagem que seguia do Jardim Botânico até a região litorânea. Alguns anos mais tarde ela ganhou o nome de ladeira do Barroso (1855), o sujeito que transformou o antigo caminho numa estrada. Em 1917 ela foi rebatizada com o nome Tabajaras, em homenagem aos povos indígenas que migraram do nordeste para as encostas desses morros. Os primeiros ocupantes da favela foram 19 famílias de funcionários do cemitério São João Batista, ali nas proximidades, em Botafogo, colocadas com o apoio da Santa Casa de Misericórdia¹²². Situada no bairro do Leme e vizinho da comunidade da Babilônia, a favela Chapéu Mangueira tem a origem de seu nome em decorrência de uma fábrica de chapéus existente no momento de sua formação (território ocupado hoje pelo Leme Tênis Clube) e no qual distribuíam-se grandes plantações de mangueiras¹²³. O filme *Copacabana Mon Amour*

¹²² Informações preliminares sobre a favela ver: <https://copacabana.rio/o-bairro/comunidades-locais/tabajara-74>. Acesso em setembro de 2022.

¹²³ Todas as informações foram coletadas no WikiFavelas. Ver: <https://wikifavelas.com.br/>. Acesso em agosto de 2022.

(1970) de Rogério Sganzerla, exibe a bela vista do mar a partir da favela Babilônia-Chapéu Mangueira nos caminhos da personagem Sônia Silk, e um pouco da Ladeira dos Tabajaras em Botafogo, locação preferencial do personagem Vindimar, irmão de Sônia.

Copacabana possui a maior densidade demográfica da Cidade do Rio de Janeiro, com aproximadamente 3.600 habitantes por metro quadrado¹²⁴, e quiçá já foi uma das maiores do mundo. O bairro tem perdido população nos últimos quinze anos (Rangel, 2003:23) seguindo um decréscimo demográfico desde os anos 1970. Apontando para a distribuição da maior parte dos moradores em domicílios de baixa densidade, Cynthia Campos Rangel (2003) contrapõe em seu estudo a falácia de relacionar-se continuamente a alta densidade habitacional aos apartamentos conjugados. Outros estudos ressaltam o abrigo no *corpo fino* do bairro da maior quantidade de idosos do município, conforme o censo do IBGE do ano 2010, o último a ser feito no país.

Entre suas construções mais famosas estão o Hotel Copacabana Palace (1923), o vizinho edifício Chopin (1956) e o neoclássico Edifício Lellis, o mais antigo prédio residencial da Avenida Atlântica, inaugurado em 1931 na esquina da rua Barão de Ipanema. Segundo o historiador Milton Teixeira, uma das primeiras edificações da orla foi a Clínica Conde Figueiredo Magalhães voltada a atividades de hidroterapia, em 1872, alcançada apenas por bonds de tração animal, muitos anos antes da construção da avenida Atlântica¹²⁵, e no tempo em que o banho de mar era considerado apenas um tratamento de saúde.

Em seus bordos, Copacabana tem dois fortes geridos pelas armas brasileiras. O primeiro, no Leme, é o Duque de Caxias¹²⁶, cuja história tem início no final do século XVIII. No promontório que faz a divisa com o Arpoador está instalado o Forte de Copacabana. O Forte de Copacabana é preservado pelo órgão de patrimônio do Estado do Rio de Janeiro, desde 1991, o INEPAC. Este último, foi construído no lugar da antiga Igreja, hoje posto 6, entre 1907/1908¹²⁷. Hoje é visitável pelos turistas que vão apreciar a vista de toda a praia e usufruir dos quitutes da antiga Confeitaria Colombo, que hoje existe apenas por lá e no centro do Rio. O Forte é vizinho ao Clube Marimbás¹²⁸ fundado em 1932, um local frequentado

¹²⁴ O último censo demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística IBGE foi realizado em 2010. Por estar certamente defasado, aqui não houve uma maior preocupação em esmiuçar dados. O governo federal prometeu um novo censo populacional nesse ano de 2022.

¹²⁵ Para ver mais sobre os bens tombados no bairro de Copacabana, em nível municipal e estadual, ver: <http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/bens-tombados> e <http://www.bcp.rj.gov.br/>. Acesso em agosto de 2022.

¹²⁶ Ver histórico do Forte in: <http://www.mhexfc.eb.mil.br/pt-br/historico.html>. Acesso em julho de 2022.

¹²⁷ Para saber mais sobre a história do clube acessar o site oficial. In: <https://www.clubedosmarimbas.com.br/historia.php>. Acesso em julho de 2022.

¹²⁸ Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?m=2020>. Acesso em julho de 2022.

por esportistas, pescadores e turistas e que faz parte do histórico esportivo do bairro. O Marimbás foi um clube de origem aristocrática voltado às práticas de pesca, cujo anteprojeto em forma de navio foi desenhado por dois grandes arquitetos modernistas brasileiros – Gregori Warchavchik e Lúcio Costa, mas finalizado por outro arquiteto, não tão importante no quadro de ícones do modernismo brasileiro. Outros clubes tais como o Leme Tênis Clube e o Israelita Brasileiro, esse último com uma grande sede na Rua Barata Ribeiro, vizinho à Galeria Menescal, pontuam o Leme e o Posto 4 com atividades sociais e esportivas.

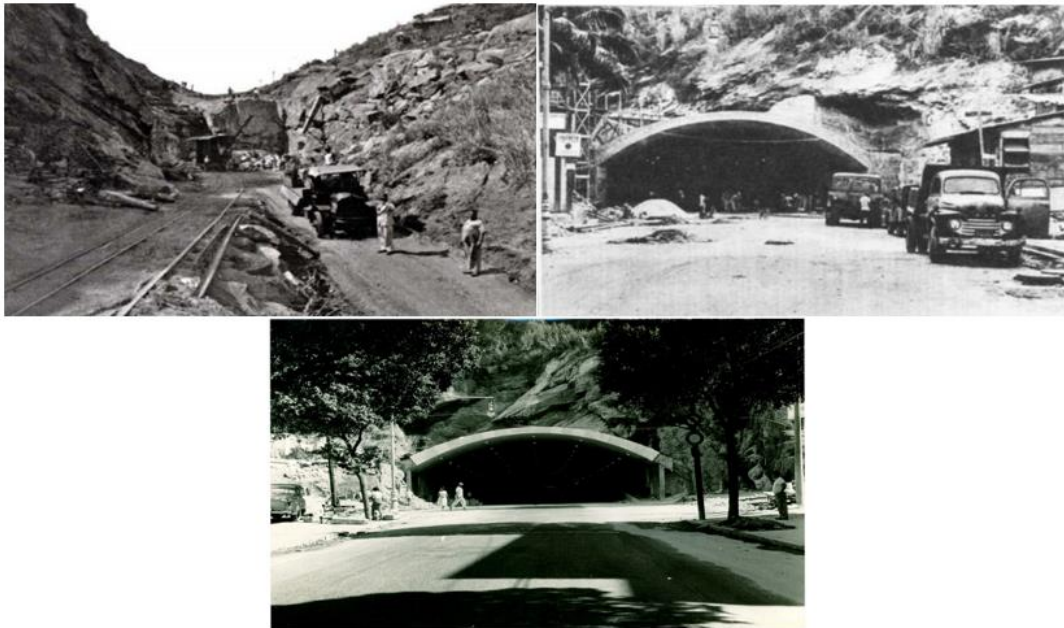


Figura 7. Corte Cantagalo e Túnel Major Rubens Vaz.

No alto à esquerda, imagem das obras no Corte Cantagalo, sem autoria, circa anos 1930.

Fonte: <https://bafafá.com.br/>. No alto à direita, obras de abertura do Túnel Major Rubens Vaz, circa 1960, sem autoria.

Fonte: <https://rioquepasou.com.br/>. Abaixo à esquerda obras de abertura do Túnel Sá Freire Alvim, no final da R. Barata Ribeiro. Autor: Gilson, circa 1960.

Fonte: Fonte: <https://biblioteca.ibge.gov.br/>. Acesso em setembro de 2022.

Repleto de edificações referenciais tombadas provisória ou definitivamente, há um esforço de preservação da memória cultural ameaçada pelas dificuldades de manutenção em determinadas tipologias edificadas, por mudanças de paradigmas de estilo ou estética, ou pela super valorização do solo urbano, pressionando assim pela demolição de tudo que é antigo. Por isso, o bairro apresenta um mostruário de linhas arquitetônicas ecléticas, modernistas ou neoclássicas, como o pequeno edifício Guahy (um diálogo entre o Art Deco e a cultura indígena brasileira distribuído em apenas 4 andares), a Casa Villot (a casa sem janelas) e o belíssimo projeto de Oscar Niemeyer para o Hotel SESC de Copacabana, o Serviço Social do Comércio, na Rua Domingos Ferreira. E além do Copacabana Palace Hotel, da sua pérgula e piscina, o nome do hotel é também preservado. Belas galerias comerciais que interligam a Avenida Nossa Sr^a. de Copacabana e a Rua Barata Ribeiro, como a aristocrática em estilo

Art Deco, Galeria Menescal, com suas 36 lojas, seis metros de largura, teto altíssimo e revestimentos nobres, inaugurada em 1946, são também tombadas. Outros tombamentos incidem sobre os murais do artista modernista Paulo Werneck¹²⁹ em portarias, halls e salas de reuniões em bancos no bairro - um muralista com diversas obras e painéis na capital do Brasil, Brasília. O projeto de plantio e o desenho do calçadão da praia de Copacabana, desenho do paisagista Roberto Burle Marx é também preservado, tal como espécies arbóreas notáveis, remanescentes de plantios antigos nas ruas internas do bairro. Copacabana é cinematográfica e cinemática; nasceu, cresceu e foi divulgada sob a égide do cinema, tendo sido enclave de inúmeras salas de exibição, distribuídas principalmente pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Hoje, não há mais nenhuma funcionando, mesmo que fisicamente elas ainda lá estejam. Em contrapartida, uma consulta ao Google mostra a existência de ao menos cinco teatros em atividade, como o pequenino Brigitte Blair com 200 lugares, em local que já foi específico para o teatro de revista e hoje, está voltado ao público infantil; o Claro Rio, possuidor de vários nomes desde sua inauguração em 1958, 1971 e 2012, projeto do arquiteto carioca Henrique Mindlin; o Gláucio Gil, fundado em 1958 por solicitação de atores de teatro do grupo Tablado, localizado na Praça Cardeal Arco Verde, bem no início da Av. N. Sr^a de Copacabana; a arena circular do subsolo do teatro SESC, pertencente ao edifício do SESC tombado, na Rua Domingos Ferreira, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer (1970) e finalmente, o celebrado teatro do Hotel Copacabana Palace, modernizado e reinaugurado em dezembro de 2021 após um longo período de fechamento devido a problemas administrativos. O grande teatro Princesa Isabel e sua fachada de arcadas delgadas em concreto, fundado na avenida de mesmo nome em 1964, quase ali na entrada do túnel do Leme em direção à Botafogo, situado em local de acesso complicado para pedestres e automóveis, está atualmente fechado e em estado lastimável, necessitando conservação.

Quanto aos hotéis, existem mais de 100 distribuídos pelo bairro, segundo o site *Booking.com*. Nesse sentido, Copacabana possui a mais variada e melhor rede hoteleira carioca, concentrando e atraindo, obviamente e por essa razão, a maior quantidade de turistas em visita à cidade. Aliás, turistas podem ser encontrados aos montes circulando alegremente a qualquer hora do dia, mas a maior parte deles têm origem brasileira. O hotel mais antigo, aquele que deu a forma simbólica ao bairro, é o Copacabana Palace Hotel (1923) na Atlântica, hoje da rede Belmond. O maior hotel, porém, ainda é o Rio Othon-Palace (1977) também na Avenida Atlântica.

¹²⁹ Ver a lista de obras tombadas de Paulo Werneck em: <http://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-paineis-murais-em-mosaico-de-paulo-werneck/>



Figura 8. Edifício Lellis.

Propaganda da empresa Ortenblad, Locke & Comp. Ltda no jornal "O Observador Econômico Financeiro" de 1942. O edifício Lellis construído em 1928 é o destacado ao alto. De fisionomia Art Deco, é o mais antigo prédio residencial da Atlântica. Na segunda imagem (sem data ou autoria) o edifício está ao fundo

Fonte: <https://memoria.bn.br/>. Acesso em setembro de 2022

É nítida a existência de um comércio diversificado cuja especialização surgiu após os anos 1945, quando o morador definitivamente não mais precisaria deixar a região para fazer compras no centro da cidade. Assim emancipado, o bairro passou a ter suas próprias lojas de tecidos, grifes de vestuário, eletrodomésticos, joalherias. Surgiram as galerias como a Duvivier e a Menescal com a intenção de melhor aproveitar terrenos para uso comercial. Como um elemento caracterizador de um subcentro, ambas miravam na arquitetura das galerias das cidades europeias. A Duvivier não vingou e suas lojas ainda permanecem cerradas, mas a Menescal ao contrário, talvez se valendo do ponto mais comercial e do movimento constante dos pedestres, deu certo. Com duas frentes uma para a Rua Barata Ribeiro e outra para a Avenida Nossa Senhora de Copacabana e encimada por um edifício residencial de mesmo nome, a Galeria Menescal foi adjetivada como soberba em um reclame de 1946, logo após a segunda grande guerra mundial. Curiosamente, foi construído um abrigo anti aéreo no subsolo, caso Copacabana fosse bombardeada, uma paranoia de guerra sem sentido, além de uma grande garagem para 80 automóveis. A maior parte dos estabelecimentos comerciais, no entanto, não se concentra nessas muitas galerias, mas sim, nas milhares de lojas nas ruas do bairro.

Copacabana sempre teve uma forte conexão com a música, com as mídias televisivas e escritas e com o erotismo, distribuídos em enclaves espaciais bem específicos, marcando o território e o desenvolvimento do entorno, os aspetos simbólicos e a vida cultural do país. A famosa noite foi recheada

em sua história por jogos de azar que aconteciam no Cassino Atlântico no Posto 6, e no cassino do Hotel Copacabana Palace; pela prostituição em ruas como na Avenida Prado Júnior e Galeria Alaska; e por boites e casas de shows como as que existiam no Beco das Garrafas. Frequentemente, prostituição, shows musicais e jogatina atuavam em conjunto em um mesmo lugar. A prostituição é história antiga no bairro, existe desde que o cabaré de Mére Louise se instalou na área da Igrejinha (1886-1912), recebendo políticos e aristocratas em seus quartos de aluguel num recanto isolado da cidade, nos arrabaldes praianos. O cabaré, aparentando ser um saloon, ficava ali na esquina com a rua Francisco Otaviano, onde hoje é o final do Posto 6. Uns bons anos depois, nesse local esteve localizado o antigo Cassino Atlântico, que durou pouco – de 1930 a 1946, quando todos os cassinos foram fechados por uma lei do Presidente Eurico Gaspar Dutra¹³⁰ - e até hoje são proibidos em todo o país. Cerca de vinte anos depois instalou-se por lá a já extinta TV Rio (1955-1971) de curta duração, e hoje o local abriga um shopping – o Cassino Atlântico – encimado por um hotel, o Fairmont.



Figura 9. Fachadas de hotéis copacabanenses.

Fachada do Hotel Emiliano na Av. Atlântica, projeto do arquiteto Arthur Casas (2016) e de Oscar Niemeyer para o Hotel SESC na Rua Domingos Ferreira (1982) e Fonte: <https://br.pinterest.com/>. Acesso em setembro de 2022.

O recrudescimento dessas atividades em Copacabana aconteceu como reflexo de movimentos na área central da cidade, que terminaram por esvaziá-la culturalmente. Após a proibição dos cassinos

¹³⁰ Informações preliminares sobre a história dos cassinos, conectada diretamente ao bairro de Copacabana ver: <https://copacabana.com/cassinos-em-copacabana>. Acesso em julho de 2022. Informações não verificadas.

(1946), de uma forte intervenção urbana da prefeitura do Distrito Federal para demolição do Morro de Santo Antônio, e da conseqüente demolição do casario antigo, ocorreu um esvaziamento populacional do bairro da Lapa, prejudicando atividades econômicas e culturais, impulsionando a migração de estabelecimentos como cinemas e teatros para outras regiões da cidade. A migração intra_urbana carregou com ela público, artistas e a nata da boêmia para Copacabana, que nos anos 1950 atingiu seu auge, declinando lentamente após a perda do status de capital para Brasília em 1960. Nessa época, as primeiras boates e “inferninhos” começaram a pipocar em regiões diversas de Copacabana, com pontos de prostituição para todos os gostos.

A Galeria Alaska, diferentemente da Menescal, mesmo tendo surgido com objetivo comercial comum, terminou por especializar-se em práticas sociais de lazer cultural além das compras, cinema e teatro. De ambiente sofisticado e distinto, revestida com materiais nobres como a galeria Menescal, mas com desenho moderno, ela nasceu em 1951 no Posto 6, interligando a Av. N. Sr^a de Copacabana com a Avenida Atlântica, a avenida litorânea. Logo após a inauguração a galeria abrigou o cinema Alaska, bares e restaurantes, encimados pelo condomínio do edifício Alaska. Foi somente após os anos 1960, que espetáculos protagonizados por travestis tomaram conta da galeria nos horários noturnos, enquanto durante o dia cinema e lojas funcionavam normalmente. Essa ambigüidade entre dia e noite, confrontava moradores do condomínio, pessoas que atravessavam a galeria de um lado para o outro, ou frequentadores do salão de beleza e do cinema, com aqueles que evitavam o acesso à galeria, até mesmo para cortar caminho, devido a sua “clientela especial” noturna.

As boites que lá surgiram posteriormente, atraíram uma população marginalizada não só para a galeria em si, mas também para os moradores do prédio acima, com a conseqüente desvalorização dos imóveis e ruas do entorno, no que passou a ser conhecido como lugar violento, onde roubos de automóveis e prostituição eram eventos sempre fartamente divulgados em periódicos da época. Os poucos registros existentes sobre a história da Galeria Alaska, revelam uma série de conflitos sociais decorrentes da ocupação paulatina do lugar por rejeitados urbanos, que ali territorializaram o espaço, construindo uma espécie de gueto para pivetes, homossexuais, travestis, prostitutas e michês¹³¹. Mas a galeria foi de facto reconhecida como o maior reduto do homossexualismo do país, passando a ser estigmatizada, embora frequentada por indivíduos de diferentes estratos sociais e artistas de todos os matizes, nacionais e internacionais, e celebridades como Mick Jagger e Freddie Mercury. Nos anos

¹³¹ Ver o artigo em linha, “A Cultura Oculta da Galeria Alaska” de Balbino Moura Galvão Junior. Em: <https://revistacontemporartes.com.br/2021/10/08/a-cultura-oculta-da-galeria-alaska/#:~:text=O%20que%20tem%20como%20t%C3%ADtulo,e%20boates%20com%20os%20mais>. Acesso em setembro de 2022.

1970/1980, as boites Sótão e Katakombe, com atrações principais como shows, música ao vivo, pista de dança em plena época do Disco Music e o restaurante, foram as casas noturnas mais movimentadas da cidade. Atribui-se a decadência da galeria e dos seus inferninhos, ao aparecimento da AIDS e a má fama que a perseguiu durante anos, a um contexto de luta social e rejeição contra sua existência que terminou vencedor. Atualmente o prédio está cheio de apartamentos do tipo *AirBnb*, e restaurantes para turistas. Por isso, a galeria está longe de ser reduto de qualquer tipo de categoria social ou sexual, tendo transmutado-se em uma caricatura de si mesma.

Um conhecido marco da vida noturna de Copacabana foi o Beco das Garrafas, uma pequena travessa sem saída na lateral da Rua Duvidier, que fez história entre as décadas de 1950 e 1970 com suas casas de shows intimistas, boites e bebedeiras da turma da boémia. O nome de batismo é em homenagem ao que se atirava pelas janelas dos edifícios ali daquele pequeno pedaço de rua, inclusivamente garrafas de vidro. O Beco é considerado um dos berços da Bossa Nova e pode-se dizer da moderna música brasileira¹³². Nos anos 1960, pelas suas boites sempre cheias - lugares como o Little Club, o Baccara, o Bottles Bar e o Ma Griffe (único dedicado à prostituição além da música, em Castro, 2016:288), passaram grandes instrumentistas e artistas como Sérgio Mendes, Miéle, Ronaldo Bôscoli, Maysa, Roberto Menescal, entre muitos outros, já que seus donos costumavam patrocinar talentos em início de carreira. Instrumentistas que trabalhavam em orquestras ou bandas em shows de televisão como a Tupi e a TV Rio, frequentavam o Beco das Garrafas depois do expediente televisivo para beber ou tocar mais livremente. A frequência era também eclética, classe média e classe alta reuniam-se em torno de bebidas alcoólicas e arte musical de grande qualidade, em locais que não costumavam pagar bem aos artistas, embora tivesse a capacidade de projetá-los para o mundo. O Beco das Garrafas é local do fictício Cabará, onde a personagem de Bruno Barreto no filme *Amor Bandido* (1978) Sandra, pode ser vista trabalhando. Um trocadilho com o nome Bacará. Os momentos de glória do Beco foram curtos e não ultrapassaram mais de 15 anos, conforme relatado por Ruy Castro (2016) ao mencionar um show da cantora Elis Regina em 1964, já nos suspiros finais do Beco, quando todos os grandes já haviam migrado para casas de shows maiores ou para a televisão. O show de Elis rendeu-lhe um grande contrato para a televisão e ela jamais voltou a apresentar-se ali.

A prostituição encravou-se em determinadas ruas como a Avenida Prado Júnior, que igualmente ficou bastante conhecida por seus inferninhos¹³³. Local repleto de histórias também relacionadas à

¹³² Para saber mais sobre esse tema ver Nelson Motta em *Noites Tropicais*, Objetiva, Rio de Janeiro: 2000; e Ruy Castro em *Chega de Saudades*, Cia das Letras, Rio de Janeiro: 2016.

¹³³ Informações via <https://glamurama.uol.com.br/revistaip10anos/a-devassa-de-copacabana-historias-da-av-prado-junior-o-endereco-do-pecado/>. Acesso em agosto de 2022. Informações não verificadas.

homossexualidade, violência, vida noturna e a prostituição, durante o dia ela tinha ares de pura normalidade, mas fervilhava à noite. Na década de 1950, o Rio de Janeiro vivia seu apogeu de glamour e o samba-canção era a trilha musical das boates mais elegantes da época, como Vogue, Sacha's e Fred's (assim mesmo com apóstrofes). Mas eram os clubes noturnos da Prado Júnior, apelidada de PJ, como La Conga, Sirocco e Mocambo que costumavam abrigar os egressos daquelas boites chiques, para locais, onde, diga-se, o ambiente era bem mais liberal. As boites, piano-bar e os inferninhos, costumavam agregar-se próximos uns aos outros em um mesmo quarteirão seguindo as leis da oferta e da procura, e embora a prefeitura tenha baixado leis proibindo a sua abertura perto de edifícios residenciais, essa regra jamais foi respeitada. Castro no livro *A Noite do Meu Bem* (2015:151) relata que na Prado Júnior esses estabelecimentos ocupavam lojas desativadas, porões vazios e até mesmo garagens sem movimento de algum edifício comercial, de maneira a conservar uma aparência de boite ou piano-bar, evitando serem surpreendidos pela polícia. Esses locais como os *american bar*, *discoteca*, e *boites* voltados para *shows de revista* ou *shows eróticos*, foram funcionalmente diferenciados pela antropóloga Maria Dulce Gaspar (1985:23) em um trabalho no qual mergulha na prostituição das garotas de programa e na construção de sua identidade social. A Prado Júnior caracteriza-se também pelos apartamentos conjugados em edificações do tipo *cabeças-de-porco*¹³⁴, na época habitados por estudantes, prostitutas, intelectuais e artistas em início de carreira, convenientemente próximos dos inferninhos onde trabalhavam. Em 1972, ela recebeu o Cinema 1, com uma programação sofisticada de filmes, e alguns anos mais tarde tornou-se objeto do cinema, eternizando a avenida para sempre no filme de David Neves, *Fulaninha* (1986) com Mariana de Moraes, musa de verão e neta do poetinha Vinicius de Moraes. A rua pode ser identificada no filme *Copacabana Mon Amour* (1970) como local frequentado durante o dia por Sônia Silk, a loura oxigenada apelidada de *miss prado júnior* por Money, seu amigo, em um plano em locação no qual ele se convida para ser seu cafetão. Havia outro beco tão famoso quanto o das Garrafas, o Beco da Fome, situado nas proximidades, que costumava atrair os egressos esfomeados do final da noite. Esse outro beco permaneceu ativo durante anos na esquina da Rua Ministro Viveiros de Castro, assim como a famosa Farmácia do Leme. Funcionando durante as 24 horas do dia, ela socorreu para os mais variados fins, amantes, ébrios, travestis e prostitutas na madrugada. Na atualidade a avenida está bem mais calma, mas ainda ferve nas madrugadas nas poucas boites e bares que ainda lá existem.

O espaço livre por excelência de Copacabana é a praia, costuma-se dizer, porque com ela tão próxima não seria necessária a existência de nenhum outro lugar de encontro e confraternização, de lazer e convivência. No entanto, ainda no século XIX, antes do banho de mar tornar-se a principal, mais

¹³⁴ Sinônimo de cortiço, habitação insalubre, habitação popular.

saudável, higiênica e democrática atividade social do carioca, e da Avenida Atlântica tornar-se o lugar do *footing* nos finais das tardes quentes, eram as praças, com jardins, coretos, pergolas e bancos, o *locus* dos encontros, *flanêries* e passeios. As praças localizavam-se nas regiões mais ricas, como o Centro e a Tijuca, modelo de espaços livres da cidade replicado para o bairro recém nascido, que ainda começava sua existência de costas para o mar. Logo no início da ocupação dos arrabaldes copacabanensis, a região teve urbanizados terrenos ou areais como as praças do Lido, a Serzedelo Correia e a Cardeal Arco Verde. A Praça do Lido, originalmente Irmãos Bernardelli, recebeu esse nome devido ao palacete em estilo normando dos irmãos artistas chilenos que lá fizeram seu atelier. Tornou-se conhecida como Praça do Lido devido ao restaurante de mesmo nome que lá instalou-se em 1922, em razão das festas de celebração no ano do centenário da Independência do Brasil.

A denominação Lido, uma homenagem a cidade de Veneza, tornou-se de facto, a nomenclatura de toda uma região onde o bairro começou a sua veloz urbanização. A empresa de iluminação Light, antes Companhia de Ferro Carris, intencionou erguer ali na praça um gigantesco cinema, que inclusivamente teve obras de fundação e reforços elétricos instalados na rede subterrânea, mas foram obras que jamais se completaram e a ideia desmaiou. Hoje, nas suas mal conservadas calçadas e cercada com gradis, ela é um espaço repleto de bons restaurantes e alguns bares, sendo muito frequentada por idosos. Abrigando uma grande e desorganizada feira, identifica-se ainda alguma prostituição e população de rua, especialmente durante a noite. Existe também uma espécie de calçada da fama criada pelos próprios moradores do entorno, com nome de personalidades do Carnaval carioca, comediantes, músicos e atores, residentes do bairro, preservada desde 2021 pelo governo do estado. A escola Roma, do governo estadual, foi construída no local onde estava o restaurante Lido, nos anos 1960, e até os dias atuais por lá permanece. A praça é o local da residência e a escola é onde estuda a personagem infantil do filme *Tati a Garota* (de Bruno Barreto, 1978) que dos subúrbios feiosos da Penha para lá muda-se com sua mãe, em busca da realização dos sonhos ofertados pelos propalados mitos que cercam Copacabana.

A Praça Serzedelo Correia, mais antiga que a do Lido, foi construída em 1893 pela Cia Ferro Carril Jardim Botânico, e inaugurada conjuntamente à primeira estação de bondes de Copacabana. Antes chamada Malvino Salvador, ela recebeu em sua reinauguração (1917) o nome do prefeito do Distrito Federal, Serzedelo Correia. A estação de Bondes foi demolida nos anos 1950 e substituída pelo primeiro Shopping Center do Rio de Janeiro, o popular Centro Comercial de Copacabana, encimado por uma torre cujos andares percorriáveis, são totalmente comerciais. A Serzedelo foi por longos anos, apelidada pejorativamente (e preconceituosamente) de Praça dos Paraíbas, pois era bastante frequentada após o

expediente por migrantes nordestinos, operários, empregadas domésticas e porteiros das vizinhanças. Também gradeada e com as mesmas questões da Praça do Lido, a praça possui diariamente sob seu grande pergolado mobiliado por mesas de jogos, muito frequentadores idosos.

A Praça Cardeal Arco Verde é sede do teatro Gláucio Gil, da estação de metro de mesmo nome e fica ali nas proximidades da Ladeira do Leme, um dos primeiros acessos ao bairro. Sua primeira denominação foi Praça Sacopenapan, por ocasião da inauguração pela Empresa de Construções Cívicas (1894), uma empresa que loteou muitas áreas do bairro no início de sua ocupação. O arquiteto paisagista do serviço público Azevedo Neto¹³⁵, autor de diversas outras obras na cidade como o Jardim de Alah e a Praça General Osório, fez o desenho original da praça - que lamentavelmente não mais existe. Reformada inúmeras vezes, após as obras do metro, hoje ela nada mais é do que um ambiente de travessia e circulação de pedestres. Outras áreas de lazer com uma fisionomia mais afeita à de praças, porém, não escapam dos problemas comuns aos espaços livres do bairro em determinados horários, como a Eugênio Jardim (1926) no Corte Cantagalo; a Edmundo Bittencourt (1945) no Bairro Peixoto – esse um bairro destacado dentro da própria Copacabana, ainda mais tranquilo e silencioso do que o Leme; a Sarah Kubitschek (1957) uma distorção do Projeto Rio Cidade que resultou numa praça fétida defronte a Av. N. Sr^a de Copacabana, atualmente fechada por um muro de concreto decorado com um painel em homenagem a Millôr Fernandes, o intelectual inventor do frescobol; e a Almirante Júlio de Noronha no Leme (anos 1970) com desenho de Roberto Burle Marx e que surgiu junto com as obras de alargamento da praia.

A ausência de mais e melhores espaços livres além da praia, é um viés de discussão importante para diversos urbanistas e estudiosos que estudam e trabalham refletindo sobre Copacabana. O arquiteto Rogério Goldfeld Cardeman¹³⁶ (2000, 2011) investigou os espaços coletivos denominados de *intraquadras* - como as quadras do Plano de Ildefonso Cerdá para Barcelona - sob a perspectiva de sua legislação urbanística, da sua apropriação, usos e funcionalidades. Implantados na década de 1940, tornaram-se para o arquiteto um marco do desenho urbano, apesar de ainda desconhecido por profissionais, planejadores e moradores. Sob a ótica de Cardeman (2000, 2011), Copacabana apresenta mais áreas livres do que supostamente parece nessas ocultas quadras internas, e a meu ver, isso é o que intenciona comprovar, já que elas não costumam ser contabilizadas pois não são espaços públicos. Nesse marco, a questão dos espaços livres, coletivos ou públicos ainda precisa ser muito mais discutida e explorada,

¹³⁵ Ver mais informações sobre o injustamente desconhecido arquiteto Azevedo Neto em: http://dicionario.sensagent.com/Jos%C3%A9_da_Silva_Azevedo_Neto/pt-pt/. Acesso em agosto de 2022.

¹³⁶ Ver em: Paisagem Ambiente: ensaios - n. 28 - São Paulo - p. 7 - 20 - 2011.

quantitativa e qualitativamente, para possibilitar a elaboração de projetos mais adequados a Copacabana.

Sob o prisma do planejamento urbano, Copacabana sempre foi objeto dos planos urbanísticos e da atenção do poder público por motivos óbvios - a sua projeção simbólica nacional e internacional. Desde as reformas Passos, nos primeiros dez anos do século XX, que dirigiram a atenção não só ao centro da cidade, mas também ao bairro trazendo investimentos, a região foi objeto de projetos jamais integralmente implantados. O Plano Agache (1920-1926), recomendou a manutenção do morro do Inhangá transformando-o em um parque para garantir a existência de áreas verdes e espaços livres, mas o morro não resistiu à sanha imobiliária e a necessidade de mais espaço para o hotel Copacabana Palace e para os prédios vizinhos. A área remanescente da derrubada, tornou-se a Rua General Barbosa Lima, atrás do cinema Ricamar, na qual a escadaria de acesso às Av. N. Sr^a de Copacabana é vencida às pressas na fuga dos personagens Toninho e Sandra, após mais um assassinato no filme *Amor Bandido* de Bruno Barreto (1978).



Figura 10. Mapa turístico e orto fotogrametria de Copacabana.

Acima, mapas turísticos de Copacabana. Fonte: <https://pt.maps-rio-de-janeiro.com/mapa-de-copacabana-em-rio-de-janeiro>. Acesso em agosto de 2022. Abaixo captura de tela do Google Earth. Fonte: <https://earth.google.com/web/@-22.96511542,-43.18319673,16.92611357a,11747.16683911d,30y,319.37323501h,0t,0r>. Acesso em outubro de 2022.

O urbanista francês Alfred Agache (1920-1926:198) era um visionário e recomendou um estaqueamento nas areias visando o seu alargamento, evitando a construção do muro de pedra como executado em outra avenida litorânea, a Avenida Beira-Mar, permitindo também a ampliação da via e um uso mais adequado das areias da praia pelos banhistas. Sua visão de engenharia para solucionar o problema das ressacas foi de uma certa forma, retomada nos anos 1970, resolvendo não só as ressacas, mas uma outra questão: a inserção do emissário submarino, em foco mais à frente. O Plano do grego funcionalista e rodoviarista Doxiadis (1965) classificou a urbanização veloz de Copacabana como um erro urbanístico, recomendando que o tráfego passasse a ser subterrâneo na Avenida Atlântica. Algumas das linhas da sua proposta cromática para aperfeiçoar a circulação viária ainda são válidas e referenciais, como a Linha Vermelha a Linha Amarela, já executadas.

O Rio Orla, um projeto do início dos anos 1990, incidiu na faixa litorânea varrendo do Leme ao Pontal. Esse foi um projeto da prefeitura do município, criado já na época da redemocratização pós ditadura, recomendando melhorias mais palpáveis, diferentemente dos grandes planos anteriores, com uma bem traçada estratégia temporal de implantação. A proposta resultou no tratamento aperfeiçoado das calçadas, inseriu ciclovias e quiosques de alimentação, reordenou estacionamentos e o tráfego nas vias litorâneas “suscitando um amplo debate sobre a função do litoral e sua relação com a cidade” (Andreatta et al, 2019). Uma boa parte do que hoje se vê na orla faz parte dessas intervenções, mas a ordenação de estacionamentos e os novos modelos de quiosques, provocaram fortes questionamentos fartamente expostos nas mídias, tendo sido amplamente criticados pelas mídias como mostra o livro *Do Rio Orla à Orla Conde*, de Verena Andreatta et al (2019). Aproximadamente nove anos depois, os quiosques da praia foram substituídos por outros de design mais sofisticado e envidraçado, projetados pelo arquiteto Índio da Costa, e que hoje lá estão. Dessa vez, foram instalados muito próximos uns dos outros e em maior número, avançando também sobre o subsolo das areias da praia para a criação de sanitários e áreas de armazenamento, que posteriormente abrigaram até caixas bancárias eletrônicas, já removidas, demonstrando interesses maiores sobre a destinação principal de uso do subsolo. Para Verena Andreatta et al (2020) o Rio Orla foi um plano representativo de uma mudança paradigmática em relação, tanto à escala de implantação, mais definida como de sua realização, se comparado aos planos anteriores.

Finalmente o mais recente Rio Cidade I¹³⁷, dos anos 1993 a 1996, em sua primeira versão, estreou

¹³⁷ O Rio Cidade II seguiu em outras áreas até o ao de 2007, atravessando governos com sua continuidade.

¹³⁵ Copacabana uma Janela para o Mar. Excerto do artigo, intitulado “Reportagem de Joel Silveira” para a Revista O

com objetivo de eliminar a desordem urbana através da modernização das calçadas, nova arborização e iluminação, melhoria do tráfego e da infra estrutura, uma agenda comum com o Rio Orla, o plano antecedente. No entanto, foi muito mais abrangente tanto espacial como temporalmente, promovendo uma espécie de acupuntura urbana em uma série de bairros cariocas, além da Zona Sul e área central. Buscou-se não só o embelezamento, mas a renovação da imagem de cada entorno escolhido, tanto para o próprio cidadão carioca como para o consumo turístico, empregando princípios de uma certa ótica de cidade_mercadoria. Convocada por concurso de projetos pela câmara municipal para cada diferente bairro, a equipe montada pelo arquiteto Cláudio Cavalcanti, contou com Paulo Borges e a arquiteta paisagista Lúcia Maria Sá de Antunes Costa para a elaboração do concurso de ideias. O Rio Cidade e o bordão – o urbanismo de volta às ruas – é como uma recorrência a remeter à reforma Pereira Passos no início do século XX, na crença de que grandes intervenções são capazes de eliminar a desordem urbana, econômica e social, sem levar em conta a evidência do seu retorno após a finalização das obras. Questões sociais necessitam de reformas mais profundas, econômicas e políticas, por isso, o Rio Cidade mesmo sendo considerado bem sucedido é bastante complexo para ser aqui discutido em todas as suas vertentes, mas destaco dois pontos: o primeiro é relacionado aos espaços públicos e a ciclovia que o bairro ganhou com o projeto, e o segundo, à geração de uma injusta polêmica em relação ao paisagismo e a derrubada de espécimes arbóreos na Avenida N. Sr^a de Copacabana, cobranças sobre o trabalho da paisagista Lúcia Costa, conforme relatado em uma longa entrevista realizada em 2019 onde ela explica o ocorrido.

Pouco após a implementação do Rio Orla que incidiu sobre a faixa litorânea, deu-se a intervenção do projeto Rio Cidade I. Englobando apenas a Avenida N. Sr^a de Copacabana e a Avenida Princesa Isabel, a avenida de entrada no bairro, o projeto resgatou no processo de acupuntura, algumas áreas internas carentes de reformas urbanísticas. Lúcia Costa relatou o ganho de três novos espaços livres públicos pelo fechamento para automóveis; um na Rua Dias da Rocha, outro na Rua Inhangá e outro na Rua Raimundo Correia. Essas ruas, não dotadas originalmente de praças, tiveram sua criação realizada a partir da observação do uso que a própria população delas fazia. Processos simples, como a unificação dos pisos das calçadas e a inserção de mobiliário urbano e iluminação, criou áreas similares a pocket parks, integrando as fachadas das edificações abertas para essas novas áreas sem automóveis circulando, criando novos locais de encontros.

A ciclovia conectada ao bairro de Botafogo e que faz a travessia do túnel adentrado a Av. Princesa

Cruzeiro, 19 de março de 1943, pp. 14-17.

In:<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20194&pesq=%22COPACABANA:%20JANELA%20PARA%20O%20MAR%22&pagfis=36549>. Acesso em agosto de 2022.

Isabel, foi criada com a intenção de evitar disputas entre o automóvel e o ciclista, qualificando novos acessos ao proporcionar outra opção de entrada em Copacabana, além do automóvel ou do transporte público, e assim se fez. Apesar de questões que terminaram irresolvíveis, como a inserção de jardineiras demasiado altas ladeando a ciclovia com o intuito de proteger os ciclistas do trânsito de entrada e saída dos túneis, o resultado alcançou o esperado. A ideia original era outra - a criação de uma ciclovia que viesse desde o bairro da Urca, contornando os morros à beira mar, oferecendo uma cenografia espetacular ao ciclista até entrar pelo bairro do Leme, mas o exército não permitiu a construção do caminho cenográfico.

No que concerne a arborização na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, após um levantamento cuidadoso dos conjuntos arbóreos e das condições fitossanitárias, a paisagista Lúcia Costa optou pela remoção de alguns poucos exemplares, preservando, porém, cada conjunto arbóreo em sua totalidade. Ingressando a contra gosto em uma disputa política entre secretarias de meio ambiente e de urbanismo da câmara municipal que aqui não interessa discorrer a respeito, o projeto de arborização passou a ser demonizado pelas argumentações da mídia. Televisões e jornais propalavam uma intenção equivocada de derrubada das árvores da Av. N. Sr^a de Copacabana pelo mentor do projeto, o arquiteto Cláudio Cavalcanti, numa clara exploração pela imprensa das contendas políticas que rondavam o Rio Cidade Copacabana. A redenção e o embasamento técnico do projeto vieram a público, no entanto, apenas através de um artigo da paisagista publicado em jornal, a convite dos jornalistas Danuza Leão e Arthur Xexéo presentes a uma sessão de arguição no Ministério Público, no qual a explanação dos arquitetos procurou esclarecer os mal entendidos políticos e técnicos. Afinal, a qualidade da proposta teve seu reconhecimento, somando-se a mais uma das tantas polêmicas envolvendo o território complexo de Copacabana, eivado por confusões a qualquer tipo de intervenções em seu território.

Considerando os vários planos e projetos impetrados pelo poder público, cujos nomes de impacto foram configurados para serem memorizados pela população marcando dessa forma os períodos administrativos de certos governantes, a intervenção mais importante que se fez em Copacabana foi o alargamento da Avenida Atlântica, a avenida litorânea, e a inserção do emissário submarino, dando-lhe a fisionomia que hoje possui. Não só pelas obras, de grandes dimensões, mas pelo período político e tecnológico atravessado pelo país, as interferências memoráveis realizadas pela SURSAN não oferecem nenhuma nomenclatura definidora, nenhum marketing aparente, mas marcam a finalização das intervenções do governo federal na ex-capital da república, e a consequente supressão dos investimentos de grande porte na cidade. Um grande projeto de engenharia que dependeu de registros filmicos e fotográficos para ser legitimado e compreendido pelos habitantes cariocas e profissionais participantes.

Em breve, essa história será abordada nesse capítulo, via relatos advindos do Engenheiro Afonso Canedo, o diretor das obras de alargamento da praia na SURSAN.

4.3. MUITO PRAZER, SOU COPACABANA

Quem é que faz essa distinção de classes dentro de Copacabana? Ninguém sabe. A verdade é que ela existe. Existe em tudo. Até nos postos de banho. O granfino do posto 2 olha de lado a gente misturada do Posto 6. O posto 6 é a Praça Serzedelo Correia da areia (...) Mas o interessante é se notar que a classe média está invadindo Copacabana. Não se pode dizer que ela é hoje um bairro aristocrático, um bairro rico. Os apartamentos enchem-se de gente estranha, de gente modesta. As pensões que encharcam o centro da cidade estão começando a tomar conta das ruas transversais. Na própria rua Barata Ribeiro há mais de uma dezena de pensões para estudantes. Um quarto para rapaz solteiro não custa na rua Santa Clara mais de 150 mil réis. Em compensação, há apartamentos na Av. Atlântica que custam mais de 2 mil contos de réis. Copacabana, diga-se de passagem, vive de compensações. Para compensar o posto 2, há o posto 6. Para compensar o Casino Atlântico, há os bars mais modestos. O quarto barato da rua Barata Ribeiro é compensado pelo apartamento caro da orla do mar. Joel Silveira, O Cruzeiro, maio de 1943, pp.30138.

Desde finais dos anos 1930, as mídias escritas passaram a alardear a perda do status aristocrático de Copacabana junto às classes mais abastadas, questão interligada a própria migração interna da cidade, a inserção de tipologias de construção voltadas aos estratos sociais de classes mais baixas, a paulatina democratização no uso do espaço público, além da vasta favelização dos morros. Na verdade, esses nunca foram processos novos, existem desde o nascimento do bairro, e tornaram-se ainda mais evidentes pela sua nova proporção, velocidade e área ocupada. Na atualidade, uma visível desordem urbana recrudescceu de vez, pela forte presença de sujeira e moradores nas ruas, de um comércio decadente, da presença de camelôs, do mau estado de conservação das calçadas, em espaços tensionados pela exclusão social. Por isso, mais do que nunca a princesinha_do_mar tem recebido o diagnóstico de local decadente, portador de beleza estonteante, mas hoje menor que os problemas que possui. Copacabana não seria mais compatível com o que ainda é divulgado em guias de turismo tanto no país como pelo mundo afora, referências de tempos idos, tempos de ouro que já não voltam mais, divulgados em imagens cinematográficas, nas propagandas turísticas, e nas telenovelas brasileiras. Mas o corpo dessas críticas que classifica o bairro de engodo não vencem a sua magia permanente, mesmo que elas não sejam totalmente destituídas de razão.

Copacabana pulsa, e continua frequentada em todas as estações do ano, por oferecer a melhor infraestrutura turística da cidade, sendo indubitavelmente um local atraente, apesar de suas mazelas recorrentes. Local de atividade humana permanente, possui um dinamismo que faz a região funcionar as 24 horas do dia sem parar. Copacabana não pára nunca, sempre pontuada por eventos na orla, gente

de todos os tipos, veículos e mais veículos circulando; restaurantes, muitos bares e farmácias sempre abertas. Embora tenha havido alguma modificação nessa dinâmica desde a pandemia iniciada em 2020, mudanças não são privilégio só do bairro, mas também de outras cidades e mesmo do mundo inteiro pós pandêmico.

Copacabana vive nas memórias e sentimentos que provoca em seus habitantes e visitantes, como um capítulo à parte dessa paisagem cultural inquieta após a imersão forçosa num universo de sensações, odores e sons circundantes, sejam eles agradáveis ou não. Aquele turista que chega à praia distraído, entra em processo imersivo; sente, ouve e vê, nos muitos quiosques do calçadão, cheiros fortes, música cantada ou tocada em alto volume, vozes e gritos. Nessa miríade sonora, ouve-se bossa nova - que alguns ainda argumentam ser a face musical mais representativa da alma carioca desde os anos 1950, o que não é mais verdade. O cardápio musical oferece melodias marcantes de uma diversidade de movimentos musicais brasileiros; o axé baiano, rock nacional dos anos 80, funk da favela, samba, música eletrônica, lounge, pagode, sertanejo, pop nacional e internacional, enfim, um ecletismo que é a marca da pluralidade cultural brasileira e da nossa sanha antropofágica tropical. Nas areias, cada banhista costuma levar sua caixa de som portátil, enquanto outros estão com seus *iphones* e *samsungs* nos fones de ouvido, em seu mundo próprio. O caos sonoro potente gerou em maio de 2022 até uma lei proibindo o uso de caixas de som pelos banhistas na praia¹³⁹.

Disputando qual lugar toca a música mais alta, onde está o show ao vivo mais interessante, ou qual faz o peixe ou o camarão de odor mais marcante – a ideia sempre é atrair os turistas e os moradores, e a depender do percurso, o cheiro pode beirar o delicioso ou o insuportável. A praia é pura paisagem dos sentidos, pontuada por sensações sonoras e olfativas, misturadas à maresia e ao odor de fumaça dos automóveis. A música é agente cultural funcionando como um dispositivo de atração do consumidor. Misturadas aos sons musicais, pode-se escutar pessoas falando alto e conversando em idiomas diversos, gritos infantis, sons abafados. É um caos sonoro e odorífero de duplo_efeito, capaz de agradar a uns, mas também de impedir outros de ouvir os sons ou sentir o aroma das ondas do mar, já costumeiramente mascaradas pelos ruídos dos automóveis e das vozes dos ambulantes.

No universo espacial compactado de Copacabana é possível encontrar quase tudo para comprar. Repleto de variadas ofertas comerciais de qualidade regular, espanta a quantidade de farmácias na Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Elas suportam a enorme população idosa residente no bairro, estando sempre disponíveis a quem delas precisar, porque os serviços do bairro adaptaram-se a essa

¹³⁹ Para saber mais sobre essa lei que não “pegou” ver reportagem no G1, in: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/blog/edimilson-avila/post/2022/05/05/caixas-de-som-na-areia-multa-sera-pesada-e-equipamento-podera-ser-apreendido.ghtml>. Acesso em julho de 2022.

população. Um serviço que ainda costuma ser acionado prioritariamente pelo telefone, ao invés de aplicativos dos telemóveis. Aliás, os idosos podem comprar absolutamente quase tudo por telefone, e não é só comprando. Eles podem ser largamente observados, tanto em grupos, como com acompanhantes ou mesmo solitários, dominando visivelmente a frequência da praia pela manhã ou nos finais de tarde. Os idosos também passam correndo, praticando esportes, conversando, circulando pelas ruas e mercados – o bairro é deles porque tudo está sempre à mão para todos. Eles formam grupos de carteado, sentados em cadeiras sob barracas forradas por cangas¹⁴⁰ coloridas importadas da Indonésia – produto comum nas praias do Rio. O filme *Copacabana* de Carla Cammuratti (2001) oferece um plano todo dedicado ao bate-papo de um grupo deles instalados no Posto 6, enquanto aguardam o amigo e protagonista, Alberto, na pele de Marco Nanini, um homem às vésperas de completar 90 anos. Por acaso, nesse dia ele não vai encontrar seu grupo de amigos, terminando por ser o último dia da sua vida. O bairro, é claro, é frequentado cotidianamente por muitos outros grupos etários intercalados entre moradores e turistas, e por uma população de movimento pendular, cuja frequência está relacionada aos que trabalham, vão consumir ou buscar serviços diversos, mas lá não residem. Todo esse ambiente é vivo, pujante e disnômico, impulsionado pelo *ethos* particular de Copacabana.

O calçadão e a praia configuram uma paisagem em constante movimento, com pessoas, chegando e saindo para dar um mergulho ou tomar sol, para beber algo nos quiosques, transformando a paisagem conforme os horários vão mudando. Destacam-se a oferta de aluguel de pranchas de *standup paddle*, principalmente no Posto 6, onde se formam grupos homogêneos com muitas pranchas coloridas espetadas nas areias, sob tendas protetoras brancas ou coloridas, um esporte que estabilizou-se definitivamente como opção de lazer, depois da natação em grupos bem cedo, pela manhã. Chama atenção a variada tipologia de vendedores ambulantes e seu marketing vocal, circulando todos os dias pelas areias, podendo ser encontrados em quantidade ainda maior nos finais de semana. Jogadores de *beach tennis*, frescobol – esporte inventado na cidade, peteca e vôlei de praia, juntam-se a surfistas do

¹⁴⁰ Laurent Vidal e Paulo Cesar da Costa Gomes contam que “Estes objetos e redes contam-nos histórias, como as Cangas nas praias do Rio. Estas secções de tecido, muitas vezes de cores vivas, decoradas com monumentos, objetos ou animais simbólicos da maravilhosa cidade, são hoje consideradas representativas da cultura da praia. Adriana Sampaio conta: “Por volta de 1973 começou a aparecer na praia de Ipanema um jovem que regressou das colónias portuguesas de África, envolvido num processo de Independência, como Moçambique e Angola, e que trouxe consigo secções de tecidos retangulares (...) em algodão impresso com motivos típicos africanos. Diferentes do pareô taitiano ou do sarongue havaiano (ou do originário da Indonésia, não mencionado por Adriana Sampaio), embora tivessem uma estrutura semelhante, estas secções de tecido eram chamadas capulana ou Kanga. Embora o pareô e o sarongue fossem conhecidos pelos surfistas, foi o *Kanga* que foi adotado nas praias cariocas, escrito à maneira brasileira, com a letra C.” Acrescento que as cangas foram importadas aos milhares da Indonésia por surfistas que passaram a viver da importação de objetos da ilha de Bali. Em *Entre la ville et la mer, entre la France et le Brésil: penser la balnéarisation*, Open Edition Journals, 39/2019, Dossiê Balnear. In. <https://journals.openedition.org/confins/17850>. Acesso em agosto de 2022. Tradução do francês livre da autora para o português.

tipo *body boarders* que costumam arriscar-se eventualmente no mar de ressaca, tentando conquistar uns *quebra-cocos*¹⁴¹. Enxames de adolescentes das comunidades ou das escolas do bairro, são monitorados por professores, tutores ou agentes das ONG's¹⁴², que ensinam a molecada a jogar futebol e a surfar. São programas variados com atividades esportivas integradoras, muitas vezes implantados por atletas amadores e educadores de escolas municipais ou estaduais em busca da inclusão através da educação pelo esporte. O esporte definitivamente sempre fez e continua fazendo parte da história desse bairro, mesmo antes da fundação do Clube Marimbás no Posto 6, alcançando todas as classes sociais e faixas etárias.

Como em todos os lugares turísticos, os estrangeiros são abordados com insistência e convocados a permanecer, através da toada interminável dos trabalhadores do turismo, expressando-se na maior parte em português, mas igualmente em espanhol ou inglês, sempre abordando os passantes - venha, venha sentar-se aqui, venha comer aqui, venha beber aqui, VENHA! Isso tudo aliado a ofertas de serviços de passeios pela cidade e a venda de bugigangas e cangas nas calçadas. Os ambulantes, licenciados ou não, fixam-se em locais específicos e usualmente apropriam-se desordenadamente do espaço disponível para circulação dos pedestres. Nas areias da praia, oferecem de tudo; cervejas de todas as marcas, Biscoitos Globo¹⁴³, caipirinhas de sabores diversos, mate com limão¹⁴⁴ - tradição na praia desde os anos 1950 e ambos podem ser vistos no filme *Fábula*, quando já eram vendidos em tambores metálicos, picolés Kibon e Itália, sacolés, esfihas árabes, queijo coalho churrasqueado importado do nordeste do país, camarão no espeto (não é nada confiável), salada de frutas, açaí. Ainda existe a moda praia, a venda de “saídas” de banho, biquínis, óculos de sol falsificados, bonés e chapéus, protetor solar, óleo de urucum e o antigo bronzeador Rayto de Sol, - e os vendedores costumam avisar aos consumidores que em Copacabana ainda se vendem esses produtos bronzeadores de antigamente cuja origem é a vizinha Argentina. Barracas coloridas na areia oferecem guarda-sóis com estampas temáticas – sim, porque elas já foram descobertas como fonte de propaganda de lojas de eletrodomésticos como a Magalu, ou boutiques cariocas descoladas como a Farm. Para quem está tentando chegar à beira-mar o barraqueiro já pergunta - quer barraca, quer cadeira? São 10 reais, 30 reais, 50 reais. Esses são os preços habituais variáveis de acordo com as estações do ano, a hora do dia e a cara do freguês,

¹⁴¹ Quebra coco é uma onda rápida e oca que quebra bem próxima da faixa de areia.

¹⁴² Acrônimo de Organizações Não Governamentais.

¹⁴³ Em 2017 uma injusta polêmica em cima dos biscoitos Globo enfureceu os cariocas. In: <https://vejario.abril.com.br/cidade/jornalista-do-new-york-times-que-criticou-o-biscoito-globo-agora-quer-lucrar-com-a-polemica>. Acesso em agosto de 2022.

¹⁴⁴ Incapaz de vencer na praia a concorrência com o Matte Leão, o dono do mate da praia, a Coca-Cola comprou a fábrica e passou ela mesma a produzi-lo.

aumentando evidentemente quando o cidadão é turista estrangeiro. Se o turista consome na barraca, nem precisa pagar o “aluguel”. Enquanto isso, ouve-se o “não obrigado”, o “por favor”, o “quero sim” e o dia ensolarado vai passando, a manhã luminosa, as tardes quentes, o vento fresco da noite que chega

Copacabana recebeu pescadores como seus primeiros habitantes, e até hoje eles lá estão¹⁴⁵ mas em condições muito diferentes das antigas. Eles chegam sob o sol nascente, e o fruto da sua pesca será vendido depois no Entreposto na Colônia de Pescadores, por ali mesmo no Posto 6 junto ao Forte e ao Clube Marimbás, onde os preços costumam ser bem mais altos que os dos supermercados ou feiras livres. Os pescadores fazem parte da mitologia da boa convivência dos contraditórios, da consonância entre a modernidade e o antiquado, e do mais que extinto bucolismo característico da paisagem cultural copacabanensis. Os barcos de pescadores do Posto 6 ficam expostos nas areias, colorindo e encantando a paisagem com sua beleza, expondo um bucolismo pintoresco possível somente nas primeiras horas do dia, completando um belo quadro turístico muito explorado em arquivos web fotográficos como o *Flickr*¹⁴⁶, ou *Foursquare*, e em livros, revistas e periódicos. Atualmente a pesca de arrastão de cunho industrial realizada por traineiras ameaça os pescadores, na sua maioria moradores das favelas de Copacabana e as vendas no entreposto. Historiadores apontam os primeiros pescadores como tendo sido expulsos do centro da cidade no início do século XX, indo parar nestes distantes arrabaldes, impulsionados pela política do arrasa quarteirão do Prefeito Pereira Passos, aquele que afrancesou a fisionomia do Rio, com aproximadamente uns 50 anos de atraso em relação a nova de Paris Haussmann, ou ex-escravos libertos ou fugidos. Já veremos rapidamente essa história da cidade e como ela teve impacto sobre o desenvolvimento de Copacabana.

Esse trabalho observa em dois filmes a dinâmica das feiras livres tradicionais do bairro como locais da venda de pescados, no filme *Fábula* (1965) de Arne Sucksdorff e em *Amor Bandido* (1978) de Bruno Barreto.

¹⁴⁵ Uma reportagem digital da revista National Geographic Magazine, por Maurício Susin, publicada em 5 de novembro de 2019, informa a situação precária dos pescadores de Copacabana. in: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/fotografia/2019/11/os-ultimos-pescadores-de-copacabana-colonia-pescadores-z-13>. Acesso em julho de 2022.

¹⁴⁶ <https://www.flickr.com.br> e <https://pt.foursquare.com/>. Acesso em julho de 2022.

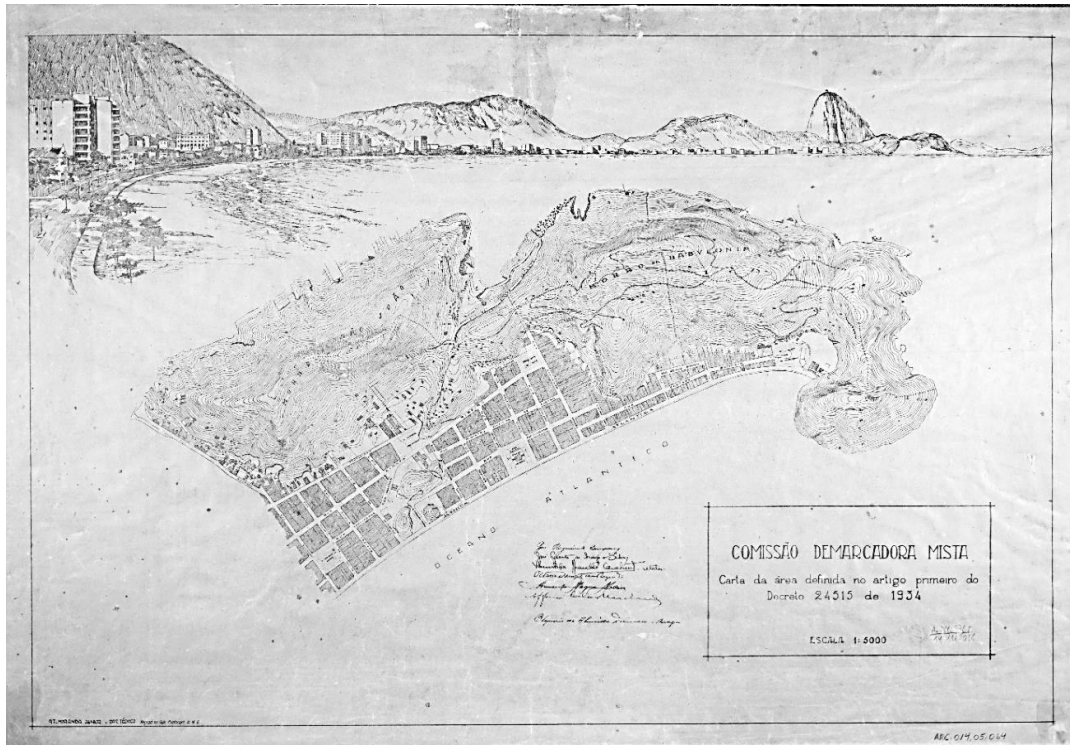


Figura 11. Carta da Comissão Demarcadora Mista.

Carta com a definição de Copacabana desde a Ladeira dos Tabajaras, de acordo com o artigo primeiro do Decreto 24.515 de 30 de junho de 1934: [Bairros de Copacabana e Leme]. Aqui o Morro de São João e a Rua do Barroso, hoje Rua Siqueira Campos delimitam o bairro que hoje prolonga-se até o Posto 6. O Morro do Inhangá ainda não havia sido demolido e podem ser vistas as praças Serzedelo Correia e a 24 de Janeiro, futura Praça do Lido, e a Rua Salvador Correia, futura Avenida Princesa Isabel. A Comissão demarcou as áreas de pleno domínio da União “necessárias à defesa nacional e as da sesmaria da cidade do Rio de Janeiro”.

Fonte: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart1561776/cart1561776.jpg. Acesso em setembro de 2022.

O primeiro retrata a fome impossível de saciar pela presença ostensiva da polícia na feira, que observa os famintos miúdos e não os deixa roubar uma fruta sequer; e no segundo, expõe um roubo com três dedos de carteira de madame, efetuado por um adolescente de rua faminto, que termina sendo preso enquanto observado por Toninho, o bandido do filme de Barreto. A ação do adolescente assusta o jovem protagonista do *Amor Bandido*, que ao presenciar a cena, reflete sobre a humilhação pública de ser pego roubando e suas possíveis consequências - a internação em reformatórios, tema mencionado em ambos os filmes. Em *Fábula* (1965), é um peixe doado a Lici pelos pescadores acabados de chegar do arrastão no Posto 6, o suspiro de alívio na fome dos miúdos que nada haviam obtido na xepa da feira, além de tomates estragados.



Figura 13. Mapa de “Copacabana Beach”.

Fonte: Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/61/e4/13/61e4134bdeaa492bec01643120d0ca76.png>. Acesso em janeiro de 2022.

A Avenida Atlântica, a grande avenida litorânea, fecha para veículos aos finais de semana e feriados, oferecendo à população a oportunidade de usufruir desse espaço para atividades de lazer. O fechamento das pistas desde 1992, por iniciativa do governo municipal, possibilitou o ganho de uma área para um sem número de atividades para além do calçadão e das areias da praia. Assim, famílias, casais, turistas, idosos, espalham-se pelo asfalto para o *footing* matinal, vespertino ou noturno, a depender da temperatura, junto aos *skatistas*, *rollerskaters*, ciclistas e carrinhos de bebê, idosos em cadeiras de rodas, empurrados por cuidadores ou por familiares. Nesse espaço disputadíssimo, circula uma multidão variada e bonita de pessoas que é igualmente perigosa, porque composta por indivíduos distraídos que não costumam ter noção do próprio espaço ou do espaço alheio, por isso acontecem acidentes e esbarrões com frequência devido aos diferentes ritmos de atividades. A atividade noturna já é um pouco diferenciada. Além de restaurantes, terraços de hotéis iluminados ou quiosques animados usufruindo a fresca noturna, é muito comum ver lindas garotas e travestis oferecendo-se na Avenida Atlântica, circulando nas pistas asfaltadas ou no calçadão junto aos edifícios, usando roupas brilhantes, justas, curtas e decotadas, procurando por clientes para fazer programas. Se o olhar estiver um pouco mais atento, pode-se encontrá-los não só à noite no calçadão, como durante o dia nas areias da praia como banhistas, eventualmente contando com o auxílio dos barraqueiros ou outro tipo de intermediários, para arranjar encontros com os gringos¹⁴⁷ hospedados nos hotéis das redondezas.



Figura 14. Captura de tela do filme de Carla Camurati (2001), Copacabana, Estrelado pelo ator Marco Nannini. O foco do filme é a população de idosos do bairro. Nessa cena eles estão relaxando e conversando no Posto 6.

¹⁴⁷ Gringos, referência aos estrangeiros, aos não brasileiros. Para divertir-se e saber mais sobre a origem do termo ver: <https://veja.abril.com.br/coluna/sobre-palavras/gringo-vem-de-8216-green-go-home-8217-certo-errado/>. Acesso em agosto de 2022.

A arquitetura é um capítulo à parte, tanto na Orla quanto em todo o bairro, pela sua heterogeneidade, exprimindo-se como um mostruário caleidoscópico de estilos, como o modernista¹⁴⁸, o Art Deco e o eclético (Lessa, 2000:248). Há na verdade, um mosaico distinguível das temporalidades arquitetônicas, detetáveis nos enclaves dessa massa densamente o projeto do arquiteto francês Joseph Gire¹⁴⁹ para o Hotel Copacabana

Palace, inaugurado em 1923, inspirado nos hotéis de Nice e Cannes, balneários visitados por aristocratas brasileiros no início do século, entre outros belos edifícios na cidade do Rio de Janeiro. O famoso edifício modernista vizinho ao hotel cuja fachada é toda em vidro, o Chopin, é projeto do arquiteto francês Jacques Pilon e foi construído em 1956 às custas da derrubada do vizinho morro do Inhangá – na história de busca de territórios urbanos para expansão, as derrubadas de morro e aterros foram um método de obter terreno no centro da cidade carioca, e a orla não foi exceção. Arquitetos franceses sempre trabalharam em importantes projetos (a convite do poder público e sem concursos) para a cidade, uma tradição que continuou por exemplo, na Cidade das Artes, do arquiteto Christian de Portzamparc na Barra da Tijuca, inaugurada em 2013. Um projeto que lembra Niemeyer e suas curvas em concreto, mas sem o mesmo resultado estético.



Figura 15. Pescadores na praia de Copacabana,
Pescadores mirando o Posto 6. Imagem de Malta, A. (1922/10/16)
Pescadores no Posto 6 mirando o Leme. Imagem de Romeu V. novembro de 2019.
Fonte: Brasiliana Fotográfica. <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/> / <https://pt.foursquare.com/>.
Acesso em julho de 2022.

¹⁴⁸ Segundo Lessa (2000:248): “Tendo se desenvolvido em um período marcado pela arquitetura modernista no Brasil, o Rio sentia-se especificamente como o bastião da escola devido a inauguração do prédio do Ministério da Educação e Cultura/MEC (1943) no Centro. O prédio contou com um grupo representativo de intelectuais e arquitetos brasileiros como Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, e a consulta de ninguém menos que o grande arquiteto suíço Le Corbusier”.

¹⁴⁹ Joseph Gire foi autor de inúmeras obras importantes na cidade como o edifício A Noite, de fisionomia Art Decô, foi o primeiro arranha céu da América Latina até os anos 1940, e foi construído todo em concreto armado; o Hotel Glória; a sede do Touring Club do Brasil; a estação de desembarque de passageiros do Cais do

É possível distinguir na orla, a estratigrafia correspondente às diversas fases do urbanismo ou design, caracterizando as diacronias de diferentes projetos da paisagem para ela pretendidos. Em relação ao mobiliário urbano, o belo design do início dos anos 2000, obra do designer Índio da Costa, está presente nos inúmeros quiosques distribuídos no calçadão, ampliados por grandes decks para mesas e cadeiras, mas que importunam a visualização da paisagem e até o acesso à praia, mesmo que os quiosques tenham sido projetados para ter o máximo de transparência, efeito possível pela utilização de portas curvas em vidro. Os postos salva-vidas da praia, elementos marcantes da paisagem, não só da orla como de todo o bairro, foram construídos em concreto e suave desenho projetados pelo arquiteto Sérgio Bernardes¹⁵⁰. O projeto propôs-se a ser uma releitura dos antigos postos dos anos 1930, (que também podem ser vistos no filme *Fábula*) cuja intenção era mimetizar-se à paisagem. Implantados no anos 1979/1980, atualmente rivalizam com a desordem dos parâmetros visuais de implantação de novos postos salva-vidas pintados de vermelho, verdadeiros intrusos na paisagem, inseridos pelo Corpo de Bombeiros em 2022, sem nenhuma preocupação ou respeito com os postos projetados pelo arquiteto Sérgio Bernardes, em total desarmonia estética. Nesse sentido, a preservação de ângulos de visada da paisagem nunca foi uma preocupação relacionada à inserção de edificações em Copacabana, assim como a harmonia dos elementos do mobiliário urbano, posteamo de iluminação, antenas de telemóvel ou sinalização indicativa tanto para pedestres como veículos. Instalados em quantidade excessiva, em diferentes épocas e sem nenhuma preocupação em remover os obsoletos, esses elementos terminam por empachar a visão dos pedestres “sujando” possíveis ângulos visuais.

Distingue-se no conjunto copacabanensis, tanto a composição modernista tardia do calçadão fronteiro às edificações da orla como o design dos jardins projetados pelo paisagista modernista brasileiro Roberto Burle Marx nos anos 1970. A beleza plástica do calçadão em mosaico português de três cores, é dona de uma escala de apreensão não exatamente voltada aos pedestres. Alguns anos após o término das obras de duplicação da Avenida Atlântica e o alargamento da praia e do calçadão, os restaurantes ocuparam-no com mesas, cadeiras e coberturas de toldos brancos, alguns rasgados pelo vento. O largo calçadão, certamente foi útil para afastar a turba desorganizada de visitantes dos finais de semana ou os automóveis estacionados na praia dos aristocratas residentes na Avenida Atlântica. A inserção do trabalho artístico de Burle Marx é fruto de um convite da Sursan, a Superintendência de Obras Públicas responsável pelas obras nos anos 1970 e é considerado uma verdadeira obra de arte a céu aberto. Não parece possível não ter havido previsão de que boa parte dele ficaria coberto pelas mesas dos

¹⁵⁰ Inspirado no desenho de duas mãos em gesto de prece ou em uma vagina (palavras do autor), os postos no projeto original deveriam ser revestidos de aço inox. Foram executados com um pintura clara e brilhante. Mais informações em: <https://www.sergiobernardes100anos.com.br/posto-de-salvamento>. Acesso em setembro de 2022.

restaurantes, ou oculto em sua totalidade devido à escala ideal de percepção, que não é a do pedestre. Em sua completude, ele só pode ser visto do alto, à distância, por quem está nos andares mais altos dos prédios. Curiosamente, esse calçadão desenhado, não é aquele que “vende” a imagem do ícone para o país e para o mundo. Aquele que tem reconhecimento é o calçadão de ondas, grafismo existente na Avenida Atlântica desde a sua fundação – esse sim, o verdadeiro *branding* de Copacabana, tomando como modelo o desenho da Praça D. Pedro IV, o Rossio de Lisboa, tendo sido reproporcionado muitos anos depois pelo talento gráfico de Burle Marx.

O desenho de ondas de Burle, vai bordeando as areias da praia do Leme ao Posto 6, onde as pessoas circulam sem parar, sentam-se nos quiosques e tiram selfies com a famosa e sofrida estátua do poeta Carlos Drummond de Andrade¹⁵¹ (1902-1987). O famoso poeta_funcionário público nasceu em Itabira no interior do estado das Minas Gerais, que por acaso, não possui litoral. Drummond foi mais um famoso morador do bairro até o seu falecimento, tal como Clarice Lispector, Elisabeth Bishop, o jornalista e escritor António Maria. A estátua de bronze em sua homenagem, colocou o poeta inerte, sentado de costas para o mar que tanto amava, e diz-se inspirada na sua postura costumeira nesse banco da praia que frequentava, no Posto 6. Muitos não acreditam que ele ficasse todo o tempo de costas para o mar, pois as moças de roupa de banho ficavam nas areias e ele, sabe-se, gostava muito de apreciá-las. Essa posição, no entanto, é conveniente a permitir sacar fotos com a estátua, situação visível durante todo o dia, quando uma verdadeira romaria acontece, ao formarem-se filas de turistas para fotografá-la. Os delicados óculos de bronze de Drummond passaram muitos anos sendo roubados, não se sabe bem quem fazia isso, nem porque, mas era um evento usual e por essa razão, instalaram uma câmera de vigilância para tentar conter os roubos. O custo de reposição dos óculos é alto, e esse fato rotineiro já se tornou notícia nos jornais cariocas, fazendo parte de um cotidiano aceitável¹⁵².

Os calçadões têm suas peculiaridades além de Drummond, dos jardins, do grafismo de ondas e de Burle Marx, formando uma paisagem única em conjunto à beira-mar. São mobiliados com alguns bancos de concreto de mesma dimensão presentes ali desde os anos 1920, cujo design foi sendo modernizado, como este onde está sentado Drummond. A praia é igualmente pontuada por postos salva-vidas, cuja função original extrapolou - também servem de referência para o caminhante, além de dar nome a trechos do bairro. O calçadão é repleto de posteamento específico para iluminação, apelidado de paineleiros, e polêmicos equipamentos de telefonia móvel.

¹⁵¹ Para conhecer preliminarmente o famoso poeta mineiro ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Drummond_de_Andrade. Acesso em julho de 2022.

¹⁵² Para conhecer melhor os elementos urbanos ver o trabalho de Claudia Granjeiro da Silva Castro, Elementos Urbanos na Construção da Paisagem Cultural do Posto 6, (2022). Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Urbanismo PROURB da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Orientadora: Lúcia Sá de Maria Antunes Costa.

No canteiro central ainda existem postos de gasolina que lá estão desde os anos 1960, com a bandeira da estatal de petróleo brasileira, a Petrobras.

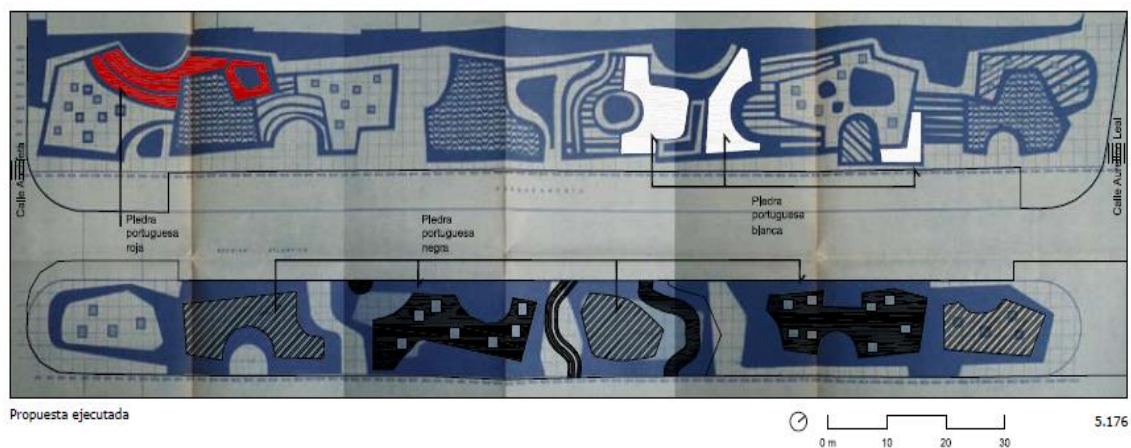


Figura 16. Desenho de Julia Rey (2011, 2013).

Desenho sobre a cópia de um fragmento do projeto executado de Burle Marx para o calçadão junto aos prédios.

Trecho entre as Ruas Anchieta e Aurelino Leal, no Leme.

O calçadão foi tombado em 1991 pois é considerado uma obra de arte a céu aberto.

A estação de tratamento de esgotos (ETE) remanescente do trecho não finalizado do emissário submarino, fica em frente a um dos mais belos trechos de praia e faz conexão com o transmissor do esgoto do bairro de Ipanema, que leva os eflúvios até o fundo do mar, a aproximadamente 20 km à frente da linha de costa¹⁵³. Reformada e asseada para as Olimpíadas quando a cidade recebeu um aporte considerável de recursos, a estação de tratamento voltou em pouco tempo a exalar e retornar um cheiro forte de esgoto. Na frente da ETE, quem conhece e reconhece bem o território copacabanensis, sabe que não deve mergulhar impunemente ali, devido à poluição em determinadas situações, como em tempos de fortes chuvas. Não só o mar fica poluído como a areia fica mais suja e repleta de zoonoses, sendo necessário ter cuidado com os pés, pois pode-se pegar alguma micose ou outra doença qualquer. Após chuvas torrenciais, podem ser vistos boiando nas ondas, plásticos de todo o tipo, folhas de árvores e outros objetos, pois a praia urbana passa a receber esgoto não só dos morros próximos, como do asfalto, tornando a espuma das ondas oleosa, escura.

Nesse sentido, Copacabana, como qualquer lugar do mundo pode ser mais bem usufruída quando se é capaz de reconhecer os contextos, os códigos, as territorialidades, os marcos espaciais significativos e as identidades de cada pedaço de solo. Isso permite identificar áreas seguras e inseguras, locais agradáveis e menos agradáveis, locais mais limpos, e os microterritórios de cada grupo dominante. O reconhecimento traz à tona um riquíssimo universo social, cujas experiências de ocupação e vivência

¹⁵³ Para mais informações ver: <https://ama2345decopacabana.wordpress.com/planejamento-urbano/a-historia-do-esgotamento-de-esgoto-no-rio-de-janeiro/>. Acesso em 21 de maio de 2019.

territorial, são dependentes das características do espaço e do uso que dele se faz.



Figura 17. O poeta modernista Carlos Drummond de Andrade.

O poeta de costas para o mar, na posição na qual foi eternizado em estátua de bronze.

Imagem do fotógrafo Rogério Reis, sem data. Acervo Jornal do Brasil /Consertando o óculos do poeta. Imagem sem autoria.

Fonte: <https://www.facebook.com/Guarantiga/photos/a.490233921007939/1230805746950749/?type=3>. Acesso em julho de 2022. / <https://prefeitura.rio/conservacao/estatua-de-carlos-drummond-de-andrade-e-revitalizada-em-copacabana/>. Acesso em julho de 2022.

Se observado sob o ponto de vista da distribuição das edificações no solo urbano e da ocupação territorial, Copacabana é lugar de solo bem demarcado, manifesto na proximidade de avenidas importantes ou ruas transversais, e nos acessos às favelas. A hierarquia na distribuição de classes sociais é percebida principalmente nos determinantes de ocupação espacial das moradias, e isso é também diretamente relacionado a dimensão do imóvel, tipologia e ao padrão construído. Assim, existem os prédios luxuosos da Av. Atlântica; os apartamentos padronizados de dois ou três quartos de classe média nas ruas transversais; os conjugados, instalados em ruas como a Barata Ribeiro, e as favelas. Os conjugados são modos de habitar sucessores das cabeças-de-porco ou cortiços das áreas centrais, legitimando essa forma de moradia ao serem transpostos para o bairro. Cabeças-de-porco eram imóveis cujos cômodos costumavam ser arrendados para sublocadores, passando a abrigar várias famílias ou muitas pessoas, transformando arranha-céus em favelas, gerando enormes lucros para o sublocador, mas não para o proprietário. Foram essas edificações e essa forma de habitar, o chamariz definitivo para atrair a classe média dos subúrbios até Copacabana, confiantes na alardeada possibilidade de conquistar-se um estilo de vida e cultura praianos a custos compatíveis com seu orçamento. Já as edificações na avenida da praia obviamente são as mais valorizadas e as mais “nobres”, abrigando moradores de classe média e de alta renda, na sua maioria. E quanto mais alto o andar da edificação, maior o seu valor pecuniário, pois distante do caos abaixo e com uma visão mais alargada do restante, além de uma temperatura mais amena.

Já os morros que contornam a praia foram ocupados ao longo dos anos pelas favelas¹⁵⁴, termo às vezes rejeitado pela sociedade e pela mídia. Sua origem pode estar relacionada a uma árvore – a faveleira, cuja fava contém as sementes, mas há outras fontes tentando esclarecer as diferentes origens do nome favela. Atualmente, como um eufemismo para o substantivo favelas, elas passaram a ser denominadas político_corretamente de comunidades, termo que aqui decidi não adotar. Morar no alto das favelas pode até ser um privilégio visual, pois quem nelas encontra-se no ângulo certo, possui a oportunidade única de usufruir das mais belas vistas da cidade, e do mar, por um preço módico, apesar da insalubridade presente em alguns trechos, da acessibilidade complexa, especialmente para aqueles com problemas de locomoção, e da ausência de infraestrutura urbana, principalmente de água.

Nas favelas cariocas, instalou-se no final dos anos 1970, um fenômeno musical que já tomou de assalto a cultura brasileira – o funk¹⁵⁵. Iniciados pela classe média na casa de shows Canecão¹⁵⁶ em Botafogo, conforme estudos do antropólogo Hermano Vianna em sua tese de mestrado que resultou no livro “O Mundo do Funk” (2014), os bailes migraram do asfalto para as favelas. No Cantagalo em Copacabana, costumavam acontecer concorridos bailes atraindo multidões, tal como mostra o filme *Tropa de Elite 1* (2007)¹⁵⁷ de José Padilha, logo no início junto a uma “batida” policial do BOPE, o Batalhão de Operações Policiais Especiais. O batidão, uma outra batida, a musical, sempre potente e empolgante, sai das muitas caixas de som necessárias para amplificá-lo ao máximo. Se o cinema já não podia ignorar os bailes funk; o documentário *Favela On Blast* (2008) do DJ Diplo, oriundo das favelas, decidiu contar a história do crescimento e formação desse estilo musical, comprovando como o funk além de relevante signo cultural tornou-se um estilo de vida, um gerador de renda e emprego exportado mundo afora, a despeito dos preconceitos e da estereotipização que o cercam. No Rio de Janeiro, o funk foi alçado a patrimônio cultural imaterial em 1º de setembro de 2009, através da promulgação da lei 5543/2009 do

¹⁵⁴ Essa versão sobre a origem do nome é do historiador Milton Teixeira. Ver informações sobre a origem da primeira favela do Rio no Morro da Providência em reportagem do jornal carioca O Globo de 10 de fevereiro de 2015, em edições comemorativas sobre os 450 anos de fundação da cidade. In: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/rio-450-anos/noticia/2015/01/conheca-historia-da-1-favela-do-rio-criada-ha-quase-120-anos.html#:~:text=A%20origem%20do%20termo%20surgiu,como%20faveleira%2C%20farta%20no%20local>. Acesso em julho de 2022.

¹⁵⁵ Ver informações gerais sobre o funk em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Funk_carioca. Informações não verificadas. Acesso em julho de 2022.

¹⁵⁶ Para conhecer um pouco a casa de shows ver: <https://riomemorias.com.br/memoria/canecao/>. Acesso em julho de 2022.

¹⁵⁷ Os bailes do filme acontecem em outra favela, não no Cantagalo. Para ver o filme e a música da abertura, ver: <https://ok.ru/video/366733757075>. Acesso em julho de 2022. Dublado em espanhol.

Estado do Rio de Janeiro¹⁵⁸. O documentário expõe também o teor das músicas, uma das razões do sucesso do estilo – enquanto algumas letras fazem alusão ao sexo romântico, outras atiram-se sem pudor ao sexo explícito.



Figura 18. Reportagem da Revista Beira Mar de 24 de setembro de 1938.

A revista publicou esse desenho ilustrativo sobre a praga da sublocação ou do aparecimento das cabeças-de-porco na Avenida Atlântica. A legenda diz; “o pandemônio dos arranha-céus numa visão surrealista de Alberto Lima”. É uma invocação da rejeição aos cortiços ocorrida no início do séc. XX, cuja eliminação foi um dos motivos do arrasa-quarteirão do Prefeito Pereira Passos. O título da reportagem da Beira-Mar é; “Ameaçada a estética de Copacabana. ABAIXO AS CABEÇAS-DE-PORCO!” A aristocracia proprietária mudava-se para outros locais como Ipanema e Leblon, arrendando o imóvel para um locatário, que por sua vez, sublocava os cômodos para várias famílias ou outras pessoas.

Fonte: Ver reportagem sobre o tema em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=067822&pagfis=6338>. Acesso em setembro de 2022.

O filme explora a fauna que costuma frequentar os bailes, exibindo vigorosas coreografias humanas emaranhadas com a presença de armas, a presença eventual da polícia, traficantes, turistas, cariocas jovens classe média, entre outros tipos de curiosos. Corpos suados e sarados surgem decorados com tatuagens, e adornos característicos como bonés, correntes e trajes como bermudas e t-shirts. As meninas abusam de piercings no rosto e umbigo, tops curtinhos, shortinhos, saínhas, blusinhas apertadas, assim mesmo, tudo no diminutivo, em uma linguagem corporal única. Nos bailes faz calor, o sexo costuma ser livre do lado externo, muitas vezes é grupal e vê-se muito suor, álcool e drogas. Associações feitas pela mídia ao funk desde os anos 1990 estigmatizaram os bailes, conectando os jovens frequentadores desses eventos às galeras dos arrastões nas praias da Zona Sul, ao narcotráfico

¹⁵⁸ Ver: *The acknowledgment of funk carioca as “patrimônio cultural”: daily life and social and political clashes around the Law 5543/2009*. Autor: Reginaldo Aparecido Coutinho. ANTÍTESES, v. 8, n. 15, p. 520 - 541, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5157905>. Acesso em julho de 2022.

e as organizações criminosas, o que não é totalmente mentira. Há muito os bailes funk, migraram para fora da Zona Sul, e com a pandemia, a redução desses eventos foi ainda maior, embora eles ainda estejam em atividade nos morros. Há esse respeito pode-se pensar na existência de uma certa guerrilha social velada, alimentando-se do mito da democracia carioca e da boa convivência das diferenças. As tais diferenças manifestam-se eventualmente em toda a cidade, explodindo no território, acontecendo episodicamente no verão quando os ânimos se acirram devido ao calor, com grupos de jovens invadindo especialmente as praias e as ruas da Zona Sul. A galera jovem movimenta-se em bando na forma de arrastões¹⁵⁹ na praia, roubando celulares e outros objetos dos banhistas que descansam nas areias, andam entre os automóveis, sobem nos tetos dos ônibus, fazendo uma baderna geral apavorando moradores, idosos, banhistas e turistas, promovendo gritarias e medo. Copacabana é um bairro acessível e muito bem permeado por sistemas de transportes como metrô e linhas de ônibus, por isso a *galera* pode vir de ônibus, pelo asfalto caminhando, das favelas próximas ou distantes, vem pelos trens suburbanos ou pelo metrô, saltando em uma das três estações que atravessam o bairro, em geral a primeira direção subúrbio-zona sul, a estação Cardeal Arco Verde, ou a Cantagalo, a última estação.



Figura 19. Baile funk e opening scene do Favela on Blast.

Na primeira imagem vêem-se restos da estrutura de caixas de som após um baile funk no Morro dos Prazeres no bairro de Santa Teresa, sendo desmontadas. Fotografia de Vincent Rosenblatt, 2007. In:

<https://vincenrosenblatt.photoshelter.com/gallery-image/Rio-Baile-Funk-Favela-Rap/>. Acesso em setembro de 2022.

Na segunda a Opening scene do documentário Favela On Blast, do DJ Diplo que conta a história dos bailes funk. Veja o filme em: https://www.youtube.com/watch?v=pGmQHmaiYvl&t=87s&ab_channel=Diplo. Acesso em julho de 2022.

O geógrafo Paulo Cesar da Costa Gomes em seu livro “A Condição Urbana. Ensaios de Geopolítica da Cidade” (2002) traz a concepção da cidade como conjugação de uma certa estrutura social com uma forma física precisa, reafirmando a interdependência das dinâmicas sociais e urbanas, no estudo do arranjo de suas formas espaciais, ou seja, a dimensão geográfica desses fenômenos. Esta perspectiva amplia o escopo da geografia urbana, e está contida no livro, onde o foco recai sobre o fenômeno dos

¹⁵⁹ Nome com origem em uma forma de pesca com rede que arrasta tudo que vem do mar quando é recolhida.

arrastões, relacionados à disputa territorial. A origem do movimento conecta-se aos jovens de baixa renda oriundos das favelas/comunidades, dos subúrbios, ou da periferia da cidade. O arrastão é o movimento de reunião de habitantes de áreas "longínquas", dentro de uma perspectiva de distância definida, não exatamente pela extensão medida em metros, uma vez que as favelas se situam, muitas vezes, dentro ou até próximas às áreas das praias, como é o caso de Copacabana e Ipanema, onde as diferentes classes sociais esbarram-se, tensionando os territórios. A "distância" sobretudo, permeia o imaginário cartográfico social, considerando o sentido dessas áreas como periféricas ou marginais aos limites da cidade. A cidade, portanto, vem sendo tomada como um espaço onde predomina uma determinada sociabilidade que exclui essas áreas "distantes" (da Costa Gomes, 2002, p.192/193). Nesse sentido, as intervenções implementadas por uma política urbana equivocada, prosseguem investindo sempre nas geografias praianas para melhor comoditizar o território dos turistas e aristocratas, do que em políticas sócio_geográficas para redução da tal distância que permeia a convivência entre morro e asfalto.

A distância prossegue latente, até que a próxima disputa territorial estoure nas ruas. Porém, é preciso reconhecer que as fronteiras dessas cartografias simbólicas são cada vez menos rígidas e têm aberto os corpos da cidade para o encontro dos distantes, um processo frequente nas últimas décadas por ações políticas de âmbito nacional, e sociais de interpenetração cultural. No Rio de Janeiro e nas ruas da Zona Sul, o fenômeno da hipervisibilidade das favelas nos últimos 30 anos, incrementou a interpenetração cultural conforme detetado por Jaguaribe (2014). A inscrição das favelas na cidade gerou a estética da favela; uma infinidade de projeções na mídia, nas produções culturais como documentários, filmes de ficção, romances, reportagens, fotografias, livros acadêmicos, instalações artísticas e nos circuitos turísticos, através de grupos em passeios aos morros. Houve evidentemente, um interesse de se incorporar essa massa de indivíduos como novos consumidores, fornecendo-lhes um endereço e regularizando o fornecimento de serviços de infraestrutura básica, para permitir-lhes a cobrança, mas há uma genuína vontade de integração na moda, na cultura, nas artes.

A despeito dessa abertura para o visível, as intervenções para qualificar o espaço das favelas têm sido em geral politicamente impulsionadas, surgindo na maior parte das vezes apenas durante a época das eleições, ou durante grandes eventos como a Eco_92, Conferência da Organização das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento, ou as Olimpíadas de 2016. Quase sempre é preciso uma razão, um motor político para investir, redimindo as carências desses locais, e mesmo bons projetos não sobrevivem a mais de uma gestão política. Por outro lado, se não há continuidade nas intervenções ou nos programas sociais, suficientemente redutores das distâncias, elas têm sido amenizadas pela inclusão cultural, por organizações sociais (OS) ou não governamentais (ONG) e por iniciativa dos

próprios habitantes dessas comunidades. Jaguaribe (2014:173-174) relata que nas últimas décadas as favelas foram “lançadas como arenas culturais, à medida que os imaginários culturais forjados pelos modelos anteriores da “cidade letrada”, da “inteligência modernista” e da vanguarda, desgastaram-se e perderam muito de seu antigo prestígio”. Esse posicionamento, já não tão novo assim, demonstra que não é só o funk, mas outras expressões como a dança, o cinema, a fotografia e em menor grau, a literatura, integraram-se ao consumo cultural da cidade e do país, tornando as favelas também fonte crucial de novos recursos e oportunidade de negócios.

Na ladeira Saint Roman, caminho para o conjunto de favelas do Cantagalo – Pavão Pavãozinho, mas também no interior da própria favela, foram instalados *hostels* permitindo ao hóspede estar diretamente usufruindo do cotidiano dos morros. O objetivo pode ser o turismo curioso, pura e simplesmente, a pesquisa, ou a participação direta em projetos sociais voltados a temáticas variadas que dizem respeito ao cotidiano dos morros, como a recolha e a reciclagem de lixo, projetos educacionais ou artísticos. Cantagalo especificamente, possui um museu especialmente dedicado ao patrimônio cultural das favelas, “dedicado à transformação do morro em monumento turístico carioca da história da sua formação, das origens culturais do samba, da cultura do migrante nordestino, da cultura negra, de artes visuais e de dança”¹⁶⁰.

O contraponto para o domínio visível de uma mesma estética cultural homogeneizante asfalto-favela, é a imensa heterogeneidade religiosa dos habitantes do bairro. Asfalto e favelas desse fino território abrigam democraticamente templos de diversas matrizes religiosas. São templos espíritas, evangélicos, igrejas, terreiros de umbanda¹⁶¹ e sinagogas. É parte da história da cidade do Rio de Janeiro ter sido uma grande recetora de imigrantes de comunidades judaicas nos anos 1930, que fizeram diferença na vida social, comercial e estrutura espacial do bairro. Esses migrantes colaboraram intensamente com o progresso comercial e a construção civil, mas também se inscreveram na vida artística e cultural do Brasil inteiro, a partir da vitrine cultural que era a cidade do Rio de Janeiro na altura. Morando inicialmente nas áreas centrais da cidade, os migrantes judaicos aos poucos espalharam-se para o Méier, Tijuca, Vila Isabel e Copacabana. O Clube Israelita Brasileiro instalado na Rua Barata Ribeiro, foi fundado ali em 1921, tornando-se ponto de encontro da comunidade. Quando a prefeitura promulgou leis liberando os gabaritos dos prédios da orla para até 12 andares, em 1946, pequenos empresários da construção civil de origem judaica aproveitaram a oportunidade para crescer junto com

¹⁶⁰ Ver no site do próprio museu em: <https://www.museudefavela.org/> e <https://wikifavelas.com.br/index.php/Cantagalo-Pav%C3%A3o-Pav%C3%A3ozinho>. Acesso em julho de 2022.

¹⁶¹ Ver a lista em: <https://copacabana.com/templos-religiosos>. Informações não verificadas ou atualizadas. Acesso em julho de 2022.

o bairro. Participantes de clubes exclusivos e elegantes, investiram em imobiliárias das décadas de 50 e 60, responsáveis por edifícios de alto padrão em Copacabana e Ipanema (Lewin¹⁶², 2009:171). O comércio de artigos de vestuário, joias e eletrodomésticos, foi privilegiado pela sua presença.

Subjazem à migração judaica, ecos do antissemitismo que eclodiu na Europa na Segunda Grande Guerra, e o nacionalismo da política getulista dos anos 1930, impulsionando muitas famílias a camuflarem seus sobrenomes para evitar preconceito e agressividade¹⁶³, camuflando igualmente os nomes de suas empresas. Isso não impediu que no Leme, onde há uma grande comunidade judaica o bairro tenha sido jocosamente apelidado de Jerusaleme. Além da construção civil, as artes sempre exerceram forte atração sobre os judeus migrados para o Rio de Janeiro (Machado¹⁶⁴, 2014). Alguns desses migrantes eram exímios instrumentistas, violinistas, pianistas ou dançarinos de ballet, trazendo enorme contribuição para o aperfeiçoamento dos artistas nacionais. Muitos trabalharam em shows no Cassino do Copacabana Palace Hotel e no Cassino da Urca, ligando-se posteriormente a orquestras e gravadoras famosas como a Odeon, compondo, gravando sambas e marchinhas de Carnaval.

Mas além dos migrantes d'além mar, de outros credos, dos aristocratas, da classe média e dos favelados existe uma chaga corriqueira na paisagem urbana - a população de rua, variando entre famílias inteiras pernoitando para pedir dinheiro, e outras que de facto residem nas ruas, como crianças, pivetes, viciados em crack expulsos de casa e esquizofrênicos. Amplificada após as Olimpíadas de 2016, junto com a decadência do estado e da cidade, com o desemprego, o alto custo de vida e agora os efeitos devastadores da pandemia de Covid-19, os sem-teto tomaram conta das ruas e avenidas de Copacabana. A pandemia, reverbera na economia brasileira e na própria cidade, noventa e nove fora as questões políticas adversas das últimas décadas, sejam elas de âmbito estadual ou municipal. A *população em situação de rua* em mais um eufemismo, está espalhada pelo território copacabanensis, onde aloja-se em busca de recursos para sobreviver pedindo esmolas, executando pequenos serviços e eventualmente, pequenos delitos. Nas madrugadas, a pobreza se esconde nas areias da praia ou nas ruas. Proteger-se sob as marquises dos prédios não é possível, pois quase todas as fachadas são gradeadas, grades essas que avançam para além das portarias, mas são contidas, pela legislação de edificações. Ao contrário das principais avenidas, a praia nos entornos do Hotel Copacabana Palace ainda guarda ares da *Golden Age*

¹⁶² Disponível em: LEWIN, H., coord. *Identidade e cidadania: como se expressa o judaísmo brasileiro* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009, 821 p. ISBN: 978-85-7982-018-2. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>. Acesso em julho de 2022.

¹⁶³ Alemães migrados para o Brasil também camuflaram sobrenomes e nomes dos seus estabelecimentos comerciais para evitar retaliações, reflexo dos terríveis acontecimentos da Segunda Guerra.

¹⁶⁴ O texto está disponível em <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/742-judeus-no-rio-de-janeiro-uma-experiencia-plural>. Acesso em julho de 2022.

dos anos 1950. A aura adormecida aliada ao glamour hollywoodiano não se desfez totalmente, nem para os brasileiros, nem para os turistas, simulando uma espécie de manifestação nostálgica de um passado sobre o qual apenas se ouviu falar. Num raio de 500 metros à volta do hotel, encontra-se um comércio para *gringos* e turistas brasileiros com temática tropical. Vendem-se joias, roupas de banho, pedras brasileiras, lembranças *de luxo* para levar de um país em eterno desenvolvimento. Camisetas do tipo t-shirts com estampas de flores e bananas, esculturas em forma de aves de pedras brasileiras coloridas espetadas com arames em bases de cristal bruto, são os *recuerdos* mais comuns. É um grande mercado de bugigangas, para atender aos mais de cem hotéis existentes. No Copacabana Palace, um verdadeiro marco arquitetônico e social da cidade, faz-se vários tipos de festas, casamentos aristocráticos, casamentos de filhas e filhos de contraventores, casamentos gays, festas de grandes empresas, bailes de Carnaval. Um maravilhoso restaurante na pérgula do hotel, capitaneado por um chef francês bonito, jovem e estrelado pelo Guide Michelin é atração imperdível e sofisticada. Festas acontecem na piscina cenográfica, onde a Princesa Diana adorou nadar à noite, uma piscina que deslumbra a quem é permitido vê-la, seja porque se é hóspede do hotel, está-se a convite ou pagou-se uma diária para frequentá-la – afinal o *day-use* serve para aferir algum dinheiro e sustentar o hotel, assim como as festas de casamento. Em ocasiões especiais, tapetes vermelhos são colocados na calçada, acendem-se luzes brilhantes à noite, são feitas projeções na fachada como atrações especiais, acontecendo no Réveillon, no Natal, no aniversário do próprio hotel, ou em shows como o do Rolling Stones, capaz de atrair mais de um milhão de pessoas para as areias da praia. Hospedados no hotel, eles vieram para o palco instalado através de uma passarela alta desde o próprio Copacabana Palace, bastando atravessar a Avenida Atlântica por cima da multidão que os aguardava para chegar ao *front stage*.

Outros hotéis na praia não têm tanta fama quanto o Copacabana Palace, mas são tão bons, ou até melhores, como o Meridian (inaugurado em 1975, hoje Hilton)¹⁶⁵, o edifício que mais consome energia na cidade, ou a filial do paulista Hotel Emiliano¹⁶⁶ (2016). O Hotel Emiliano é o mais novo, inaugurado para as Olimpíadas de 2016 na Avenida Atlântica, cuja fachada ultra moderna é revestida por uma pele branca vazada composta por elementos dobráveis, que permitem ocultar as janelas, formando um belo dinamismo de cheios, vazios e transparências. A grife da arquiteta Zaha Hadid quase deixou sua marca em um apart-hotel no Leme, mas a empreendedora desistiu, queixando-se de entraves legais para a construção da edificação, perdendo o *timing* das Olimpíadas do Rio, tal como o hotel semi pronto de

¹⁶⁶ Ver o sítio do hotel: <https://emiliano.com.br/>

Trump, edificado na praia da Barra da Tijuca, jamais inaugurado. Assim, o Hotel Emiliano, foi construído no lugar da última casa da Orla de Copacabana, a antiga e rosada embaixada da Áustria que deixou saudades ao partir, e curiosamente, era o único local da calçada não preenchido pelos belíssimos desenhos geométricos de Roberto Burle Marx, deixando ali um vazio inexplicável. Esses novos hotéis tentaram resgatar o sentido de nobreza da hotelaria, em uma tentativa pré-olímpica de gentrificação e ressignificação turística e de negócios de Copacabana, desde que era ali mesmo na praia a maior parte das arenas de jogos olímpicos. Mas o momento terminou em julho de 2016, deixando algumas intervenções inacabadas por falta de recursos, ou quem sabe, tempo hábil para entrar no esquema olímpico de renovação urbana, uma tentativa de inserir o Rio na lógica global das cidades_mercadorias.

Nesse marco, o mesmo viés olímpico gentrificador que trouxe os novos hotéis, trabalhou alguns anos antes pela eliminação da discoteca Help¹⁶⁷, instalada em endereço (já não tão) nobilíssimo assim: entre as quadras da rua Miguel Lemos e Djalma Ulrich, e que indiscutivelmente incomodava demais a vizinhança com a aglomeração masculina provocada pelos atrativos de suas garotas de programa, abrigando confusões na madrugada, provocadas por brasileiros e estrangeiros à sua porta, em busca do turismo de teor sexual. Em seu lugar construíram a nova sede do MIS – O Museu da Imagem e do Som, com projeto de Diller Scofidio + Renfro¹⁶⁸ empresa baseada em Nova York. O escritório apresenta-se como um escritório de arquitetura, artes visuais e performativas, cujos projetos estão espalhados por vários países ao redor do mundo globalizado. Não houve concurso no Brasil para escolha dos melhores projetos. O projeto polêmico ainda não foi posto a funcionar, pois as obras jamais terminaram por falta de verbas e de desmandos político administrativos. E assim, a tal escultura segue muito imponente e geométrica, contrapondo-se às curvas sensuais de Copacabana, como um monumento ao nada, desde o ano de 2016.

A orla da praia é um palco de grande visibilidade política. Permanentemente ocupada por muitas manifestações, ultimamente ampliou-se o número de idosos pró-direita indo em bloco para o asfalto, atraindo seus pares das outras áreas da cidade, formando multidões expressivas. Sempre um palco dos pensares ideológicos que cruzam os tempos políticos brasileiros, a população que se manifesta na orla voltou-se atualmente mais para direita, talvez com saudades do passado militarista. Isso ocorre pela quantidade de idosos residentes e proprietários de outras memórias políticas, e em especial da ditadura, regime militar instaurado em 1º de abril de 1964. Mas as pistas do asfalto duplicado também abrigam

¹⁶⁷ Ver notícia sobre a eliminação da discoteca Help em <http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL1360510-5602,00-DISCOTECA+CARIOCA+HELP+FECHA+SUAS+PORTAS.html>

¹⁶⁸ Endereço do escritório em: <https://dsrny.com>. Acesso em setembro de 2022

grandes festas cariocas, manifestos humanitários e carreatas religiosas. O Carnaval e seus trios elétricos, acompanham blocos tradicionais como os filhos de Gandhi, entre tantos outros, sempre com muito barulho e animação, misturadas à alegria reinante carnavalesca de fevereiro. Os Hare Krishna passeiam com seus discursos, cânticos e danças religiosos e os evangélicos com a bíblia na mão, convocando novos adeptos. Todos os anos acontece o famoso Réveillon de Copacabana, cuja atração são os fogos de artifícios em balsas instaladas no mar, em um evento considerado um dos mais belos e pacíficos do mundo – o que ele é, de facto. Isso, apesar dos restos de lixo que ficam para trás, eficientemente removidos pela Comlurb - o órgão de limpeza urbana do carioca por excelência, antes do dia clarear. Paralelamente, nas areias são instalados palcos para shows gratuitos e os apartamentos da Avenida Atlântica acendem suas luzes fazendo festas, enfeitando ainda mais a beleza do Réveillon.

Outra celebração tradicional é a passeata gay ultra colorida, desfilando tradicionalmente pelas pistas da Avenida Atlântica todos os anos. Aliás, Copacabana é um bairro LGBTQAI+ *friendly* e conta com bares, hotéis, boites e saunas gay friendly. Festas para lemanjá, a deusa das águas de longos cabelos negros e que acontece no último dia do ano, é a mais importante, atraindo praticantes e devotos de religiões de matrizes africanas de vários lugares da cidade e do país, lotando a orla com fiéis trazendo oferendas jogadas ao mar, junto com flores, barquinhos, vestes na cor azul, mechas de cabelos cortados e pedidos emocionantes escritos em pedacinhos miúdos de papel. Apesar de Rubem Braga acreditar que orar pedindo graças a ela já não funciona mais, pois o bairro está corroído pelo pecado, as orações continuam. O culto à entidade lemanjá aparece no filme *Fábula* (1965) como ritual dos pescadores do Posto 6, pedindo sua proteção na madrugada para uma boa pescaria, dessa forma assustando alguns dos miúdos que não conseguiram entender a cantoria ou os objetos fincados nas areias, como oferendas a deusa de seios grandes.

As areias recebem outros tipos de manifestações além das festas populares, religiosas e manifestações cívicas, são as manifestações humanitárias. As areias são palco para desabafos do cidadão comum contra injustiças sociais, chacinas, feminicídios, mortes de policiais, assassinatos, vítimas de acidentes de trânsito. Às vezes artefactos simbólicos em grande quantidade são espetados nas areias; podem ser objetos como cruzeiros¹⁶⁹, máscaras, ou milhares de flores, cada objeto pode representar um ser humano desaparecido, e as areias contentes transformam-se repentinamente num mar de memórias tristes.

Nesse palco encarado como se fosse área eternamente disponível para quaisquer tipo de eventos, sejam esportivos, artísticos ou religiosos pelas administrações públicas, permite-se e são montadas

¹⁶⁹ Ver estudo de Correa (2014) sobre as cruzeiros nas praias de Copacabana.

arenas e teatros iluminados, como enormes gigantes efêmeros, infláveis e desmontáveis. Neles acontecem torneios esportivos como os de vôlei, beach tennis, mas também shows gospel e cultos religiosos, atraindo multidões, e palestras de divulgação de ideias e tecnologias como o TED¹⁷⁰. Em 2016, os jogos olímpicos realizados nas arenas elefantiacas, tomaram as areias da praia de tal forma que expulsaram temporariamente o morador, o banhista, e até o turista, que não conseguia sequer alcançar o mar para se banhar. Importante é frisar que em Copacabana, eventos de grande porte acontecem com frequência. Em Ipanema e Leblon eles são menos comuns, talvez pelo capital social de determinada faixa de renda, mais capaz de exercer pressão nos agentes municipais para impedi-los de usar a praia como palco, assim, evitando barulho, pisoteio dos jardins, sujeira e lixo nas ruas deixados para trás.

Copacabana, é um bairro que cresceu em ritmo cinematográfico. O território mutante e disputado, passou velozmente de local bucólico a bairro moderno, enquanto projetava-se o seu imaginário urbano mundo afora, através do jornalismo, literatura e cinema. Sendo ainda objeto de desejo de muitos curiosos por conhecer ou compartilhar de sua fama e paisagem, seu estilo de vida tornado mito atravessou o início do século XX, sendo cantado em prosa e verso, até que a divulgação sobre uma fase de decadência prevaleceu sobre as suas outras representações, embora de uma formou de outra ela tenha sempre existido, tendo sido mais notada quando se intensificou a mudança no estilo de vida dos mais abastados.



Figura 20. Manifestações nas areias da praia contra a Covid 19.

Sem autoria. Reuters / Autor: Akemi Nitahar.

Fonte: <https://br.investing.com> / Agência Brasil. <https://agenciabrasil.ebc.com.br/>.

Acesso em julho de 2022.

Mas, afinal, como estilo de vida estabeleceu-se ao longo da história da cidade? O que levou a tão propagada decadência do bairro? Que dialética é essa que contrapõe o mito da democracia social com sua cartografia simbólica hierarquizada? Qual a função e o papel do cinema na construção do mito e do imaginário de Copacabana? O'Donnel (2013; posição 738) nos diz que a única maneira de se compreender a elaboração do imaginário urbano, a construção dos seus mitos e a decadência do bairro,

¹⁷⁰ TED: Ideas Worth Spreading. In: <https://www.ted.com/>

é desconstruindo as ligações recorrentes, que nem são causais, nem teleológicas. Ao invés, disso ela propõe atentar para os movimentos direcionados aos investimentos e as disputas políticas, formuladas por interesses nacionalistas ou do capital estrangeiro, impulsionadoras dos traçados urbanísticos que puseram o litoral sul da cidade no mapa da capital, em determinado contexto sócio_histórico. Assim, é pela observação de uma complexa rede de entrelaçamentos, que existe a possibilidade de entender-se Copacabana transmutada de um mero areal em uma cidade desejável, levando o bairro muito além de uma profética vocação praiana redutora da sua importância na história da cidade e do país.

4.4. DE AREAL A CIDADE, UMA PERSPECTIVA SÓCIO_ESPACIAL

Há vinte anos atrás, por exemplo, por quaisquer quinhentos mil réis era adquirido um terreno em Copacabana. Somente areia e essa grama rala que cresce sobre a praia. O mar não passava de uma promessa, como o céu, como o marulhar e como o sol. Mas naquele tempo, mar, sol e céu eram coisas baratas, artigos “sloper”. A montanha isolava Copacabana da cidade, fazia dela um mundo estranho, distante, um mundo que apenas prometia. Joel Silveira, O Cruzeiro, maio de 1943, pp. 14-17171.

Sob uma perspectiva alargada dentro da história urbana do Rio de Janeiro, pode-se dizer que a chegada ao areal de Copacabana, a promessa de um mundo distante, fez parte de um processo de renovação urbana das áreas centrais da cidade. Processo esse, motivado pela necessidade de eliminação de doenças epidêmicas que dominavam o centro caótico, denso e insalubre no início do século XX, aliou-se a premente “domesticação” da paisagem da orla em busca de novos territórios para expansão imobiliária iniciada com a construção e o embelezamento da Avenida Beira Mar, para encontrar areias mais saudáveis. Provocado pelo desejo higienista do novo governo republicano, de tirar a área central superpopulosa ainda mergulhada na “idade média” (Boechat, 1998:24-25), vacinas foram impostas à população, empreenderam-se grandes obras de abertura de ruas, como a Avenida Central (hoje Rio Branco), demoliram-se residências e cortiços insalubres, afrancesando a fisionomia da área central, num projeto de modernidade implementado pelas mãos do Prefeito Pereira Passos e do Presidente Rodrigues Alves. O grande movimento de urbanização ficou conhecido como a famosa política do bota-abaixo, ou do arrasa-quarteirão, porque de facto demoliram-se quarteirões inteiros. Os cariocas da elite, fugiram das mazelas do centro degradado após as obras, sentindo-se tranquilos para optar por residir em locais

¹⁷¹ *Copacabana uma Janela para o Mar*. Excerto do artigo, intitulado “Reportagem de Joel Silveira” para a Revista *O Cruzeiro*, 19 de março de 1943, pp. 14-17.

In: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20194&pesq=%22COPACABANA:%20JANELA%20PARA%20O%20MAR%22&pagfis=36549> . Acesso em agosto de 2022.

mais ventilados e seguros, seguindo então, em direção às praias oceânicas, instaurando um movimento constitutivo de transformação de Copacabana em novo foco de atenções da cidade (Lessa, 2000:243). As razões para esse movimento de inflexão dos mais ricos em direção às praias, foram, naturalmente, acompanhadas por outras pretensões e interesses econômicos além dos sanitários.

Refletir sobre o bairro sem remexer nas origens do seu nome, é desprezar uma curiosa fatia da sua história, por isso uma pequena digressão será feita agora. A literatura em geral reitera as mesmas origens, relatada a seguir, mas há historiadores discordantes. Inicialmente denominada Sacopenapan, a área teria uma denominação de origem indígena, mais precisamente da língua tupi, e costumava ser encontrada em cartas geográficas, até meados do século XVII. Dezouart Cardoso et al (1986:19) descreve o significado de Sacopenapan como o barulho e o bater das asas dos socós, aves que habitam pântanos e áreas molhadas. Essa denominação teria transmutado-se para o quíchua, ou quéchua (a língua do povos indígenas do altiplano boliviano) significando Copacabana, mirante do azul. Essa mudança de nome é atribuída ao surgimento de uma imagem venerada na Bolívia, no Lago Titicaca, Nossa Senhora de Copacabana, que teria vindo para o bairro pelas mãos de comerciantes espanhóis contrabandistas de prata no início do século XVII, de passagem pela cidade portuária. A imagem teria sido instalada no promontório, onde hoje encontra-se o Forte de Copacabana, local no qual nasceu posteriormente a chamada Igrejinha. A Igrejinha reinou por terra e mar por cerca de dois séculos, até ser demolida para dar lugar ao Forte, que até hoje lá está.

Outros negam essa história veementemente como o curioso Celso de Martins Serqueira¹⁷² (2005) possuidor de um sítio na internet com seu nome. Ele afirma que Copacabana nasceu na verdade no Suruí, na região de Magé, Baía de Guanabara. Para resumir, ele traz os seguintes dados: “a) a família dos fazendeiros Proença, de Suruí, resolveu homenagear a Nossa Senhora de Copacabana e para isso construiu uma capela em sua fazenda; b) A capelinha em ruínas que havia nas areias de Sacopenapan no séc. 17 era de outro santo qualquer, ou mesmo eram escombros de um simples oratório dos pescadores e nada tinha a ver com a Nossa Senhora de Copacabana; c) somente com a construção da igreja "de verdade", em 1776, no local onde hoje está o Forte de Copacabana, e com a transferência do oratório da santa de Suruí para lá, é que a região começou a ser chamada de Copacabana. Ou seja, a Princesinha do Mar - codinome de Copacabana depois de final dos anos 1940 – teria mesmo começado, segundo Serqueira, em Magé, antiga Suruí”, no fundo da Baía de Guanabara. Ao final da explanação, Serqueira clama por novas pesquisas que levem em conta esse facto.

¹⁷² O sítio é www.serqueira.com.br. Não foi possível descobrir a profissão do autor ou sua formação ou mesmo a data precisa de sua publicação. Só se sabe que ele pretende trazer curiosidades em mapas antigos do Rio de Janeiro.

É um exercício digno de nota atentar para as origens conflituosas da Santa, fazendo uma remetência ao feminino, um traço impossível de ignorar, permeando os relatos históricos e o crescimento de uma típica cultura copacabanensis. Se observarmos bem, ficticiamente, a entidade_estátua Nossa Senhora de Copacabana, a protetora, acabou ganhando como vizinhas mulheres de carne e osso de outros tipos e profissões, ali perto mesmo do promontório, no Cabaré de Mére Louise, na verdade um prostíbulo. E não só; além da propagandeada qualidade de vida da praia, cravou-se culturalmente toda uma sedutora feminização da sua geografia, um caráter fetichista do espaço, divulgado em imagens, prosa, verso e música, facilitando a submissão do imaginário comum, atraindo novos moradores e turistas desejanτες para aqueles arrabaldes.

Hoje nem a estátua nem a Igrejinha estão mais lá. O trabalho canônico de Dezouart Cardoso et al (1986; 13-15) detalha as rápidas transformações do arrabalde arenoso, reafirmando que muito pouco do que conhecemos atualmente, relembra as etapas da sua história. Pode-se dizer que o bairro já nasceu moderno porque não trouxe em si os modelos cariocas de desenvolvimento urbano do passado, em geral a paulatina mudança das áreas rurais para loteamentos urbanos. Copacabana nem chegou a ser rural, erigindo o seu próprio modelo, já nascendo por isso com as feições de uma cidade moderna, forjando com isso o novo *modus vivendi* do carioca, o banho de mar, o hedonismo e a liberdade dos corpos e porque não dizer, uma forma de fazer política e exploração do solo que até hoje prevalece, no que tange aos acordos entre entidades públicas e privadas para viabilização de melhorias urbanas.

A ocupação do arrabalde iniciou-se, quando a vegetação original de restinga repleta de pitangueiras desaparecia, afugentando escravos e pescadores que lá residiam, para dar lugar as primeiras casas e aos primeiros acessos. Casas de finais de semana e moradores de outrora, foram dando lugar a casas cada vez maiores, à ocupação dos morros por favelas, aos túneis, a demolição do pequeno morro do Inhangá, e a abertura de novas ruas. Afinal, tudo foi desaparecendo definitivamente para dar lugar à aguda verticalização, ocupando todo o solo urbano, até encostar no limite da orla e nas franjas dos morros, através de uma sequência de demolições e construções que nos anos 1930, já apontava a configuração final do bairro. E, diferentemente de outros locais cujo desenvolvimento deu-se de forma mais lenta, em processos sucessivos de loteamentos de chácaras e fazendas cortadas por estradas e até caminhos coloniais, Copacabana, a Sacopenapan, ou Copa Cahuana, pela própria dificuldade original de acesso às suas terras, passou praticamente incólume por esse processo, nascendo já com feições de bairro - em todos os sentidos, até em seus aspetos subjetivos. Até a infraestrutura - implementada pelo poder público - chegou antes dos moradores, azeitando o *modus operandi* de retalhamento do território. E tudo isso com o apetite dos “novos” capitalistas, o apoio e a larga difusão

das mídias de época, com o empurrãozinho do Império e depois da República (proclamada em 1889) e por leis municipais, ora restritivas ora permissivas¹⁷³, que determinaram as tipologias construtivas – tentando evitar favelas e cortiços como os existentes no centro – para atrair as faixas de renda preferidas para ocupação das terras. Assim, após os anos 1870, começaram a surgir ideias de direcionar o desenvolvimento da cidade para aqueles arrabaldes, lucrando com ele, já que áreas no centro já estavam se esgotando.

Essa é uma década marcante no que diz respeito ao crescimento populacional, industrial e a implantação de serviços urbanos e infraestruturais, como os *bonds* e trens. Dezouart et al (1986:25) afirmam como certamente era um bom negócio investir em novos territórios, especialmente pela promoção de loteamentos em áreas ainda não urbanizadas, agora acessíveis pelos novos sistemas de transportes. Esses, permitiram às pessoas residir distante das áreas onde trabalhavam, fugindo não só da aglomeração da área central da cidade, onde a maioria das atividades concentrava-se, como da sua crescente degradação. Para chegar até Copacabana, a ideia era implantar uma linha de carris – projeto nada simples e cercado de bastante polêmica pois foi alvo de disputas financeiras, tanto entre empresários, como entre empresários e o governo. Na altura, o governo (ainda) imperial, efetuava obras públicas através de concessões vistas como promessa de lucros a particulares ou empresas considerados privilegiados, como o Conde de Lages e o Barão de Drummond, ex-mordomo e ex-camareiro do Paço Imperial¹⁷⁴, respetivamente. No entanto, nem sempre os concessionários possuíam o capital necessário para o empreendimento ou eram capazes de levantá-lo para executar as obras que simplesmente não aconteciam, nem saíam do papel. Especificamente sobre a concessão da linha de carris de Copacabana, foram anos de propostas, editais de concorrência e contratos de construção jamais cumpridos, mas também disputas, conchavos, negociatas e propinas.

Assim, os arrabaldes praianos continuaram muito pouco povoados até finais do século XIX, quando os *bonds* puxados por animais chegaram lá, através de um caminho aberto na rocha do Morro da Saudade. Isso deu-se pelo compromisso assumido pela Companhia de Carris Jardim Botânico¹⁷⁵ de estender um ramal de bonds implantando trilhos até Sacopenapan, inaugurado em 1892, o túnel Real Grandeza (Boechat, 1998:25) batizado posteriormente de túnel Alaor Prata (prefeito do Distrito Federal

¹⁷³ Para conhecer mais sobre a evolução da legislação na cidade do Rio de Janeiro, ver: CARDEMAN, David; CARDEMAN, Rogerio Goldfeld. *O Rio de Janeiro nas alturas: a verticalização da cidade*. Arqtextos, n° 078.2. São Paulo, Portal Vitruvius, nov. 2006. Em: http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arg078/arg078_02.asp. Acesso em setembro de 2022.

¹⁷⁴ Para saber mais sobre o Paço Imperial, consulte previamente a Wikipédia. In: [Paco Imperial – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Paço_Imperial). Informações não verificadas.

¹⁷⁵ A Companhia de Carris Jardim Botânico era a antiga Botanical Garden Rail Road. Depois transformou-se em Light.

de 1922 a 1926). Finalmente, a rocha perfurada abriu caminhos em direção à costa, lapidada pelo mar aberto (Boechat, 1998:25). Esse processo foi tão veloz que em 1894 os bonds já chegavam à Igreja, no final da praia, quase já em Ipanema, sendo seguidos pela abertura de novas ruas e loteamentos em todo o bairro (Dezouart et al, 1986:35-36). Antes do túnel Real Grandeza, hoje Alaôr Prata, alcançava-se Copacabana apenas por três meios árduos e trabalhosos, de sobes, descas e circunvalação. A permeabilização do bairro pelos bonds funcionando até “altas horas da noite”, trouxe novos atrativos para a região além do antigo Cabaré de Mére Louise, o preferido de políticos e homens abonados da cidade. Um bar no final do ramal do Leme foi arrendado Cervejaria Brahma (1905), cuja frequência era facilitada por passageiros compradores de tickets de valor mais baixo. Isso permitiu à população proletária alcançar os arrabaldes para lá passar todo o dia, antecipando o usufruto das areias da praia como ponto de lazer de baixo custo e concentração dos diversos. Pontos de passeio para essa faixa de renda foram incentivados pela publicidade em periódicos da época, mas não só; a publicidade tinha outros alvos, como os “capitalistas”, rentistas compradores de terrenos para construção de novas casas e locadores de imóveis (Dezouart et al, 1986:37).

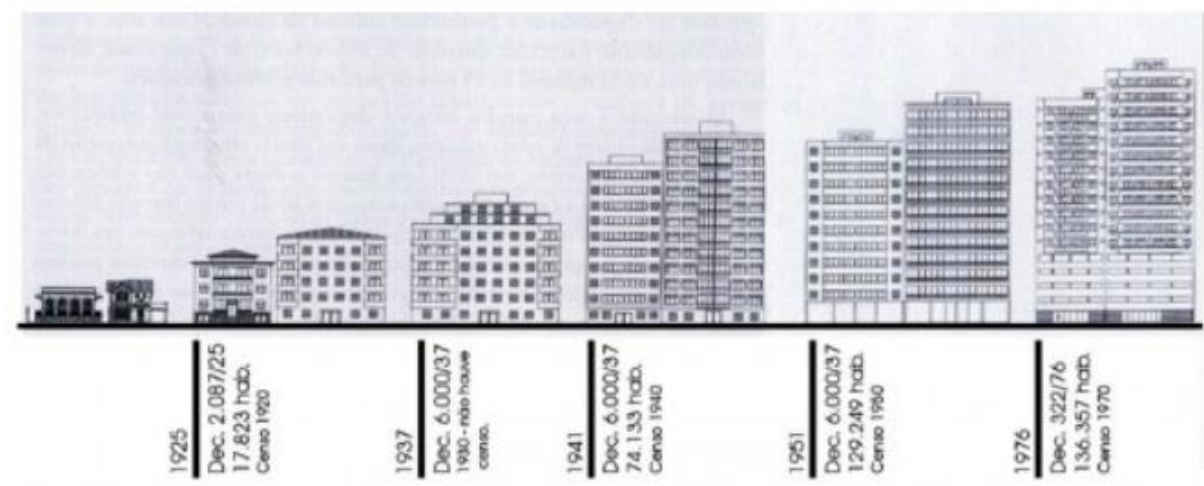


Figura 21. Evolução da legislação urbanística da cidade do Rio de Janeiro.

Mudanças na legislação urbanística que afetaram a orla de Copacabana em um período de 50 anos, favorecendo a verticalização. In: Nas alturas. O apartamento à beira-mar e a verticalização de Copacabana. Artigo de Ivan Souza Vieira, publicado em ARQUITEXTOS, nº 258.03, revista digital Vitruvius, de 22 de novembro de 2021.

Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.258/8318>. Acesso em setembro de 2022.



Figura 22. Copacabana e abertura do túnel Alaôr Prata. Copacabana tendo ao fundo a visão do morro do Cantagalo. Imagens circa 1890. Autor Juan Gutierrez. Na segunda imagem o canteiro de obras e a abertura na rocha do Morro da Saudade, o Túnel Real Grandeza, depois Alaôr Prata, o Túnel Velho.
 Fonte: Brasileira Fotográfica. In: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>. Acesso em agosto de 2022



Figura 23. Imagens do Túnel Novo, Túnel do Leme ou Coelho Cintra. Coelho foi o engenheiro responsável pelas obras do Túnel Alaôr Prata. A primeira imagem mostra o túnel em cartografia aérea, mostrando na porção inferior da imagem, Copacabana, e na superior o bairro de Botafogo, separados pelo morro de São João, circa 1921. Autor: Jorge Kfoury. A segunda imagem mostra em panorama a entrada do túnel a partir do Leme, em 1907. Sem autoria.
 Fonte: Brasileira Fotográfica <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>. Acesso em agosto de 2022.



Figura 24. Imagem clássica do filme Roberto Carlos em ritmo de aventura (1968) de Roberto Farias. O herói Roberto Carlos pilotando seu helicóptero. O helicóptero do astro da Jovem Guarda entra pelo Túnel do Leme desde Botafogo e sai na Avenida Princesa Isabel, aquela que divide virtualmente o Leme de Copacabana.

O processo de valorização imobiliária de Copacabana foi substancialmente beneficiado pela forte atenção concedida pelo poder público em detrimento de outras partes da cidade, e por uma nova forma de usufruir o mar. Este, anteriormente encarado como tratamento de saúde sob a doutrina higienista, passou a ganhar atributos de lazer, tornando-se moda, incentivando a exibição dos corpos, o esporte e a saúde. Antes de costas para o mar, a cidade decidiu virar a frente das edificações para o oceano, incentivada pelas novas avenidas litorâneas, pela beleza e frescor da paisagem desvendada. Fazendo parte de um intenso projeto de reforma sanitária e embelezamento iniciado pelo Prefeito Pereira Passos, inaugurou-se o túnel do Leme em 1906; surgiu a Avenida Beira Mar, interligando o centro da cidade a Botafogo, cuja construção foi finalizada em 1907. Finalmente a Avenida Atlântica, em novo perfil, coroou o projeto de facilitação dos acessos à Copacabana em 1910. Um decreto criado pelo Prefeito Pereira Passos em 1908 facilitou a ocupação da orla marítima através da isenção de quaisquer tipos de taxas e emolumentos visando novas construções (Dezouart et al, 1986:46) esboçando assim, os primeiros rascunhos de um processo de transformação de determinadas áreas do bairro em moradia das elites (ibid:49).

4.5. AVENIDA ATLANTICA, HOTEL COPACABANA PALACE

É verdade que tudo depende da praia. Foi a praia que deu valor ao terreno. Foi a praia que ergueu o arranha-céu. A praia criou aquela jovem bronzeada de óculos escuros que fala uma língua que você da Tijuca ou de Madureira não compreenderá. Bars, cassinos, homens de terras distantes, americanos alegres e austríacos enterrados na sua melancolia, atletas e “cock-tails” – tudo isso é fruto da praia. Prestem bem atenção a essa coisa importante: a Tijuca também é lugar onde se mora e se vive, mas lá o chão não está espetado de arranha-céus e penso que a bebida que ainda hoje predomina, nas suas casas e nos seus bars, é até hoje, o leite doméstico. Joel Silveira, 1943.

O Rio de Janeiro não se transformou em uma “cidade balneária” de um dia para o outro, mas acolheu essa função incorporando-a paulatinamente ao tecido urbano, durante a primeira metade do século XX, tornando-a dessa forma característica fundamental na apresentação e representação da cidade (Parente & Costa Gomes, 2021:02). Nesse sentido, pode-se dizer que a vida parisiense e das cidades litorâneas francesas de Nice e Cannes tiveram um grande impacto sobre o já tão mencionado Prefeito Pereira Passos (1902-1906), impulsionando o agenciamento das melhorias urbanas no centro do Rio e na orla carioca. A cidade balneária de Nice na Côte d’Azur, foi visitada por ele em várias ocasiões (Andreatta & Hence, 2020:49-53) certamente povoando seus sonhos de urbanização. Após realizar

intervenções para a construção da Avenida Beira Mar interligando Centro a Botafogo, Passos publicou um decreto, o de nº 561/1905, autorizando a construção de uma pista margeando a praia de Copacabana, provavelmente sobre um caminho que já existia, unindo o nascimento de uma paisagem litorânea esteticizada e contínua, à permeabilidade dos acessos para a orla sul da cidade, consolidando a balnearização às perspectivas de modernização da cidade.

O novo passeio marítimo, a Avenida Atlântica, começou a ser construído em 1906, desde o Leme até a Igreja, hoje Posto 6, com objetivos de organizar a frente marítima e sua relação com a urbe através da aplicação de um esquema de composição alinhando faixa edificada, via carroçável, passeio peatonal e o mar¹⁷⁶ (Parente & Costa Gomes, 2021:07). Interrompido e abandonado na gestão do novo prefeito, fato muito criticado à época, foi em 1908 após a retomada das obras, que finalmente surgiu uma avenida com aproximadamente seis metros de largura¹⁷⁷, com prédios alinhados a 50 metros ou mais da beira do mar, distribuídos da seguinte forma; “um passeio junto às casas, uma calçada arborizada e macadamizada e outro passeio mais largo do lado do mar, abrangendo tudo vinte metros, ficando reservado à praia, aos beijos das vagas, os restantes trinta metros. (Gazeta de Notícias, 30/10/1905, p. 1, apud: Parente & Costa Gomes, 2021:07). Três anos depois, a avenida teve seu perfil prolongado (em 1910) iniciando uma sucessão de intervenções e investimentos vultosos do poder público, tanto no que tange a melhorias estéticas, como em defesa das ressacas frequentes e avassaladoras que atingiam as edificações construídas cada vez mais próximas ao mar. Em 1911 a avenida recebeu mureta de proteção e foi alargada, em função de mais uma grave ressaca e do aumento do fluxo de automóveis, que já se iniciava. Em 1918 durante a Gripe Espanhola, que dizimou mais de 300 mil na cidade, levando até o Presidente da República, Rodrigues Alves, mais um evento marítimo a maltratar a avenida ocorreu, deixando-a esburacada. Novas obras alargaram-na para 17.00 metros, duplicando a via de carroçagem e inserindo um canteiro central com nova iluminação, transformando-a

¹⁷⁶ Parente & Costa Gomes (2021:06) no parágrafo 18, discutem a balnearização da cidade do Rio de Janeiro e suas relações com a questão urbana no texto A Orla de Copacabana, tomando o bairro como exemplo e o ponto de partida de sua balnearização – a Av. Atlântica e as origens do seu traçado “definido por meio de um conjunto de Projetos de Alinhamento (números 137, 138, 139, 140, 141) aprovados pelo decreto municipal 561 de 4 de novembro de 1905. O chamado “Projeto de Alinhamento” (PA) é um instrumento destinado ao planejamento e à implantação da rede de logradouros da cidade (vias e áreas públicas em geral) e, embora já fosse empregado anteriormente, adquiriu importância como dispositivo urbanístico durante a administração de Pereira Passos, atuando com efetividade até os dias atuais (IBAM, 1996: 22).¹¹ Cumpre ressaltar que os PAs não apenas definem o traçado das vias, mas estabelecem o “esquema de composição” dos logradouros públicos que se encontram espacialmente associados em uma determinada área, visto que nele estão definidos parâmetros como a largura das vias e dos passeios – reservando assim a quantidade de espaço necessária para o trânsito público (de veículos e transeuntes) –, a disposição de praças e a geometria das esquinas (IBAM, 1996: 13).

¹⁷⁷ Foram encontradas informações desencontradas sobre a largura da avenida, entre 4.50m, 5.00m e 6.00m, portanto resolvi adotar a largura aproximada de 6.00 metros.

no cartão-postal noturno, o colar de pérolas de contorno suave. A avenida alcançou seu perfil final em 1919, quando a totalidade de sua curva geográfica se fez, tal como a conhecemos na atualidade. Mas as ressacas continuaram. Em 1924 e 1925, a violência de outros eventos acabou destruindo a muralha de proteção e novas obras foram necessárias¹⁷⁸. Em 1930 a fúria do mar levou o movimento das ondas até a porta principal do Hotel Copacabana Palace.

Por muito tempo a avenida simbolizou a fragilidade humana frente ao desafio da existência de uma frente marítima urbanizada, estabelecida desde o início sem respeito ao distanciamento adequado do mar. Foi apenas nos anos 1970 quando a praia foi alargada para inserção do emissário submarino que a solução foi encontrada, uma ideia já ventilada por Alfred Agache, urbanista francês que esteve na cidade nos anos 1920 e produziu o plano *Cidade do Rio de Janeiro, Remodelação – Extensão e Embellezamento. 1926 – 30*¹⁷⁹. A construção da Atlântica integra um intenso ciclo de domínio e recriação por mãos humanas da geografia litorânea carioca pela técnica da engenharia. Como artefacto, a cidade aliou-se a técnica para ganhar seu novo perfil e essa foi a condição fundamental a permitir aos agentes econômicos e políticos intervir no meio natural para obtenção de seus objetivos (Andreatta & Herce, 2019).

A construção da Avenida Atlântica foi incluída na Carta Cadastral como um dos grandes melhoramentos urbanos realizados na cidade do Rio e sua execução ficou a cargo do engenheiro Augusto Américo de Souza Rangel¹⁸⁰ (1865 – 1924), que trabalhou na comissão da Carta Cadastral, tendo sido seu chefe durante o período de 1901 -1903 (Brasiliiana Fotográfica, 2020)¹⁸¹, integrando parte da gestão do Prefeito Pereira Passos. O calçadão foi executado com pedras pretas de basalto e pedras brancas de calcita, as chamadas pedras portuguesas, porque muito empregadas em Portugal e de lá trazidas (Andreatta & Herce, 2019:51). O padrão de ondas é do século XIX, tendo sido criado para a Praça do Rossio, em Lisboa – uma homenagem ao encontro das águas do Rio Tejo com o Oceano Atlântico. Nos anos 1970, o desenho de ondas do Rossio foi reproporcionado por ocasião do alargamento pelo paisagista Roberto Burle Marx.

Andreatta & Herce (2019:51) ressaltam dentre as várias qualificações atribuídas à avenida urbanizada, uma remetência que a fez juntar-se a outras feminizações culturais de sua geografia. A

¹⁷⁸ In: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>. Acesso em agosto de 2020.

¹⁷⁹ O plano foi produzido na administração do prefeito do Distrito Federal, Antonio Prado Júnior e publicado em versão francesa e brasileira pelo Foyer Brésilien, Paris.

¹⁸⁰ Informações preliminares sobre o engenheiro que trabalhou com o Prefeito Pereira Passos e era também seu amigo, ver: <http://expagcri.rio.rj.gov.br/souza-rangel-alfredo-americo-de/>. Acesso em agosto de 2022.

¹⁸¹ In: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>. Acesso em agosto de 2020.

Avenida Atlântica, sensual e feminina em nome e formato, teria feito a transição perfeita e linear entre o conjunto costeiro formado pelo areal da praia, banhada pelo oceano Atlântico, e o mar masculino e bravo – aquele mesmo das ressacas. Mas as remetências não param aí. Logo após iluminada, a avenida ganhou nova qualificação simbólica, a de ser similar a um colar de pérolas quando visualizada em conjunto e à distância, afirmando a sua vocação de ser mais um ícone visual fabricado, juntando-se ao Cristo Redentor e ao Pão de Açúcar, outros marcos turísticos imersos no imaginário nacional e estrangeiro. Em final dos anos 1940, mais precisamente em 1946, com o sucesso musical de Armando Ribeiro e João de Barro, a avenida recebeu definitivamente sua qualificação simbólica prevalente – a de Princesinha do Mar. Já o arquiteto Oscar Niemeyer que fez da Avenida Atlântica seu local de moradia e escritório durante toda a vida, contribuiu para enaltecer o próprio trabalho através da comparação com as formas sinuosas da praia, as curvas montanhosas do relevo geográfico carioca e...o corpo feminino. Há algum tempo, distanciaram-se os mitos dessa simbolização das pérolas, das formas sinuosas perfeitas e da aristocracia juvenil da princesa. A princesa passou a ser uma mulher pública, conforme chamou Rubem Braga ali no poema de abertura do capítulo; a luz dourada passou a ser mais branca e mais distribuída na orla (ela é agora de Led) e as formas sinuosas perderam a relação original praia_edificações, após o alargamento. O lado considerado escuro de Copacabana emergiu; a desordem urbana, comércio decadente, prostituição, pobreza nas ruas. Essa é a condição cantada em prosa e verso por multiartistas urbanos como Fausto Fawcett, que desde os anos 1980 registra “uma Copacabana sortida de seres excêntricos que conciliam, numa gambiarra dialética, terceiro-mundismo e tecnologia de ponta, militarismo e tropicalismo” (Uviedo, 2022)¹⁸². Uma verdadeira babel tropical.

Não se pode esquecer de repisar que na Atlântica nasceu o hábito do banho de mar, o passeio à tarde, o chamado *footing* (que já existia em outras áreas da cidade) e o desfile de automóveis à noite, numa popularização da vida social à beira-mar, conforme apontam os estudos antropológicos sobre o surgimento dos estilos de vida cariocas, de Júlia O'Donnell (2013: posição 2018). Nos anos 1920, a prática praiana nas areias e os passeios no calçadão passaram a integrar a cartografia social carioca, transformando Copacabana em lugar privilegiado para a exibição de corpos elegantes e bem vestidos, tanto de belas senhoras e senhoritas, como de homens e rapazes esportivos e saudáveis, à vontade e vaidosos em seus corpos bronzeados num vai e volta exibido, como uma *flanêrie* litorânea. O hábito claro, perdura atualmente, mas sem nenhum sinal dos seres elegantes de outrora. Nos anos 1930 essas novas sociabilidades incluíram também o cinema na avenida, o Rian, certamente tendo trazido nos filmes

¹⁸² Para entender o artista ver entrevista exclusiva com o escritor, dramaturgo e compositor Fausto Fawcett, por Ian Uviedo, *Fausto Fawcett, a crise, o caos e a catástrofe*, in: 2020 RevistaRia. A revista virtual da Ria Livraria. São Paulo, 2020. In: <https://www.revistaria.net/entrevista-fausto-fawcett/>. Acesso em agosto de 2022.

exibidos imagens e sons capazes de imprimir novos hábitos culturais. Assim, a existência da avenida possibilitou engendrar práticas específicas de interação social cujo impate ainda de faz sentir até hoje - não só nessa como em outras praias.

Em poucos anos a Avenida passou a ser mais do que uma belíssima via à beira-mar e mais do que as práticas a ela relacionadas. Pontuada em seus dois extremos por dois fortes das armas brasileiras, a via passou a ser palco de eventos políticos e manifestações públicas, como os *18 do Forte*, no qual revoltosos pertencentes ao movimento tenentista, a maior parte de oficiais de baixa patente, pegaram em armas para manifestar-se contra o governo republicano e as oligarquias dos estados de São Paulo e Minas Gerais, a dupla *café com leite*. Não é preciso dizer que os cerca de 300 amotinados foram rendidos no forte e que ao final, apenas 18 deles marcharam pela avenida em manifestação fracassada, recebendo uma saraivada de balas¹⁸³, havendo até mortes.

A soma de atrativos de lazer com econômicos, objetivando atrair a nova burguesia urbana, turismo e investidores, foi mesmo o elo que faltava aos esforços do governo e da sociedade abastada para atribuição de vez do status aristocrático, e do glamour instalado até os anos 1950 em Copacabana. Nesse marco, o acontecimento definidor foi a inauguração do Hotel Copacabana Palace, em 1923, transmutado em sinônimo de luxo, charme e beleza. Hotel cercado de histórias, ele devia ter ficado pronto em 1922 por ocasião do centenário da Independência do Brasil. O Hotel nasceu do desejo do Presidente Epitácio Pessoa (1919-1922), um indivíduo singular com ambições de grandeza e internacionalização, tido como sujeito de fama progressista, mas dono de atitudes racistas que contrariavam essa impressão. Com o ardente desejo de tornar o Brasil conhecido e valorizado na Europa, Epitácio prolongou uma estratégia anterior, financiando a presença de estrangeiros e figuras proeminentes para visitar o país, custeado pelos próprios brasileiros, acreditando desta forma ser possível tornar o Brasil mais respeitado e conhecido por suas qualidades de nação em desenvolvimento, e de incríveis belezas naturais, atraindo investimentos. Seu audacioso plano era fazer uma grande exposição em 1922, em comemoração ao centenário da Independência, uma verdadeira “vitrina do progresso” (Boechat, 1998; Motta, s/d¹⁸⁴).

A exposição de 1922 seguiu os moldes europeus das grandes exposições estrangeiras, na qual

¹⁸³ Para mais informações sobre a revolta tenentista ver reportagem do jornal O Estado e São Paulo, em artigo de Liz Batista, edição em linha de 5 julho de 2022, denominado “100 anos da Revolta dos 18 do Forte de Copacabana”. In: <http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,100-anos-da-revolta-dos-18-do-forte-de-copacabana,70004110030,0.htm>. Acesso em agosto de 2022.

¹⁸⁴ Para informações preliminares ver artigo de Marli Motta (s/d) no *Atlas Histórico do Brasil* da Fundação Getúlio Vargas, FGV/ CPDOC. In: <https://atlas.fgv.br/verbetes/exposicao-internacional-do-centenario-da-independencia-do-brasil>. Acesso em agosto de 2022.

seriam instalados pavilhões temporários para as nações amigas. As motivações eram comerciais, pretendiam contribuir para ampliar o afluxo de divisas e turismo, produzir impacto sobre a infraestrutura urbana e difundir valores e padrões de conduta, sempre de olhos voltados para os europeus. O mais importante, e ainda hoje é assim, era a afirmação do prestígio nacional, representado pelos pavilhões de cada país que constituíam a coluna vertebral das exposições (Motta, sem data)¹⁸⁵.



Figura 25. Ressaca na praia de Copacabana.

Estragos provocados pela ressaca na Av. Atlântica na Revista da Semana de 1924Ao fundo o Hotel Copacabana Palace.
Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>. Acesso em agosto de 2022.



Figura 26. Vista aérea do Copacabana Palace na Avenida Atlântica.

Em ambas imagens se vê o morro do Inhangá derrubado para construção do anexo com piscina (1946-1948) e alguns anos depois para a construção de um conjunto de edifícios (1951). S/autor (circa 1930).
Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>. Acesso em agosto de 2022.

¹⁸⁵ Ver artigo de Marli Motta (s/d) no Atlas Histórico do Brasil da Fundação Getúlio Varga, FGV/ CPDOC. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/exposicao-internacional-do-centenario-da-independencia-do-brasil>. Acesso em agosto de 2022.

Para abrigar os pavilhões, a ideia foi instalá-los na área central da cidade recém renovada por Pereira Passos, mas para isso era necessário abrir um grande espaço. O local estabelecido precipitou a demolição do morro do Castelo, área considerada o berço de fundação do Rio de Janeiro, suscitando discussões acaloradas entre a população. Um processo que atingiu ainda outros morros como o de Santo Antônio, e até o pequeno Morro do Inhangá, esse último instalado no caminho do Copacabana Palace, cortado sem piedade em 1934, para instalação do anexo com piscina do hotel. O morro dividia os bairros do Leme e Copacabana, mas com a sua remoção definitiva em 1951 para a construção do grupo de edifícios Chopin, Balada e Prelúdio, uma linha mnemónica imaginária passou a existir entre ambos os bairros.

Apesar de todos os esforços, investimentos e convites, infelizmente a exposição não conseguiu atrair o interesse das autoridades e dirigentes estrangeiros, frustrando o governo brasileiro. Passadas as festas de inauguração, a exposição ficou aberta aos visitantes da capital carioca, mas também dos outros estados, durante um ano, e de facto, os brasileiros acorreram em massa aos palácios e pavilhões, bem como ao alegre e movimentado parque de diversões (Motta, s/d; Boechat, 1998:30). A exposição, portanto, foi um sucesso nacional.

Se haveria uma exposição, era imprescindível proporcionar-se igualmente, uma hospedagem de nível internacional, digna das autoridades, que se acreditava, aceitariam mais vezes os convites para vir à cidade. Uma Copacabana ainda vazia, mas já nascida com a pecha de moderna em visível e rápido crescimento, era o lugar ideal para oferecer um hotel novo com serviços similares aos europeus, especialmente baseado em normas culturais francesas - para quem os governantes miravam seu olhar desde as reformas Passos no centro do Rio - e na qualidade das noções britânicas de serviço. Para realizar o projeto de instalar um empreendimento dessas dimensões e características, foi convidado o empresário Octávio Guinle, possuidor de grande expertise em hotelaria pois já tinha seu próprio hotel em São Paulo, além de ser herdeiro do fundador das Docas de Santos (1886-1980), empresa privada responsável por todas as operações no Porto de Santos. Ele teria de enfrentar vários tipos de marés, entre elas as ressacas, através de uma fundação adequada e forte; e a intermitência, pois os hóspedes importantes desapareceriam após o término da exposição, tornando-se ocasionais (Boechat, 1998). Para que o hotel fosse financeiramente autossustentável, Guinle acordou com o governo a inserção de um cassino e espaço para a existência de shows, bailes e eventos artísticos. Para projetá-lo, chamou o arquiteto francês Joseph Gire¹⁸⁶, que não por acaso, inspirou-se nos hotéis Carlton em Cannes, e Negresco

¹⁸⁶ O arquiteto francês têm muitas obras na cidade carioca. O Palácio das Laranjeiras, o Hotel Glória e a antiga sede do jornal

em Nice respetivamente, numa tentativa de transposição de um modelo de elegância e luxo dos balneários franceses, aliada à fidelidade da administração e as hierarquias de classe e privilégio.

O projeto tinha uma estrutura especial de proteção contra a força das marés e para isso foi construída uma grande barragem subterrânea. No entanto, os muitos obstáculos enfrentados durante a construção, incluindo os custos e novas ressacas, o impediram de ficar totalmente pronto em 1922. Inaugurado apenas em 1923, o hotel sofreu seu primeiro revés – a permissão para o funcionamento dos cassinos no Brasil foi suspensa em 1924. A proibição foi revogada apenas em 1930 pelo Presidente Getúlio Vargas, e o cassino voltou a funcionar por pouco mais de 15 anos. A decisão de Getúlio no entanto, foi revertida em 1946, quando a roleta parou de girar subitamente pela canetada do Presidente da República, Marechal Eurico Gaspar Dutra, que cedeu as pressões da igreja, e diz o folclore, de sua própria esposa Dona Santinha, totalmente contra a jogatina e aos vícios correlatos que acompanham o jogo, como o alcoolismo e a prostituição (Boechat, 1998:30-32). A imponência do Copa ainda domina a Atlântica, e ele, como o pioneiro de uma série de edificações que erigiram uma sólida frente de fachadas, elevou a avenida à condição de tornar-se mais um dos cartões-postais da cidade. A partir da exploração do brilho do hotel o bairro beneficiou-se, convertendo-se no ícone do moderno, do não colonial e da originalidade nacional, o local onde todos queriam morar (Lessa, 2000). Com o recrudescimento do hábito do banho de mar, o Rio passou a ser a metrópole da roupa de banho e enquanto o olhar do carioca erguia-se para o oceano Atlântico, o corpo abandonava as águas serenas das praias da Guanabara, indo para o melhor dos mundos (Boechat, 1998-30-32). Copacabana passou a ser o lugar onde o corpo livre cruzava com o indivíduo vestido para o cotidiano do trabalho e a rotina de vida. A massa de concreto edificada defronte ao mar enfeitada por corpos desnudos consolidou um verdadeiro paraíso dos trópicos (Lessa, 2000:246).

Como uma alternância entre lugar mágico e funções sensuais, o hotel possibilitou aos indivíduos de alta renda combinar a sofisticação urbana, como as roupas a rigor dos *night clubs* ou jantares à luz de velas, com a disponibilidade do banho de mar desinibido imediatamente à porta, além da prática dos jogos e *sports* na areia (Lessa, 2000:245). Para os outros cidadãos menos abonados, havia lugar fora do hotel, conforme professado pelo mito da praia democrática carioca, que diz que o encontro dos corpos desnudos das suas posses diluiria as diferenças nas areias. Mas sabe-se que não é bem assim, pois a distinção social, identidades sexuais e raça, está viva e permanente no território. Nesse sentido, a

“A Noite” – que foi o primeiro arranha-céu moderno do mundo, com 22 pavimentos e 102 metros de altura. Gire também deixou sua marca na paisagem urbana de cidades francesas, alemãs, espanholas e argentinas, o que torna ainda mais impressionante o ostracismo em que mergulhou seu nome. Ver mais informações sobre o arquiteto no artigo de Luciano Trigo no Jornal O Globo de 12 de abril de 2015. In: <https://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/joseph-gire-o-arquiteto-frances-que-mudou-paisagem-urbana-do-rio.html>. Acesso em agosto de 2022.

fabricação do corpo moderno na praia foi vista como um componente crucial na nova era do automóvel, do arranha-céu e do cinema, os próprios epitomes modernos refletidos em Copacabana. A descoberta do corpo tornou-se não apenas um sinal de modernidade, bem-estar, saúde e beleza, mas também uma afirmação eugênica (Jaguaribe, 2014:149). A praia tornou-se moda, respeitando, entretanto, a peculiaridade brasileira de mantê-la como espaço livre público, universalmente acessível, mesmo que repleta de territorialidades. O culto à beleza, associado às possibilidades atléticas do corpo, tidos até então como monopólio aristocrático, expandiram-se para as grandes massas urbanas, ainda que na condição de mito (Andreatta et al, 2009). O cinema hollywoodiano em muito contribuiu para esta nova imagem, desde o lançamento de *Flying Down to Rio* (1933), estrelado pela dupla Fred Astaire e Ginger Rogers, filme em foco no início do Capítulo 1, mitologia prolongada nos filmes estrelados depois por Carmem Miranda.

4.6. BAIRRO, CENTRALIDADES E A COPACABANIZAÇÃO DO AREAL

“Mas um dia os homens rasgaram a montanha – e agora Copacabana estava desvendada. Hoje as companhias de imóveis estão sobre ela com a voracidade de esfaimadas. Coitados dos seus quinhentos cruzeiros que não podem fazer nada. Nada. No máximo, dá para o aluguel de um apartamentozinho, ridículo, apertado como uma cinta moderna, onde você apenas poderá espremer a sua vida de solteiro. Quinhentos cruzeiros você gasta facilmente numa noite de cassino, gasta até mais. E o chão sobre o qual os seus ilustres e sossegados antepassados chutavam pedrinhas e amassavam a grama, está hoje superlotado como um ônibus das dezoito horas. É esse o motivo por que as casas ganham as alturas. A montanha aprisionou Copacabana. O espaço é o único lugar livre” Joel Silveira, Revista O Cruzeiro, maio de 1943, pp. 14-17.¹⁸⁷

Na paisagem urbana, é possível distinguir-se as camadas mais óbvias que resultaram de processos de interação entre espaço geográfico e práticas sociais. São processos de supressão, acumulação e superposição, relativos a substituição paulatina tanto dos seus elementos rígidos quanto da produção dos espaços. O que resta, essas camadas distinguíveis, foram denominadas pelo geógrafo Milton Santos (2006:92) de *rugosidades*. Essas rugosidades podem manifestar-se como forma, espaço construído e paisagem. O que se conhece hoje sobre o bairro de Copacabana são essas rugosidades, aliadas a história e aos rastros deixados pelo seu modo de vida singular. Mas o que exatamente é um bairro?

¹⁸⁷ Copacabana uma janela para o mar. Crônica de Joel Silveira, na Revista O Cruzeiro, de 29 de março de 1943, 14-17.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20194&pesq=%22COPACABANA:%20JANELA%20PARA%20O%20MAR%22&pagfis=36548>

Um bairro urbano tem vida, fisionomia e alma próprias, ele é muito mais que uma definição técnica, é um conceito de origem popular, da linguagem corrente (Bernardes & Segadas Soares, 1990:105-106). Copacabana é um bairro muito mais no sentido de ser possuidor de uma fisionomia própria, um estilo de vida particular e uma alma transcendente, do que em sentido administrativo, mesmo porque, a rotulagem das circunscrições administrativas dos municípios nem sempre coincidem com a sensação de imersão sentida naquele lugar. Sob esse prisma, o bairro carrega em si componentes de subjetividade muito mais embasados em sentimentos coletivos de seus habitantes, aliados a sensação de pertencimento, do que a circunscrições administrativas. Essa noção é, portanto, muito mais geográfica, concreta e rica, do que linhas e limites traçados em mapas, descrições ou cartas geográficas. É o reconhecimento da originalidade e singularidade relativa aos outros locais que o cercam, que irá diferenciá-lo dos demais



Figura 27. Avenida Atlântica.

Autor: Alfredo Krausz (circa 1930). Nem todos iam mergulhar ou usufruir da praia. Vista do calçadão de ondas.

Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>. Acesso em agosto de 2022.



Figura 28. Ressaca na praia de Copacabana.

São dois registos de Augusto Malta (1864-1957). A imagem à esquerda é de 1919 e a da direita de 1921.

Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>. Acesso em setembro de 2022

Um bairro pode ser caracterizado por uma certa paisagem cultural, um certo conteúdo social e

uma função dentro da cidade (Bernardes & Segadas Soares, 1990, 104-105). A caracterização pode referir-se à composição pelo estilo e idade das edificações e construções, pela disposição das ruas, o suporte natural e cultura urbana, além de um certo conteúdo social e seu papel funcional preponderante dentro do organismo geral da cidade – lazer, serviços, administrativo, por exemplo. Ele pode distinguir-se a partir do seu sítio geobiofísico que lhe dá uma configuração espacial específica, condicionando as construções e influenciando seu estilo de vida, o que é o caso explícito da geografia de Copacabana, um corpo fino espremido entre o mar e as montanhas.

Para os geógrafos e urbanistas, um lugar central é conceituado a partir de aspectos que lhe conferem características e funções bem específicas, diferenciando-o dos demais. A centralidade, sob este prisma, é também considerada em decorrência das interações entre os lugares centrais e suas respectivas áreas de influência (Ferreira de Melo, 1997: 51). Desde que a acessibilidade a Copacabana se tornou menos complicada no início do século XX, o bairro foi transmutando-se em alternativa ao saturado solo do Centro da cidade, tornando-se importante polo e ponto turístico da Zona Sul. Nesse sentido, adquiriu primeiramente um posicionamento como subcentro de lazer, cujas praias, bares e cinemas eram o chamariz para a diversão de uma certa classe social. Com o passar dos anos Copacabana ganhou autossuficiência e uma centralidade próprias, atraindo atividades comerciais, de serviços e igualmente, todo o tipo de profissionais de suporte a elas interligados. Esses profissionais podiam ser por exemplo, médicos, advogados, comerciantes ou empregadas domésticas. Podiam ser moradores que desejavam instalar-se o mais próximo possível do trabalho e iam lá residir nos apartamentos ou favelas, ou uma população flutuante de não-residentes a trabalho ou a lazer. Isso imprimiu outro aspecto a Copacabana e suas ruas, durante a semana e aos finais de semana. São características não só físicas, mas também econômicas, questão consequente de sua nova função dentro da cidade. Copacabana passou assim, a abrigar um comércio herdado do Centro e até dos bairros contíguos, mas com um perfil mais sofisticado (Bernardes & Segadas Soares, 1990:120). Somado a uma mitologização do lugar, o bairro tornou-se o ícone da modernidade brasileira em uma diversidade de aspectos que iam além do banho de mar e dos seus atrativos culturais – era um bairro funcional no sentido de sua urbanidade e da ampla estrutura de comércio, lazer e serviços oferecida aos seus residentes, que eram em número cada vez maior.

Entre os anos 1940/1950 a verticalização explodiu, preenchendo os vazios espaciais outrora existentes. Antes ocupada por apartamentos de classe média_alta e média_média, os imóveis encolheram de tamanho para os conjugados, enquanto as classes abastadas iam abandonando o bairro para morar em outras praias. Esse crescimento permitiu a população mais modesta residir próxima ao local de trabalho, atraindo também o suburbano que não mais queria frequentar Copacabana apenas

nos finais de semana motivado unicamente pelo lazer, mas sim, para morar, abandonando seus ambientes muitas vezes - mas não necessariamente - abafados e pouco atraentes, conjugando trabalho e lazer em uma só topografia. E isso sem mencionar sublocações de salas e quartos de bons apartamentos pelos seus locatários, inchando ainda mais Copacabana e transformando os apartamentos em novos cortiços para tirar o máximo proveito da pretensa qualidade de vida do bairro e de sua atratividade commodificada. Essa é um pouco a história exemplificada pela mãe solteira e filha, duas migrantes intraurbanas que saem do subúrbio da Penha para Copacabana, no filme a ser analisado no Capítulo 7, *Tati a Garota* (1978) de Bruno Barreto.

Atualmente, Copacabana pode ser descrita como um centro funcional de lazer, comércio e serviços, permeado por uma forte heterogeneidade sócio_espacial. Essa mudança funcional que atingiu o bairro, sob o olhar de Mello (1997) pode primeiramente ser compreendida sob o prisma do *policentrismo*, referente aos processos sucessivos de substituição de funções e fragmentação das centralidades¹⁸⁸ que caracterizam os vetores de crescimento da cidade do Rio de Janeiro. Depois, deve ser revista sob um processo *etnocêntrico* interligado diretamente ao que Copacabana já foi um dia considerada pelos seus habitantes. Como o melhor lugar do mundo - especialmente até os anos 1950, quando os *golden years* findaram ratificando o novo característico adquirido pelo seu entorno – a “democratização” no uso e ocupação dos espaços públicos e privados, transmutaram estrutura social, econômica e física devido a super densificação do seu solo urbano.

Em uma ligeira distorção dos conceitos tanto de etnocentrismo como das centralidades funcionais, para aplicá-los a Copacabana Mello (1997:52), observa o etnocentrismo como fenômeno universal de supervalorização de lugares que passam a ser incorporados como o “coração do mundo”. O “coração” incorpora qualidades a partir de uma espécie de egocentrismo coletivo permeado por laços de significância, transformando o lugar vivido, hábitos e cultura, como as mais importantes do universo, sob o entendimento de seus habitantes. Esse tipo de alegoria, com elementos positivos e negativos, facilita a elaboração coletiva do desnível que delimita e discrimina o “nós” e os “outros”. Copacabana, incensada no início pelos interesses comerciais e nacionalistas e pela difusão de um imaginário específico em filmes hollywoodianos, incorporou simbolicamente um certo etnocentrismo não só no coletivo brasileiro, mas igualmente coerente com os desníveis sociais dentro da escala do próprio bairro. Desníveis que terminaram por reverberar na configuração do seu solo urbano, legíveis na distribuição das habitações, e de toda a estrutura comercial e de serviços que as suportam.

¹⁸⁸ Para maiores informações ver o artigo de Mello, MELLO, J. B. F. de. (1997). Explosões e Estilhaços de Centralidades no Rio de Janeiro. Texto inédito. Uma primeira parte deste artigo foi publicada com o mesmo título na revista Espaço e Cultura, nº 1, 1995, NEPEC/UERJ, pp. 51-64.

Se as pessoas buscaram Copacabana para ascender através do novo local de moradia, já que a hierarquia dos bairros corresponde a uma hierarquia social (Rangel, 2003:19) ali, os moradores mais antigos, de classe média alta, sempre se sentiram aristocraticamente superiores, discriminando e desvalorizando os recém-chegados, processo refletido na espacialização das moradias e territorialização no uso do espaço, culminando na tal “cartografia simbólica”, mencionada pela antropóloga Júlia O’Donnel no livro *A Invenção de Copacabana* (2013:11). O’Donnel (2013) cartografou a invenção de uma ideia de paisagem baseada na proximidade do mar, por uma elite que desbravou o sul atlântico da cidade desde finais do século XIX com fortes interesses econômicos, ancorada em um desejo civilizatório e desenvolvimentista. Mas a cartografia não parece apenas simbólica, ela é muito mais, é de facto literal, efetiva, real. Melo (1997) relembra a metáforização do processo etnocêntrico (e a feminização da geografia) em uma outra escala simbólica, a cultural, aqui ilustrada pela canção “Copacabana, Princesinha do Mar”¹⁸⁹, famosa composição de Alberto Ribeiro e João de Barro (1946) com mais de 20 gravações em diversas versões desde então, exaltando a sua beleza, as mulheres e o amor eterno pelo bairro jovem e aristocrático. Princesinha tornou-se o hino não-oficial de um refúgio de glamour tropical à beira-mar, um bairro das elites litorâneas.

O personagem Marquinhos de *Copacabana Me Engana*, de Antonio Carlos da Fontoura (1965) menciona em ao menos dois diálogos, que algumas vezes seria necessário deixar o refúgio, o melhor lugar do mundo, para atravessar o túnel saindo do bairro para realizar determinadas tarefas, algo que não gostaria de fazer. Da mesma forma, sua mãe Isabel menciona a diferença de preços de um mesmo eletrodoméstico adquirido no centro do Rio, ao invés de em Copacabana, muito mais caro. Em suas falas, eles nada mais fazem que comprovar que o status de subcentro ganho por Copacabana, nunca retirou integralmente as funções do centro, fazendo parte, na verdade, de um processo de redistribuição de funções dentro da cidade do Rio de Janeiro.

A expansão de Copacabana se deu por uma tipologia de ocupação que pode ser definida como em *vagas*, que terminaram por ocultar ou apagar inteiramente algumas camadas do seu desenvolvimento. Cynthia Campos Rangel (2003:29-49) historicizou essas vagas transformadoras no sentido da hierarquização sócio_espacial e suas reverberações nas redes da paisagem urbana, dividindo-a em cinco fases. Ela avança pelo bairro desde que o areal era um “longínquo arrabalde” em finais do século XIX, mais precisamente até o ano de 1892 – a data de abertura do Túnel Velho, chegando aos

¹⁸⁹ Assim é a letra da canção: “Existem praias tão lindas cheias de luz, nenhuma têm o encanto que tu possuis, tuas areias, teu céu tão lindo, Tuas sereias sempre sorrindo, Copacabana princesinha do mar, Pelas manhãs tu és a vida a cantar, E á tardinha o Sol, poente, Deixa sempre uma saudade na gente. Copacabana o mar eterno cantor, ao te beijar ficou perdido de amor, E hoje vivo a murmurar só a ti, Copacabana eu hei de amar.

anos 1930, quando recrudesciu a verticalização, cujo período de maior força seguiu até os anos 1950, configurando-se uma nítida heterogeneidade no corpo social. A saturação do espaço impulsionou o esvaziamento do bairro nos anos 1970, com a sua definitiva decadência após os anos 2000.

O correr desse processo mostra que nos anos 1920, as últimas ruas ainda estavam sendo abertas, num bairro que ainda contava com muitas casas e ruas arborizadas, enquanto os primeiros edifícios de apartamentos já começavam a ser construídos. Em paralelo, novas tecnologias desenvolviam-se, tornando-se em poucos anos, fundamentais para permitir a verticalização e condição necessária para que os agentes sociais, políticos e econômicos pudessem interferir largamente no meio urbano (Lessa 2000:255; Rangel, 2003:31). Concorreram para isso, o início da produção de elevadores (1916), a inauguração da produção nacional de cimento (1926) e o desenvolvimento de métodos, técnicas construtivas em concreto armado e cálculo estrutural, dominadas pela engenharia brasileira. O provimento pelo estado de um sistema de saneamento adequado, da dispensa de licença de construção e a inserção de outros tipos de espaços de lazer além da praia – como as praças existentes em outros bairros da cidade – passaram a atrair uma burguesia que pretendia morar em um local novo, moderno e com boa oferta de serviços públicos.

O ganho para as alturas foi acompanhado pelo selo de *status*, iniciado com a construção do Hotel Copacabana Palace e da Avenida Atlântica. A dinamização da vida social na Praça do Lido, vizinha ao hotel, tornou aquela região o centro sócio_cultural do bairro nos anos 1930. Essa região, não por acaso, foi onde foram implantados os primeiros arranha-céus, defronte ou perto da frente de mar, cujo estilo Art Deco fazia-se utilizar de materiais nobres na construção de amplos apartamentos com suntuosas portarias, com o claro objetivo de atrair moradores de alta renda decididos a modernizar seu estilo de vida, substituindo antigos palacetes pelo habitar em novos prédios, em direção a uma vida considerada bem mais moderna e prática. Pode-se dizer que a verticalização de Copacabana aconteceu paralelamente em cidades norte americanas como Nova York e Chicago, quando no início do processo de ganhar as alturas, abundaram construções do mesmo estilo, o Art Deco. A arma para sedução dos novos habitantes valeu-se da difusão de valores que lhe davam legitimidade, como cosmopolitismo, individualismo e a preservação da intimidade (Rangel, 2003:35). Todo esse processo, é sem dúvida permeado por alguma subjetividade, ligada ao sonho de consumir as boas sensações de permanência defronte ao mar, como a brisa fresca e o charme descompromissado, associados ao progresso tecnológico e a uma modernidade de feição americano amplamente difundida por imagens.

Assim, as novas construções pareciam feitas sob medida para a ambição civilizatória do projeto da elite atlântica (Jaguaribe, 2014). Destaca-se na elaboração da cartografia simbólica, o novo

copacabanensis cujo estilo de vida singular, já vinha sendo encarado como aristocrático, dos demais habitantes da cidade, aqueles mais distantes da beira-mar. Um sonho fartamente auxiliado pela difusão das maravilhas da praia em periódicos de época, em fotografias, cartões-postais, propagandas diversas e pela indústria cultural mais importante do século XX, o cinema.

Foi no período áureo de verticalização iniciado nos anos 1930, no período entre guerras mundiais, no qual Copacabana recebeu o *branding* de lugar de elite, com o bairro já inscrito na cartografia local sob a égide da modernidade e da pujança econômica (Jaguaribe, 2014), que a sociedade carioca foi substituindo aos poucos um olhar voltado ao continente europeu por um olhar dirigido aos Estados Unidos. Dentro de um processo que acontecia igualmente na América Latina, o Brasil começava a engatinhar uma aproximação econômica e cultural, fruto do esforço das diversas políticas de boa vizinhança com o governo americano, abraçando inovações tecnológicas, a cultura cinematográfica de Hollywood e os arranha-céus. Evidentemente, esse rápido período de verticalização do bairro com duração aproximada de 20 anos, foi incentivado por outros fatores além de modelos de modernidade ou estilos arquitetônicos importados. A dialética tradição europeia *versus* modernidade norte americana, manifestou-se intensamente em práticas sociais, mas também, na expansão imobiliária, inspirada provavelmente no modelo econômico norte americano de obtenção de lucros na construção civil¹⁹⁰.

Para o geógrafo Maurício Abreu (1987:112) as transformações ocorridas foram impostas por uma necessidade imediata de aplicação de capitais obtidos em lucros da indústria, comércio e exportação agrícola em época de inflação alta, resultando assim, em estímulo considerável dado à construção do setor civil, que soube capitalizar a qualidade da vida à beira-mar. Substituindo construções de no máximo 20 ou 30 anos pelos novos edifícios, as incorporadoras começaram nos anos 1930 a implantar prédios de no máximo cinco andares, que logo passaram a ser de 12 pavimentos nos anos 1940, quando o bairro entrou no seu auge. Na altura, 40 % da população do bairro já habitava em edifícios. Mas outras áreas da urbe igualmente cresciam, alinhadas com o intenso fluxo de obras civis e com a afluência de novos moradores; a mão-de-obra barata atraída para o mercado da construção civil inchou as favelas, verdadeiras cidades medievais dentro da cidade, naqueles terrenos desvalorizados nas encostas e franjas dos morros, onde iam habitar.

Ao final da década de 1940, início dos anos 1950, a classe média afluiu em massa ao bairro,

¹⁹⁰ Para uma pesquisa preliminar sobre o assunto ver o artigo, *História dos arranha-céus (1884-1939)*. In: [https://pt.frwiki.wiki/wiki/Histoire_des_gratte-ciels_\(1884-1939\)#:~:text=Nova%20York%20e%20Chicago%20permaneceram,rivais%20por%20prest%C3%ADgio%20e%20investimento.](https://pt.frwiki.wiki/wiki/Histoire_des_gratte-ciels_(1884-1939)#:~:text=Nova%20York%20e%20Chicago%20permaneceram,rivais%20por%20prest%C3%ADgio%20e%20investimento.) Acesso em agosto de 2022. Informações não verificadas, e a Revista digital ArchDaily e os 17 arranha-céus que mudaram o mundo em: [https://www.archdaily.com.br/br/795340/as-historias-por-tras-de-17-arranha-ceus-que-mudaram-o-curso-da-arquitetura.](https://www.archdaily.com.br/br/795340/as-historias-por-tras-de-17-arranha-ceus-que-mudaram-o-curso-da-arquitetura) Acesso em agosto de 2022.

A falta ou precariedade de uma regulamentação, as deficiências do código de obras municipal e a força dos grandes interesses garantiram um crescimento disnômico (Velho, 1989:28). A democratização da ocupação habitacional valeu-se dos novos padrões construtivos menos luxuosos e exclusivistas, de apartamentos menores com planta padronizada, repetidos *ad infinitum*, em edificações com maior número de unidades agora acessíveis a famílias de classe média e média baixa, e a uma grande quantidade de migrantes das zonas suburbanas cariocas. Um novo sistema econômico de conceção e gestão de empreendimentos, o instrumento da incorporação imobiliária – a grosso modo o incorporador seria um intermediador entre o comprador e o dono do terreno - facilitou o acesso a compra de imóveis, financiados ou parcelados (Rangel, 2003:40). Os mesmos incorporadores, no entanto, fortemente atuantes na construção e venda incessante de imóveis, contribuíram enormemente para a desvalorização do bairro nos anos 1970. A medida que o solo urbano se exauria, os incorporadores partiam para outras praias como Ipanema, Leblon e Barra da Tijuca.

Todo esse movimento em direção à ocupação do solo urbano, somou-se a melhoria da permeabilidade dos acessos, através da duplicação do Túnel Novo pela construção de uma nova galeria paralela à existente, em 1946. Com isso foi intensificado o fluxo de automóveis, atraindo a implantação de novas edificações comerciais, escritórios e serviços diversos, dinamizando ainda mais a vida econômica, social e cultural, ampliando também a população de habitantes, visitantes e automóveis nos espaços livres das ruas e praias. Era o prenúncio do caos pelo excesso, provocando o presumível desencantamento dos indivíduos de faixas de renda mais altas.

Essas questões marcaram as décadas seguintes, impulsionando o início do esvaziamento, quando indivíduos de estratos financeiros mais altos começaram a deixar o bairro, migrando para Ipanema, Leblon e Barra da Tijuca, fugindo da propalada *mistura* social. Para compreender essa mistura é necessário evocar os *clusters* urbanos já referidos em parágrafos anteriores, concomitantemente marcadores da estratificação sócio_espacial e origem do mito da democracia espacial. Velho (1989:30-33) em seu estudo pioneiro, definiu de forma situada e preliminar as diferentes subáreas que caracterizam Copacabana¹⁹¹, baseado na forma que o habitante as mapeia, ou no nível consciente de orientação do morador. Ele reconhece a existência de outras diferenciações espaciais que fazem com que se distingam nitidamente outros trechos. (p. 32). Velho (1989) na altura, igualmente não considerou

¹⁹¹O urbanista grego, Doxiadis que esteve no Brasil nos anos 1960, fez um plano de cunho rodoviarista para a cidade, o Plano Doxiadis (1964). Nunca integralmente implantado como o Plano Agache (1920-1926) o urbanista grego considerava Copacabana um erro e propunha tirar a intensidade do tráfego das vias litorâneas, jogando-o para o subterrâneo. O grego igualmente fez uma fragmentação das áreas de Copacabana dividindo-o em 7 comunidades; o Leme, o Lido, os Postos 3,4,5 e 6 e o bairro Peixoto, sem destaque para as favelas (Dezouart Cardoso et al, 1986:73). Aqui preferi adotar a divisão de Velho (1989).

as favelas ou suas áreas de influência, no entanto, o mapeamento preliminar empreendido pelo autor permanece de grande valia, e suficientemente capaz de comprovar a tessitura estratificada do território. Portanto, para o objetivo fim aqui, sua hierarquização em 5 subáreas é suficiente para a percepção das várias Copacabanas existentes no mesmo lugar, imbricadas umas nas outras.

A zona de ocupação mais antiga, início da verticalização, situa-se nas proximidades do Hotel Copacabana Palace e da praça Irmãos Bernardelli, mais conhecida como Praça do Lido, área mais nobre do bairro e também cenário do filme *Tati a Garota de Bruno Barreto* (1978). Pode-se considerá-la situando-a em uma escala alargada, como compreendida entre a Avenida Princesa Isabel e o Posto 4¹⁹². É necessário esclarecer novamente que os postos de salvamento de banhistas instalados na orla desde o início do século extrapolaram sua função original, tornando-se marcadores para a população, permitindo-a identificar subregiões entre um posto e outro a partir de uma apropriação referencial do espaço, resultando em uma cartografia imaginária. Junto ao Hotel Copacabana Palace instalou-se um intenso comércio, e poucos anos depois novos hotéis, bares, restaurantes, boites e inferninhos, que foram surgindo em profusão ao lado de um vasto número de prédios residenciais, esses já direcionados a classe média. Na região do Lido outrora a mais rica, nos trechos mais distantes da orla, o término da ocupação aconteceu na década de 50, com grandes edifícios abrigando um imenso número de apartamentos do tipo quarto e sala, conjugados, os cabeças-de-porco ou quitinetes. A proliferação desses gigantescos edifícios com apartamentos mínimos, permitiu lucros maiores às construtoras e acelerou ainda mais o crescimento demográfico. Esses apartamentos pertencem a edifícios como o Estrela com 156 apartamentos - objeto de estudo de Gilberto Velho - ou o antigo 200 na Rua Barata Ribeiro, hoje nº 194, o chamado edifício Richard com 507 unidades (!) - que deu origem a um filme de Carlos Imperial de mesmo nome produzido em 1974 - e o Master construído em 1955, com quase 250 unidades - tema de documentário de Eduardo Coutinho em 2002.

O seminal filme de Eduardo Coutinho¹⁹³ (2002), *Edifício Master*, conta a história de alguns moradores dos conjugados desse edifício, cujos apartamentos foram configurados com pouco mais de 30 m². Se observados a partir do quantitativo de moradores, esses prédios são verdadeiras cidades, abrigando em cada um dos seus apartamentos muitas histórias de vida que Coutinho tentou desvendar. Essas construções abrigavam muitos problemas de circulação, iluminação e higiene, em imóveis de padrão de baixa qualidade construtiva. Foi a partir dos anos 1960, mais especificamente 1963, que essa

¹⁹² Velho (1989) não definiu no seu trabalho em 1973, limites “precisos” da região, e os perímetros por ele traçados parecem mais claros para quem conhece o bairro. Essa liberdade foi tomada pela investigadora, devido a uma necessidade pessoal de costurar a tapeçaria cartográfica empreendida pelo autor.

¹⁹³ Ver o filme em: https://www.youtube.com/watch?v=ps3C3ZTpD80&ab_channel=THFilmes. Acesso em julho de 2022.

tipologia construída foi sustada definitivamente por decreto. A trama do filme *Amor Bandido* (1978) de Bruno Barreto provavelmente se passa no Edifício Richard, o Barata Ribeiro, nº 200, embora algumas fontes façam referência ao esqueleto do antigo Cassino Atlântico no Posto 6. A região do Lido é considerada simbolicamente uma área parcialmente degradada, pois na altura (anos 1970), as ruas estariam repletas de inferninhos onde vicejava a prostituição, garotas de programa, gangues, traficantes de drogas e população de rua, o que hoje não mudou. Nas proximidades, instalou-se o Beco das Garrafas, onde teria nascido o estilo musical da bossa nova. No Beco da Garrafas, um beco literalmente sem saída, transversal à Rua Duvivier, está o fictício inferninho Bacará do filme *Amor Bandido*, em uma sub-região atrativa para um determinado tipo de turismo (o sexual), ainda que abrigue edificações voltadas a moradores de alta renda relativas ao início da ocupação, e alguns hotéis com mais de três estrelas.

Outra área observada está entre os Postos 4 e 5, situada entre as ruas Constante Ramos e Sá Ferreira. Ali é local de entrada da favela Cantagalo pela sua conexão com a ladeira Saint Roman, cujo início se dá a partir da Rua Sá Ferreira. Para Velho (1989) é a região dos antigos cinemas e que na primeira metade da década de 50 era uma região basicamente residencial, e assim permanece apesar da existência de um intenso comércio na Av. N. Srª de Copacabana, um outro tanto na Rua Barata Ribeiro, e algumas edificações de uso misto – residencial e comercial. Aí surgiram, posteriormente os famosos edifícios de conjugados, mas em número menor do que na subárea anteriormente mencionada. Originalmente seus pontos de referência eram três cinemas na Av. Nossa Srª de Copacabana; o Roxy¹⁹⁴ (desde 1938-2021), o Cine Metro (1941-1977) e o Art-Palácio (1950). Ainda havia um cinema na Avenida Atlântica, o Cine Rian (1938-1983), que por lá ficou por ao menos 50 anos.

A terceira subárea engloba a Avenida Atlântica e seu uniforme cinturão de edificações, indo desde o Leme ao posto 6, atravessando toda a orla marítima. O morador da avenida é um privilegiado, valendo a afirmação de que defronte a praia há o predomínio de edificações de alto luxo, com apartamentos com área superior a 200m². Velho (1989) afirma que “mesmo assim, são encontrados ali vários prédios mais modestos quebrando esta tendência. O fato é que não é possível isolar no bairro trechos significativos, habitados exclusivamente por uma camada mais rica. Pode-se dizer, apesar disso, que a avenida Atlântica e o Posto 6, nas proximidades e nas ruas Rainha Elizabeth e Joaquim Nabuco, tenderiam, proporcionalmente, a apresentar uma maior concentração de prédios de luxo” (1973:33). Com respeito a essa uniforme floresta de concreto defronte ao mar da Avenida Atlântica, conformando uma linha

¹⁹⁴ O cine Roxy fechou em junho de 2021 e foi incluído no cadastro de Bens Notáveis do município da cidade. Mais informações em: <https://diariodorio.com/kinoplex-anuncia-fechamento-definitivo-do-roxy-em-copacabana-local-devera-continuar-sendo-cinema/>. Acesso em julho de 2022.

homogênea em altura, ela não surgiu por acaso. Objeto de vaís e voltas legislativos, o Decreto-lei nº 4.541, de 31 de julho de 1942, determinou as alturas finais das edificações da Avenida, em relação aos Fortes Duque de Caxias e Forte Copacabana, configurando uma altura máxima de 38 metros (aproximadamente 10/12 andares) para as novas construções. Até o final dos anos 1970, outras leis foram criadas de acordo com interesses específicos, de forma a privilegiar a inserção de novos hotéis como o antigo Méridien (hoje da rede Hilton) e o Othon, cuja altura alcançou até 38 andares, terminando por desfigurar a harmonia na visualização da linha contínua da paisagem montanhosa, por trás da Avenida Atlântica (Dezouart Cardoso et al, 1986:188).

O Leme como um todo é considerado outra subárea. O trecho foi por ele definido, e com razão, como sendo “mais tranquilo”, devido ao número menor de veículos que ao bairro se dirige. A fisionomia do tipo floresta urbana, porém, é a mesma do restante. A praia, contínua a de Copacabana, constitui realmente uma só, já que não há barreiras geográficas, apenas imaginárias. A ocupação dessa região é também das mais antigas, devido a proximidade com o túnel Alaor Prata, perfurado 20 anos após as primeiras tentativas de ocupação por loteamentos do empresário Alexandre Wagner, em 1873, que por falta de acessibilidade, ou dos *bonds* fracassou (Dezouart Cardoso et al, 1986:33)

A última subárea, a do Posto 6 onde era a antiga Igrejinha (na verdade o Posto 6 jamais foi instalado como posto de salvamento, a sua existência é meramente referencial e imaginária - mas a região leva seu nome) é considerada uma área turística e residencial de alta renda, embora apresente um elevado número de estabelecimentos comerciais, um shopping, restaurantes, apart-hotéis e hotéis. O Posto 6 é uma zona de transição entre Copacabana e Ipanema, e de um modo geral, os preços dos imóveis são mais elevados do que no restante do bairro, desde que muitos prédios são mais antigos e bem construídos, embora esse não seja um padrão totalmente homogêneo.

Comprovada, mesmo empiricamente através da pesquisa de Velho (1989) ou mesmo de uma visita à praia durante a semana, excetuados os estigmas e preconceitos raciais e de classe, como os dos indivíduos de classe alta com os da média, os da média com os da baixa, e de todos com os favelados, portanto, essa convergência dos habitantes diversos em um mesmo espaço densificado, configurou o mito da harmonia sócio _espacial em Copacabana. Por outro lado, essa tipologia de ocupação densa e *misturada*, originou um vocábulo pejorativo - a *copacabanização*. O termo, amplamente utilizado por políticos e planejadores urbanos em final dos anos 1990, ainda costuma ser usado para defender a criação de uma legislação de construção mais restritiva em outros bairros litorâneos da cidade, de maneira a evitar a intensa verticalização e a densificação que terminaram por forçar uma suposta integração social indesejada por muitos. Apenas o arquiteto e ex-prefeito Luis Paulo Conde (1997-2000)

em crônica ao Jornal “O Globo” em 2001, desafiou as autoridades a investirem no bairro que continua a ser a maior expressão da cidade, como ressalta Rangel na primeira nota de pé de página de seu livro, *As Copacabanas no Tempo e no Espaço* (2003:21).

A chegada aos anos 1970, já mostra o bairro com sinais explícitos de um solo saturado, mesmo com a resistência de moradores mais antigos ao processo de degradação. O crescimento foi tão imenso nos anos 1970, que a densidade populacional que nos anos 1920 era de 20 habitantes por m², passou a ser de 700 (!). Todo esse aumento populacional, somado aos automóveis e autocarros em fluxo constante, as correntes pendulares de indivíduos que frequentavam o bairro para trabalho ou lazer cotidianamente, e mais alguns turistas eventuais (Dezouart et al, 19986:64) foram tornando tudo caótico e disnômico, mas tudo à mão – comércio, lazer e serviços. Copacabana, como uma cidade dentro da cidade, há muito já não era o mais importante subcentro do Rio, o status *golden* já não possuía a mesma força, e o acelerado crescimento exauriu suas geografias.



Figura 30. Captura de tela do filme L’Homme de Rio de Philippe de Broca (1964).

O filme é uma salada geográfica filmada em vários lugares do Brasil, configurando um objeto fílmico recheado de paisagens substitutas. Estrelado por Jean Paul Belmondo e Françoise D’Orleac.

Em fuga o ator escala o cinturão edificado da Avenida Atlântica, ainda não duplicada.

Fonte: Filme disponível em: <https://ok.ru/video/221334473431>. Acesso em agosto de 2022. Dublado em russo.

4.7. AS NOVAS GEOGRAFIAS DE COPACABANA: O ALARGAMENTO DA AVENIDA ATLANTICA

Em 1960, a capital do Rio de Janeiro mudou-se para Brasília, sendo esse um período de indefinições e desorientação econômica para a cidade. A malha urbana transformava-se aceleradamente, atraindo mão-de-obra de outros estados da federação, favelizando-se, enquanto o país vivenciava o início de um período de fervilhamento cultural e político sem precedentes.

O engenheiro Affonso Canedo, ingressou na prefeitura do Distrito Federal em 1959, ao final de uma década em que a antiga capital carioca já mostrava sinais de saturação da rede viária, debilidade

na rede de abastecimento d'água, morosidade na aprovação de obras públicas, escassez de recursos para findar obras de governos anteriores ou empreender obras novas (Sousa da Silva, 2019). Em 1962, o jovem engenheiro, então concursado, tornou-se funcionário público do novíssimo estado da Guanabara, criado como uma espécie de compensação pela perda de status de capital da república para Brasília. Quando Canedo trabalhou durante o governo de Carlos Lacerda (o segundo governador do Estado da Guanabara entre 1960-1965, considerado o grande empreendedor das obras públicas de urbanização e saneamento da cidade) um verdadeiro motor das mudanças necessárias à ex-capital, ingressou numa equipe com três outros engenheiros; Ronald Young, Walter Pinto Costa e Raymundo de Paula Soares, o Robert Moses¹⁹⁵ brasileiro (Andreatta et al, 2021:88). Raymundo foi o primeiro presidente da SURSAN e depois secretário de obras do governador Negrão de Lima (o terceiro governador, após Carlos Lacerda, de 1965 a 1971).

A SURSAN¹⁹⁶, criada em 1957 pelo ainda prefeito do Distrito Federal à época, Negrão de Lima, foi a empresa responsável no Rio de Janeiro pela execução de obras viárias e paisagísticas de grande porte, permeabilizando os fluxos de circulação através da ampliação da rede viária, mas também da recriação da paisagem litorânea carioca, imprimindo outras feições as orlas marítimas do Flamengo e de Copacabana, pelo alargamento da praia e inserção do emissário submarino. No final da gestão do governador Carlos Lacerda (1964), o alargamento da praia de Copacabana, conceção dos anos 1920 do visionário urbanista francês Alfred Agache, finalmente começou a sair do plano das ideias para o das realizações.

Afonso Canedo foi contratado pelo Departamento de Urbanização da SURSAN, Superintendência

¹⁹⁵ Robert Moses realizou inúmeras obras de avenidas, pontes, viadutos *parkways* em Nova York entre os anos 1920 e 1960, adaptando a cidade para a era do automóvel, sem nunca ter sido guindado ao poder para nenhum cargo eletivo, mas acumulando cargos técnicos em várias áreas. Indivíduo controverso e extremamente poderoso, ele mudou a face da cidade. Ver informações preliminares em: https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Moses. Acesso em setembro de 2022. Informações não verificadas.

¹⁹⁶ “A Lei N. ° 899, de 28 de novembro de 1957, instituiu um Fundo Especial de Obras Públicas, criou a Superintendência de Urbanização e Saneamento – SURSAN – para administrar tais recursos e aprovou seu Plano de Realizações. Ao contrário das pretensões do prefeito, a fonte das verbas não veio de um aumento nos tributos, mas de 10% da previsão de arrecadação dos impostos sobre Vendas e Consignações, Territorial, Predial, Indústrias e Profissões e outras pequenas taxas do Rio de Janeiro (COLEÇÃO, 1958, p.30). A SURSAN possuía liberdade para contratar e executar obras sem prévia autorização do Tribunal de Contas e seria fiscalizada por uma Junta de Controle e por um órgão com participação da sociedade civil que seria criado posteriormente. Na prática, a superintendência atuava com uma liberdade que a Secretaria de Viação e Obras jamais possuiu (REIS, 1977, p. 154). No âmbito da sociedade civil, a criação da SURSAN contou com apoio imediato das entidades que reuniam engenheiros e construtores da cidade, como o tradicional Clube de Engenharia. O plano de obras da entidade também contou com apoio de alguns dos maiores jornais da cidade como o Correio da Manhã e o Jornal do Brasil (RESPONSABILIDADE, 1957, P. 6). Por outro lado, a Federação das Indústrias do Distrito Federal (FIRJ) e o Centro Industrial do Rio de Janeiro (CIRJ) continuavam o ataque a SURSAN acusando a entidade de ser apenas “cabide de empregos” a serviço do presidente da República (RESPONDE, 1957, p. 2).” Em: Sousa da Silva, P. (2019:5-7). A SUPERINTENDÊNCIA DE URBANIZAÇÃO E SANEAMENTO – SURSAN – DO RIO DE JANEIRO; UM ESTUDO SOBRE SUA FORMAÇÃO E ATUAÇÃO (1957-1960). ANPUH – Brasil. 30º Simpósio Nacional de História, Recife, 2019.

de Urbanização e Saneamento do Estado da Guanabara, tornando-se em 1964 o responsável pela coordenação do projeto de alargamento da praia. O relato dessa história, pode soar momentaneamente tendencioso pois é baseado principalmente nos relatos do próprio Affonso Canedo e na sua maneira de encarar os acontecimentos, em entrevista concedida à investigadora e em publicações de época.

A SURSAN era uma autarquia do governo Juscelino Kubitschek, o ex-presidente mais conhecido como JK, que governou entre os meses de janeiro de 1956 a janeiro de 1961. Sempre sorridente, seu bordão desenvolvimentista era a promessa de realizar “50 anos em 5”. JK foi o presidente que transformou a ideia de capital em uma Brasília real em pleno coração do planalto central, um projeto fundamentado no rodoviarismo, ampliado com a produção brasileira de automóveis, incentivada por uma das muitas políticas industriais no seu governo. JK abriu o país para a produção de carros estrangeiros, como a Volkswagen alemã, produtora das kombis e fuscas que circularam anos e anos nas ruas das cidades brasileiras e hoje são peças de colecionadores. Esses veículos podem ser vistos em circulação nos cinco filmes escolhidos para análise, mas principalmente passeando na ainda estreita Avenida Atlântica com duas pistas no filme, *Copacabana me Engana* de Antonio Carlos da Fontoura (1960) enquanto a atriz Odete Lara, a personagem Irene, conta a história de sua vida.

Ao anunciar a mudança da capital para Brasília, JK começou um processo de prover a cidade de independência do governo federal, transformando-a em uma cidade_estado, o estado da Guanabara. O presidente, nascido em Minas Gerais (ele era como o poeta Drummond, foi criado longe do mar) não queria deixar a cidade à mingua, com a economia arrasada, e desejava demonstrar a população carioca que mesmo com os vultosos investimentos e as aceleradas obras de construção de Brasília, a tão querida ex-capital permanecia merecendo sua atenção e não seria abandonada. E de facto, a metrópole carioca ainda necessitava de uma série de melhorias infra estruturais, tornadas possíveis pela manobra de transformação do Rio em cidade_estado, proporcionando a soma de fontes de recursos oriundos do próprio município, com os do estado e do governo federal. E eles eram muitos, em um período extremamente profícuo em obras de engenharia de cunho rodoviarista, onde ideologias e sociedade apontavam na direção do automóvel como ícone do futuro e da modernidade. Assim, Avenida Atlântica e Copacabana precisavam reduzir os efeitos das ressacas, adaptar-se a modernidade sobre rodas tal como o restante da cidade, aproveitando-se do processo para solucionar o problema de esgotamento sanitário dos bairros para lá do aterro do Flamengo. Embora existam publicações informando que o interceptador oceânico foi a principal razão das obras, porque parece essa ter sido a principal meta do governador Negrão de Lima (Yllana, 2021:06), a questão viária associada as ressacas parecem ter sido a razão primeira.

Segundo Canedo, a criação da autarquia SURSAN em 1957 tinha como meta ambiciosa implementar 1215 novos projetos na cidade. Entre eles, intervenções notáveis como o Parque do Flamengo, uma *parkway* conectando zonas central e sul, todo construído a partir de aterros, em uma associação das ideias de Lotta Macedo Soares e Carlos Lacerda¹⁹⁷. O parque contou com a participação de arquitetos como Affonso Reidy no desenho urbano, do paisagista Burle Marx, do botânico Luiz de Mello Filho, Jorge Machado Moreira e Ethel Bauzer Medeiros, entre tantos outros nomes que marcaram o projeto e a arquitetura modernista brasileira, inaugurado em 1965. Outras intervenções destacáveis são o Túnel Rebouças, interligando as zonas norte e sul através da conexão entre os bairros do Rio Comprido e a Lagoa Rodrigo de Freitas, idealizado em 1962, mas com suas duas galerias terminadas apenas em 1969; o túnel Santa Bárbara, inteiramente implantado apenas em 1964 e a Auto Estrada Lagoa-Barra e a linha Vermelha, uma das linhas policrômicas do plano do grego Doxiadis, foram outras importantes realizações viárias da SURSAN na altura.

As obras do Parque do Flamengo ou Parque Brigadeiro Eduardo Gomes, igualmente inspiradas no plano de Alfred Agache, foram executadas em duas fases. Os aterros eram advindos de dois morros demolidos no centro – o do Castelo origem histórica da cidade, mesmo assim eliminado para abrir espaço para a exposição do centenário da independência brasileira em 1922, e o de Santo Antônio, demolido em 1950. Os entulhos do Morro do Castelo aterraram o local onde hoje encontra-se o Aeroporto Santos Dumont e o MAM, o Museu de Arte Moderna. O Morro de Santo Antônio foi destruído com a intenção de criar-se mais espaço para o XXXVI Congresso Eucarístico Internacional, evento religioso realizado na enseada da Glória em 1955. Para viabilização técnica do projeto de reposicionamento da linha de costa, estudo das marés e criação da praia artificial do Flamengo, foi convidado o LNEC, Laboratório Nacional de Engenharia Civil de Lisboa, famoso internacionalmente pelo sucesso dos seus projetos em hidráulica marítima. O convite foi feito por Lotta Macedo Soares e pelo governador Carlos Lacerda.

Devido a sua excelente atuação no Parque do Flamengo, o LNEC¹⁹⁸ foi novamente convidado a aprofundar estudos para as obras do alargamento da praia de Copacabana, tema pelo qual já haviam mostrado interesse. Dessa vez o acordo de cooperação veio pelas mãos do governador Carlos Lacerda e pelo Engenheiro Raymundo de Paula Soares, seguindo a recomendação de uma comissão composta

¹⁹⁷ Para entender a ideia do parque do Flamengo, a associação entre Lotta de Macedo Soares e Carlos Lacerda, assista ao filme “Flores Raras” de Bruno Barreto (2012). Disponível mediante aluguel em: <https://globoplay.globo.com/flores-raras/t/y7yFvTxYcm/>.

¹⁹⁸ O LNEC foi fundado em 1946. Sítio oficial do LNEC, em: <http://www.lnec.pt/pt/>. Acesso em setembro de 2022.

por engenheiros do estado. Paralelamente, a SURSAN percebeu a necessidade de desenvolver uma pesquisa ampla e aprofundada sobre a população de Copacabana, incluindo o zoneamento turístico do Estado e a situação de Copacabana em relação aos bairros do Centro e Região-Sul, estudos coordenados pela arquiteta argentina Lorenza Ádina Mera (Yllana, 2021:04). Após a conclusão desses estudos montou-se duas frentes de trabalho, o Escritório Técnico, coordenado pela arquiteta Maria de Lourdes Derenusson Kowarski, composto pela arquiteta Sônia Mattos e pelo arquiteto Augusto Ivan Pinheiro, responsáveis pelo desenvolvimento dos desenhos técnicos da avenida e o engenheiro Affonso Canedo. Segundo ele, sua responsabilidade era “comprovar que o modelo estava correspondendo aquilo que a natureza reproduzia aqui”. A outra frente era a equipe de execução, formada pelo engenheiro Gilberto Paixão que, na época, era Diretor de Conservação da Zona Sul, e pelos arquitetos Mário Sophia e Júlio Pessolani, todos respondendo ao Secretário de Obras, o engenheiro Raymundo de Paula Soares (Yllana, 2021:04).

Considerada pelo grego Doxiadis um erro urbanístico, é indiscutível que a Avenida Atlântica e a praia tinham uma série de problemas, o principal deles a proximidade excessiva do corpo edificado com a linha da orla, provocando à tarde uma indesejável sombra nas areias, além das já tão famosas ressacas que desde sempre a atormentaram. Com o passar dos anos e a forte especulação imobiliária, cada vez mais edificações foram sendo construídas bem próximas da praia, substituindo as primeiras casas que lá existiam. Ocasionalmente, a faixa urbana sofria com as ondas gigantes quando o mar entrava em ressaca, pois sua força fazia com que ultrapasse a faixa de areia, destruindo as vias, calçadas e estacionamentos da praia e até alcançando os prédios. Já na era dos altos edifícios, como se sabe, após invadir a estreita Avenida, inundavam desde poços de elevadores até as garagens, molhando os automóveis dos aristocratas atlânticos. Questões como a sobrecarga de frequentadores e seus automóveis nas duas pistas da Avenida, surgiram no final dos anos 1960, e começaram a inviabilizar a circulação viária, especialmente aos finais de semana quando se somavam a estacionamento irregular.

Por outro lado, apesar da rápida densificação que buscava a maior proximidade com a praia para o máximo usufruto do novo estilo de vida à beira mar, estabeleceu-se uma proporcionalidade entre a altura das edificações, vias de circulação, faixa de areia e o mar, pois a linearidade natural da faixa costeira foi respeitada, formando-se um conjunto arquitetônico de força dramática e expressividade. Aliás, essa é uma característica da paisagem urbana carioca; a sua integração ao suporte geobiofísico e talvez essa aparente submissão do urbano à paisagem, mesmo que grande parte do meio natural tenha sido completamente reconstruído por aterros. Talvez essa seja a principal razão de sua beleza cenográfica estonteante - pelo menos quando a paisagem é percebida à distância.

O primeiro perfil da Avenida Atlântica foi construído na primeira década do século XX, tendo o arrasto do seu areal pelas marés, inicialmente contido por uma cortina de alvenaria e concreto de aproximadamente 4.200 m de extensão. A contenção precária terminou por configurar um esboço do permanente, reduzido ao longo do tempo a dimensões modestas, servindo de base para a ocupação da linha edificada da orla (Andreatta et al, 2021:87-88). Em 1955, ocorreu mais uma ressaca de violentas proporções. Depois desse último evento, iniciaram-se questionamentos técnicos quanto a capacidade das fundações dos prédios da orla de resistirem a mais impactos das águas. Canedo declarou na altura, que se a avenida e os edifícios não podiam ser afastados para sua proteção, era a praia que deveria ser afastada; uma obra que demandava coragem. Um estudo histórico reconheceu a precariedade dos trechos da praia do Leme e do Posto 5, cujas areias eram arrastadas para o alto mar, para depois retornar até a murada juntamente com as águas, por ocasião desses eventos marítimos (Medeiros, Correio da Manhã, 8-12-1968:12¹⁹⁹).

Em 1958 o LNEC começou os estudos sobre Copacabana baseando-se em medições locais, reproduzidas em um *modelo reduzido* conforme ajustado em contrato, finalizado com as soluções somente dez anos depois. O modelo reduzido dos quase 4,5 km da orla de Copacabana, não era assim tão reduzido; foi montado em um tanque de 35m x 15m, e reproduzia desde a faixa costeira do Pão de Açúcar até o Canal do Jardim de Alah, entre Ipanema e Leblon. A sua finalidade era permitir os estudos de variação das marés e das ressacas, simulando os movimentos das ondas e o volume de areia carregado nesses movimentos através do gerador de vagas, dessa forma mapeando as modificações do fundo marinho. Até a granulometria da areia foi estudada para compatibilizar o modelo o máximo possível com a realidade. Foram utilizados materiais inusitados para conseguir os efeitos desejados; ventiladores, pás, minibombas, e materiais como madeira e baquelite raspada, utensílios de cozinha, reproduzindo e simulando toda a sorte de *manhas do mar*, a muralhas e estruturas capazes de proteger a praia (Rezende, Revista Manchete, 1969, ed.885²⁰⁰). Ele era imenso e ocupava toda uma sala, enquanto as simulações de movimentos do mar eram registradas em filmes e fotografias, como no devir de uma nova paisagem, antes heterotópica, tornada agora bem real. Era cinética pura como no cinema, com o movimento característico da paisagem de Copacabana presente até nas obras de alargamento da praia. Sob esse prisma, Giuliana Bruno (2002:posição 4008) relata que historicamente as representações da

¹⁹⁹ In:

http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=98007&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em setembro de 2022.

²⁰⁰ Ver:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&Pesq=%22ASSIM%20SERA%20COPACABANA%22&pagfis=93808>. Acesso em setembro de 2022.

cartografia náutica e, por extensão, a topografia fluvial, sempre tentaram reproduzir o movimento das embarcações e das marés, objetivos hoje proporcionados muito mais facilmente pela tecnologia. O LNEC de Lisboa, na verdade, realizou um intermédio entre a carta náutica e a maquete; um modelo vivo da orla e do mar de Copacabana e Ipanema, uma verdadeira cartografia náutica, mas em movimento. Graças ao que possibilitou, as obras de alargamento foram executadas em menos de um ano, reconstruindo completamente a geografia da praia.

Enquanto simulava-se no modelo reduzido em Lisboa, media-se as variações das marés em Copacabana. A cerca de 200m da costa eram ancorados vagômetros no fundo do mar, marcados por boias flutuantes vermelhas que oscilavam com a ação das marés. Em terraços alugados às edificações na Avenida Atlântica (não sem queixas dos seus moradores) eram instalados teodolitos para medição dessas variações. Havia extrema insegurança da população e temor da parte técnica quanto ao bom resultado deste trabalho, devido as ressacas cíclicas. Por isso ao longo dos dez longos anos de pesquisa junto ao LNEC, foi preciso muito empenho político e muito tato dos envolvidos nesse ousado projeto, liderados por Canedo na Sursan, visitante periódico do LNEC para verificar o bom andamento dos trabalhos. O engenheiro responsável e sua equipe, fizeram inúmeras palestras no Clube de Engenharia do Rio, para explicitar os estudos, mas havia reações diversas às intervenções e mudanças na cartografia afetiva de Copacabana, do tipo: “eles vão estragar Copacabana, vão estragar a princesinha_do_mar”. Lanchas faziam a batimetria da profundidade do fundo do mar antes e depois das ressacas, em 14 seções transversais da praia, utilizadas pelo LNEC na construção do modelo. Uma brigada de técnicos portugueses veio orientar os engenheiros cariocas a realizar as medições, e depois que elas começaram a ser feitas com regularidade, eram enviadas à Portugal através da empresa aérea Varig – em tempos no qual não havia e-mail ou drives de compartilhamento. A empresa Varig foi uma grande colaboradora, pois responsabilizou-se pela troca de documentos técnicos entre Rio de Janeiro e Lisboa e era com ansiedade que ambos os lados aguardavam as notícias, nascendo durante esse processo, grandes amizades entre técnicos de ambas nacionalidades, como a que existiu entre Affonso Canedo e Daniel Vera Cruz do LNEC.

A primeira aferição do modelo de criação de vagas, ou gerador de ondas, aconteceu apenas após dois anos de estudos, principalmente pela direção sul, sudeste, a mais perigosa e a grande causadora das ressacas. No posto 5 houve uma questão delicada quanto a fidelização do modelo, impreciso justamente naquele ponto. Somente após três visitas a Portugal, Affonso Canedo e a equipe do LNEC conseguiram perceber e sanar a causa do problema de infidelidade – a causadora das imprecisões eram as ilhas Cagarras, que desviavam o vento sudoeste fazendo com que mudasse de direção e não estavam

ainda presentes no modelo reduzido, necessitando sua inclusão. Na verdade, a praia de Copacabana só não era totalmente destruída em função do *freio* representado pelas Ilhas Cagarras, protegendo do mar aberto a praia de Copacabana. As correções foram aplicadas apenas em 1968, através de criativa solução do LNEC para evitar a inclusão das ilhas, e ter de ampliar demasiado a maquete. A manobra quase inexplicável, foi submergi-las aproximando-as da praia, conseguindo então o resultado almejado. As medições após a submersão das Cagarras comprovaram que a obtenção da estabilidade das areias só seria possível até 120 m, quando problemas na Pedra do Leme obrigariam a construção de um grande enrocamento para evitar a sua fuga. Essa última solução foi rejeitada pelos engenheiros brasileiros que consideraram a distância de 80 metros satisfatória, significando a necessidade de 3,5 milhões de metros cúbicos de areia para engordar Copacabana - segundo Canedo, uma quantidade de areia equivalente ao volume do Pão-de-Açúcar. A partir dela, portanto foram iniciados os projetos de paisagismo, urbanismo e estacionamentos, enquanto paralelamente era desenvolvido pela COPES – Comissão de Planejamento de Esgotos Sanitários, o projeto do interceptor oceânico.

Para duplicação da faixa de areia, inicialmente foi necessário transportá-la artificialmente das proximidades da ilha de Cotunduba, até que para redução de custos, as areias passassem a vir do fundo do mar de Copacabana, com isso mudando o perfil do fundo do mar também. Um navio holandês, o *Hoper*, foi contratado para levar a areia dragada das jazidas do fundo do mar a 1 km da costa da própria Copacabana, armazenadas dentro dos seus tanques, para o rebentar das ondas, mas esse era um processo demasiado lento. Os engenheiros brasileiros, no entanto, fizeram uma opção mais modesta e invasiva na cidade, mas bem mais rápida. A solução foi aspirar as areias da Praia de Botafogo, em dois tubos de 1.20m de diâmetro (que podem ser vistos no filme *Copacabana Mon Amour* de Rogério Sganzerla; os tubos estão largados na praia de Botafogo) passando-as do late Clube por uma das galerias do túnel do Leme até Copacabana. Após sua chegada pela Avenida Princesa Isabel, os tubos eram divididos em cinco diferentes saídas para distribuição em diferentes pontos de Copacabana. Curiosamente o mesmo processo foi repetido no modelo reduzido feito no LNEC, com as areias jogadas com as mãos.

Os estudos pormenorizados prolongaram-se até 1968, mas resultaram no planejamento detalhado das obras, que quando iniciadas duraram apenas 7 meses. O primeiro jorro de areia saiu dos tubos em 1969, e em 1970 o alargamento estava terminado, aguardando apenas a completa implantação dos projetos de urbanização e paisagismo, findos em 1971. Primeiramente terminados no Leme, seus resultados visíveis foram considerados positivos e atraentes. O projeto de urbanização contou com o peso de colaboradores como o arquiteto Lúcio Costa – o mesmo do plano piloto de Brasília, que ofereceu-

se para sugerir uma nova proposta para a avenida; de Roberto Burle Marx, o mesmo paisagista do parque do Flamengo, que desenhou os pavimentos dos calçadões em pedra portuguesa e especificou o plantio, contratado pela SURSAN; e o arquiteto Sérgio Bernardes, desenhista dos novos postos de salvamento em concreto armado, em substituição aos antigos de design *Art Deco*. É preciso lembrar que nunca houve mulheres no time da SURSAN, ou do COPES, reafirmando assim a soberania masculina no universo brasileiro da engenharia, apesar da sua presença na equipe do Parque do Flamengo. Embora a ideia principal fosse a duplicação das pistas da Avenida Atlântica, aproveitou-se a solução do engordamento para dar um impulso definitivo a implantação do interceptor oceânico, com a ideia de levar o esgoto dos bairros da Glória, Catete e Botafogo até a saída do emissário em Ipanema. Para dar conta da explosão demográfica e da saturação do sistema de esgotos, seria preciso reforçar o sistema com uma nova galeria de 5m de altura por 5m de largura na sua base, impossíveis de inserir abaixo das avenidas ou ruas existentes (Andreatta et al, 2021:88). Na verdade, parece que não haveria outra forma de implantá-lo, a não ser passando diante dos prédios já consolidados na Avenida Atlântica, e assim, juntaram-se as afirmativas em direção à sua execução. As galerias do interceptor eram imensas, quase com o mesmo diâmetro das do túnel Rebouças, no entanto, essa foi considerada uma obra de baixo custo.

É preciso salientar que o aterramento de Copacabana não foi feito sem polêmicas e com a aceitação pacífica da população, especialmente devido a longa duração dos estudos do LNEC. O infortúnio causado pela completa mudança na paisagem da praia, camuflada pelas dunas de areia que alcançavam até quase 10/11 metros de altura, impedindo a visão do mar, além de mudanças no sistema de tráfego, o barulho e a sujeira, irritavam a população. A guerra aberta ao projeto exigia a sua defesa frente ao movimento hippie, ao comércio de bairro, aos cronistas, políticos e moradores inconformados por ter de caminhar mais nas areias para mergulhar no mar (Andreatta et al, 2021:89). Chamada a dar esclarecimentos, a equipe de Raymundo de Paula Soares, coordenada por Canedo, Ronald Young e Daniel Vera Cruz do LNEC, foi várias vezes sabatinada em instituições de classe, como o Clube de Engenharia e pela imprensa. Numa dessas ocasiões no clube, o engenheiro Durval Lobo criticou veementemente o projeto, dizendo tratar-se de uma panelinha entre arquitetos, engenheiros e governador (Rezende, Revista Manchete, 1969, ed.8850). Durval não só criticava as visitas de Canedo ao LNEC como custosas e sem sentido, como acreditava na necessidade de instaurar um inquérito junto à população de Copacabana para saber se ela aceitava a inserção de pistas de alta velocidade na Avenida Atlântica. Em uma fase de informações contraditórias, a impaciência da população manifestou-se na forma da convocação pública de associações para um acampamento de famílias inteiras na praia, na

tentativa de barrar o início das obras.

Enquanto a engenharia náutica desenvolvia-se a pleno vapor, a SURSAN dedicava-se ao projeto do desenho da avenida, propriamente dito. É mandatório compreender-se que a proposta original de projeto de urbanização era a transformação da orla em uma espécie de *parkway*, como o Parque do Flamengo, com a mesma configuração de Brasília. Com pistas de velocidade atravessadas por esguias passarelas, elas foram propostas por ninguém menos que Lúcio Costa, o autor do Plano Piloto da nova capital, e consultor da SURSAN para Copacabana – consultor voluntário, até passar de facto a assinar a autoria do projeto.

A primeira ideia da SURSAN era inserir passagens subterrâneas para a travessia das pistas de alta velocidade, mas argumentos de Lúcio Costa convenceram a equipe a mudar de ideia, pois ele assegurava que “nenhum governo jamais conseguiu fazer com que os cariocas se acostumassem a atravessar as ruas por baixo da terra”. Na verdade, apenas uma parte das suas propostas e ideias foram implantadas, como a dimensão das faixas de pedestres e de veículos, e a manutenção da linha do cais antigo, que se tornou o limite do novo e largo calçadão implantado diante dos edifícios. A criação de passarelas em pontos focais da avenida e a criação dos terraplenos escalonados, ou oásis, junto à areia, já detalhados pelo LNEC, foram rejeitados. Apenas em 1988, o prefeito Saturnino Braga (1986-1988), plantou maciços de coqueiros na areia, concretizando, de forma simplificada, os oásis de Lúcio Costa (Yllana, 2021:10). Ao final, não foram construídas nem passarelas nem passagens subterrâneas, as travessias passaram a ser feitas nas faixas de pedestres e a pista teve instalados semáforos. Outra proposta rejeitada, a do urbanista Pedro Coutinho, sugeria que o tráfego fosse levado para as encostas do morro do Leme até a Urca, com a construção de pistas elevadas em uma nova avenida como a Niemeyer, uma via que contorna o morro do Vidigal, conectando as praias do Leblon a de São Conrado. Essa ideia foi afastada pelo exército devido a questões não muito claras de segurança, relacionando a proximidade das pistas com o forte sob seu domínio. Pedro propôs, também a paralisação do tráfego na Atlântica e sua transformação em vários bolsões de estacionamentos para proporcionar a ampliação do número de banhistas, proposição considerada “horrenda” por Canedo.

O projeto paisagístico da orla foi executado entre 1970 e 1971, e tal como no Parque do Flamengo, foi de autoria do escritório de Roberto Burle Marx, contratado pela SURSAN. Teba Silva Yllana (2021:10) crê em evidências indicativas de que a permanência da “onda copacabanense” já existente no calçadão à beira mar desde a urbanização da Atlântica “já tinha sido decidida pela SURSAN, antes do contato com o paisagista”, tendo seu desenho sido apenas reproporcionado. O segundo elemento mais importante da composição dos calçadões é a vegetação, cuja função primordial era de amortecimento sonoro em

relação aos veículos, e a redução da temperatura junto aos edifícios, criando “zonas de refúgio” e de sombra. Burle Marx, apesar de utilizar poucas espécies vegetais, criou transições variadas ao dispor as árvores, numa sequência não retilínea relacionando-as ora ao grafismo das pedras portuguesas, ora destacando a própria vegetação, num desenvolvimento contínuo e único, em toda extensão da Atlântica. Sempre polêmica, a vegetação foi motivo de reclamações na época, devido ao medo que a população tinha de bandidos se amoitarem em suas copas, e, posteriormente, por estarem em quantidade menor do que gostariam (FARAH, 1997; PEREZ, 2014, apud: Yllana, 2021:10).

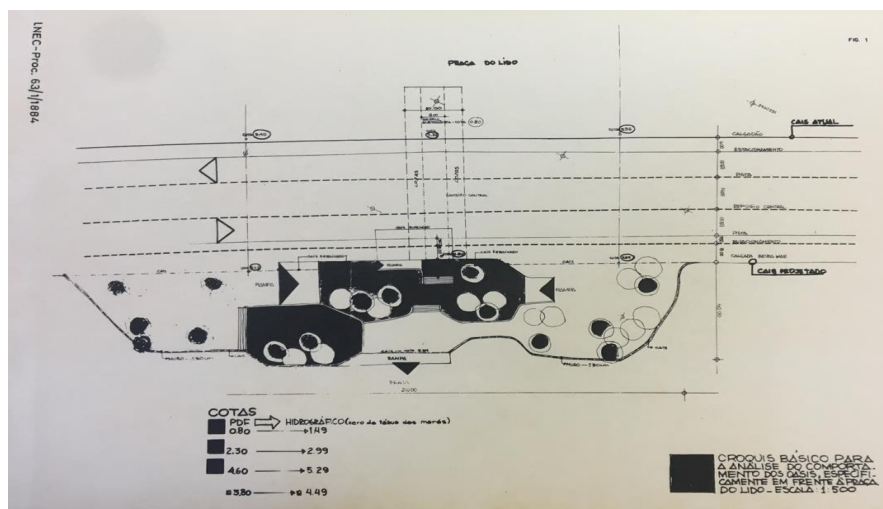


Figura 31. Estudo do oásis feito pelo LNEC defronte à Praça do Lido.

Possível comportamento relacionado às marés. Ele é composto por um sistema de plataformas e rampas para vencer o acesso à praia, com plantio de coqueiros. A chegada ao oásis era proposta no projeto da SURSAN através da travessia subterrânea sob a Av. Atlântica, com lojas, travessia substituída por passarelas. Nem passarelas, nem passagens foram executadas. Fonte: Cópia do Relatório original do LNEC fornecido em 2019 pelo Engenheiro Affonso Canedo em entrevista.

A duplicação do calçadão diante das edificações, fez com que sua largura final ficasse com aproximadamente 11 metros, e é depois da linha do antigo cais, que o emissário seguindo até Ipanema fez sua passagem. Além do calçadão, foram construídas seis pistas de rolamento, três em cada sentido, separadas por um canteiro central com os mesmos motivos geométricos modernistas do calçadão defronte às edificações, reforçando o *continuum*. O novo calçadão de ondas resultou afastado ao menos 70 metros da linha do corpo das edificações. Essas intervenções mudariam não apenas o perfil de um dos mais importantes cartões postais da cidade, a Avenida Atlântica em Copacabana, mas as suas relações espaciais, pelo distanciamento físico maior entre meio urbano e o litoral, antes percebido como confortável pela população. Nesse marco, no processo de reescrita da paisagem, a sua estrutura geográfica sofreu uma grande transmutação, subjazendo transformações nas interações sociais, ratificando o distanciamento da aristocracia residente nos prédios, dos frequentadores da praia, alterando assim a percepção e reorganizando a experiência de paisagem. A iconografia demonstra que o

alargamento da orla, ao modificar as relações espaciais entre as edificações e a praia, contribuiu para transfigurar não só o espaço, mas para afetar a dinâmica das suas representações culturais e os consequentes modelos de experiência de paisagem. A paisagem antes amalgamada, acalmou-se ao obter maior espaço, tanto ao afastar a ameaça constante das ressacas, como o excesso de frequentadores e automóveis, perdendo ao mesmo tempo alguns dos atrativos que a unificava em torno de uma total desordem, desordem que, quer queiram ou não, ainda é a face principal de Copacabana, devido a forçosa democratização no uso que se faz do espaço público nesse corpo fino.

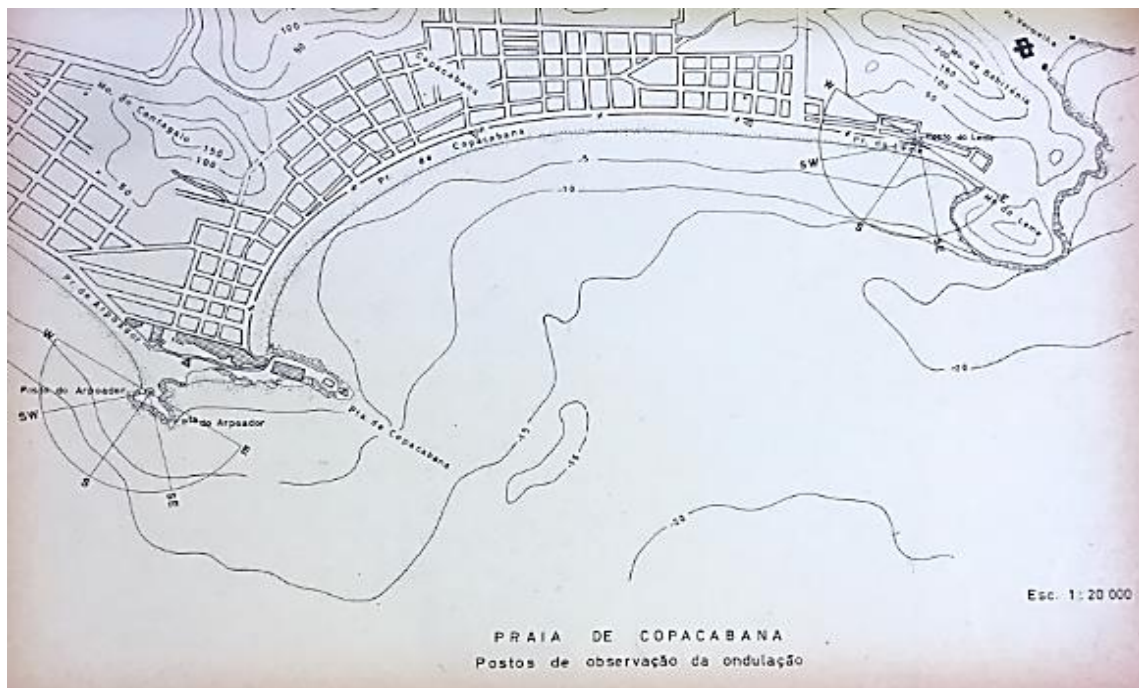


Figura 32. Marcação dos postos de observação das ondulações no Morro do Leme e na Ponta do Arpoador.
Fonte: Relatórios nº1, LNEC, com estudos da ondulação marinha da Praia de Copacabana, 1968.



Figura 33. Vista para a Praia de Copacabana, c. 1950.

Mulher posa no terraço do Hotel Copacabana Palace, c. 1950. A câmara está direcionada ao Leme. Pista de rolamento e faixa de areia ainda não alargada. Fonte: Autor: Carlos Moskivicks / Acervo Instituto Moreira Salles – IMS.



Figura 34. Praia de Copacabana, c. 1950.

À esquerda a sinfonia da praia com seus agitados banhistas. À direita a relação entre o calçadão de ondas, faixa de areia, Av. Atlântica e paredão edificado. A câmara está direcionada ao Posto 6. Pista de rolamento e faixa de areia ainda não alargadas. Fonte: Autor: Carlos Moskivicks/Acervo Instituto Moreira Salles - IMS.



Figura 35. Projeto de Lúcio Costa para Copacabana.

Observe as passarelas cruzando a Avenida Atlântica transformada em pistas de alta velocidade. As passarelas estão sobre os refúgios arborizados nas areias e no calçadão. Fonte: Revista Manchete, ed. 0885, abril de 1969. Na outra imagem o projeto executado, com os calçadões, a travessia de nível em faixas de pedestre e o desenho de Burle Marx.

Fonte: Museu da Imagem e do Som.



Figura 36. Obras alargamento.

No alto à esquerda, os dutos coletores de areia atravessam o túnel do Leme, vindos da Praia de Botafogo. À direita eles passam pelo canteiro central da Av. Princesa Isabel. Posteriormente no Projeto Rio Cidade ele abrigará uma ciclovia, projetada pelo Rio Cidade I. Abaixo, nas duas imagens, as dunas na praia e as obras do emissário submarino acontecendo.

Fonte: Blog Saudades do Rio (2018). In: http://saudadesdoriodoluizd.blogspot.com/2017_12_31_archive.html.

Acesso em setembro de 2022. .

Capítulo 5

NASCIMENTO, APOGEU E DECADÊNCIA DO CINEMA EM COPACABANA

“O filme está sempre alojado. Precisa mais do que um aparato para existir como cinema. Precisa de um espaço, um sítio público - uma "casa" de filme. É por meio da arquitetura que o filme se transforma em cinema. Localizado na arquitetura pública do cinema, o filme é um evento social e arquitetônico. A experiência cinematográfica envolve uma ligação espacial, assim como uma experiência arquitetônico_geográfica também pode incorporar a ficção de um caminho cinematográfico. Quando a rua se transforma em uma casa de cinema, ela se transforma em rua.”
Giuliana Bruno, 2002

5.1. INTRODUÇÃO

O estabelecimento de Copacabana como um grande centro de lazer moderno à beira-mar, foi acompanhado por uma ampla oferta de equipamentos de lazer de todos os tipos, de uma enorme qualidade e quantidade, tais como cassinos, boites, teatros e salas de exibição. Certamente, práticas sociais, culturais e *habitus* diversos, despoletaram de canções tocadas nas rádios, programas de televisão e sessões de cinema, fundindo imaginários, identidades e objetivos de consumo. Não é exagero afirmar que o rádio e televisão, assim como o cinema, cresceram juntos e associados com a ocupação urbana de Copacabana, e que o cinema em especial, através da implantação de inúmeras salas de projeção, tomou suas ruas por longos anos até a decadência completa no século XXI. A Avenida Nossa Senhora de Copacabana, a principal via comercial e de circulação, foi transformada na casa e no núcleo geográfico do cinema. Somente na avenida, existiram entre os anos de 1920 e 1990, 23 salas, nascidas até os anos 1970 e que depois de sofrerem reformas e reinaugurações até aproximadamente 1995, marcaram a história urbana e sócio_cultural do lugar. Para se compreender melhor a relevância do cinema ali, é imprescindível observar não só as representações nas telas e o *glamour* sedutor gerado em seu entorno, mas toda a estrutura física implantada para a projeção dos filmes. As antinomias que as cercam, sua multiplicação nas ruas, em que locais, o seu tempo de permanência, a relação com as outras áreas da cidade, a pressão imobiliária; a atuação do empresariado nacional e investidores estrangeiros, as questões relacionais com a política do país; o nascimento da televisão com o ocaso inevitável provocado pela prevalência de outros meios e alojamentos para assistir-se filmes, importam para a compreensão desse percurso de multiplicação e decadência das salas de projeção de Copacabana.

Vale a pena observar a existência de lacunas irremediáveis no que se refere a um aprofundamento sobre a história da implantação das salas de exibição em Copacabana e as suas arquiteturas, por isso, o que se fará aqui é arriscar hipóteses qualitativas a partir de bibliografia específica e de “achados” na internet, além de pesquisa em antigos periódicos digitalizados visitáveis virtualmente em bibliotecas institucionais²⁰¹. O que se deseja é estudar as espacialidades e territorialidades produzidas em torno da inserção dessas salas, mas a factibilidade da pesquisa não permite essa extensão com maior profundidade no momento. Outro ponto obscuro é a integração entre o material filmico exibido entre as salas da cidade, principalmente entre os dois polos de cinema, o da Cinelândia e o de Copacabana. Não obstante esse facto, o que se tenta apontar preliminarmente são as estruturas relacionais entre contexto político e ideológico do cinema com a produção de filmes, arquitetura de casas de cinema (quando possível) e a produção dos espaços urbanos de Copacabana e suas práticas sociais, lugar cujo desenvolvimento apresenta uma história mítica atrelada as imagens_movimento. Fica assim instituído um chamamento para novas investigações a respeito da matéria.

Pode-se afirmar que a distribuição das salas de projeção na cidade do Rio sempre esteve inteiramente envolvida pela história do desenvolvimento urbano e social que gerou uma experiência culturalmente distinta. Foi a Cinelândia, ali, no final da Avenida Central e suas geografias circundantes, a inaugurar no início do século XX a meados da década de 1930, a maior parte do circuito exibidor mais importante da cidade. Foi, porém, em Copacabana, transformada em novo centro de bairro que o cinema tomou outro status, enquanto o crescimento da cidade era direcionado cada vez mais ao litoral da zona sul, esvaziando culturalmente a Cinelândia por uma diversidade de razões. Embora para Copa tenham convergido desde o início dos anos 1920, hotéis, cassinos e ilustres visitantes, a maioria ligada ao cinema e explorando o universo cinematográfico, tudo de acordo com os desejos da burguesia carioca crescente, a zona central prevaleceu ainda por muitos anos como área de investimentos e de frequência às salas. Isso não quer dizer que existisse um isolamento entre ambas, pelo contrário. O empresariado atento do ramo negociava a troca de material filmico regularmente com as salas do balneário, oferecendo entretenimento para a CIL (Copacabana, Ipanema e Leblon), embora a zona central preponderasse até Copacabana adquirir uma certa autonomia cultural e a própria centralidade, instituído como bairro.

É Alice Gonzaga (1996:160) que explicita a mística da zona central cuja liderança na venda de ingressos era fundamentada no facto de ser local de passagem, área de trabalho e ao mesmo tempo área de boêmia. Era o roteiro do malandro, “um cineminha, um bate papo nas mesas dos bares, uma valsada nas gafieiras, um *birinaite* nos cabarés” locais onde o limite do convencional podia ser

²⁰¹ Acervo de periódicos da memória da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>

ultrapassado, onde havia por assim dizer, mais liberdade. Um estilo de vida que foi sendo absorvido por Copacabana, mas para um público bem diferente, não mais o malandro carioca, mas o cidadão de classe média com hábitos americanizados, calças de ganga, hambúrgueres e outras vestimentas correlatas, além dos corpos saudáveis semi vestidos e bronzeados circulando pelas ruas, em oposição ao malandro boêmio.

As primeiras salas *fixas* de projeção²⁰², instaladas na Cinelândia, na Avenida Central ou mesmo espalhados por todo o centro da cidade, nasceram em plena era da *Belle Époque* carioca, como consequência da renovação urbana higienista de Pereira Passos. A cidade e seus cidadãos espelhavam-se em Paris, os filmes eram chamados *films* e as salas de exibição eram também *theatros*. Acompanhavam os estrangeirismos, hábitos, roupas e vestimentas inapropriadas ao clima carioca como casacas, chapéus, coletes e vestidos pesados. Após a abertura da Avenida Central em 1904, hoje Avenida Rio Branco, muitas salas passaram a ocupar espaços no pavimento térreo de diversos edifícios, beneficiando-se da eletricidade que foi aí instalada (Gama Rosa, 1998). É preciso dizer que até então, a eletricidade era um problema na cidade pela inconstância e intermitência no fornecimento.

À medida que se espraiava o deslumbramento com a nova modalidade de diversão, pipocaram várias salas de projeção concentradas nas áreas próximas à rua do Ouvidor, ao largo do Rocio (atual Praça Tiradentes) e ao Passeio Público. Havia salas para os mais ricos no lado sombreado da Avenida Central, que as frequentavam vestidos à moda francesa e salas no lado ensolarado para os mais pobres, mais calorentas, “sujinhas” e expostas aos incêndios muito comuns a acometer equipamentos de projeção e películas cinematográficas (Gama Rosa, 1998). Não se pode esquecer que não havia ar condicionado nas primeiras salas e o lado ensolarado certamente as deixava quentes e insuportáveis. Nesses locais não havia igualmente regras do vestir ou do se comportar, pois a frequência das salas calorentas era escolha da população mais pobre. Nesse marco, o cinema carioca já nasceu dividido, seguindo os preceitos dos *clusters* urbanos cariocas - entre os aristocratas, a classe média e os indivíduos mais simples.

Chamados *cinematógrafos*, a denominação do aparelho de projeção inventado pelos irmãos Lumière, essas salas multiplicaram-se em profusão em um verdadeiro *boom* no ano de 1907 (Gonzaga, 1996:86), coincidente com o período que Sales Gomes (1977:11) definiu como o início da idade de ouro

²⁰² Os exibidores costumavam ser ambulantes e compartilhavam com teatros, restaurantes, confeitarias e cafés-concerto a exibição de filmes. A instalação de salas de projeção fixas barateou os custos de projeção e o cinema itinerante ou compartilhado com outras atividades sumiu da cidade, passando a ser atividade única nas salas. Para maiores informações ver o artigo de José Inácio de Melo Souza: Figueiredo Pimentel e chegada ao Brasil do cinema brasileiro ou como ser civilizado nos trópicos. REVISTA USP, São Paulo, n.54, p. 136-150, junho/agosto 2002.

de produção do cinema brasileiro, porque ainda era uma era de ousadia em produções de cunho artesanal. Centralizada no Rio de Janeiro, a criativa e crescente produção foi interrompida em torno de 1911, quando – conta-se a lenda - a aliança entre exibidores brasileiros e distribuidores americanos seria a principal culpada pela derrocada do cinema nacional, com a entrada do olhar capitalista dizimando o surto de desenvolvimento do cinema brasileiro²⁰³ (Luna-Freire, 2020:117). Enquanto isso, frequentar salas de projeção e ver filmes passou a ser uma atividade comum ao carioca, tornando o cinema mais que uma moda, uma verdadeira mania. A permanência dos cinematógrafos considerada por muitos um modismo passageiro, instalada em lugares luxuosos e batizados com nomes que remetiam ao cinema francês (Cinematógrafo Chic, Grande Cinematógrafo Parisiense, Cinematógrafo Pathé...) era usualmente questionada em periódicos de época. Já existia simultaneamente, uma necessidade de transformar o cinema em espetáculo de elite, criando regras para afastar os incapazes de apreciar o espetáculo cinematográfico, entre eles os moradores do próprio centro do Rio, os suburbanos, os negros, caboclos e caipiras, representando uma antítese ao que o cinema é – diversão para as massas. Buscava-se uma certa tipologia de frequentadores nas sessões, eventualmente atraídos com presentes, guloseimas ou coupons de descontos, nesse marco, impressionando especialmente o público feminino e suas crianças em matinês ou sessões especiais para elas, inclusive aos domingos, uma forma de seduzir durável que talvez tenha ido além dos anos 1970 para atrair mais público.

Apesar da sofisticação das intenções e das próprias salas, a maior parte dos fregueses ainda era de condição modesta, e os valores dos ingressos, regras e preconceitos atrapalhavam a frequência. Consequentemente, os exibidores começaram a procurar soluções para não perder a clientela, topografando as salas de acordo com a geografia social da cidade, configurando a sua distribuição mais próxima do público que se desejava atrair, ou para os mais aristocratas (noa palácios) ou para os mais “simples” (os poeiras), evitando assim, contrapontos desconfortáveis no encontro de indivíduos das diferentes assistências. A exibição de fitas mais acessíveis ao público carioca passou a existir em salas de estrutura mais modesta, mas também em locais gratuitos. Aproveitava-se para tentar cativar um novo público consumidor, entremeando os filmes com propagandas luminosas que interrompiam a programação, como hoje por exemplo, faz-se no You Tube.

²⁰³ Rafael de Luna Freire destaca de Paulo Emilio Sales Gomes (1996) sobre a historiografia do cinema brasileiro, que “1911 e 1915 são considerados anos marcantes, primeiramente pela fundação da Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), “império monopolista” da exibição e distribuição de filmes arquitetado pelo empresário (paulista) Francisco Serrador. No segundo se deu a instalação dos escritórios da Universal no Rio de Janeiro, primeira filial de distribuidora americana estabelecida no Brasil.”. Ver artigo publicado em *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Año 6, n. 6, Diciembre de 2020, 116-148, Em* : <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/320/288>. Acesso em outubro de 2022.

Se as salas de projeção instaladas no centro da cidade buscavam dividir a frequência entre as elites e os mais pobres, ali nos ainda distantes arrabaldes de Copacabana, no bairro que já nasceu moderno e apagando os vestígios da própria história, elas já surgiam lentamente sem estar ferrenhamente atreladas aos mesmos princípios, estruturando-se como entretenimento das massas. Na verdade, assim como a cervejaria e os tickets de *bonds* mais baratos que conclamavam o cidadão comum a usufruir de todo um dia inteiro na praia aos finais de semana, o objetivo era mesmo conquistar cada vez mais a classe média crescente que começava a afluir ao bairro, fornecendo algum entretenimento, nesse caso já mais moderno. Quando as salas de exibição começaram a surgir em Copacabana não havia uma urbe recém reformada com ares franceses mirando a Europa, mas um grande areal em vias de ser conquistado pelo capital imobiliário, e o cinema era um chamariz ideal. Foi somente após os anos 1930 que o cinema hollywoodiano apelou para a criação de uma aura glamourosa refletida nos golden years, provocando um paradoxo entre o comum e o dourado. Nesse marco, o cinema quando começou em Copacabana até namorou a Europa, mas casou mesmo foi com os Estados Unidos em seu período áureo.

A década de 1940 em diante, assistiu a explosão dos empreendimentos cinematográficos com a instalação de ao menos 18 novas salas de exibição completamente novas, sendo que 13 delas ao menos, instalaram-se na Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Sem precisar amarras cronológicas, pode-se dividir o nascimento, apogeu e decadência das salas de exibição em 4 períodos, conforme parâmetros distintos mas sobrepostos, sejam eles interligados as tecnologias de imagem, aos gêneros de filmes produzidos, aos contextos políticos e da produção da indústria do cinema – nacional ou estrangeira - ou conectados ao estabelecimento de um circuito exibidor, a globalização, e finalmente às questões espaciais, como a qualidade e arquitetura das salas e dos espaços públicos no qual se inserem, a acessibilidade do público e a sensação de segurança urbana. Por questões factíveis e cronológicas relacionadas aos filmes analisados no Capítulo 7, o quarto período não será mencionado, porque avança além dos filmes em foco, além da década de 1980. Mas não só; as salas de exibição de filmes, tema tratado nessa seção, modificaram-se inteiramente após os anos 1980, caminhando no sentido da sua exclusão do novo e complexo articulado universo da instituição audiovisual e da imagem eletrônica. Num universo cada vez mais globalizado, as salas diminuíram de dimensão, migraram das ruas, galerias e espaços públicos para os shoppings centers para depois simplesmente deixarem de ser importantes para a exposição de filmes (Bessa & Oliveira Filho, 2014²⁰⁴).

²⁰⁴ In: Márcia Bessa e Wilson Oliveira Filho, « Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, cinemas de rua: a cidade como uma questão cinematográfica », Ponto Urbe [Online], 15 | 2014, posto online no dia 30 dezembro 2014, consultado o 30 abril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2536>. Acesso em setembro de 2022

Assim, tomando como base os detalhados trabalhos de Alice Gonzaga (1996) cujo estudo sobre os *palácios* de cinema e os *poeiras* possuem curto alcance especificamente sobre o bairro de Copacabana, concentrando-se mais no centro da cidade, mas cuja relevância para compreensão de contexto permanece; o de Paulo Emilio Sales Gomes (1977) cujo enfoque trata até os anos 1950, recaindo sobre os reflexos do eterno subdesenvolvimento do cinema brasileiro; o relevante trabalho de Raquel Gomes de Souza (2019), esse especificamente sobre a distribuição geográfica das salas de cinema no Rio de Janeiro, e finalmente o sítio digital do Jornal do Posto 6²⁰⁵, que forneceu informações preciosas para essa investigação, procurar-se-á compatibilizá-los com o caso de Copacabana. Periódicos de época e revistas especializadas como a Cinearte foram igualmente investigados, além de acervos digitais das revistas Beira Mar, Jornal do Brasil, O Globo e Correio da Manhã.

5.2. A PRIMEIRA FASE, c. 1900-1930

O primeiro período assinalado, corresponde aos primórdios do cinema, com exibições temporárias, quando integravam ou compartilhavam programações com teatros, restaurantes ou cafés-concerto, funcionando como apêndices de outros entretenimentos. Foi a era do cinema mudo, das legendas, das experimentações, da película acompanhada por pianos ou espetáculos dançados e/ou cantados. Essa fase seguiu desde a primeira exibição na cidade do Rio de Janeiro até o nascimento do cinema sonoro, durando até aproximadamente os anos 1930, quando paradoxalmente no Brasil foram produzidos os maiores clássicos do cinema mudo, a maior parte deles jamais sendo exibido no circuito comercial (Sales Gomes, 1977:13).

A tabela sobre as salas de projeção em Copacabana no final desta seção do capítulo, demonstra que entre 1899 e 1930, comprovadamente, foram sendo implantados nos arrabaldes arenosos inexplorados, ao menos 9 espaços de exibição, correspondendo a um período de apenas três anos logo após a primeira exibição de filmes no Brasil, ocorrida em julho de 1896. A primeira sessão de cinema no Brasil aconteceu no centro nevrálgico do Rio de Janeiro, onde concentravam-se os melhores cafés e confeitarias, as sedes dos jornais mais importantes da cidade, livrarias e lojas de moda, ali na Rua do

²⁰⁵ Jornal do Posto 6 em: <https://www.postoseis.com.br/>. Acesso em setembro de 2022. O sítio não revela as fontes onde coletou as informações, e a autoria dos artigos é da jornalista e pesquisadora Paula Kotouc. O acervo sobre as salas de exibição no bairro é bastante completo. Acredita-se que em parte elas foram contribuição dos próprios leitores e de outra parte, coletadas em jornais e periódicos de época. Como não houve verificação das informações, sempre que houver alguma extração do jornal, ela será datada e referenciada.

Ouvidor, no *Omniógrapho* introduzido pelo empresário francês Henri Paillie (2019:65). Pouco depois dessa exibição, instalações voltadas ao cinema já começavam a fazer parte de Copacabana, mesmo que de imediato não fossem arquitetadas como palácios (ou poeiras).

Algumas salas permaneceram entre quase dois anos e meio, como o *Cinema Copacabana* (1909-1912), depois reinaugurado em outros locais do bairro, mais precisamente em 1913 e 1921; a quase 35 anos de duração, como o *Cinema Americano* (1916-1950). Essas salas concentraram-se sempre nas ruas do entorno da Praça Serzedelo Correia, outrora denominada Praça Malvino Reis, local da primeira estação de *bonds* do bairro e por isso logicamente mais acessível. Duas salas fecham a primeira fase; o *Cine Atlântico* de 1919, com duração de 17 anos e o *Cassino Teatro* de 1924, com uma vida de pouco mais de 20 anos.

Após o desbravamento de Copacabana (em 1892 a partir da abertura do Túnel Velho) bastaram apenas sete anos para acontecer uma exibição de filmes (1899) e ao ar livre. Praticamente mergulhado no século XX, o país estava ainda sob o regime monárquico, carregava a herança escravocrata e patinava no subdesenvolvimento e endividamento (Sales Gomes, 1977:08). Nesse contexto, a exibição única tomou frente no *Copacabana Animatógrafo*, instalado na Praça Malvino Reis (Gonzaga, 1996:273). Inicialmente, com vida curta e estrutura provisória, ou duração de apenas um mês (Cineparque Leme de 1906 e Cinematógrapho Pathé de 1907), as novas salas logo estabeleceram-se por tempos mais longos. Em 1907, quando começou o *boom* das salas na Cinelândia e o Cabaré de Mére Louise no Posto 6 era inaugurado, nascia do outro lado da praia, mais precisamente na Rua Gustavo Sampaio no Leme, o *Cinematógrafo Pathé*. Arrisco-me a afirmar que essa pode ter sido uma filial do existente na área central, mas que funcionou apenas por um mês, provavelmente para exposições itinerantes. Copacabana praticamente não presenciou aquela fase efêmera em que as salas eram adaptadas e temporárias, funcionando por poucos meses ou dias, já que seus primeiros cinemas tiveram um tempo de vida útil bem mais longo do que o inicialmente visto na área central (Gomes de Souza, 2019:125).

O *Cinema Copacabana* (1909), é considerado de facto a primeira sala de projeção inaugurada, tendo nascido estrategicamente ao lado da estação de *bonds* implantada pelas mãos da Cia de Ferro Carris do Jardim Botânico, em final dos anos 1890 (Gomes de Souza, 2019:125). O médico Sá Ferreira, da empresa exibidora Sá Ferreira e & Cia, responsabilizou-se pela sala que existiu durante quase dois anos e meio, encerrada provavelmente por inexperiência dos seus administradores (Gonzaga, 1996:281). Em 1913 outro cinema de mesmo nome, o segundo, foi inaugurado na Rua do Barroso, atual Siqueira Campos, nº 53, dessa vez gerenciado por Joaquim Simões Galvão dos Santos, que por acaso não é nome de rua no bairro como o médico Sá Ferreira. O Jornal Posto 6 (10 de março de 2021)

relata sobre a primeira sessão do novo *Cine Copacabana*; “foi fechada para convidados, atraiu autoridades internacionais e famílias importantes da sociedade da época. Todos queriam prestigiar aquele acontecimento. Apesar das pompas, a sala encerrou suas atividades no ano seguinte, já que o proprietário precisou ir à Europa tratar um problema de saúde”. Em 1921, um novo *Cine Copacabana* foi inaugurado um pouco à frente do anterior, no nº 58, mas teve duração de apenas um ano e quatro meses.

O surgimento de salas de exibição não parou por aí, e elas continuaram sendo inauguradas nos arrabaldes atlânticos já transmutados em CIL, um acrônimo dos bairros litorâneos de Copacabana, Ipanema e Leblon. O ano de 1916 trouxe uma das salas cujo período de atividade mais se prolongou durante a primeira metade do século XX, o *Cine Americano*. Inaugurando a Av. N. Sra. de Copacabana como a maior concentração de salas de projeção do bairro, o Americano instaurou a Avenida como a morada do cinema, e as salas de exibição transformaram-se nos reflexos da própria avenida. O *boulevard* cinematográfico cresceu em velocidade cinemática e cinematográfica como a própria cidade de Copacabana, linearmente, para cima e para frente, atropelando a modernidade industrial e tecnológica dos automóveis, dos aviões, da fotografia e do cinema. Os ápices dos movimentos desse ciclo de crescimento fecham-se com a engenharia brasileira intervindo na extensão das areias e a silenciosa morte das salas de projeção.

O *Americano*, de 1215 lugares, cuja razão social anterior era *Cine Teatro Americano*, foi até os anos 1920 gerenciado por um farmacêutico, Alfredo da Costa Palmeira, responsável pela empresa exibidora – responsabilidade que trocou de mãos ao menos de 3 em 3 anos, até passar ao gerenciamento da empresa de Luis Severiano Ribeiro, em 1932 (Gonzaga, 1996:291). A fachada e o hall do *Americano*, vistos como extravagantes e policrômicos, foram construídos apenas em 1920 sob projeto do arquiteto italiano Antônio Virzi no estilo Art Nouveau. Trabalhando 20 anos no Rio de Janeiro, a criatividade do arquiteto incidu sobre residências, fábricas e outros cinemas como o Odeon, na Cinelândia, onde projetou o hall (Alberto Taveira²⁰⁶, s/d:163). Taveira descreveu a obra de Virzi, o arquiteto das elites cariocas desejosas de projeção e de alardear a própria prosperidade como oposta ao ecletismo existente na arquitetura carioca na altura. Talvez por essa razão, ela fosse capaz de trazer um certo grau de exuberância e excentricidade necessários às pretensões de sua clientela. O jornal *Correio da Manhã* de terça-feira, 8 de agosto de 1916, apenas dois dias antes da inauguração, anunciou que a casa funcionaria praticamente ao ar livre, sem sequer nenhum ventilador e atendendo a todos os preceitos para o bom

²⁰⁶Ver Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro; artigo de Alberto Taveira, s/d, Pp. 163-172. Fogos de Artíficos a Luz do Dia. In: <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/fogos-de-artificio-a-luz-do-dia-a-arquitetura-de-antonio-virzi-no-rio-de-janeiro/>. Acesso em setembro de 2022.

funcionamento de uma sala de projeção, e que o *Americano* era de uma empresa brasileira – mas que o empreendimento era norte americano²⁰⁷. O Jornal do Posto 6 (2021) informa que a sala tinha prestígio exclusivo junto aos espectadores e as empresas exibidoras, devido a uma parceria com o Cine Odeon na Cinelândia, para troca e arrendamento de películas, mas ela foi encerrada após divergências financeiras. O *Cinema Americano*, porém, firmou posteriormente novo contrato com o Cine Íris, também no Centro, conseguindo manter o status de qualidade anterior. Em 1930, sob gestão de Luiz Severiano Ribeiro, ele sediou uma grande novidade, a chegada do cinema sonoro a Copacabana. Em 1953 a sala foi reinaugurada com a denominação repetida de *Cinema Copacabana*, ficando ativo até 1996, quando foi transformado em um ginásio da rede Bodytech. Na reforma da sala todos os traços estilísticos da arquitetura da fachada de Virzi foram apagados.

E a Avenida Nossa Senhora de Copacabana continuou a sediar novas salas de projeção de filmes. Em 1919, foi inaugurado o *Cinema Atlântico* (1919-1938) de 986 lugares, nas quadras perto da Praça Serzedelo Correia, entre Siqueira Campos e Figueiredo de Magalhães, e ali permaneceu durante 18 anos. O *Atlântico* em 1938, foi rebatizado como Cinema Ritz, dando a sala uma sobrevivência de mais 17 anos, um novo nome que o reinseriu nos novos contextos de evolução de uma Copacabana internacionalizada. A jornalista e pesquisadora Paula Kotouc através do Jornal do Posto 6 (2021) informa que tal como o *Americano*, o *Atlântico* fez um contrato com o Cinema Odeon, ganhando exclusividade para transmitir os filmes da Companhia Brasil Cinematográfica²⁰⁸ cuja nomenclatura mais conhecida e adotada por estudiosos em cinema é Companhia Cinematográfica Brasileira²⁰⁹ (Luna Freire, 2019; 2020:117). Outros acordos foram acertados com o Cinema Pathé, propriedade da família do fotógrafo Marc Ferrez (que realizou excelentes registros fotográficos sobre o Rio de Janeiro) garantindo as películas da Fox, o que levou as produções da Paramount para os imensos ecrãs daquele novo espaço, transformando o *Atlântico* no predileto da CIL. Mesmo assim, em 1923 a Revista Beira Mar em uma reportagem, acusou a presença de pulgas incontroláveis, além da superlotação da casa. Como um importante espaço de

²⁰⁷ A pesquisa não detetou a empresa norte americana responsável pelo empreendimento, mas provavelmente era a Universal ou a Metro.

²⁰⁷ O Almanak Laemmert - Administrativo, Mercantil e Industrial de 1934, 90ª ed., um anuário estatístico profissional, comercial, industrial e administrativo, traz informações no vol. I, p.83, sobre duas empresas diferentes. A Companhia Brasileira de Cinemas, na Praça Floriano, Cinelândia, 7º andar, sala 521 e a Companhia Brasileira Cinematográfica, no 2º andar, sem número de sala.

²⁰⁸ Segundo Luna Freire (2020): a historiografia do cinema brasileiro, 1911 e 1915 são considerados anos marcantes. No primeiro ocorreu a fundação da Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), “império monopolista” da exibição e distribuição de filmes arquitetado pelo empresário (paulista e sediado em São Paulo) Francisco Serrador (que entrou posteriormente na Cinelândia). No segundo, se deu a instalação dos escritórios da Universal no Rio de Janeiro, primeira filial da distribuidora americana estabelecida no Brasil.

eventos, o Atlântico foi também emprestado para realização de bailes de Carnaval e ensaios de agremiações de escolas de samba, o que se tornou um hábito e uma forma de manter as salas, recebendo até mesmo a visita da ilustre Carmem Miranda antes de sua fama internacional. Nos anos de 1926 e 1927, a sala passou a ser da responsabilidade de Luis Severiano Ribeiro, situação interrompida entre 1927 e 1932, quando a casa voltou a ser administrada pelo transformado em grande empresário, Luis Severiano Ribeiro²¹⁰ já com nova razão social; Luis Severiano Ribeiro S.A Comércio e Indústria.

A última sala de projeção dessa primeira fase nasceu em 1924, um ano após a inauguração do Hotel Copacabana Palace, dentro do próprio hotel – o Copacabana Cassino Teatro, como uma sala multiuso – nela era possível jogar, ver peças de teatro e eventualmente filmes (Gomes de Sousa, 2019:126). A denominação é vocacional; era uma alteração da antiga: Teatro Copacabana Casino. A empresa exibidora responsável era a Hotéis Palace Ltda., e o local nunca foi administrado por um empresário como Luis Severiano Ribeiro, por exemplo, jamais ingressou no circuito comercial como outras salas, mesmo porque tinha um certo grau de exclusividade não reservado aos cinemas de rua, era prioritariamente voltado aos hóspedes do hotel. A sala nasceu para ser e foi dividida como um teatro, em frisas, camarotes e poltronas comuns, totalizando lugares para mais de mil pessoas. Funcionando como cinema, o espaço esteve em atividade durante 20 anos, fechou e reabriu, sofreu um grande incêndio, teve problemas de administração, mas sua real vocação prevaleceu. Posteriormente transformou-se no Teatro Copacabana (em 1949) fechando em 1994 por 27 anos, após passar por reformas de adaptação para modernizá-lo, reabrindo em 2021. O teatro manteve os espaços internos já tombados intactos, nesse que foi um retorno plenamente celebrado pela sociedade e pelos órgãos de

²¹⁰ A plataforma Geni traz a biografia do empresário cearense, da qual destacamos alguns trechos; “Enfrentando dificuldades na locação de filmes (no Nordeste onde começou), o dinâmico cearense faz seu ingresso nessa área, comercializando filmes da Metro, a quem se associa em princípio, e de quem adquire a parte acionária em doze dos cinemas já integrados à sua rede. Instala-se em definitivo, em 1926, no Rio de Janeiro, quando a partir de trabalho profícuo de expansão dos negócios, edifica o maior grupo empresarial para exibição cinematográfica no país. Como a capital federal tinha em Francisco Serrador, o artífice da Cinelândia, o grande monopolizador dos cinemas de qualidade, atuando de forma autônoma e independente, Luiz Severiano Ribeiro ganha pouco a pouco credibilidade e ingressa na associação da Metro-Goldwyn, First National e Empresas Cinematográficas Reunidas, criando em 1926 uma nova e poderosa frente para distribuição de filmes no Brasil. Batalhador tenaz, estabelece-se a seguir como agente locador de películas trazidas ao Brasil pela Agência Paramount (que representava à época a Metro-Goldwyn e a First National) e a Cinematográfica Brasileira. Foi um dos fundadores, em 1926, da sociedade cooperativa de exibidores denominada "Circuito Nacional de Exibidores". No mesmo ano, estabelece um acordo com as firmas exibidoras Ponce, Pontes & Cia. e Noriz & Frota, tornando-se a seguir único proprietário do circuito a elas pertencentes. Já era então reconhecido pelo controle dos cinemas do Norte do Brasil, quando em agosto de 1926, adquiriu no Rio o controle acionário de inúmeros cinemas, dentre eles, o Atlântico e Ideal, e fazia sociedade com o Iris, de J. Cruz, Jr. (...). Em 1935; em Copacabana, no Rio de Janeiro, aos seus dois cinemas Atlântico e Copacabana vinha somar um novo salão por ele construído, o Lido. O Rio de Janeiro, transformado na grande base operacional de Luiz Severiano Ribeiro, viu surgir ao longo do tempo, suas casas de exibição mais populares: São Luiz, Palácio, Odeon, Roxy, Copacabana, Carioca, Vitória. Império, Tijuca, Madrid, Rian, Leblon, Botafogo, Veneza, América, Comodoro, Miramar, Caruso, Imperator, Santa Alice, Rex, Pirajá, Barra, dentre tantos outros que trouxeram ou trazem ainda hoje o entretenimento e a arte cinematográfica ao grande público.” Em: <https://www.geni.com/people/Lu%C3%ADs-Severiano-Ribeiro/600000000010863242>. Acesso em setembro de 2022. Informações não verificadas.

patrimônio cariocas, responsáveis indiretos por sua preservação.

5.3. A SEGUNDA FASE, c.1930-1955

O segundo período só pode ser compreendido sob a ótica das várias alianças que tornaram possível o crescimento do cinema brasileiro e da rede das salas de exibição na cidade. Essa etapa atravessa a elaborada relação construída entre cultura brasileira e Estado Novo, possuindo duas vertentes em surtos inteiramente antagônicos caminhando lado a lado: o da produção das chanchadas no Brasil e da hegemonia do cinema norte americano.

O processo foi acompanhado pela sobreposição entre filmes mudos e sonoros até o domínio do segundo, das representações de Brasil_Copacabana nos ecrãs e do crescimento dos empresários responsáveis pela exibição no país. Sob o prisma brasileiro, a produção de filmes na altura concentrou-se na cidade do Rio de Janeiro, garantindo-se em leis getulianas que obrigavam a exibição de cinejornais produzidos no país antes dos filmes hollywoodianos, e dos chamados filmes de enredo, que deram origem às chanchadas. As leis de incentivo governamentais atiçaram o interesse de importadores de fitas estrangeiras, que passaram a produzir filmes no país também para exibi-los no circuito comercial. Revistas de cinema como a Cinearte tiveram um importante papel, contribuindo para conjugar realizadores espalhados pelo território e que passaram a reconhecer-se uns aos outros, ampliando com isso intercâmbios e ganho qualitativo dos filmes, mesmo com os enfrentamentos à produção de Hollywood e ao circuito exibidor brasileiro. O resultado desse novo encontro entre comercio exibidor e produção, foi o incentivo à realização de filmes mais populares, as comédias de costumes mais conhecidas como chanchadas, que proliferaram até praticamente os anos 1960, dominando o mercado brasileiro (Sales Gomes, 1977:14).

Essa fase, da década de 1930 em diante, testemunhou o crescimento do empresário cearense Luis Severiano Ribeiro que aproveitando os incentivos legais, passou a dominar o mercado exibidor carioca, produzindo filmes também, como cinejornais esportivos, noticiosos e chanchadas. Foi entre 1933 e 1935, que o empresário ampliou o seu corpo de salas de exibição de 12 para 30 cinemas apenas no Rio de Janeiro, ao adquirir uma organização de âmbito nacional, a *Companhia Brasileira de Cinemas*. A Plataforma Geni (s/d)²¹¹ relata na biografia de Luis Severiano Ribeiro que ele ofertou ao filho a presidência dessa Companhia, expandindo seus negócios até a produção e a distribuição cinematográfica no Brasil. A partir de 1947, Ribeiro assumiu o controle da Atlântida Cinematográfica S.A., (Desbois 2016:

²¹¹ Em: <https://www.geni.com/people/Lu%C3%ADs-Severiano-Ribeiro/600000000010863242>. Acesso em setembro de 2022.

717) criada seis anos antes e grande realizadora de chanchadas, concedendo-lhe o status de produtora de sucesso com presença obrigatória na sua rede de duzentos cinemas espalhados por todo o território nacional. Nesse último empreendimento, lançou o cinejornal "Atualidades Atlântida" e abriu espaço para o período de ouro da chanchada cinematográfica musical, alegria de uma geração de cinéfilos. Estava criada a associação entre produtores, filmes e circuito exibidor.

Se Ribeiro incentivou a exibição, a distribuição e a produção nacional brasileira, isso não evitou a maciça entrada e monopólio do cinema norte americano, pelo contrário, pois as empresas do seu domínio eram coligadas às representações de empresas cinematográficas norte americanas instaladas no Brasil, de onde também provinham seus recursos. Nesse sentido, a hegemonia aconteceu sob o alinhamento comercial das indústrias do cinema com os empresários brasileiros e o projeto desenvolvimentista getuliano, reverberando a imposição cultural imbricada à soberania econômica implícita nos planos e sequências hollywoodianos. Esse alinhamento por sua vez, alimentou a construção simbólica e mítica do Rio de Janeiro, usando o potencial de Copacabana como a metonímia do país, incorporada no imaginário coletivo mundial como *A* identidade brasileira.

Desde esse ponto, é necessário entender que as representações dadas sobre o Brasil e consequentemente da Copacabana usada como referencial em filmes hollywoodianos, sempre viajaram de volta as audiências brasileiras através de sua exibição no país, mesmo sem formar um *circuito de representação* conforme argumentou Hernani Heffner no catálogo da exposição Imaginários Cariocas (Caixa Cultural, 2015). Para tal, houve todo um contexto de facilitação, criado para a introdução do cinema norte-americano no Brasil, integrando um processo que incluiu a criação de legislação específica através da abolição de taxas alfandegárias, subjacentes a implementação da política industrial que englobou o cinema no primeiro governo da Era Vargas, a ditadura do Estado Novo (entre 1930 até 1945).

O governo Vargas, decretou importantes leis na busca de garantir o controle sob a produção cultural nacional, abarcando a radiodifusão, a imprensa, o turismo, o teatro e o cinema, demonstrando um desejo de entrelaçar a produção de objetos culturais e os interesses estatais em busca de propaganda política de cunho nacionalista. O período é definitivo por ter marcado as primeiras iniciativas de intervenção do Estado na produção e no mercado cinematográfico brasileiro, instalando a censura, o controle sobre a imprensa e incentivando a produção de filmes educativos. Aliás sob esse prisma, a administração Vargas pode ser considerada ambígua, pois ao mesmo tempo em que abolia taxas dos filmes estrangeiros, incentivou a indústria do cinema brasileiro estendendo as mãos do governo aos seus envolvidos, inaugurando um tipo de aliança estado_cultura que nunca deixou de existir no país (vide Embrafilme).

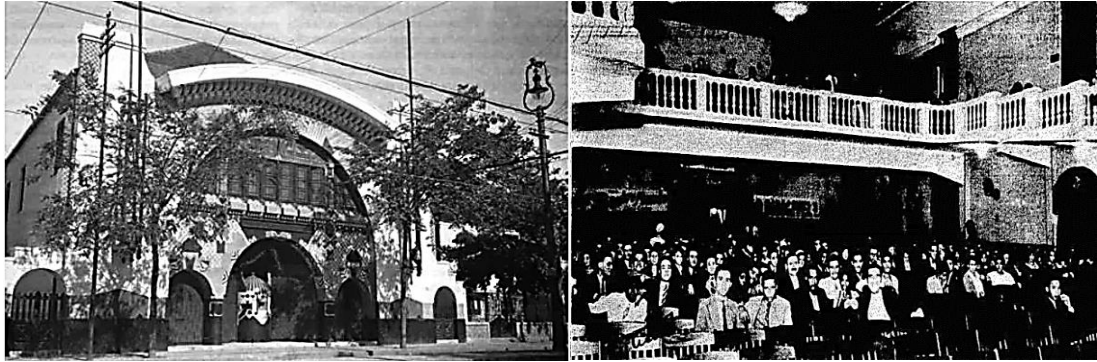


Figura 37. Imagens do Cine Americano.

A fachada exuberante de estilo Art Nouveau foi construída segundo projeto do arquiteto Antônio Virzi em 1920. O prédio da sala ainda estava isolado na Av. N. Sr^a. de Copacabana. A imagem à direita mostra o ia da inauguração em 1916.

Fonte: Pinterest.



Figura 38. Imagem da inauguração do Cine Copacabana, ex-Americano, em 1953.

O cinema já tinha sido engolido pelos prédios vizinhos. No centro, o Copacabana em 1975. É possível ainda distinguir o telhado da edificação. À direita a fachada da Bodytech.

Fonte: Pinterest.



Figura 39. Imagens do Cinema Atlântico em 1923.

Publicadas pela Beira Mar, edições 12 e 16, o jornal não fornece a autoria das imagens. O periódico tratava de divulgar os interesses sociais da aristocrática CIL (Copacabana, Ipanema e Leblon). Anunciando atrações como “Bailarina da Broadway” e “Cabarets de New York”, a sala familiarizava a plateia com o que havia de mais atual ao norte do continente em termos de produção artística e de estilo de vida, prenunciando o domínio do filme estrangeiro no país. A fachada do cinema seguia os preceitos das construções de estilo ecléticas do bairro na época. À direita divulgação do grande concurso da mais bela frequentadora do cinema. A beleza feminina, que o jornal chama de “o belo sexo”, já estava sendo incentivado a tornar-se um dos símbolos de Copacabana.

Após o fim do período ditatorial da Era Vargas, o Estado limitou-se apenas a regulamentação e incentivo à produção, não entrando em questões de mercado exibidor que era dominado por empresários

estrangeiros, principalmente os norte americanos que tratavam a produção como atividade industrial (Gregio & Pelegri, 2017). Aliando-se aos empresários brasileiros como Luis Severiano Ribeiro, o circuito formalizava-se.

Acordos bilaterais celebrados entre os governos do Brasil e EUA e entre empresários dos dois países, envolvendo a indústria cultural e o comércio, incentivaram o surgimento maciço das salas de projeção que tomaram conta da cidade - e de Copacabana. Seu crescimento só foi possível graças a educativa formação de um público instado pelo *desejo de cinema* provocado por filmes que veiculavam rostos, modas, músicas, cultura e tecnologias própria dos EUA, presentes igualmente em jornais e revistas especializados na difusão do cinema, como a Cinearte. A visita de atores hollywoodianos também fez parte dessa troca e da política de “boa vizinhança” do Presidente norte-americano Roosevelt²¹² que permitiu a forte entrada cultural do país no Brasil, abrindo as portas para interesses econômicos.

Como o ápice da modernidade tecnológico_cultural da primeira parte do século XX, o cinema, antes da televisão, e através dos produtos de Hollywood, colaborou para elevar Copacabana a condição de ícone do estilo de vida moderno. Desde *Flying down to Rio* (1933) filme que abre o Capítulo 1, com os atores Fred Astaire e Ginger Rogers que nem sequer eram uma dupla ainda, a cidade foi celebrada pela visita de atores e atrizes hollywoodianos hospedados no Hotel Copacabana Palace, tornado destino de muitos deles, impulsionando ainda mais a fama da paisagem natural do balneário carioca e da sua cultura urbana em particular. Atores e atrizes não poderiam ir a local mais *moderno* do que Copacabana, avistar a praia e o calçadão de ondas da varanda do hotel, sendo fotografados e estampados nas páginas dos melhores jornais do país.

Em 1941 Copacabana recebeu a visita de Walt Disney, rendendo dois filmes que entremearam seus conhecidos personagens de desenhos animados, contracenando com atores e atrizes em ambientes filmados. O personagem Zé Carioca, criação de Walt Disney para o filme *Alô Amigos* (1943), divulgava as maravilhas sul americanas ao mundo (obviamente a parte que interessava na altura – Chile, Argentina e Brasil). Conjugando samba e lhamas, a malandragem carioca foi apresentada através do personagem

²¹² A política de boa vizinhança teve início com uma associação entre iniciativa privada e interesses econômicos do governo norte americano. Os países latino-americanos passaram a desempenhar um papel chave como supridores de matérias primas, tornando-se consumidores de produtos manufaturados e passando a ser um setor de investimento de capital. O objetivo era preservar e defender os mercados latino americanos contra o Eixo. A retórica do pan-americanismo e a política de alianças hemisféricas durou pouco, com o interesse privado tomando à frente dos negócios apoiado pelo governamental. O intenso trabalho de propaganda política do governo incluiu reuniões multilaterais em vários países da América Latina incluindo uma reunião multilateral na cidade do Rio de Janeiro em 1942. Ver mais informações em: CPDOC | FGV • Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Dicionário, verbete, Política da Boa Vizinhança por Monica Hirst. <http://fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/politica-de-boa-vizinhanca#>. Acesso em dezembro de 2022.

Zé Carioca²¹³ junto ao calçadão de Copa, da cachaça, das cameras fotográficas, aviões, Minnie, Pato Donald e até o Lago Titicaca²¹⁴. Disney criou assim, uma salada geográfico_cultural da América Latina, misturada em um mesmo e didático desenho animado para norte americano ver. O filme trazia o Pato Donald deslumbrado diante do cenário tropical, dançando com Zé Carioca sobre o traçado ondulado das pedras portuguesas o samba de Ary Barroso, “Aquarela do Brasil”²¹⁵ de 1939 (O’Donnel, 2013: posição 2984). O auge das figurações se deu já nos anos 1940 pela persona de Carmem Miranda, cujos trejeitos e latinidade exagerada, marcaram muito além da face mítica do bairro, em uma diversidade de filmes produzidos nos Estados Unidos.

Apesar de haver entre os anos de 1929 e 1933 uma certa convivência entre filmes mudos e sonoros, compreender a hegemonia do produto norte-americano, passa pela importância de se entender a inserção dos filmes sonoros no Brasil, que segundo Sales Gomes (1977) estimulou na verdade, o produto nacional. Com o advento do cinema falado e a crise de adaptação que despontou nos EUA em reação a nova tecnologia, encarecendo enormemente as produções, percebeu-se a questão de ajustar não só a produção como a acústica das salas, além da obtenção de novos equipamentos de projeção adaptados à nova tecnologia sonora. Para lucrar era necessário expandir-se. Portanto, com lucros reduzidos e enfraquecida nos EUA seria natural a busca da indústria por novos mercados consumidores de audiovisual, e o Brasil, um dos “primos pobres” da latino_américa, tornou-se naturalmente um mercado interessante pelas dimensões continentais, com a indústria assim exercendo inúmeras pressões. Na realidade, como não era possível ampliar a base de espectadores para majorar lucros, a pressão incidiu principalmente sobre os exibidores. Na Europa, a indústria tentou implementar a construção de estúdios e usar artifícios de domínio, como a compra de salas de projeção para estender seus tentáculos; no caso brasileiro, não bastava a imposição do filme ou outros subterfúgios como construir estúdios.

O equilíbrio no cinema existente até então, obrigatoriamente teria de ser desfeito para inclusão da tecnologia sonora, via investimentos na infraestrutura das salas de projeção, preparadas apenas para exibir películas mudas. E é o que os norte americanos fizeram no Brasil, investir na adaptação tecnológica

²¹³ O personagem criado por Disney voltou depois com Aurora Miranda, a irmã de Carmem e o Tamba[™] no filme *Você já foi a Bahia?* (1944). Ve trecho em: https://www.youtube.com/watch?v=DcMhRfwmnL4&ab_channel=LipeCothoquinho. Acesso em setembro de 2022.

²¹⁴ A opening scene traz uma mapa mundi da América do Sul que interessa a Hollywood (Brasil, Chile e Argentina)em desenho animado sobrevoado por um avião. Mais moderno e geográfico impossível. Vale a pena ver o início, em: https://www.youtube.com/watch?v=SBvNS_AZljw&list=PLY-PjpsafF1dvdJkFEagXkhzj1tayMUC1&index=13&ab_channel=canalquartonerd. Acesso em setembro de 2022.

²¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=b7LNds_yHJ4&ab_channel=flowergum66. Acesso em setembro.

de algumas salas para receber seu próprio produto. Nos primeiros meses de contato dos brasileiros com a novidade dos *talking pictures*, os distribuidores privilegiaram filmes cujo destaque estivesse nas músicas, canções e ruídos, em detrimento dos incompreensíveis diálogos em inglês (Luna Freire, 2015:187-211) desconfortavelmente mal recebidos pelos brasileiros. A adaptação não foi assim tão fácil, houve um período de resistência aos filmes legendados em língua estrangeira e tentou-se transformar mudos em falantes, mas as fitas nunca deixaram de ser o que eram - mudas. Como outro recurso para popularizar o filme sonoro, levava-se para os ecrãs filmes musicados ou revistas cinematográficas, com números dançantes e menos diálogos.



Figura 40. Walt Disney e Getúlio Vargas.

Ambos com suas respectivas esposas, Lillian e Darcy no lançamento do filme “Fantasia”, Rio de Janeiro – agosto de 1941. (Hart Preston/Time & Life Pictures/Getty Images). Na imagem ao lado, Disney se deixa fotografar na praia de Copacabana enquanto está filmando. Logo abaixo extrato de dança do filme “Alô Amigos” em que os personagens Zé Carioca e Pato Donald dançam uma rumba (?) em um bar decorado com as mundialmente famosas ondas do calçadão de Copacabana, aqui ligeiramente deformadas. Fonte: <https://sobreimagens.com.br/>. Por Alexandre Belém. Acesso em setembro de 2022. / <https://orlario.com.vc/home/o-dia-em-que-walt-disney-visitou-o-rio-de-janeiro/>.

Essa segunda fase seguiu até aproximadamente meados dos anos 1950, quando a televisão foi inaugurada e o mercado consumidor começou a “entrar em crise”. Copacabana inteiramente ocupada, já tinha explodido em crescimento, verticalizando-se. Gonzaga (1996) ressalta que o ano de 1954 ficou marcado não só como o ano do suicídio do presidente Getúlio Vargas, dessa feita eleito pelo voto dos

brasileiros, não mais um ditador como antes, como pelo encerramento de uma diversidade de salas de projeção que clamavam pelo controle de preços dos ingressos por premente necessidade econômica. Gonzaga (1996:203) ainda ressalta a dicotomia existente entre a grande afluência do público às salas de exibição e a expansão do comércio exibidor, contrapostas a crise instalada. Ela teria sido provocada pelos seguintes fatores; i) presença cada vez maior do estado na área econômica, ii) indignação dos nascidos no pós guerra e suas críticas ao status quo hollywoodiano, iii) concorrência de outras nações com a consequente perda de competitividade do cinema norte americano, iv) crescimento excessivo das cidades brasileiras transformadas em metrópoles, dificultando ou tornando inseguros os acessos aos cinemas e v) estabelecimento de novas relações de poder apoiadas em outros meios de comunicação como a televisão, ainda mais democrática que o cinema.

Foi nesse contexto em rede, entrelaçando os antagonismos entre filmes mudos e sonoros, as representações do Brasil em Hollywood versus os deboches nas chanchadas, e os interesses de um governo nacionalista versus empresariado nacional e estrangeiro, que se multiplicaram as salas de projeção na já não tão aristocrática Copacabana. Entre os anos de 1935 e 1954, foram inauguradas ao menos 12 salas de exibição, sendo dez delas na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, legitimada como a linha cinematográfica do bairro atlântico. A tabela da página 284 mostra as salas nascidas durante essa fase, permeadas pelo contexto apresentado nos parágrafos precedentes.

O Cinema Varieté, inaugurado em 1935 dentro do Casino Atlântico na Avenida Atlântica, durou apenas sete anos, podendo ser considerado o fechamento entre a fase anterior e esse novo período. Nos mesmos moldes do Copacabana Casino Teatro dentro do Hotel Copacabana Palace, o Varieté diferenciava-se do outro sobre dois aspectos principais; recebia público de fora do cassino e era responsabilidade de um outro grande exibidor, Vital Ramos de Castro²¹⁶. Castro foi um incentivador do

²¹⁶ Aqui estão destacadas da Wikipédia algumas informações sobre o empresário Vital Ramos de Castro: “foi não só cineasta e grande empresário do ramo cinematográfico, tendo realizado filmes no Brasil e na França e sendo proprietário do Circuito independente Vital Ramos de Castro, conhecido como a "Linha do Plaza", que chegou a ter vinte cinemas no Rio de Janeiro, entre eles o Cine Plaza, a sala “lançadora” do seu circuito, localizado na Cinelândia, e o Cinema Olinda (na Tijuca), que foi a maior sala de cinema que já existiu no Rio de Janeiro. A Linha do Plaza, tinha contratos de exibição com produtoras nacionais, como a Flama de Moacir Fenelon, e de Hollywood, como Disney, Paramount, Columbia e Universal. Foi ainda exibidora exclusiva dos filmes da Companhia RKO Radio Pictures no Brasil. Entre os diversos cinemas que foram de sua propriedade, destacam-se ainda: o Cine Ritz, em Copacabana, na Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Em 1932, dirigiu e produziu aquele que seria o primeiro filme com a atriz e cantora Carmen Miranda, O Carnaval Cantado. O documentário de 40 minutos é eventualmente considerado o primeiro filme brasileiro com áudio sincronizado, infelizmente sem cópias e considerado perdido. O filme, ainda se destaca por registrar as primeiras imagens noturnas da cidade do Rio de Janeiro, graças à utilização de refletores do exército. Em 1908, Vital Ramos de Castro abriu seu primeiro cinema no Rio de Janeiro, o Cinematógrafo Popular na Rua Marechal Floriano, nº 97-103, com apenas 75 lugares, um local ampliado que terminou por tornar-se o maior cinema carioca no começo do século XX, chegando a ter 2.000 lugares. Proprietário do Cine Popular, Vital oferecia ingressos relativamente baratos voltados a uma população de baixo poder aquisitivo, os "Poeiras". A

cinema nacional, cineasta, e ao mesmo tempo responsável por um importante circuito de exibição na cidade, facilitando as projeções nacionais. Por ocasião da proibição do jogo no país (1946), o Varieté já se encontrava inativo, mas dois anos depois retomou as atividades tendo seu espaço utilizado como sala teatral (Jornal Posto 6). Considerada a sala mais elegante de Copacabana, o espaço somava espetáculos teatrais e exibição de filmes, como exposto na reportagem do Diário de Notícias de 12 de outubro de 1935, por ocasião da visita da atriz mexicana Lupe Velez. Logo após a inauguração do Varieté, a atriz multitalentosa hollywoodiana veio ao Varieté dançar, fazer performances e imitações de outros atores e atrizes, como Katherine Hepburn e até o Gordo e o Magro (!) seguidas pela projeção de filmes. Foi um grande acontecimento anunciado por semanas nos jornais cariocas²¹⁷. A sala de exibição com 520 lugares, tinha matinês todos os domingos para crianças e farta distribuição de presentes para atraí-las com suas mães.

Em 1938, foi inaugurada aquela que pode ser vista como a sala de projeção mais importante da Cinelândia copacabanensis - a Av. N. Sr^a. de Copacabana. Era o famoso Cinema Roxy, homônimo do de Nova York²¹⁸ que possuía quase 6 mil lugares. Situado bem na esquina da Rua Bolívar, a sala ainda lá está, e parece que agora encontra-se em vias de renascimento. A maior sala de Copacabana, o Roxy, foi importante não só por suas características dimensionais, mas pela inserção em um grande prédio residencial e pela grandiosidade da arquitetura interna e externa, diferenciando-o das outras casas do bairro. Foi, desde a inauguração, responsabilidade das empresas de Luis Severiano Ribeiro; até 1960 esteve sob a Companhia Brasileira de Cinemas, e na década de 1960 em diante, da Empresa Cinemas

dupla atuação de Vital Ramos de Castro, tanto como produtor cinematográfico quanto como exibidor de um circuito independente, levou-lhe a propor em 1927 medidas de incentivo fiscal em favor da cinematografia nacional. A proposta previa a redução nos impostos, de quarenta por cento, àqueles cinemas que apresentassem filmes brasileiros. O Conselho Municipal do Rio de Janeiro rejeitou a proposta, mas o Circuito Nacional de Exibidores encampou a sugestão de Vital e passaria a defendê-la em diferentes fóruns, o que futuramente resultaria em uma política para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional. Em 1929, defendeu os interesses dos exibidores brasileiros junto aos grandes estúdios de Hollywood, preocupados com o impacto da mudança de tecnologia necessária para a exibição dos filmes falados pelos cinemas brasileiros. Em setembro do mesmo ano, adquiriu um projetor Simplex Pacent, com sistema de sincronização que permitiu a exibição de filmes falados, modelo utilizado no Brasil pela primeira vez no Cine Popular. O Cine Plaza de sua propriedade, com mais de mil lugares representaria um salto de escala nos negócios de Vital Ramos de Castro, que entraria para a cadeia dos grandes cinemas. Texto editado. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vital_Ramos_de_Castro#cite_note-18. Acesso em outubro de 2022. Parte das informações foram verificadas.

²¹⁷ Sobre a visita da atriz ao Cine Varieté ver:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=variete&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=24434. Acesso em outubro de 2022.

²¹⁸ O Roxy Theatre era um palácio de cinema de 5.920 lugares na 153 West 50th Street, entre a 6ª e a 7ª Avenidas, perto da Times Square, em Nova York. Foi um dos maiores cinemas já construídos na América do Norte. Foi inaugurado em 11 de março de 1927 com o filme mudo *The Love of Sunya*, estrelado por Gloria Swanson. Foi uma das principais mostras de filmes da Broadway durante a década de 1950 e conhecida por seus espetáculos luxuosos. Fechou e foi demolido em 1960. Tradução livre de texto da Wikipédia. In: [https://en.wikipedia.org/wiki/Roxy_Theatre_\(New_York_City\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Roxy_Theatre_(New_York_City)). Acesso em outubro de 2022. Informações não verificadas.

São Luiz Ltda.

Inicialmente com uma lotação de 1761 lugares, esse quantitativo de poltronas permaneceu até 1941, conforme apresentada no livro *Palácios e Poeiras* (Gonzaga, 1996:305). O local esteve em funcionamento como uma só sala apenas até o ano de 1991, ocasião em que o espaço foi redividido em três novos espaços. De 1941 em diante, o Roxy passou por uma grande variação na lotação máxima de público; de 1802 lugares entre 1941 e 1960 a 1771 em 1969; de 1735 em 1977 a 1630 em 1990. Pelos números apresentados percebe-se um período de pico na oferta de poltronas entre os anos 1940 e 1960, diminuindo discretamente ao longo dos anos, até culminar na redivisão da sala em 1991.

A Revista Municipal de Engenharia (1936, 367-372) apresentou uma análise completa do projeto da edificação em estilo Art Deco, extraída em uma visita técnica ao local, como um comprometimento da própria Revista, chamando a si própria a responsabilidade de informar tecnicamente o melhor possível aos leitores engenheiros sobre as grandes obras de intervenção em andamento no então Distrito Federal. É o que ela de facto faz, estabelecendo uma coluna em cada número editado a partir de então, quando expõe dados, projetos e imagens para analisar alguma relevante obra sob visita técnica. No caso do projeto do Edifício Roxy cuidadosamente descrito no artigo, a Revista informa que a edificação da futura sala de exibição conteria, além desta, lojas e sobrelojas encimadas por 130 apartamentos de quarto e sala, voltados especificamente para o arrendamento – questão inclusivamente elogiada, devido a tipologia do tipo econômica desses imóveis, não tão comuns em Copacabana na altura.

O prédio de propriedade do Dr. Abel Rezende Costa, ocupava com sua construção praticamente todo o terreno, e estava a cargo de uma construtora que atrasou a obra, com seu término passando a ser responsabilidade do próprio proprietário. Os prazos projetados para finalização dos apartamentos era dezembro de 1936, e do cinema março de 1937, mas sabe-se que apenas em setembro de 1938 a sala de exibição foi inaugurada, comprovando o atraso na construção. E apesar de ter sido realizada sem ar condicionado, instalado na verdade, apenas em 1944 conforme informado pelo periódico *A Cena Muda*²¹⁹ (1944:33), a estrutura foi idealizada para permitir a sua futura instalação sem causar maiores danos estruturais ao edifício. Outra questão foi a construção sob pilotis, com a fachada do cinema recuada e com uma marquise projetada de maneira a resultar em uma área maior de calçada. A calçada ampla objetivava oferecer maior conforto para as aglomerações de espectadores tão comuns na porta das salas de exibição, principalmente por ocasião das entradas e saídas de público. Inicialmente projetada para comportar quase 2000 lugares, sob uma condição de visualização ideal para o espectador - 70°, a

²¹⁹ A Cena Muda, edição de 28 de novembro de 1944, página 33. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&Pesq=%22Roxy%22&pagfis=46220>. Acesso em outubro de 2022.

sala de projeção do Roxy teve o número ampliado nas obras para 2800 lugares (!). Isso foi possível através da usurpação do espaço da garagem e do sacrifício da visualização do ecrã pela assistência, distanciada muitíssimo do ângulo ideal, modificado dos 70° para 23°(!). Essa questão da perda do espaço da garagem para o Roxy, foi criticada no final do artigo, pela constatação de que ao menos 30 moradores dentro do prédio de 130 apartamentos teriam veículos, precisando estacioná-los sem necessitar ficar procurando em outros locais, o que aumentaria ainda mais o fluxo de veículos nas ruas do bairro.

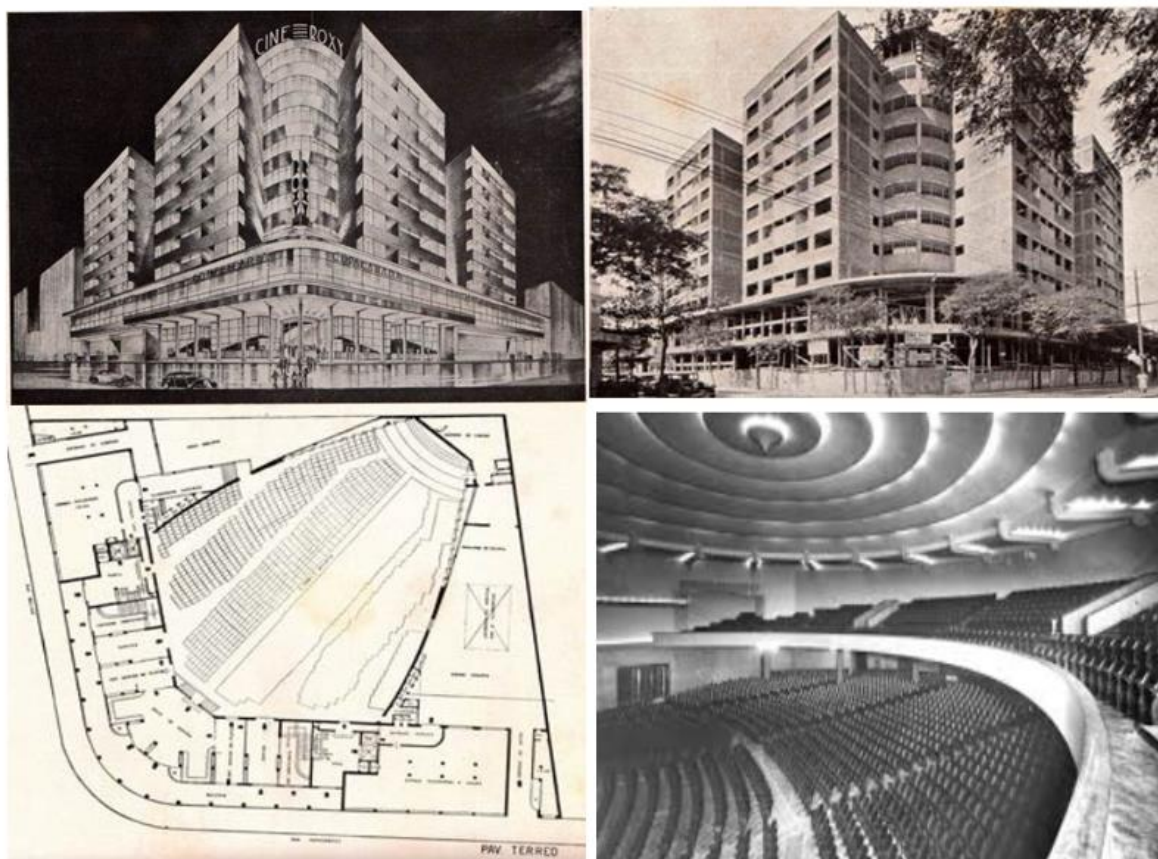


Figura 41. Imagens do Edifício e do cinema Roxy.

À esquerda acima o projeto da edificação; a imagem do alto à direita, o conjunto inteiro está em construção. Abaixo à esquerda, o projeto da sala completo. Fonte: Revista Municipal de Engenharia, 1936, Num. VI – Vol. III – novembro (5); 367-372. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=142832&Pesq=%22CINE%20metro%20copacabana%22&pagfis=1899>. Acesso em outubro de 2022. Na última imagem à direita e abaixo o interior do cinema. Fonte:

<https://diariodorio.com/cine-roxy-na-rua-ha-80-anos/>. Acesso e outubro de 2022.

O espaço interno do Roxy, também projeto do arquiteto Raphael Galvão, era um capítulo à parte, conforme dados fornecidos na publicação do Instituto Art Deco Brasil (s/d:82)²²⁰; “Rio em Curvas

²²⁰ O responsável pelo Instituto é o antiquário Márcio Roiter. A publicação está disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/29884832/rio-em-curvas-concretas-instituto-art-deco-brasil/2>. Sem data. Acesso em outubro de 2022.

Concretas” e pela jornalista Paula Kotouc do Jornal Posto 6, pesquisadora da história dos cinemas de Copacabana²²¹. A cúpula, obteve o record mundial de recobrimento de vão - tinha 36,2 m de diâmetro. O lugar foi inaugurado com palco, fosso para orquestra e proscênio em arco de 15 m. A sala, ainda conserva muito da decoração original; como na escadaria central em mármore ferro e aço, num Art Deco de vertente aerodinâmica, ela é encimada por painel em estuque com figuras estilizadas da música e dança.

O espaço interno era grandioso, somando 40 m de distância entre uma parede e outra da sala de projeção. Os balcões eram adornados com mármore e espelhos coloridos, mas era o enorme teto que chamava a atenção, enfeitado com sete anéis que, iluminados, reproduziam as cores do arco-íris. Para garantir a segurança da multidão, foram projetadas portas laterais com 6 m de largura, além de saídas de emergência, permitindo o rápido escoamento da sala, um plano acionado por ocasião de dois eventos; um tiroteio dentro da sala (sem vítimas) motivado por questões político-eleitorais (1945) e um incêndio (1961). Todo esse luxo e grandiosidade não impediu que em pouco mais de dez anos, o periódico “A Cena Muda. Eu sei tudo” (1951) criticasse indiretamente o valor dos ingressos, através de uma cínica nota sobre o sabor de barata dos doces vendidos no bomboniere, sugerindo candidamente a renovação dos estoques ou que se empacotassem as baratas para vendê-las, porque ao menos o público não seria enganado. Mas nem tudo eram críticas; no mesmo ano, em outra edição, a programação infantil foi bastante elogiada pela sua qualidade nas mídias.

O Jornal Posto 6 relata que desde sua inauguração, o Roxy era uma das salas favoritas para as principais estreias do cinema mundial, e elas eram tão concorridas que o tráfego daquele trecho da Av. N. S^a de Copacabana chegava a ser alterado, com desvio dos ônibus para a Avenida Atlântica. O sucesso também era refletido nos espetáculos de variedade que ocorriam entre as escadas laterais, como o grande show que ocorreu em 1949, levando ao local Orlando Silva, Grande Otelo e outros artistas populares brasileiros, conhecidos pela atuação em chanchadas. Aos poucos, a entrada da televisão, internet, televisão a cabo, *streamings*, e o conforto de se ver filmes em casa, aliou-se as questões urbanas, como a insegurança, a dificuldade de acesso as salas, entre uma diversidade de tantos outros fatores, provocando a decadência dos grandes palácios de cinema de rua, que no Rio de Janeiro, há muito já migravam para os shopping centers. Os elevados custos de manutenção, a redução do público e os valores dos ingressos que já haviam provocado o fechamento de tantas salas no bairro, foram também afetando o Roxy, cuja necessidade de redução de tamanho originou a ideia de dividir a sala, subdivisão concretizada em 1991. Em 2004, outra intervenção fez o Roxy então com 66 anos de

²²¹ Disponível em: <https://www.postoseis.com.br/post/cinema-roxy-1938-atual>. Acesso em outubro de 2022.

funcionamento, tornar-se acessível a deficientes físicos e pessoas com dificuldades de locomoção (Jornal Posto 6, 2021).

Assim, depois de arrastar sua existência desde os momentos de glória iniciais e grandiosos, até a sua visível decadência no século XXI, o Roxy tornou-se a última sala a perecer no bairro de Copacabana, depois do pequenino Cine Jóia. Nocauteada em 2021 pelo alto custeio de manutenção e pela ausência ainda maior de público provocada pela pandemia, o Grupo Luis Severiano Ribeiro “jogou a toalha” como relata uma reportagem digital da Revista Veja (2021)²²². O Roxy foi tombado provisoriamente pelo município em 2003, e hoje faz parte do cadastro de negócios notáveis da cidade, assim ficando a salvo de um destino comum a grandes espaços cariocas - sua transformação em igreja evangélica ou supermercado. Ultimamente está em discussão a transmutação da sala para uma típica casa de shows para turistas), na tentativa de aproveitar ao máximo seu espaço cênico.

No mesmo ano de inauguração do Roxy, 1938, surgiu uma outra sala sobre o corpo do antigo Cinema Atlântico. Com 961 lugares, também na Avenida N. Sr^a de Copacabana, nasceu o Ritz, uma casa que jamais conseguiu ter a mesma qualidade e relevância aristocrática da anterior, também administrada pelas empresas de Luis Severiano Ribeiro. O Ritz foi inaugurado após a empresa exibidora de Vital Ramos de Castro comprar o antigo prédio do Cinema Atlântico, ativo no local desde 1919, tornando-se então a empresa exibidora responsável pela sala reformada, cujas peculiaridades eram muitas. Foi uma das pioneiras na oferta de ingressos pela metade do preço aos estudantes e crianças, e isso desde a sua inauguração; a partir dos anos 1950, o desconforto da sala, o som e o ar condicionado foram bastante criticados, mas a sala sobrevivia; foi frequentada por jovens baderneiros cujos pés eram sempre apoiados nas poltronas à sua frente, e abrigou inúmeros bailes de Carnaval, concorridíssimos e importantes na cidade, comprovando que a sobrevivência das salas precisava de ações em outras frentes, transformando-se em verdadeiras “casas de diversão”. A sua conveniente invisibilidade no catálogo telefônico, questão inexplicável ao menos quando da sua inauguração em 1938, já que nem sequer aparecia como Cinema Atlântico e sim Hollywood, tornou o Ritz inalcançável ao cidadão que desejava quaisquer informações sobre filmes ou sobre a própria sala. Funcionando até o final de dezembro de 1955, foi vendido a um grupo francês, a Sociedade Franco-Brasileira²²³ que o demoliu para a construção de um arranha-céu batizado com o mesmo nome.

²²² Disponível em: <https://vejiario.abril.com.br/cidade/roxy-joia-art-deco-cinema-copacabana-venda/>. Acesso em outubro de 2022.

²²³ Ver publicação do Jornal do Comercio de 08 de janeiro de 1956, p.13. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_14&pasta=ano%20195&pesq=%22cinema%20ritz%22&pagfis=35341. Acesso em outubro de 2022.

O golpe final nas dificuldades do Ritz e de tantas outras salas de projeção no país, deu-se quando o governo federal baixou uma norma tabelando o valor dos ingressos de cinema em todo o país, a principal fonte de renda das salas. Isso ocorreu quando a Comissão Federal de Abastecimento e Preços (Cofap), órgão criado para controlar o aumento dos preços dos artigos e serviços considerados essenciais, baixou a norma. Sob essa ótica, ela inviabilizou a continuidade dos negócios nesta e em outras salas, já que se somou aos descontos para estudantes, crianças e para a frequência mais em conta em determinados horários (Jornal Posto 6, 2021). Cada sala tinha um teto específico de cobrança e por isso elas foram categorizadas em A, B, C e D (os poeiras) com o Ritz enquadrando-se como uma sala do tipo C. Pressionados constantemente pelos empresários norte americanos e pela necessidade de honrar o acordo de partilhar 50% do valor das entradas, além da gestão e manutenção de equipamentos caros de projeção, os responsáveis pela empresa de Vital Ramos de Castro desistiram do investimento e venderam a sala deficitária.

Em 1941, nasceu uma sala *up-to-date*: o Cine Metro Copacabana, sob a responsabilidade da exibidora Metro Goldwyn Mayer do Brasil Ltda., a segunda grande sala da rede, que já contava no Rio de Janeiro com uma no Centro (Metro Passeio) e em breve instalaria outra na Tijuca (Metro Tijuca), e na cidade de São Paulo. Localizada alguns números adiante do Ritz e com 1780 lugares, o dobro do Ritz, desde a inauguração o Metro passou a incrementar o quarteirão geográfico do cinema em Copacabana. A luxuosa casa era reconhecida pelo clima de montanha geladinho que emanava do ar condicionado até a sua porta de entrada, chamando atenção dos pedestres, e pelo seu som perfeito, elementos de afirmação do desejo de modernidade e progresso do próprio bairro. O letreiro iluminado no qual o nome *Metro* surgia estampado em letras garrafais, estampava o *branding* da indústria norte americana ao exibir, não só o costumeiro capricho nos filmes por ela produzidos, como o esmero nos equipamentos de projeção e no conforto das salas sob sua administração.

A sala de projeção em estilo Art Deco, foi projetada pelo arquiteto escocês radicado no Rio de Janeiro, Robert Prentice, autor de inúmeras outras intervenções e com trabalhos pouco conhecidos no Reino Unido e em Buenos Aires. Entre as suas principais obras está a Gare da Estação Barão de Mauá, a Leopoldina (1926) no bairro do Santo Cristo, tombada pelo IPHAN²²⁴, o órgão em nível federal responsável pela preservação do patrimônio histórico brasileiro. A bela Leopoldina aguarda eternamente pela sua revitalização²²⁵ prometidas pela SuperVia, entidade concessionária dos serviços de operação da

²²⁴ IPHAN, sigla de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

²²⁵ O periódico Extra trouxe na edição em linha de 14 de maio de 2022 a seguinte notícia: “Após um abandono de quase

malha ferroviária carioca. Em Copacabana, é conhecido o estilo Deco de Prentice no edifício Itaóca²²⁶, inaugurado em 1946, na Rua Duvivier, pela beleza da composição do desenho em mármore verde na entrada do edifício. Construído na área mais aristocrática do bairro, o Lido, e por onde começou a sua ocupação, o edifício Itaóca está instalado na região por onde transitam os personagens do filme *Amor Bandido* de Bruno Barreto (1978), analisado no Capítulo 7.



Figura 42. Imagens do Cinema Roxy.

À esquerda a plateia lotada no dia da inauguração (1938). Nota-se a quantidade de crianças nas primeiras filas. Reportagem em linha do Jornal “O Globo” por Patrícia de Paula (11/10/2018). Na imagem colorida a fachada atual do Roxy. Revista Veja, artigo em linha intitulado, Adeus, Roxy: joia Art Deco, cinema de Copacabana fecha para sempre (8/06/2021). Fonte: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/roxy-cinema-de-rua-que-resiste-chega-aos-80-anos-23047819/>. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/cidade/roxy-joia-art-deco-cinema-copacabana-venda/>. Acesso outubro de 2022.

Prentice projetou o Metro como uma sala luxuosa e de decoração pesada. O gigantismo da sala de exibição e o acabamento impecável dos interiores, demonstram a importância da ornamentação como signo de distinção social. Na fachada, a tradição Art Deco recebeu um tratamento de simplificação geométrica, subjacente a tendência de modernização do estilo²²⁷. O Jornal Posto 6 (2021) informa que lustres de cristais e poltronas estofadas eram novidades da sala de projeção, além do eficiente sistema de climatização, que exigiu da sempre atenta Light, a antiga empresa de Ferro Carris, a inserção de um *vault* no subsolo, de maneira a oferecer o suporte energético necessário ao seu funcionamento mesmo antes da conclusão das obras. O valor dos ingressos obtidos na inauguração, conduzida pelas mãos de

duas décadas, partes da Estação Ferroviária Barão de Mauá, mais conhecida como Estação Leopoldina, passarão por obras de restauração nos pisos, revestimentos, laje e instalações elétricas. A decisão veio de um acordo assinado entre o Ministério Público Federal (MPF), que tenta recuperar o terminal desde 2013, e a SuperVia.” Disponível em; <https://extra.globo.com/noticias/rio/apos-20-anos-fechada-estacao-leopoldina-sera-restaurada-25509516.html>. Acesso em outubro de 2022.

²²⁶ Veja imagens da fachada do Itaóca no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalcopacabana/photos/a.836220893116012/2724954687575947/?type=3>. Acesso em outubro de 2022.

²²⁷ In: Risco. Revista de Arquitetura e Urbanismo do IAB: metropolização e modernização no Brasil dos anos 1930, 6v, 18_2020; pp. 1-16

ninguém menos que a primeira dama do Distrito Federal, foram doados à Caixa de Merenda Escolar de Copacabana pelo próprio prefeito Henrique Dodsworth em cerimônia especial, conforme noticiado pelo “Diário Carioca” de 18 de novembro de 1941²²⁸. Dodsworth foi o prefeito que abriu o Corte no Cantagalo e a Avenida Presidente Vargas, entre tantas obras viárias de porte na cidade carioca. A presença da primeira dama, nada mais fez do que afirmar a importância de uma nova sala de exibição no bairro mais moderno da cidade.



Figura 43. Imagens do Cine Metro Copacabana.

A imagem no alto à esquerda é do último filme exibido “A Violentada”. Outras imagens mostram a fachada o estilo Art Deco de Robert Prentice, e o luxuoso e pesado interior. Fonte: Risco. v18_2020. revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo iau-usp.

O enorme sucesso do Metro foi emblemático, demonstrando a aliança entre interesses estatais e a indústria do entretenimento cinematográfico norte americano. Em 19 de abril de 1942, o Globo noticiou

²²⁸ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&Pesq=%22cinema%20metro%20copacabana%22&pagfis=7860. Acesso em outubro de 2022.

que o Sindicato Cinematográfico dos Exibidores, na pessoa do Sr. Domingos Segreto, seu presidente, formulava uma solicitação de sessão gratuita infantil para homenagear o dia do aniversário do Presidente Getúlio Vargas, em sessão especial às dez da manhã, envolvendo várias salas, inclusivamente o Metro Copacabana. O Metro abrigou, é claro, o lançamento de muitas atrações produzidas pela empresa com exclusividade, como por exemplo, o desenho animado *Tom & Jerry* (produzido entre 1940 e 1967), introduziu os personagens Popeye, que foi ao Rio de Janeiro²²⁹ em 1944 com seu amigo Brutus, e o Gato Félix. A sala também homenageou os 50 anos de objetos culturais brasileiros como o “O Tico Tico”, revista pioneira na publicação de histórias em quadrinhos infantis no país. A Metro Goldwyn Mayer igualmente envolveu a sala em causas beneficentes, destinando rendas de exibição de grandes sucessos para a causa de 31 tribos indígenas brasileiras nos anos 1960. O ambiente da casa foi também palco para manifestações aparentemente contra a ditadura, em abril de 1968, um pouco antes da decretação do AI-5, quando o Exército recebeu a informação de que mais de uma centena de estudantes contrários ao regime militar estariam escondidos no local, levando as tropas do Forte de Copacabana e da Polícia Militar a cercarem o endereço. Informações desencontradas em periódicos diversos dão conta de que na saída de uma das sessões, o tumulto resultou no espancamento de pessoas, resultando na prisão de alguns jovens. Eram aproximadamente 120 pessoas acusadas de terem vaiado um documentário sobre o Presidente Costa e Silva na sessão de 20 horas, o que foi desmentido pelo comandante do Forte de Copacabana, o responsável pelas prisões (O Globo, 08 de abril de 1968, p.02). A Polícia Militar e suas ações foram altamente criticadas à época e alguns jornais compararam a sua atuação à da Gestapo, a polícia secreta nazista alemã na segunda grande guerra.

Mas nem só de desenhos animados ou filmes norte americanos vivia o Metro; em março de 1969 a sala sediou uma mostra de filmes internacionais, entre eles filmes japoneses, húngaros e franceses, seguindo uma tendência de valorizar os chamados filmes de arte que já começava a tomar conta dos amantes da sétima arte. O Metro Copacabana foi demolido em janeiro de 1977 juntamente com o Metro Tijuca, sendo substituído pela rede de lojas de departamentos holandesa, a C & A, criada por dois irmãos que emprestaram as suas iniciais ao nome da rede, dando início a implantação de uma enorme cadeia de lojas no Brasil. O fechamento do Metro foi provocado pela especulação imobiliária, uma das mais fortes motivações a impulsionar demolições de cinemas no bairro, sendo o Rian uma das últimas salas

²²⁹ Em visita com seu amigo Brutus ao Rio de Janeiro, Popeye viu a vista da Praia de Botafogo do Mirante Dona Marta, obviamente estilizada, comeu bananas, falou com papagaios e tucanos. Também encontrou Olivia Palito cantando Sambalelé vestida de Carmem Miranda em um café-concerto cantando, mas de sandálias, não de saltos altos. Não é preciso dizer que Popeye ficou imediatamente apaixonado, tal como seu amigo. Ver um trecho do desenho animado em: https://www.youtube.com/watch?v=YQUH0Sq_6Bk. Acesso em outubro de 2022. Ficha técnica em [We're on Our Way to Rio | Paramount Cartoons Wiki | Fandom](#). Acesso em outubro de 2022.

a perecer (Bessa, 2013, 161-162).

Em 1942 o periódico carioca “O Jornal” (1942:11)²³⁰ noticiou a abertura de nova uma sala em plena praia de Copacabana, sob responsabilidade da empresa exibidora de Luis Severiano Ribeiro S.A. Comércio e Indústria, e Empresas Cinemas São Luiz Ltda. Era o Cine Rian, localizado na Avenida Atlântica, entre as Ruas Constante Ramos e Barão de Ipanema, ali no Posto 6, em local dos mais agradáveis da zona sul. Ele foi batizado com um anagrama - o nome surgido a partir da inversão do apelido Nair, de Nair de Tefé, a primeira dama brasileira esposa do Presidente Hermes da Fonseca (1910-1914), amante das artes e da música, que não só incentivou, como construiu o prédio de 4 andares e a sala de projeção, com valores emprestados da Caixa Econômica Federal, mais precisamente 3000 contos de réis. A dada altura, Nair teria pedido recursos emprestados (e negados) a Luiz Severiano Ribeiro (1946) que ao final da história, acabou comprando a sala e o prédio (em 1949) por 300 contos de réis²³¹. Nair não conseguiu terminar as obras devido a dificuldades financeiras alegadamente relacionadas à Segunda Grande Guerra Mundial, e ao custo do material de construção, mas parece terem existido outros interesses envolvidos, aos quais Nair não conseguiu fazer frente.

O Rian foi inaugurado com a exibição de um filme de Carmem Miranda, acompanhada pelo conjunto musical o Bando da Lua. Rosita era o nome do personagem de Carmem nesse filme batizado de “Aconteceu em Havana” (de Walter Lang, 1941) em mais uma típica fusão hollywoodiana e confusão cultural entre a pequena ilha de Cuba e a vastidão do Brasil e seus ritmos musicais. O Rian é cenário de fundo de algumas cenas do filme Fábula (1965) de Arne Sucksdorff, o primeiro filme analisado no Capítulo 6. Em bares e restaurantes vizinhos a sala, tarde da noite, personagens infantis e adolescentes vagavam sem rumo em busca de algum trocado para sobreviver, engraxando sapatos dos espectadores advindo de sessões no Rian. O fundo de cena é a fachada do Cine Rian, quando os meninos foram aconselhados e ensinados a esmolar pelo personagem mendigo, amparados pela sombra das escadas de acesso à praia. O balcão do foyer do Rian permitia a visualização do restaurante vizinho, local onde também onde se esconderam os personagens Feijão e Paulinho após o roubo da câmera fotográfica de jornalistas empenhados em registrar os pequenos engraxates trabalhando no local.

Tal como o Metro e o Roxy, o Cine Rian assumiu a singeleza da sua fachada em estilo Deco

²³⁰ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pesq=%22Cinema%20Rian%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=12982. Acesso em outubro de 2022.

²³¹ A própria Nair em entrevista ao Pasquim conta a história do Rian rapidamente. Em: O Pasquim, um ponto de vista carioca; Ed. 00290, 1974, p. 07. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22Cinema%20Rian%22&pagfis=9771>. Acesso em outubro de 2022.

simplificado, destacando-se assim do restante do prédio ao qual servia de base, “*uma construção de volumetria rica em planos escalonados, onde sobressaiam as varandas abertas*” (Costa, 2011:142; apud: Bessa, 2013:161). A estrutura da frente do Rian acompanhava a curvatura do corpo central do edifício. A marquise se separava da massa curvilínea sustentando, assim, o letreiro com o nome do cinema. Duas colunas vazadas laterais pareciam se formar pelo amontoado de orifícios verticais destinados às saídas de ar”. Inaugurado com pompa e circunstância como mais uma elegante sala de qualidade no aristocrático bairro, tinha som e projeção excelentes, refrigeração impecável, poltronas confortáveis e decoração luxuosa. Mas em pouco mais de dez anos, a sala já mostrava as mesmas inadequações das outras no que se relacionava à manutenção; tinha pulgas “vorazes”, goteiras, e cobrava entradas de valor muito mais alto do que a qualidade do ambiente de projeção oferecido ao público. Aclamado como a porta de entrada do rock and roll no Brasil a partir da exibição de um filme estrelado por Elvis Presley, “No Balanço das Horas” (1956) que pôs o cinema inteiro, dentro e fora da sala para dançar ao tocar a canção *Rock Around the Clock*, necessitando até do controle e intervenção da polícia, a juventude dominou o lugar, tanto para o bem como para o mal. Nos anos 1970, o debochado jornaleco carioca, “O Pasquim” criticava a baderna e os famosos quebra-quebra de jovens entre 20 e 30 anos e sua falta de educação, cujos gritos na plateia, impediam os espectadores de apreciar o filme. Os baderneiros também tinham o péssimo hábito de sujar as poltronas e rasgá-las, além de colocar tachinhas nos assentos para rasgar as roupas dos outros espetadores. As 1.130 poltronas do Rian, que teve uma vida de 41 anos e até um incêndio por problemas no circuito de refrigeração, foram sendo reduzidas aos poucos em sua muitas reformas (Gonzaga, 1996:307). A sala extinguiu-se com menos 138 lugares por ocasião do seu fechamento em 1983. Em seu lugar foi construído um apart-hotel, depois transformado no Hotel Pestana.

O final dessa época de ouro trouxe novas tendências em salas de cinema, agora voltadas ao público infantil e fora do padrão dos palácios cinematográficos, reflexo de crises relacionadas ao declínio do cinema norte americano, e pressões urbanas por novos territórios para exploração imobiliária em Copacabana, já inteiramente construída. As dimensões dos novos espaços de exibição contrastavam com as antigas salas, já que eram pequenos espaços de exibição, como no que diz respeito aos responsáveis pelo circuito exibidor, em geral personagens diletantes das artes, teatro e cinema, distantes dos grandes empresários e capitalistas do ramo.



Figura 44. Imagens do Cine Rian.

Na imagem no alto à esquerda, o interior em linhas simples e modernas. No centro, cartaz de inauguração em 1942) e ao lado, o lançamento de “No Balanço das Horas” em 1956 com a juventude lotando a casa. Já nos anos 1982, quando a sala agonizava, exibia o filme nacional de título profético “O Sonho não Acabou”. Na última imagem, a fachada de “filme catástrofe” na melancólica demolição do Rian em 1983, cujo prédio já estava vazio e sem moradores

Fonte das imagens: Pinterest / Revista Manchete, 1984, ed. 1659, p. 106. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&Pesq=%22cine%20rian%22&pagfis=223640>. Acesso em outubro de 2022.

O Cineminha Cineac Infantil foi a primeira dessas pequenas salas, com apenas 173 lugares, existindo apenas durante seis meses e localizava-se na A. N. Sr^a de Copacabana, nas proximidades do Roxy. Cineac era abreviação do francês “cine actualité” e mesclava programações - ao mesmo tempo em que exibia documentários educativos direcionados ao público infantil, incluía em sua programação desenhos, produções da Disney e filmes como os de Charlie Chaplin, Shirley Temple e O Gordo e O Magro, filmes já antiquados na altura. Criado pelo autor teatral Geysa Bôscoli²²², as suas primeiras sessões eram destinadas a menores que viviam em abrigos juvenis, sendo especialmente selecionados para frequentar as pequenas salas (Jornal Posto 6, 2021). Outro cineminha inaugurado em 1947, foi o cineminha do Leme, substituído depois por um espaço programado para adultos, o Cine Leme em 1951. Localizava-se na Avenida Atlântica (Gonzaga, 1996) e tinha 500 lugares, sendo bem maior que o Cineac. O Leme durou 8 anos, encerrando-se em 1959, tendo convivido simultaneamente com o Cine Rian na

²²² Ver informações básica sobre Geysa Bôscoli Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa398146/geysa-boscoli>. Acesso em outubro de 2022.

mesma Avenida Atlântica.

Seguindo as mudanças que já se avizinhavam para a década de 1950, salas novas como o Cine Alvorada²³³ eram inauguradas com uma proposta diferente; exibir em primeira mão produções europeias e asiáticas para um público emergente que a partir dos anos 1940 interessou-se em *cinema de arte*. Esses locais agregavam uma série de produtores e exibidores independentes, associados ao comércio imobiliário (Gamo & Rocha Melo, 2018:369). O Alvorada na Rua Francisco Otaviano, quase Ipanema, atraía também frequentadores de Ipanema e do Leblon e era bastante confortável, com uma novidade; poltronas reclináveis (Jornal Posto 6, 2021). Com uma lotação de 500 lugares, aproximadamente metade da maior parte das salas citadas como o Rian e o Roxy, o Alvorada foi gerido até 1952 pela empresa exibidora de Harold Joppert e Lippert Filmes Ltda²³⁴. A Lippert foi uma empresa norte americana criada nos anos 1945 e tentava entrar no mercado exibidor brasileiro, conforme noticiado no Diário da Noite²³⁵ de setembro de 1952, em nota sobre a compra do Alvorada pela empresa. A nota ressalta ainda que daquela data em diante a sala fazia exhibições simultâneas com salas da Cinelândia em um intercâmbio que prosseguiu até os anos 1960, o que de facto aconteceu em uma parceria com o Cine Mesbla. Após 1952, o Alvorada passou a ser gerido por Lívio Bruni²³⁶, que chegou a ter 200 salas de exibição no Rio de Janeiro, e Alberto Shatowsky²³⁷, crítico de cinema e responsável pela programação artística do Alvorada e do Cinema 1. Bruni foi também produtor e cineasta independente, egresso da *boca*²³⁸ do Rio de Janeiro, não por acaso, localizada em Copacabana (Gamo & Rocha Melo, 2018:369) e sócio de Carlo Mossy, o personagem Marquinhos do filme “Copacabana Me Engana” de Antonio Carlos da Fontoura (1968) em análise no Capítulo 7.

Dez anos após a inauguração o Cine Alvorada já havia perdido seu esplendor, e o luxo e conforto já eram história do passado, com queixas cada vez maiores sobre o espaço empoeirado, quente e sem conforto, apesar do valor do ingresso ser semelhante aos das demais salas de alto nível. Em 1969, a

²³³ Não foram encontradas referências ao projeto arquitetônico do Alvorada. Por algum tempo foi chamado de “cinema de bolso”

²³⁴ Não foram encontradas referências a empresa no Brasil, mas sabe-se que Lippert produzia filmes do estilo *low budget* em Hollywood. A probabilidade de Joppert ser seu sócio no país é grande. A empresa norte americana foi fundada em 1946. Para informações preliminares ver a Wikipédia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Lippert_Pictures. Informações não verificadas.

²³⁵ Ver Diário da Noite de 6 de setembro de 1952. Disponível em:

²³⁶ Sobre Lívio Bruni ver o sítio “O Explorador”. Disponível em: [Livio Bruni, foi dono do circuito de Cinemas Bruni e de rede de 100 salas de cinema, e grande incentivador do Cinema Nacional \(oexplorador.com.br\)](http://www.oexplorador.com.br). Acesso em outubro de 2022.

²³⁷ Sobre Shatowsky ver o sítio “filmeb”. Disponível em: <https://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/exibidor/alberto-shatovsky>. Acesso em outubro de 2022.

²³⁸ Referência a Boca do Lixo nascida em São Paulo produtora de filmes com custo mínimo e um dos berços de cineastas do Cinema Novo e Marginal.

última sessão foi exibida sem alarde e a construção melancolicamente deu lugar a mais um edifício residencial (Jornal Posto 6, 2021).

Contrariando a tendência dimensional do Alvorada, surgiu em 1950 com 901 poltronas, o Cine Art Palácio (1950-2001) na Av. N. Sr^a de Copacabana, reforçando a vocação da avenida para sediar a geografia das salas de exibição do bairro, dessa feita como o próprio nome da casa revela, juntando palácios de cinema e a nova tendência dos filmes de arte. O cinema era gerido por mais um independente egresso da *boca* paulistana, o Comendador Ugo Sorrentino, proprietário das exibidoras Art Films S. A. e Cinemas Art Palácio S. A., um importador de inúmeros filmes italianos entre comédias eróticas e filmes de arte para o Brasil. O luxuoso Art-Palácio Copacabana formou durante muito tempo um circuito de qualidade junto ao Metro e ao Copacabana, as salas existentes nas proximidades. O Jornal Posto 6 (2021) informa que a sala se dedicou também a filmes relacionados aos esportes, algo incomum, exibindo um documentário sobre o retorno da seleção brasileira após a vitória de 1958, na Copa do Mundo de Estocolmo, Suécia“ chamado “A Marcha Triunfal dos Campeões do Mundo”²³⁹. Como as salas anteriormente abordadas, o Alvorada passou por problemas de manutenção e conservação, entrando em declínio, mesmo após um período de relativo sucesso desde as reformas implementadas nos anos 1970, e ao estouro de bilheteria de filmes como “O Poderoso Chefão”. O Art Copacabana não resistiu, funcionando até 2001, quando as atividades foram silenciosamente encerradas sem aviso algum, sem dar conhecimento até mesmo aos jornais que costumavam exibir a sua programação, que por um tempo foram ainda publicadas.

Olhando um pouco para trás, e ainda sob o contexto político getuliano em plena efervescência econômica, urbana e social no país, e com mudanças profundas na indústria do cinema, começaram a surgir as *salas de galeria* (Bessa, 2013, 256-257). Em 1952 foi fundado o Cine Royal (sem registo exato do número de poltronas, algumas fontes sugerem 300 lugares) que a partir de 1956 passou a pertencer a rede de Lívio Bruni. A rede de Bruni diga-se, nunca teve o mesmo glamour da rede de Luis Severiano Ribeiro, pois apesar da quantidade de salas não tinha o mesmo orçamento, nem os mesmos acordos com os empresários e indústria de cinema norte americana. Sem cumprir a legislação urbana necessária para operar, o Royal já funcionava mesmo antes de sua inauguração no subsolo do edifício residencial Alaska, onde localiza-se a famosa e já citada Galeria Alaska, uma galeria comercial que faz a interligação da Av. N. Sr^a de Copacabana com a Avenida Atlântica. Passando documentários e desenhos animados com 60 minutos de projeção, metade do tempo usual, a sala cobrava por eles o dobro do valor do ingresso, o que era considerado abusivo, pois era uma das poucas salas voltadas ao público infantil no

²³⁹Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=V60bXSnv6Rs&ab_channel=rluiz66

bairro. O Royal acabou por ser multado repetidamente pelo órgão responsável pelo controle do preço dos ingressos. O Royal tinha um projeto de acústica especial feito por um renomado arquiteto europeu, mas os problemas no ar condicionado não podiam ser negados, causando desconforto nos espectadores. Assim, o Royal com uma existência repleta de altos e baixos, perdurou no subsolo da Galeria Alaska até os anos 1970 como um cinema poeira, para daí em diante transformar-se em Cine Holliday, cuja sobrevida o levou até 1985. O Royal transmutado em Holiday, passou a exibir filmes populares de lutas marciais com baixíssima qualidade de projeção, dividindo espaço com produções eróticas, exibidas em outros horários, e que em sua maioria atraíam copacabanensis e turistas do sexo masculino em uma faixa de idade mais madura e com interesse específico de consumir tipos de filmes eróticos e violentos.

No mesmo edifício, em 1953, foi inaugurado no subsolo o Cinema Alaska, seguido pela inclusão de novos bares e restaurantes, em um período no qual a galeria transformava-se lentamente no reduto dos marginalizados do bairro, história contada no capítulo anterior. Além da sala e do Cine Royal, havia um teatro, o Teatro Perroquet, com todo o ambiente ainda envolvido por uma aura de luxo e cultura. O Alaska teve uma duração de 24 anos – mais precisamente até 1977, quando se tornou um teatro famoso pelo “A Noite dos Leopardos”, um espetáculo gay dos anos 1980. Salas de galeria são espaços públicos, mas são regradas por normas de espaços privados, sendo acessíveis em determinados horários, o que certamente serviu para a instauração de conflitos decorrentes do encontro entre os diferentes frequentadores que transitavam pelos corredores da galeria e do subsolo, indo ao cinema, comprando no pequeno comércio e indo a boites do local, ver shows eróticos, de travestis, rapazes e moças nuas. As salas do subsolo especializaram-se também na exibição de filmes e shows eróticos, o que certamente contribuiu para atrair um certo tipo de frequência tanto às salas quanto aos transeuntes da galeria. O Jornal Posto 6 (2021) informa que na década de 1960, tanto o Royal quanto o Alaska, apresentavam problemas relacionados à deficiência na segurança contra incêndios, mas, apesar das constantes denúncias, ambos seguiam recebendo público, somado o item insegurança a aura de galeria maldita que a Alaska carregou durante anos. Após os anos 1970, houve uma tentativa de transformar o Cine Alaska em cinema de arte²⁴⁰, torcendo a vocação do espaço para o espectro anti hollywoodiano em um período de curta duração, mas logo o espaço tomou de volta sua diretriz *gauche*.

Em 1998 o cinema transformou-se em...uma igreja evangélica, nova função de muitas salas decadentes que deixavam de existir enquanto o lazer migrava para os shoppings, ruas e avenidas de

²⁴⁰ Cinema de arte segundo Gonzaga (1996:229) é uma expressão definidora de três aspetos: um produto, um gênero e um tipo de sala de exibição. É igualmente referência a nacionalidade das fitas, não norte americanas, como as européias, italianas, Nouvelle Vague, Neorealismo, Cinema Novo e Marginal, filmes japoneses, latino-americanos, mexicanos, iranianos, etc....São os antecedentes dos *cult* movies.

bairros ainda não copacabanizados como Ipanema, Leblon, Gávea e Barra da Tijuca. Encerra essa fase, ao final turbulenta, o Cine Copacabana inaugurado em 1953 sobre os escombros do antigo Cine Americano, hoje transformado na academia *Bodytech 801*.

Pode-se, portanto, dizer que o início dos anos 1950 trouxe a nova realidade à tona; os cinemas de rua, os grandes palácios estavam desaparecendo para dar lugar a salas menores, os ingressos tinham valores excessivamente altos com os repasses dos exibidores brasileiros aos estúdios norte americanos sufocando a manutenção, sempre deficitária, os filmes de arte e eróticos ampliavam seu horizonte e público, enquanto os hollywoodianos perdiam a primazia. Enquanto isso, surgiam novos empresários no circuito exibidor. Nesse outro contexto, o estilo Art Deco já era passado, a arquitetura dos cinemas perdia a majestade e o rebuscamento para dar lugar à tecnologia das imagens e do som, aliada ao despojamento na decoração. Mas a Avenida N. Sr^a de Copacabana continuava a abrigar o polo geográfico das casas de cinema e elas continuavam a nascer, mesmo com a crise instalada.

5.4. A TERCEIRA FASE, 1955-1980

O terceiro período assinalado percorre um amplo contexto político quase sempre em ebulição, percorrendo desde o suicídio do Presidente Getúlio Vargas (1954) (Desbois, 2016: 1346-1377) que fecha a fase anterior, a uma relativa estabilidade provocada pela administração realizadora do Presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961), finalizando com a implantação da ditadura e da censura em todos os campos culturais, indexadas à entrada dos presidentes militares no poder (1964), uma fase que durou quase 25 anos. A efervescência política foi acompanhada por um país industrializado e intensamente produtivo nas áreas culturais da literatura, música e cinema; emergiram a Bossa Nova, a Jovem Guarda e o Tropicalismo (Desbois, 2016:3010) a televisão tomou conta do Brasil; foram criados os cinemas Novo e Marginal e o cineclubismo²⁴¹ ampliou-se conectando o país e os cineastas das diferentes regiões. Mas pode-se considerar o principal fator a atingir as salas de exibição de Copacabana, além, é claro de questões interligadas aos contextos do próprio cinema, com fatores de incentivo a retração do mercado exibidor, a mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília (1960) atingindo em cheio a ex-capital carioca, agora metrópole esvaziada em sua economia e produção cultural.

O período testemunhou o nascimento da Embrafilme (1969), a autarquia estatal do cinema -

²⁴¹ Gonzaga (1996) refere que entre os anos 1950 e 1970 devem ter existido mais cineclubes na cidade do Rio de Janeiro do que propriamente salas de projeção.

quando o governo militar estendeu a mão, destinando recursos ao cineastas e produtores brasileiros, não é claro sem contrapartidas, no caso exigindo a filmagem de textos literários, tendo em vista o domínio econômico e ideológico da produção cultural. Mas é necessário ressaltar que os realizadores souberam surfar nas ondas das conjunturas oferecidas, incrementando o renascimento da produção nacional que emergiu, produzindo grandes bilheterias. Igualmente, foi quando se permitiu nos anos 1970 a entrada de multinacionais do cinema, como os estúdios franceses Gaumont, que passaram a ser responsáveis por algumas salas. Essa fase cobre até aproximadamente o final dos anos 1975/1978, englobando mudanças estruturais no que concerne ao cinema no Brasil e ao público; desde os anos 1950/1951, implantou-se o tabelamento de preços dos ingressos por um órgão especial do governo federal, através de uma categorização das salas muitas vezes considerada injusta, o que de fato ela era, terminando por reduzir a principal fonte de lucratividade, os ingressos - era o governo regulando as diversões e as empresas privadas.

Nessa etapa houve uma total simplificação na arquitetura e no luxo das salas, desaparecendo totalmente quaisquer referências ao Art Deco, mergulhando os novos projetos na arquitetura modernista inspirada nos modelos de Brasília, a nova capital. Multiplicaram-se os cinemas de arte como o Cinema 1 e 2, comprovando o interesse já existente e forte por novos sabores de cinema, como o asiático e o europeu, demonstrando a perda de competitividade do produto norte americano. Estabeleceu-se definitivamente a redução dimensional das salas e a quantidade de poltronas, começando a não reversível era da migração dos cinemas de rua para os *shopping centers*, locais com mais segurança e estacionamento para os veículos – mudanças que no caso específico de Copacabana, tomaram outros contornos porque agregaram-se à decadência do bairro, a migração dos aristocratas e da classe média para outras praias como Ipanema, Leblon e Barra da Tijuca. A indiscutível desorganização dos espaços públicos urbanos e a favelização crescente, e ainda, as pressões imobiliárias sobre os grandes e apetitosos terrenos ocupados pelos palácios de cinema, cujos pontos certamente renderiam muito mais vendidos do que funcionando, pressionaram ainda mais a extinção das salas. Acompanhou o movimento um outro fator ainda mais importante; os filmes e a tecnologia de projeção passaram a ganhar importância superior aos locais onde eram exibidos, que as arraigadas e antiquadas práticas sociais como o uso de trajes específicos, e os rituais relativos ao cinema como o apagar, acender as luzes e o descerrar das cortinas, práticas sociais que então foram se extinguindo.

No Rio de Janeiro, surgiu uma curiosa associação entre os negócios de cinema e os do setor imobiliário, incentivados por diretrizes das novas leis municipais que passaram a permitir a criação de casas de espetáculos e cinemas, entre outros espaços culturais, nas garagens, quadras internas ou nos

prismas de ventilação de prédios residenciais. Alguns empresários do ramo imobiliário seduzidos pelo desejo de entrar no circuito exibidor, aproveitavam assim também, ao máximo determinada área das edificações, gerando as novas salas dentro de galerias comerciais e subsolos, em centros comerciais de edificações mistas, atraindo dessa maneira o comprador dos apartamentos dos andares acima. Enquanto os incorporadores imobiliários transformavam-se em empresários do ramo da diversão, os palácios e os cinemas de construção autônoma em bairros valorizados, desapareciam. O Alaska e o Royal são exemplos dessa nova associação, instalando-se oportunamente nos pródigos espaços das galerias dos muitos milhares de edifícios de Copacabana.

Não se pode esquecer o lado social – novos hábitos e novas formas de lazer substituíram as anteriores, a praia e o chopinho pós praia, o futebol e a televisão, todos cresceram em relevância e passaram a ser os principais passatempos de lazer de baixo custo do carioca, facilmente alcançáveis por linhas de ônibus que permeabilizaram os diferentes bairros da cidade, impulsionando mais ainda o decréscimo de público nos cinemas e a queda de arrecadação com os ingressos. Além disso as críticas dos jornais e cinéfilos, os significados sociais emanados pelas fitas, as diretrizes *naïfs* hollywoodianas, extremamente parciais ou narcisistas, ou *ludistas* como prefere Gonzaga (1996) elaboraram a nova forma de questionar os filmes pela sociedade classe média carioca, modificando o *desejo de cinema* pelas novas gerações. A cidade metropolizada também ganhava um outro sabor mais cru, e Copacabana foi perdendo seus ares *golden age*, sua inocência glamourizada, tornando-se impessoalizada como tantos outros grandes centros urbanos do mundo. Jovens baderneiros passaram a promover quebra-quebras nas salas, enquanto era comum a falta de fornecimento de luz elétrica, o que evidentemente prejudicava as projeções e a ventilação – isso ocorreu até os anos 1970, resolvendo-se apenas com a inauguração da adutora do Guandu e com a construção das hidrelétricas no país pelos militares²⁴². Nos anos 1960, grande parte do público apercebeu-se da má qualidade das salas, dos altos preços, das poltronas rasgadas e do ar condicionado deficiente, abalando o anterior prestígio dos espetáculos cinematográficos. Tantos fatores somados mostram que frequentar palácios ou poeiras e usufruir de filmes, deixou de ser a forma predileta de lazer popular, passando a ser apenas mais uma forma de diversão.

No final da década de 1960, grandes exibidores e empresários como Lívio Bruni e Luis Severiano Ribeiro, pressionados pelas dificuldades na economia brasileira e os reflexos do arrocho salarial, como

²⁴² Em 1954 foi lançada a marchinha de Carnaval, Vaga-lume, de Fernando Martins e Victor Simon. A letra é um retrato da saga carioca e a convivência eterna com problemas de água e energia elétrica. "Rio de Janeiro, cidade que nos seduz, de dia falta água, de noite falta luz. Abro o chuveiro, oi, não cai um pingão, desde segunda até domingo. Eu vou pro mato, oi, pro mato eu vou, vou buscar um vaga-lume, pra dar luz ao meu chatô". Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/letras/1947757>. Acesso em novembro de 2022.

uma ressaca das dívidas adquiridas no governo JK no cumprimento dos seus 50 anos em 5, pediram concordata. Alguns anos antes, Vital Ramos de Castro já havia sido sufocado com o tabelamento nacional do preço dos ingressos, tabelamento que seguiu até os anos 1970, fechando a etapa na qual o governo intrometia-se nos negócios de lazer. Gonzaga (1996, 203-238) declarou, e é facto, que os negócios envolvidos pelo cinema e suas salas, foram perdendo não só a sua base econômica como o estofamento social, recriando a sensação de insegurança de princípios do século XX, quando investir em filmes ou casas de exibição era uma empresa arriscada. Mas elas seguiram brotando na cidade e no país, ainda não era seu fim.

Em 1975, Gonzaga (1996) relata o estabelecimento da definitiva e muito profunda retração do mercado cinematográfico, e a entrada de filmes de baixa qualidade, violentos, como os filmes de artes marciais, os westerns *spaghettis* e filmes de sexo explícito que invadiram os cinemas cariocas. Mesmo com o baixo valor dos ingressos, ainda tabelados, boa parte dos cariocas foi declinando a ida aos espetáculos cinematográficos, mas isso não era regra e não aconteceu de um dia para o outro, repentinamente. No lento processo, a rotina era quebrada com os ecos do passado, quando o filme era muito bom e bem divulgado, como o já citado *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) produção de Bruno Barreto em associação com a Embrafilme, sobre a ficção de Jorge Amado, expoente da literatura baiana, filme que até hoje é uma das principais bilheterias do país.

É importante lembrar que os cinco filmes analisados no Capítulo 7 (de 1965 a 1978) enquadraram-se um pouco depois do início desse rico período, quando tantos parâmetros se superpuseram no tempo, prefigurando a eliminação definitiva da implantação das salas, e concomitantemente, a queda crescente do próprio cinema ao lado de surpreendentes sucessos brasileiros e estrangeiros de bilheteria, num apontamento aparente de direções antagônicas. Mas, apesar de todos esses novos parâmetros transformadores, ainda no final da década de 1950, nasciam palácios cinematográficos com perfil mais tecnológico que luxuoso, como o Cinema Caruso (1954), o Ricamar (1958) e o Flórida (1959). Esses para Gonzaga (1996:205) foram os últimos exemplares na zona sul da cidade, representativos dessa etapa de transicionamento entre a segunda e a terceira fases aqui abordadas.

Saudado pelos cariocas como um presente aos carentes de boas salas de projeção, o Cine Caruso Copacabana nasceu em 1954 com 867 lugares, terminando sua vida útil em 1983 com menos 300

lugares, perdendo poltronas em suas reformas várias nesses 30 anos de existência. Localizado quase em Ipanema, no final do Posto 6, quase esquina com Rua Rainha Elizabeth, o Caruso foi considerado o primeiro cinema cujas linhas de fachada e interior seguiram a simplificação arquitetônica com reflexos modernistas e forte apuro tecnológico - no ecrã, no ar condicionado e no som,

representando também a adequação ao novo espírito de acessibilidade universal a qualquer tipo de público. Nada de cortinas pesadas, tapetes e luzes diretas esquentando o ambiente; o Caruso em seu interior era despojado para não haver acúmulo de poeira, tal como uma sala, diga-se, elegantemente voltada ao calor tropical, estética logo espalhada para outras salas da zona sul. Outra novidade era a independência dos gestores do Caruso, na verdade um termo não adequadamente capaz de expressar exatamente o que era ser independente. Alternativo talvez seja um termo mais bem enquadrado. É Gonzaga (1996:205) que ressalta que o novo circuito era independente na verdade, porque não tinha relação nenhuma com a antiga forma de comércio cinematográfico, considerando-se à margem dos negócios mais substanciais do mercado, uma contestação ao *status quo*.



Figura 45. Imagens do Caruso Copacabana.

Na primeira, o elegante interior com paredes revestidas em leve lambris de madeira e iluminação indireta. As poltronas tinham o assento em vermelho e o encosto em cinza. Palácios e Poeiras. Na imagem à direita fachada do Caruso (s. d.).
Fonte: Gonzaga (1996:205) / <https://cinemagia.wordpress.com/2008/08/21/cinemas-antigos-caruso-copacabana-rj/v>.
Acesso em novembro de 2022.

Caruso é o sobrenome de um ex-sócio de Luis Severiano Ribeiro, e foi o filho de Caruso que criou o próprio circuito, invadindo em um quase ato de rebeldia o “território cinematográfico zona sul” de Luis Severiano, batizando a sala de exibição com seu próprio sobrenome. De 1954 a 1964, os alternativos Cinemas Unidos S. A. foram os responsáveis pela gestão da casa, seguidos pelo Cinema Verde-Caruso (1971 a 1976) e ao final, desde 1976, pela Atlântida Cinematográfica.

A Atlântida, outrora grande produtora de chanchadas, foi comprada em 1947 por ninguém menos que Luis Severiano Ribeiro. O Caruso, portanto, passou a ser de Severiano Ribeiro, o que mesmo assim não evitou a sua decadência, e ao final, o cinema transformou-se em uma grande agência bancária pertencente ao Banco Itaú, cujas marquises hoje, abrigam uma população de rua que lá pernoita para pedir esmolas todos os dias.

Em 2 de junho de 1951, o jornal O Globo, publicou a prestação de contas de três sócios

incorporadores²⁴³, associados há um ano para a construção de 8 edifícios na cidade, contando com 735 apartamentos de todos os tipos, 25 lojas, 2 cinemas e 2 salões de festas. Entre edifícios já entregues e outros tantos a construir, os incorporadores anunciaram 8 lojas no condomínio dos edifícios Alaska e Bronx, prédios de uso misto e com salas de cinema de galeria, cuja existência tinha o objetivo de operar como chamariz para seduzir novos moradores, da mesma forma que hoje se faz ofertando academias de ginástica e salões de festa. Em 1951, portanto, nasceu um cinema de vida curta, o Bronx no prédio homônimo, durando apenas 7 anos, logo rebatizado de Riviera, esse existente até 1973. O Bronx era localizado na Rua Raul Pompeia, nº 102, esquina com Rua Júlio de Castilhos, no finalzinho do Posto 6, quase em Ipanema. A sala de galeria foi mais uma vez anunciada como luxuosa e confortável e com inovações tecnológicas, mas a realidade é que a arquitetura em si, há muito já não tinha tanta importância. As instalações dessas salas começaram também, a diluir a importância da Cinelândia copacabanensis, a Avenida Nossa Senhora de Copacabana, espalhando salas menos evidentes pelas ruas transversais do bairro. O Jornal Posto 6 (2021) relata que o Riviera contava com uma novidade: pela primeira vez, o equipamento de projeção era instalado entre o balcão e a plateia, impedindo que os frequentadores que se levantassem para ir embora antes do filme terminar, atrapalhassem a exibição, com as sombras em movimento produzidas por seus corpos projetadas nos ecrãs. Com 650 poltronas quando nasceu, em 1969 o número de lugares já tinha sido reduzido em quase 100. O Riviera foi mais uma sala sob responsabilidade dos alternativos, no caso, a empresa exibidora Cinematográfica Riviera Ltda²⁴⁴, que numa rápida consulta ao Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas, aparece com o mesmo endereço do Cine Riviera, tendo iniciado suas atividades em 1979, porém possuindo situação cadastral classificada como inapta.

O Riviera manteve-se aberto até 1973, quando foi arrendado por uma empresa exibidora, o Grupo Nacional de Diversões, adquirindo outra denominação - Cinema II (1973-1980). Era mais uma sala de arte, cujo irmão, o Cinema I, já operava na Avenida Prado Júnior com grande sucesso de público, devido a qualidade dos filmes selecionados por Alberto Shatowsky, o responsável pela administração da sala. O Cinema II, gerido pela exibidora Cinematográfica Riviera Ltda, viveu durante 7 anos abrigando festivais de filmes antigos, festivais de filmes publicitários e os chamados filmes de arte. Mas a casa ainda mudou de mãos e denominações muito mais vezes num vai e volta até 1983, quando foi Studio Copacabana e até 1986 Studio Alvorada Copacabana, sala conhecida pela excelente acústica, dessa vez sob

²⁴³ Os três sócios eram Péricles Baptista Leite e Abelardo e Genaro Accetta.

²⁴⁴ Ver CNPJ em: <https://www.consultecnpj.com/consulta-cnpj/33372301000286-cinema-studio-copacabana>. Acesso em outubro de 2022.

responsabilidade da exibidora Gaumont do Brasil, Distribuidora e Exibidora Ltda. Entre 1986 e 1991 foi rebatizada de Studio Copacabana; viveu depois menos de um ano como Studio Belas Artes, entre fevereiro de 1991 e setembro 1991, ficou sob a responsabilidade da exibidora paulista Belas Artes Cinematográfica S. A.; tornou-se novamente Studio Copacabana até 1993, e finalmente, renasceu como Studio Belas Artes em 1993, sobrevivendo até 1995. Todas essas mudanças testemunham as trocas das empresas exibidoras, as inúmeras reformas que a sala recebeu ao longo dos anos, e a redução no número de poltronas, tendo em vista a melhoria de suas condições. No entanto, o Riviera atravessou as décadas decadente e desconfortável, sem ar condicionado, com estofamentos das poltronas em mau estado e baixa qualidade de som e projeção, vaticinando a persistente queda na arrecadação devido a ausência de público e a célere redução da implantação de novos cinemas na cidade.

Contrariando a conturbada existência do Riviera nasceu o Cinema Ricamar, inaugurado em 1958 no térreo do Edifício Ricamar. Com 829 lugares, enquadrava-se ao menos na quantidade de poltronas, na esfera dos grandes palácios. Instalado nas proximidades da Praça do Lido, a origem aristocrática do bairro e do Hotel Copacabana Palace, ele foi mais um cinema na grande artéria comercial, a Cinelândia copacabanensis, a Av. N. Sr^a de Copacabana. Ao seu lado está a escadaria de acesso à Rua General Barbosa Lima, nascida após a demolição do morro do Inhangá, atrás da edificação. O Inhangá foi objeto de recomendação específica de Alfred Agache para sua permanência, em seu plano urbanístico para o Rio de Janeiro (1925) tendo em vista a manutenção de alguma área verde no bairro. A escadaria por sua vez é objeto do filme de Bruno Barreto, *Amor Bandido* (1978) e é por onde descem correndo o bandido Toninho e sua namorada, após atirar em um taxista, cometendo seu último crime, para depois correr em fuga pela Rua Fernando Mendes. Barreto declarou em entrevista, ser esse um dos seus recantos cinematográficos prediletos em Copacabana e que nessa tomada procurou tirar partido da cenografia oferecida pelo local, o conjunto entre avenida, fachada do cinema e o acesso pela escadaria. Mas o interior do Ricamar e suas poltronas vermelhas também foi focalizado por Barreto, quando a dupla de jovens amantes assistia a um filme de Roberto Carlos, cuja música predileta da personagem Sandra cantada sem parar, *Amada Amante*, gera uma enorme briga entre o casal.

Batizado pelo seu primeiro proprietário, Sylvio Guedes de Carvalho, em homenagem aos seus netos, Ricardo e Maria Cristina Lowndes, em 1959 a sala foi absorvida pelo circuito de estreias da Metro Goldwyn Mayer, uma parceria que durou 5 anos. Após o término do acordo, deu lugar a outro convênio firmado com o Grupo Condor, transformando o Ricamar então em um versátil cinema de arte, especializado na exibição de curtas metragens (Jornal Posto 6, 2021). O Ricamar fechou para obras no fim da década de 1970, tendo sido equipado com o que havia de mais moderno em som e projeção,

mas tal como outras grandes salas, resistiu a pressões para fechar ou ter a sala de projeção subdividida.



Figura 46. Fachadas do cinema Ricamar.

Mais à esquerda e abaixo é possível ver ao longe o edifício Ricamar, e a entrada do cinema a partir da Rua Fernando Mendes. No centro a fachada preparada para o Rio Cine Festival. A última mostra a fachada no início dos anos 1980, observe a escadaria na lateral. As imagens não têm data ou autor. Fonte: <https://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/emcartaz-nostalgia-dos-cinemas-de-rua-9945500> e <https://cinemagia.wordpress.com/2012/10/09/cinemas-antigos-ricamar-copacabana-rj/>. Acesso em novembro de 2022.

Logo após sua fundação foi gerido pelas empresas exibidoras Cinemas Ricamar S. A.; entre 1979 e 1989 pela Cooperativa Brasileira de Cinemas²⁴⁵, presidida pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, autor do filme *Rio 40 Graus*, aqui abordado no próximo capítulo sob o ponto de vista das *opening scenes*, para após a falência da Cooperativa voltar a pertencer a Cinemas Ricamar S.A. até 1994. Em 1994 o Ricamar cerrou as portas, para reabrir somente em 2012 sob responsabilidade da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro como Sala Baden Powell. Com a área interna para público reduzida, a sala passou a manter um teatro com 485 lugares; duas salas multiuso para ensaios e um café no foyer.

Os cinemas palacianos, edificações sempre autônomas, sempre foram tentadores para as imobiliárias, para os supermercados e as grandes igrejas evangélicas, devido a escassez de terrenos em Copacabana, representando novas oportunidades de negócios em grandes espaços, ou mesmo terrenos passíveis de abrigar novo prédios para exploração imobiliária. O Cinema Flórida, nascido em 1959, na Rua Siqueira Campos, 69, em um terreno de boa profundidade, é um desses casos únicos no bairro de

²⁴⁵ Rafael Luna Freire no artigo publicado na Rebeca – Revista Brasileira de Cinema e Audiovisual (2019:307) *O Consórcio Brasileiro de Cinema, a distribuidora da Embrafilme e o comércio de filmes brasileiros para o exterior*, relata que: “Criada em 1978, a Cooperativa foi formada através da reunião de cerca de quarenta profissionais do cinema brasileiro (“todo o baixo clero”, embora também diretores como Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman), estando ausentes “alguns dos nomes mais midiáticos da atividade cinematográfica (Luiz Carlos Barreto, Arnaldo Jabor, Glauber Rocha, Cacá Diegues)” (SILVA, 2017: 372). A Cooperativa arrendou inicialmente dez salas de exibição, do circuito mexicano da Pelmex, posteriormente incorporando outras, inclusive fora do Rio de Janeiro. Os recursos foram obtidos diretamente com o Governo Federal, transferidos para a Embrafilme. Conforme Tunico Amâncio da Silva (2017: 381), foram “claros os procedimentos de ingestão financeira de recursos na Cooperativa pela Embrafilme, respaldada por uma afinidade política de propósitos com relação à melhor difusão do cinema brasileiro” (...) já estava próxima de sua falência (o que ocorreria definitivamente em 1987), com a devolução de seus ativos à Embrafilme e, posteriormente, aos seus proprietários originais, o principal deles o exibidor Lívio Bruni.” In: Rebeca, ano 8, nº02, julho-dezembro de 2019.

mudança funcional, tendo passado de mercado coberto com entrada única, especializado em comestíveis e serviços distribuídos nas suas 25 lojas (Dezouart Cardoso et al, 1986:94), a sala de exibição. O mercado público foi fundado nos anos 1948, transmutando-se em sala de exibição em 1959, ganhando o nome de Cine Flórida, e nos anos 1970 deu lugar a um supermercado. A experiência cinematográfica do endereço foi breve, pois após aproximadamente 10 anos de funcionamento o mercado foi fechado, e o prédio, reformado e transformado no Flórida, preservando, porém, a fachada antiga de três andares, varanda com balaustrada e janelas em arcos no último andar. Nos anos 70 a rede Casas da Banha (que patrocinou anos o programa do Chacrinha, indo à falência em finalzinho dos anos 1990) abriu ali um supermercado 24 horas, substituído pelo grupo Mundial, que até hoje lá está operando (Decourt, 2007²⁴⁶).

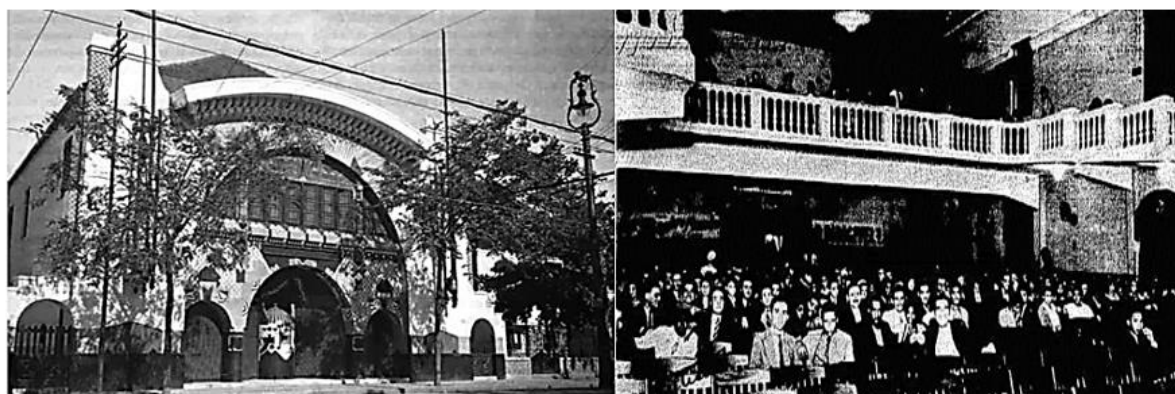


Figura 47. Imagens do Cine Americano.

Inaugurado em 1916, a fachada exuberante de estilo Art Nouveau foi construída segundo projeto do arquiteto Antônio Virzi em 1920. O prédio da sala ainda estava isolado na Av. N. Sr^a. de Copacabana. Fonte: Pinterest.



Figura 48. Imagens do Cine Copacabana.

À esquerda, imagem da inauguração do Cine Copacabana, ex-Americanos, em 1953. O cinema já tinha sido engolido pelos prédios vizinhos. No centro, o Copacabana em 1975. É possível ainda distinguir o telhado da edificação.

À direita a fachada da Bodytech. Fonte: Pinterest.

²⁴⁶ Em: <https://rioquepassou.com.br/2007/01/10/mercadinho-de-copacabana-anos-50/>. Acesso em novembro de 2022.



Figura 49. Imagens do Cine Atlântico.

À esquerda, vista da fachada e do Cinema Atlântico em 1923, publicadas pela Beira Mar, edições 12 e 16. O jornal não fornece a autoria das imagens. O periódico tratava de divulgar os interesses sociais da aristocrática CIL (Copacabana, Ipanema e Leblon). Anunciando atrações como “Bailarina da Broadway” e “Cabarets de New York”, a sala familiarizava a plateia com o que havia de mais atual ao norte do continente em termos de produção artística e de estilo de vida, prenunciando o domínio do filme estrangeiro no país. A fachada do cinema seguia os preceitos das construções de estilo ecléticas do bairro na época. À direita divulgação do grande concurso da mais bela frequentadora do cinema. A beleza feminina, que o jornal chama de “o belo sexo”, já estava sendo incentivado a tornar-se um dos símbolos de Copacabana.

O Florida, responsabilidade da empresa exibidora de Lívio Bruni, trouxe algumas novidades, como as poltronas numeradas e ingressos mais caros, já que foi aberto especificamente para atender exhibições da tipologia *road show*, ou seja, quando o filme é lançado em locais especiais ou em um número limitado de salas antes de entrar no circuito propriamente dito de exibição, e por isso, é projetado em poucos horários e com ingressos mais caros. Isso gerou uma série de problemas para o Flórida, cujo início se deu com o preço dos ingressos fora dos valores tabelados pelo governo, provocando o seu fechamento apenas dois meses após aberto, e interdições por falta de segurança contra incêndios (1962) e devido a ausência de pagamento de impostos (Jornal Posto 6, 2021). Foi também interdito pela censura do Estado da Guanabara e pela polícia, devido a não exibição de filmes brasileiros conforme lei vigente na altura.



Figura 50. Imagens da fachada do Cinema I

Cinema I em seu período áureo desde xza calçada oposta da Rua Prado Júnior (à esquerda) e em plena decadência (à direita). Fonte: <https://acervo.oglobo.globo.com/rio-de-historias/cinema-1-reduto-da-intelectualidade-do-rio-exibe-classicos-como-os-de-bergman-8901131>. Acesso em novembro de 2022.

A Avenida Prado Júnior, local da tradicional boémia e inferninhos junto ao Beco das Garrafas, abrigou o Paris Palace com 713 poltronas, de 1961 a 1972, transformado em 1972 no Cinema I, o mais badalado cinema de arte carioca. O Paris Palace, instalado em uma galeria comercial tal como o Florida, trouxe inovações para atrair o público e a intelectualidade carioca em geral, especialmente os fumantes, pois os fundos da sala eram separados por um vidro que permitia o usufruto das imagens em movimento sem a necessidade de se apagar o lume dos cigarros (ou dos charutos) e sem espalhar fumaça. A empresa exibidora responsável pela sala do Paris Palace foi a Esplendor Filmes S. A. (de 1961 a 1964)²⁴⁷ passando para a exibidora de Livio Bruni até 1968, quando retornou a ter o nome de Esplendor, transformando-se finalmente em Cinema I. O espaço já nasceu como cinema de arte desde que era Paris Palace, com títulos selecionados por Alberto Shatowsky (até 1977) e outros da Cinemateca do Museu de Arte Moderna. O Cinema I instaurou-se como o reduto da intelectualidade em Copacabana e seu prestígio era tanto, que o espaço foi escolhido para o lançamento da revista *Tella Illustrada*, distribuída gratuitamente nos principais cinemas cariocas (Jornal Posto 6, 2021).

Como uma das salas mais destacadas não só de Copacabana, mas de toda a cidade, o Cinema I ganhou fama por sua sofisticada seleção de filmes, independentes ou alternativos, com a exibição de clássicos ou obras contemporâneas que dificilmente chegavam ao circuito tradicional, como filmes do diretor sueco Ingmar Bergman, filmes brasileiros como o *São Bernardo* de Leon Hirzmann (lançado em 1972), filmes asiáticos, franceses e mesmo os norte americanos não exibidos no *circuitão* comercial. Desde 2005 o espaço do Cinema I abriga a cadeia Hortifruti de venda de hortifrutigranjeiros, tendo tido o seu público tradicional ceifado pelos cinemas nos shoppings, pela dificuldade de acesso, e pela queda de qualidade do condicionamento de ar, falta de segurança e conforto da sala, já que desde a inauguração a sala nunca foi reformada.

Em 1961 foi inaugurado na Rua Barata Ribeiro, entre as Ruas Constante Ramos e a Santa Clara, o Cine Bruni Copacabana, com 547 poltronas. Era mais uma sala de galeria como o Alaska e o Royal, surgidos desde o início dos anos 1950, quando a construção de edificações mistas com a inserção de cinemas e outros tipos de casas de espetáculos era mais um atrativo incentivado por leis municipais para encantar os candidatos a novos moradores. Com pilares redondos e altos, revestidos com pastilhas dando suporte a fachada, e com o letreiro bem visível do filme em cartaz, instalado em local um pouco mais ao alto que o comum, a sala teve durante muitos anos, em uma quase associação fenomenológico cultural, a vizinha loja Modern Sound, toda dedicada a venda de Lps, depois Cds e quaisquer outros tipos

²⁴⁷ A Esplendor era o braço exibidor da Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, empresa dos irmãos franceses Valansi.

de artigos referentes à música. O endereço, na Rua Barata Ribeiro, 502, foi comumente confundido com o ocupado pela icônica loja por muitas décadas, mas o cinema ocupava mesmo era o subsolo da galeria vizinha, o que justifica os dois empreendimentos terem coexistido desde 1966, quando o espaço comercial foi inaugurado, cinco anos após o cinema (Jornal Posto 6, 2021). A sala pertencia a cadeia de negócios cinematográficos do italiano Lívio Bruni, com outros cinemas espalhados pelos vários bairros da cidade. O empresário, do qual sabe-se muito pouco ainda, era considerado um dos mais esclarecidos empreendedores do ramo da exibição de filmes no Brasil, no qual muitos repousavam a esperança de revitalizar o negócio da exibição. Bruni, desde 1960, entrou no processo de empreender a sua própria cadeia, totalizando em onze anos, 12 salas reformadas sobre outras já existentes (Gonzaga, 1996:219).

As salas de Bruni eram consideradas as mais modernas e com alta qualidade técnica de projeção, mas isso não evitou que no anos 1980 devido à decadência generalizada que não deixou imune nenhuma das salas do bairro, o Bruni Copacabana apresentasse os mesmos problemas nas poltronas, condicionamento de ar, infiltrações, e cheiro de mofo. Lívio Bruni criou sua empresa distribuidora em dezembro 1956 em sociedade com Caruso, ex-sócio de Severiano Ribeiro, e ela chamava-se C.D.L.B., Companhia Distribuidora Lívio Bruni S.A. Ao criar o Bruni Copacabana, ele já tinha uma rede de cinemas arrendados em outros bairros cariocas, faltando entrar nas geografias da Zona Sul. O empresário italiano saiu muitas vezes da condição de gerenciador, para tornar-se arrendatário de salas, ou mesmo coarrendatário, mirando nas condições adversas do mercado, inimigas dos cinemas localizados no subúrbio, fazendo sua cadeia crescer enormemente, angariando-lhe assim, boas condições para negociar com distribuidoras norte americanas e não americanas, pelas mesmas regras de mercado usadas por Luis Severiano Ribeiro. A rede de Bruni foi o único grande circuito conhecido no Rio de Janeiro, sobrevivendo mesmo com todas as dificuldades atravessadas ao longo dos anos – de 1960 a 1965 por exemplo, perdeu 20 casas (Gonzaga, 1996:219).

Em determinado momento, o Cine Bruni passou a ser considerado o pior cinema de Copacabana, começando a mudar de mãos e de nomenclatura, tal como o Cine Riviera, em um processo infundável até a morte definitiva da sala. Até 1974, o Cine Bruni pertenceu a Lívio, mas daí em diante, passou a ser administrado por seus filhos, dentro de um projeto especial cuja pretensão era juntar cinema com shows musicais em um mesmo espetáculo, dando origem assim ao BBB Film Show, cuja durabilidade foi de apenas 5 meses. O fracasso do intento de seus filhos não impediu a sala de continuar existindo, e de 1975 a 1983, ele retornou a ser o antigo Bruni Copacabana, sendo administrado por Lívio Bruni, depois pela Cooperativa Brasileira de Cinemas, a companhia presidida por Nelson Pereira dos Santos, ainda sobrevivendo por pouco mais de 8 anos. De 1983 a 1984 tornou-se Cine Bruni Premier, passando

a ser gerido pela EBIL, Empresa Exibidora Cinematográfica Iguaçu Ltda., também envolvida em negócios imobiliários, para após 1984 retornar como Bruni Copacabana. De 1989 a 1998, ainda administrado pela EBIL, o Bruni mudou de nome novamente, e reformado passou a ser o Cine Star Copacabana. O Jornal Posto 6 (2021) informa que a sala passou a ser gerida pelo Grupo Roberto Darza²⁴⁸, a partir de 1981, que adquiriu a rede Bruni; pode-se deduzir que Darza era, portanto, o proprietário da EBIL quando o Bruni passou a se chamar Premier. O Grupo modernizou gradualmente todas as casas da rede, e no caso do Bruni Copacabana, implementou obras de reforma e troca de equipamentos de projeção, planejando dividir a sala em duas. Mas a repartição jamais aconteceu, permanecendo a configuração original, mas com um número reduzido de lugares. A nova fase foi muito bem recebida, mas logo a inescapável decadência chegou também ao Star Copacabana, submetida a competição direta com a concorrência das locadoras de vídeo do tipo, pague-leve-devolva, condenando a sala ao desaparecimento (Jornal Posto 6, 2021). Hoje toda a entrada da galeria na Rua Barata Ribeiro é encimada pelo letreiro de mais um supermercado, mostrando que seu espaço e o da antiga e adorada loja Modern Sound, que também lá não mais está, desapareceram, para tristeza de intelectuais saudosistas.

O Condor Copacabana, mais uma sala de galeria, nasceu em 1966 na rua Figueiredo de Magalhães, 286, com 1.044 poltronas, uma grande dimensão para salas não autônomas, era irmão mais novo do Condor Largo do Machado, cujas dimensões eram ainda maiores e com mais poltronas. Ele foi inaugurado um ano depois do Largo do Machado, sendo gerenciado pelas mesmas empresas; a Verde Cines S.A. e depois de 1976, pela Cinema International Corporation Distribuidora de Filmes Ltda²⁴⁹. Primo do Roxy, Rian, Metro e Art Palácio, formava com estes um quadrilátero cinematográfico de influência central no bairro, pela frequência e proximidade. Desde inaugurado o Condor beneficiou com recursos advindos de sessões especiais, diversas obras sociais, abrigando eventos desse tipo em sua estória. A mesma galeria, na sobreloja, abrigou em 1967 um pequeno teatro de 90 lugares que fez bastante sucesso à época, agrupando assim teatro e cinema nesse ponto da rua, para deleite da intelectualidade. Em 1978, houve um grande incêndio deixando sequelas não só na casa, mas questionamentos quanto a viabilidade de salas de projeção em prédios residenciais, cuja manutenção deficiente no ar condicionado, excesso de carga e fiação elétrica exposta, seriam potencialmente perigosos para os apartamentos em andares superiores. A proibição foi inclusivamente ventilada, mas

²⁴⁸ Não foram encontradas informações sobre o Grupo.

²⁴⁹ A empresa Cinema International Corporation Distribuidora de Filmes LTDA foi fundada em 13/11/1970 na cidade Rio de Janeiro no estado Rio de Janeiro. Sua atividade principal, conforme a Receita Federal, é 59.14-6-00 - Atividades de exibição cinematográfica. Está atualmente inapta conforme informações disponíveis em: <https://cnpj.biz/34127233000171>. Acesso em novembro de 2022.

nada aconteceu (Jornal Posto 6, 2021). Decadente como tantas outras salas de Copacabana, em 1997 o Condor não mais operava, e a sala foi ocupada por uma imensa loja da rede varejista Casa e Vídeo cujo imenso letreiro amarelo podia ser facilmente avistado da rua. Hoje abriga mais um supermercado, o Super Market.



Figura 51. Imagens do Cine Bruni Copacabana.

O Bruni Copacabana provavelmente nos anos 1970. Na imagem colorida vê-se o supermercado cuja fachada ocupa toda a frente da galeria. Fonte: Jornal Posto 6 (2021). Disponível em: <https://www.postoseis.com.br/post/coluna-os-cinemas-de-copacabana-cine-bruni-1961-1989-star-copacabana-1989-1998>. Acesso em novembro de 2022. Google Maps.

Uma pequenina sala de galeria, na verdade uma sala de bolso, foi inaugurada três anos após o Condor, em 1969, contrastando com a sua grandiosidade; o Cine Hora na Av. N. Sra. de Copacabana, a última sala a ser fundada, pois todas as outras surgidas após o Condor, são apenas espaços reformados, não novos locais. A exibidora responsável era a Esplendor Filmes S. A., e o pequenino contava com apenas 108 lugares (Gonzaga, 1996:323 - foram encontrados números discordantes). A casa era tão econômica e miúda que havia apenas um responsável pelo local, tanto na função de venda de ingressos na bilheteria como atuando como porteiro do lugar. Menos de um ano após inaugurado o Cine Hora já tinha outra nomenclatura; tornou-se o Cine Jóia em 1970, uma homenagem da família fundadora à matriarca homônima, ficando assim até 2021. Mas tal como o Cine Bruni, o Joia foi recebendo pequenas alterações na grafia do nome, tornando-se Cine Joia (2011, sem o acento) e Cine Teatro Joia, a sua última forma e função atual. A família Valansi, dona da Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, que fez frutificarem seus negócios cinematográficos em associação com o ramo imobiliário, foi a fundadora do Cine Jóia. Depois de investimentos vultosos em grandes salas, após os anos 1970 a família Valansi vendeu as participações para Lívio Bruni, decidindo entrar no mercado das salas de galerias para as quais pretendia destinar filmes franceses.

Em 1973, a direção artística cedeu o Joia para a Cinemateca do MAM, transformando-o em um cinema de arte. Passados alguns anos, o Grupo Estação arrendou o cinema e o reformou, e dentre as

modernizações, foram instaladas novas poltronas mais confortáveis que reduziram um pouco mais a lotação da casa, em torno de 90 lugares. Durante os anos seguintes, o espaço colecionou elogios dos frequentadores: mesmo pequeno, era muito querido. Esse status, entretanto, não durou muito tempo e em 1997, houve quem o apontasse como o pior do Rio devido a problemas crônicos no sistema de som e na qualidade da projeção (Scarpa et al²⁵⁰, 2020). A sala que costumava receber programações como mostras e festivais, consideradas "lado B" e filmes independentes, foi fechada para reformas em 2005, graças à insistência de seus proprietários que não desistiram do cinema impedindo ali o nascimento de mais uma igreja evangélica. Após as reformas, com ingressos a preços reduzidos para atender a classes com menor poder aquisitivo, o antigo "Cine Mofo" como era apelidado, voltou a ser uma joia, conforme relata o cinéfilo e blogueiro José Carlos de Carvalho²⁵¹ (2011). Em 2014, a sua programação foi eleita a melhor do Rio de Janeiro, pela ACCRJ (Associação dos Críticos de Cinema do Rio de Janeiro) (Scarpa et al, 2020). Em 2020, o pequenino tornou-se mais uma vítima da crise econômica ocasionada pela pandemia do Coronavírus e anunciou o encerramento das atividades, suspensas desde março do mesmo ano, tendo também revogado seu contrato com a prefeitura do Rio, através da sua empresa Distribuidora, a RioFilme S.A. Hoje o Jóia é um cineteatro, mais teatro do que cine, e o espaço continua a lutar para manter-se ativo, divulgando desde novembro de 2020 suas atrações, em uma página no Facebook²⁵², em uma tentativa de adequar-se aos novos tempos.

Nas próximas páginas estão excertos de reportagens em periódicos registando o tabelamento de preços dos ingressos (Jornal Última Hora, anos 1950), o desaparecimento dos cinemas na cidade (Revista Manchete, anos 1980), e em 1952, o Observador Econômico, trazendo um artigo sobre a crise do mercado nos Estados Unidos²⁵³, demonstrando os problemas enfrentados pelo negócio cinematográfico no país, na cidade e no mundo, até sua completa extinção em Copacabana. Na página seguinte, encontra-se uma tabela cujo conteúdo são as salas de exibição que o bairro já possuiu, valendo como um panorama do século XX da linha geográfica do cinema no bairro, mapeando tipologias, quantitativos, datas de nascimento e extinção, e localização.

Diferentemente dos parágrafos deste capítulo que utilizam seguidamente os termos casas, salas,

²⁵⁰ Artigo sobre o fechamento do Jóia por Bárbara Scarpa, Beatriz Lemos e Maria Luiza Queiroz. Disponível em: <https://emtodolugar.facha.edu.br/2020/11/16/o-fim-do-cine-joia-tradicional-cinema-de-rua-encerra-suas-atividades/>. Acesso em novembro de 2022.

²⁵¹ Disponível em: <https://misterjibrown.blogspot.com/2011/05/o-antigo-cine-joia-esta-uma-joia-em.html>. Acesso em novembro de 2022.

²⁵² <https://www.facebook.com/cineteatrojoiacopacapabana/>

²⁵³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123021&Pesq=ingressos%20cinemas&pagfis=27725> Acesso em novembro de 2022.

salas de exibição, salas de projeção e cinema, a tabela tem apenas o termo Cine ou Cinema na denominação, que é a original de batismo de cada uma, quando ele existia. Para efeito de dados numéricos, foram adotados preferencialmente aqueles levantados por Alice Gonzaga em seu livro *Palácios e Poeiras* de 1996, encontrados no rol de salas cariocas listados pela autora. Durante a confecção do trabalho investigativo foram encontradas imprecisões numéricas concernentes ao quantitativo de lugares das salas, datas de inauguração e fechamento, tanto em periódicos como em outros trabalhos acadêmicos, além de algum desencontro de informações sobre os seus gestores, e por isso, optou-se sempre por seguir a linha apresentada por Gonzaga (1996). A estrutura básica embasa-se no trabalho de Gomes de Souza (2019) sobre as salas de cinema no Rio de Janeiro. A categorização tipológica das salas de projeção tem como suporte inicial o trabalho feito por Bessa (2013:256) cuja eleição se deu para toda a cidade. Como aqui trata-se apenas de um bairro, a classificação tipológica foi contingentemente simplificada. Aqui elas são cinco e categorizadas de acordo com a sua quantidade, inserção no espaço urbano ou parâmetro dimensional. A mais frequente é a i) sala de galeria, na verdade uma loja dentro de uma tipologia construtiva muito comum em Copacabana, a galeria comercial sobre edificação residencial, ou seja, edificação de uso misto - tanto comercial como residencial, surgida após os anos 1950 na cidade como o Cine Jóia. O segundo tipo é o ii) palácio autônomo, ou seja, uma edificação isolada construída unicamente para a projeção de filmes ou apresentação de espetáculos teatrais, cujo auge foi entre os anos 1925 e 1955, como o cine Rian. O terceiro tipo é o iii) palácio cinematográfico, uma sala de grandes dimensões e mais de 800 poltronas, em geral inseridas no embasamento de edificações de uso misto, e que, a partir dos anos 1955, sofre uma mutação que as torna arquiteturalmente simplificadas, transmutadas então em salas técnicas, em uma clara demonstração da influência do modernismo tropical, na rejeição dos excessos decorativos e pesados dos antigos palácios, como o Caruso. A penúltima tipologia é o iv) cine teatro, salas em geral inseridas em hotéis, restaurantes ou cassinos, surgidas até 1925, como a do Hotel Copacabana Palace. A última delas é a categoria v) experimental, englobando instalações efêmeras, ao ar livre, em praças ou restaurantes, de pequenas dimensões ou com um tempo curto de duração, como as instaladas no início do século XX na própria Copacabana.

A tabela foi organizada da seguinte maneira; para cada uma foi arbitrado um número, de acordo com a data de inauguração – quando o número se repete é porque é uma sala reformada. Nesse marco, foi possível observar 27 salas inauguradas entre os anos de 1890 a 1970, das quais 15 nasceram apenas na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, um verdadeiro cluster cinematográfico. A avenida conformou uma geografia linear das casas de cinema, originando espacialidades próprias relacionadas

aos acessos as salas, a aglomeração do público nas portas de entrada e saída, e práticas sociais como as idas aos bares ou restaurantes do entorno após as projeções. Questões subjetivas como a qualificação do ambiente próximo desse equipamento urbano de lazer que durante muitos anos foi tão valorizado, incrementaram ainda mais a ocupação da avenida. O quantitativo das salas foi separado por décadas para permitir comparações, e o campo seguinte é o número delas inaugurado por década, a tipologia conforme na qual se enquadram, a duração ou o tempo de existência, data de inauguração e fechamento, nome, nome anterior quando for o caso, endereço e lotação máxima.

Antes da tabela, a seguir, encontra-se uma lista com o nome das empresas exibidoras responsáveis pelas salas de Copacabana. Algumas eram as mesmas, mas com mudanças de razão social e/ou sócios participantes, o que merece uma pesquisa mais profunda sobre o mercado do cinema no Brasil. É importante frisar que cada uma delas tinha uma região da cidade onde mais atuava e que a cada sala inaugurada, parece ter incentivado o surgimento de uma nova exibidora para administrá-la. Pois, deduz-se com isso que abrir salas de projeção de filmes com todos os problemas de custos, manutenção, tabelamento de preços pelo governo e imposições dos industriais estrangeiros, nunca foi um mau negócio.

5.5. RELAÇÃO DAS EMPRESAS EXIBIDORAS

DOMIGOS GRASS CABAÇA

JOAQUIM SIMÕES GALVÃO DOS SANTOS

MANOEL SOARES

LUIS ANDRÉ GUIMARD

LUIS SEVERIANO RIBEIRO

EXIBIDORES REUNIDOS SOCIEDADE LTDA.

LUIS SEVERIANO RIBEIRO S. A. COMERCIO E INDÚSTRIA

VITAL RAMOS DE CASTRO

COMPANHIA BRASILEIRA DE CINEMAS

EMPRESA BRASILEIRA DE CINEMAS SÃO LUIZ LTDA.

METRO GOLDWIN MAYER DO BRASIL LTDA.

EMPRESA CINEMAS SÃO LUIZ LTDA.

EMPRESA DE DIVERSÕES LTDA. (Geysa Bôscoli, exibidor)

HAROLDO JOPPERT

LIPPERT FILMES LTDA.
LIVIO BRUNI
ALBERTO SHATOWSKY
CINEMAS ART-PALÁCIO S.A.
ART FILMES S.A.
EMPRESA PLÍNIO M. SENNA
EMPRESA CINEMAS LEOPOLDINA LTDA.
BRUNI & CIA LTDA.
CINEMAS LUX
CINEMAS UNIDOS S.A.
CINEMAS VERDE-CARUSO S.A.
ATLÂNTIDA CINEMAS S.A.
CINEMATOGRÁFICA RIVIERA LTDA.
CINEMAS RICAMAR S.A. (Silvio Guedes de Carvalho)
ESPLENDOR FILME S .A.
EMPRESA VERDE CINES S.A.
CINEMA INTERNATIOAL CORPORATION DISTRIBUIDORA DE FILMES LTDA.
EMPRESA EXIBIDORA DE FILMES SÃO JORGE LTDA.
GRUPO NACIONAL DE DIVERSÕES
CÉSAR BRUNI, FRANCO BRUNI E LÍVIO BRUNI JUNIOR
CINEMATOGRÁFICA ANTUNES LTDA.
CINEMATOGRÁFICA EXCELSIOR LTDA
EBIL – EXIBIDORA CINEMATOGRÁFICA IGUAÇU LTDA.
EXIBIDORA CINEMATOGRÁFICA IGUAÇU LTDA.
GRUPO ESTAÇÃO BOTAFOGO
BELAS ARTES CINEMATOGRÁFICA LTDA.
GRUPO SEVERIANO RIBEIRO



Figura 52. Excertos de reportagens sobre a crise no cinema norte americano, o tabelamento dos ingressos e o desaparecimento das salas em Copacabana. Fonte: Revista Manchete, ano 1984, nº. 1659, pp.106. Disponível em: <https://memoria.bn.br>. Acesso em agosto de 2019. Próxima página, Figura 53. Quadro das salas de exibição que já existiram em Copacabana.

Nº	DÉCADA	QUANT.	TIOLOGIA	DURAÇÃO	DATA INAUGURAÇÃO	FECHAMENTO	ÚLTIMO NOME	NOME ANTERIOR	ENDEREÇO	Nº	LOTAÇÃO lugares
1	1890 1900	01	Experimental	Exibição única	21/05/1899		Copacabana Animatógrafo		Praça Serzedelo Correia (Praça Malvino Reis)		
2	1900 1910	03	Experimental	1 mês	09/02/1906	04/03/1906	Restaurant Parque Leme		Rua Gustavo Sampaio (talvez Av. Atlântica)	2	xxxxxx
3				1 mês	31/10/1907	24/11/1907	Cinematógrafo Pathé		Rua Gustavo Sampaio	16	xxxxxx
4				2 anos e 5 meses	27/9/1909	02/1912	Cinema Copacabana		Praça Serzedelo Correia (Praça Malvino Reis)	20	xxxxxx
5	1910 1920	03	xxxxxx	4 anos e 4 meses	04/1913	08/1917	Cinema Copacabana		Rua Siqueira Campos (Rua Barroso)	53	xxxxxx
6			Palácio autônomo	33 anos e 8 meses	11/8/1916	30/4/1950	Cinema Americano		Av. N. Srª de Copacabana	743/801	1215
7			Palácio autônomo	17 anos	07/1919	28/7/1938	Cinema Atlântico		Av. N. Srª de Copacabana	580	986
8	1920 1930 2	02	xxxxxx	1 ano e 4 meses	5/3/1921	16/7/1922	Cinema Copacabana		Rua Siqueira Campos (Rua Barroso)	58	?
9			Cine Teatro	20 anos e 3 meses	21/1/1924	11/3/1944	Copacabana Cassino-Teatro		Av. Atlântica	s/n	(20 frisas) 100 (22 camarotes) 110 870 poltronas
10.	1930 1940 3	03	Cine Teatro	6 anos e 16 meses	30/5/1935	13/9/1942	Cine Varieté		Av. N. Srª de Copacabana	1080	520
11			Palácio	51 anos e 4 meses	3/9/1938	29/1/1991	Cinema Roxy		Av. N. Srª de Copacabana	945 A	1761 (1941) 1802 (1960) 1771 (1969) 1735 (1977) 1630 (1990)
6			Palácio autônomo	17 anos	5/12/1938	25/12/1955	Cine Ritz	Cinema Atlântico	Av. N. Srª de Copacabana	580	961
12	1940 1950	04	Palácio autônomo	35 anos e 2 meses	5/11/1941	26/1/1977	Cine Metro-Copacabana		Av. N. Srª de Copacabana	749	1708 (1960) 1567 (1977)
13			Palácio autônomo	50 anos e 1 mês	28/11/1942	16/12/1983	Cinema Rian		Avenida Atlântica	2964	1130 (1942) 1090 (1969) 922 (1983)
14			Experimental	6 meses	12/6/1948	26/12/1948	Cineminha Cineac Infantil		Av. N. Srª de Copacabana	921	173
15			Palácio	19 anos e 5 meses	3/9/1949	9/2/1969	Cine Alvorada		Rua Raul Pompéia	17	400
16	1950	08	Sala de galeria	ATIVO EM 1996 (46)	21/10/1950	LOJAS RENNER	Cinema Art Palácio		Av. N. Srª de Copacabana	759 B	901 (1950)

	1960			anos até essa data)						884 (1969) 836
17			Sala de galeria	16 anos e 2 meses	15/8/1952	2/6/1968	Cinema Royal		Av. N. Srª de Copacabana	3806 subsolo loja G
18			Sala de galeria	23 anos e 9 meses	6/3/1953	31/7/1977	Cine Alaska		Av. N. Srª de Copacabana	3806 loja H
19			Palácio autônomo	ATIVO EM 1996 (43 anos até essa data)	4/9/1953	BODYTECH	Cinema Copacabana	Cinema Americano	Av. N. Srª de Copacabana	801
20			Palácio	29 anos e 11 meses	15/2/1954	1/1/1984	Cine Caruso Copacabana		Av. N. Srª de Copacabana	1362
21			Sala de galeria	15 anos e 1 mês	11/5/1958	24/6/1973	Cine Riviera		Av. N. Srª de Copacabana	102
22			Palácio	36 anos	1/9/1958	8/9/1994	Cine Ricamar		Av. N. Srª de Copacabana	360 B
23			Palácio autônomo	10 anos	7/3/1959	7/12/1969	Cine Flórida		Rua Siqueira Campos	69/71
24			Sala de galeria	10 anos e 10 meses	14/7/1961	14/5/1972	Cinema Paris Palace		Av. Prado Júnior	261
25	1960			12 anos e 5 meses	15/12/1961	12/5/1974	Cine Bruni Copacabana		Rua Barata Ribeiro	502 C
26	1970			11 anos	29/4/1966	1997	Cine Condor Copacabana		Rua Figueiredo de Magalhães	286 loja H
27	4			8 meses	23/8/1969	9/4/1970	Cine Hora Copacabana		Av. N. Srª de Copacabana	680 loja H
17			Sala de galeria	15 anos e 9 meses	23/3/1970	15/12/1985	Cine Holiday	Cinema Royal	Av. N. Srª de Copacabana	3806
27				3 anos	10/4/1970	25/3/1973	Cine Joia	Cine Hora Copacabana	Av. N. Srª de Copacabana	680
24				18 anos e 2 meses	04/09/1972	19/11/1990	Cinema I	Cinema Paris Palace	Av. Prado Júnior	261
27	1970			2 anos e 6 meses	26/3/1973	14/9/1975	Cine Jóia-Cinematca	Cine Joia	Av. N. Srª de Copacabana	680
21	1980			6 anos e 4 meses	12/9/1973	20/1/1980	Cinema II	Cine Riviera	Rua Raul Pompéia	102
25				5 meses	5/8/1974	5/1/1975	BBB Film Show	Cine Bruni Copacabana	Av. N. Srª de Copacabana	502 C
25				8 anos e 4 meses	6/1/1975	21/5/1983	Cine Bruni Copacabana	BBB Film Show	Rua Barata Ribeiro	502 C
27				16 anos e 2 meses	15/9/1975	28/11/1991	Cine Joia	Cine Joia-Cinematca	Av. N. Srª de Copacabana	680
										1094

18				10 meses	15/12/1977	8/10/1978	Cinema New Alaska	Cine Alaska	Av. N. Srª de Copacabana	3806	106
21	1980 1990	05	Sala de galeria	3 anos	24/5/1980	29/5/1983	Studio Copacabana	Cinema II	Rua Raul Pompéia	102	443
25				11 meses	22/5/1983	25/4/1984	Cine Bruni Premier	Cine Bruni Copacabana	Rua Barata Ribeiro	502	541
21				2 anos e 5 meses	19/4/1984	10/9/1986	Studio Gaumont Copacabana	Studio Copacabana	Rua Raul Pompéia	102	443
21				4 anos e meio	11/8/1986	7/2/1991	Studio Copacabana	Studio Gaumont Copacabana	Rua Raul Pompéia	102	443
25				ATIVO EM 1996 (7 anos até essa data)	15/12/1989		Cine Star Copacabana	Cine Bruni Copacabana	Rua Barata Ribeiro	502 - C	411
27				1990 2000 6	03	Sala de galeria	ATIVO EM 1996 (6 anos até essa data)	7/12/1990		Estação Cinema 1	Cinema I
21	7 meses	15/2/1991	12/9/1991				Studio Belas Artes	Studio Copacabana	Rua Raul Pompéia	102	443
11	Palácio	29 anos	26/4/1991			desativado	Cine Roxy 1, 2, 3	Cine Roxy	Av. N. Srª de Copacabana	945 - A	Roxy 1 – 400 Roxy 2 – 400 Roxy 3 - 300
21	Sala de galeria	2 anos e 8 meses	13/9/1991			7/1/1993	Studio Copacabana	Studio Belas Artes	Rua Raul Pompéia	102	443
27		29 anos	25/12/1991			Desativado em	Cinema Novo Joia	Cine Joia	Av. N. Srª de Copacabana	680	95
21		1 ano	15/04/1994			02/04/1995	Belas Artes Copacabana		Rua Raul Pompéia	102 lj ?	210

Figura 53. Quadro das salas de exibição que já existiram em Copacabana.

Fontes:

GOMES de SOUZA, R. (2014). *Cinemas no Rio de Janeiro. Trajetória e Recorte Espacial*. Dissertação de Mestrado em Geografia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ.

GONZAGA, A. (1996). *Palácios e Poeiras. 100 Anos de Cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE.

BESSA, M. C. da S.S. (2013). *Entre Achados e Perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado em Memória Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO.

PARTE III

EMPIRIA

Capítulo 6

CARTOGRAFIAS CINEMÁTICAS DE COPACABANA, PARTE 1

Pensar em uma cidade é entrevê-la nas muitas máscaras que ela pode vestir. O Rio de Janeiro, particularmente, sempre vestiu mais do que pôde carregar. Talvez nossa sina seja o nosso excesso de orgulho: a maldição da Guanabara foi ter sido desde sempre o grande farol do país. Tudo que acontecia aqui era imediatamente alçado à imagem da nação. O grosso dos nossos artistas, principalmente os modernistas e aqueles que acreditavam na função diletante da arte, menos por culpa deles e mais das tarefas que continuamente lhes incumbiam, boa parte do tempo dedicavam-se a entender o Brasil, estabelecer critérios do que era o próprio nacional, discutir o imaginário do país e recriá-lo. Defendê-lo, acusá-lo, reinventá-lo. A identidade do país é que se encontrava em xeque. O que estava em jogo não era só o fazer artístico, mas a arte como um todo: sua função, seu lugar. Uma função e um lugar. In: Imaginário Cariocas, A representação do Rio no cinema (2015:21)

A situação cinematográfica brasileira não possui um terreno de cultura diversa do Ocidente onde possa deitar raízes. Somos um prolongamento do ocidente (...) Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos da cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil, testemunha e delinea muita vicissitude nacional. Sales Gomes, 1977/1996:89-90

6.1. INTRODUÇÃO

Esse capítulo trata de iniciar a construção das Cartografias Cinemáticas de Copacabana, o objetivo fim desse trabalho de investigação. Mas, previamente ao ingresso mais aprofundado na viagem que acontecerá no Capítulo 7 onde os 5 filmes do corpo principal da tese serão analisados, outros 5 terão suas cenas de abertura aqui observadas na seção *Cartografias do Deslocamento*. A intenção, nessa primeira parte é expor um pouco de como o próprio cinema brasileiro ao longo dos anos (des)pavimentou um caminho identitário, no processo de destituir os marcos visuais expressivos, as imagens e sequências icônicas da cidade capazes de induzir nos imaginários do mundo a perfeita geolocalização do espectador_a. As imagens do cinema finalizaram a cristalização da memória da paisagem carioca até a contemporaneidade, processo iniciado com as pinturas dos naturalistas visitantes há muitos séculos atrás, prolongado pelas inúmeras fotografias da cidade do Rio de Janeiro, cartões postais e outros elementos de distinção visual dessa paisagem inegavelmente estonteante. Aqui, a inserção desses elementos icônicos da paisagem serão abordados sob o ponto de vista de suas *opening scenes* ou como são chamadas no cinema, as *establishing shots*, como mais uma forma de deslocar o leitor, agora

situando-o em um lugar cinematográfico específico – a paisagem carioca, para só então mergulhá-lo em Copacabana. Serão focalizadas as cenas de abertura dos filmes *Sherlock de Araque* de Victor Lima (1959); *Rio 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos (1955), *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) e *A Grande Cidade* (1966) de Cacá Diegues. Depois de fechar o foco da lente sobre essas cenas, o zoom finalmente recairá sobre os filmes principais, cujas cenas de abertura já não expõe mais nenhum desses ícones nos establishing shots.

6.2. CARTOGRAFIAS DO DESLOCAMENTO – OPENING SCENES

Afinal se mostra a figura que têm um aspeto encantador: é uma longa avenida à beira-mar com casas, vilas e jardins e que recebe a constante espuma das ondas. Já distinguimos nitidamente um hotel de luxo e nas encostas dos canteiros vemos as vilas cercadas de vegetação, mas estamos enganados! Isso é só a praia de Copacabana uma das mais belas praias do mundo, é um arrabalde novo, não é a cidade propriamente dita. Stepan Zweig, 1947.

- Copacabana, hein, grande bairro hein!

- Bairro de gente hospitaleira...

- Ó...só dá família...

- Ah! Sei...tá assim de família...

- Terrinha boa né...

- Têm cada residência bonita! (em referência à favela)

Eu falei de residência bonita! Ah! Agora sim! Copacabana está cheio de coisas assim!

- Arquitetura funcional e tudo muito bem construído!

- Material de primeira qualidade... (referindo-se as moças na praia)

Excerto de diálogo do filme Sherlock de Araque (1957) uma comédia de Victor Lima.

Pode-se dizer que logo em suas cenas de abertura qualquer filme estabelece geografias com as quais cada espectador_a é convidado a lutar (Corbin, 2015; Hopkins, 2009:59-94; Aitken & Zonn, 2005:15-58; Azevedo, 2013:175-189; Koeck & Pensz, 2015:364-411; Koeck, 2013; Lukinbeal, 2005:03-22; Mennel, 2008; Harper & Rayner, 2010; Castro, 2009; 2010; 2013; 2015). Ela pode estar na logomarca, antecedendo os créditos, que muitas vezes é fabricado a partir de elementos cartográficos, ou pode começar a partir de um intertítulo, indicativo cronológico e topográfico da história que virá a seguir. Os *establishing shots*, planos que localizam a cena e orientam o espectador, atentam-nos mais uma vez para as referências urbanas de cada cidade. Devido as suas imagens pré-concebidas, os símbolos urbanos sintetizam poderosamente a experiência espacial fílmica e, de acordo com os objetivos esperados, adicionam carga dramática já que entre eles e o espectador_a já existe certa apropriação emotiva. Quando se dá a uma geografia um sentido de identificação, pode-se perceber diferenças entre o que a cidade já foi e o que é na atualidade, incutindo dúvidas no espectador_a mais atento, aquele

conhecedor da cidade, e que costuma exercitar um olhar perspicaz ao assistir o filme. Isso pode proporcionar-lhe também um devaneio crítico qualquer, relacionando personagens e percursos espaciais. Muitas vezes, esperamos chegar aos créditos finais para ver onde os filmes foram feitos e como certos lugares são manipulados para tornarem-se simulacros de outros. A simulação do posicionamento geográfico para os espectadores pode criar uma sensação de pertencimento ou estranheza. A tarefa é interpretar essas geografias do cinema, observando como os personagens nelas se movem, levando a audiência a viajar conjuntamente, para lembrar Giuliana Bruno (2002), enquanto mapeiam o espaço. Essa é uma análise das pistas que o filme fornece, de como os personagens usam o espaço para se orientar, para viver, como é o mapa mental por eles elaborado, tanto o emocional como o cultural, se mudanças físicas ocorreram na paisagem urbana e a forma pela qual enxergamos tudo isso. Dentro dos filmes aqui examinados, a viagem virtual torna-se uma metáfora para diversas experiências em uma Copacabana permanentemente codificada e recodificada (Corbin, 2015).

No filme *Sherlock de Araque* dirigido por Victor Lima, uma chanchada produzida em 1959 e que conta com a presença do impagável comediante Costinha²⁵⁴, a audiência é geolocalizada logo de início de forma literal, em um universo diegético debochado e cínico. Isso se dá através de um diálogo simples entre dois guardas republicanos do outrora Distrito Federal, lotados em estúdio, mas fingindo estar nas ruas, é claro. Os dois conversam abaixo de uma placa indicativa que anuncia “Bem vindo a Copacabana” reafirmando o mapeamento proposto, ao marcar literalmente onde todos – nós e eles - nos encontramos, comprovando que aqui não basta o significante para apresentar o significado, pois ambos em sua performance oralmente crítica, ambígua e descritiva sobre Copa, são sustentados por imagens ilustrativas dos enunciados, enquanto oferecem uma noção imediata do conjunto urbano e suas questões sociais e espaciais. O espectador é convidado a participar de uma deslocação imaginária construída por um fluxo dialógico de caráter documental, com os enunciados da conversa ilustrados por imagens. Isso é realizado sob enquadramentos convencionais, onde o ponto de vista da câmera e do espectador_a coincidem no plano fixo, como no cinema primitivo, com personagens entrando e saindo teatralmente da cena, no qual a imersão narrativa só se faz pela conexão entre o bate-papo inicial e o contradito da sua complementação por imagens_clichê de Copacabana. Sob esse prisma, torna-se deliciosamente nítida a diferença entre as coisas ditas e as vistas, e é com essa dialética que a comédia trabalha. Os três primeiros minutos passeiam pela paisagem do Posto 6 ao Leme e logo após a câmera expõe a favela, a arquitetura moderna e funcional e as mulheres cariocas “como material de primeira qualidade”.

²⁵⁴ Informações preliminares sobre Costinha em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Costinha_\(humorista\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Costinha_(humorista)). Informações não verificadas. Acesso em maio de 2022.

Pronto, essa é a cidade do Rio de Janeiro e todos os seus mitos e estereótipos resumidos em uma curta conversa, a conversa que abre essa seção – ocupação urbana, arquitetura, pobreza x riqueza, a beleza da paisagem e o mito do feminino figurado na mulher carioca.

Como testemunha de transformações na posição social (da mulher) dentro da sociedade brasileira, o cinema acompanhou as transformações sócio_espaciais de Copacabana trazendo desde o brilho dos primeiros anos de ocupação à impressão de decadência generalizada, com uma associação discursiva entre o gênero feminino e a configuração da paisagem cultural. Discursos que passeiam pela Copacabana_princesa, na qual a paisagem é o rosto do Copacabana Palace, linda, segura, sofisticada e de classe média alta; até a Copacabana_puta, quando ela se torna mais democrática, as favelas ampliam-se e multiplicam-se, a classe média acede ao modo de vida praiano, a circulação de veículos amplia-se exponencialmente, a prostituição e a pobreza tornam-se mais frequentes nas ruas e o comércio torna-se popular. Sob essa ótica, não custa lembrar que discursos sobre o gênero feminino não estão presentes apenas no cinema, mas encharcam outros produtos culturais cujo tema é Copacabana, como a música, literatura, jornalismo e o teatro, acompanhando a transformação sobre o imaginário feminino. O filme de Victor Lima e o comentário da dupla de guardas dá a dimensão do ideário existente sobre a mulher na altura. A ideia de paisagem de Copacabana (como a brasileira), portanto, é profundamente genericada, territorializada e estratificada no seu âmago e isso é nitidamente perceptível nas narrativas filmicas. Esses e tantos outros filmes, mapearam as diferenças desveladas nas imagens e as devolveram para nosso campo possível de ação, determinando e mantendo o recorte perceptivo sobre a mulher.

Outros realizadores usaram estratégias diferentes daquela empregada por Victor Lima para deslocar o espectador_a até Copacabana, optando repetidamente por instalar panoramas ou vistas aéreas da cidade do Rio de Janeiro nas *opening scenes*, as paisagens_cliché. A cinegenia da paisagem carioca indiscutivelmente é capaz de emocionar e a sua frequente exibição, é uma garantia de situar a audiência topograficamente, tanto de maneira descritiva como sensorial. Os panoramas e planos aéreos da paisagem urbana do Rio de Janeiro, são símbolos comprobatórios de uma memória passiva entranhada culturalmente em seus espectadores. Nesse duplo_efeito funcional descritivo e sensorial, o impulso de mapeamento do cinema captura o potencial icônico das imagens espalhadas pela memória coletiva, na maioria das vezes sem comprometer-se com nenhuma linha narrativa, dando-lhes a função de objetos oníricos ou picturais, ou de pausa, como um respirar na história. De forma paradoxal, é a exibição dos mundos vividos nessas paisagens invocando o sentido de lugar, que comprova que se a história contada fosse em outra cidade jamais seria a mesma. Mas qual seria a origem dessa expressão iconográfica e porque ela é tão repetitiva?

Uma primeira pista leva a certeza de que mesmo que a cidade mude, decaindo em suas entranhas, a placidez da paisagem distante em panoramas ou vistas aéreas continua a assistir tudo sempre impassível, encantando o espectador_a, cumprindo a sua função nos filmes. Hernani Heffner (Caixa Cultural, 2015:123) garante que o Rio de Janeiro e o cinema nunca formaram um circuito de representação, no sentido da transfiguração da imagem cinematográfica da cidade para a imagem mental em seus espectadores, no máximo elas se olham à distância, cada uma seguindo seu caminho. Em parte, Heffner parece correto pois a tomada da paisagem panorâmica como discurso audiovisual recorrente, nunca significou um caminho circular perfeito no qual o cinema construiu a imagem do Rio para os próprios cariocas, isso talvez tenha sido marcante apenas para o espectador_a estrangeiro. A pronta e imutável paisagem carioca possui tanta força imagética, que depois de um período de rejeição, o máximo que o cinema sempre fez foi aceitá-la em seu poder de imposição visual. Ao mesmo tempo, exceto para casos isolados, como o filme *Cidade de Deus* que não trata exatamente da figuração da paisagem e sim de uma expressão da sociedade brasileira - mas fincada no universo carioca - o cinema brasileiro nunca foi o principal difusor da paisagem urbana do Rio de Janeiro, concorrendo com periódicos, fotografias e a literatura, e nem teve a importância do cinema europeu ou norte-americano – exceto na tentativa de elaborar estereótipos dos quais os próprios brasileiros debocham, para então transformá-los em alegorias de si mesmos, como fizeram as chanchadas. Outra questão é que a cidade nunca se resumiu a paisagem “figurinha repetida”, porque o Rio de Janeiro é tremendamente plural, é mais que Copacabana é mais que a zona sul, mais que os subúrbios ou a zona oeste, locais fragmentados onde cada virar de esquina expõe um modo de vida diferenciado em outras paisagens, impossível de ser totalmente abraçado pelo cinema – e os cariocas sabem disso.

“A formação de uma identidade maior, quer do ponto de vista interno, ou seja, um enraizamento cultural da cidade na mente de sua população, quer do externo, ou seja, a fixação de determinadas imagens recorrentes, chegando mesmo a uma marca “oficial”, é um processo longo, parcialmente inconsciente e ideologicamente seletivo” argumenta Hernani Heffner (Caixa Cultural, 2015:11). Eliska Altman (2017) refere que qualquer cartografia iconográfica da cidade do Rio de Janeiro desde o início do século XIX logo remete a paisagens aquareladas e a urbanidade crescente, aliada a aspetos sociais, como nas gravuras de Jean Baptiste Debret²⁵⁵, formulador de verdadeiras crônicas do vivido em imagens

²⁵⁵ “A Missão Artística Francesa, que chega ao Rio de Janeiro em 1816, embora não seja uma expedição artística e científica como as anteriores - já que o grupo de estrangeiros contratado se fixa institucionalmente no país - pode ser incluída nessa lista devido à obra deixada por alguns de seus integrantes, como Debret (1768-1848). Professor de pintura histórica na Aiba, ele é responsável por descrições detalhadas da vida social brasileira: a vida na corte, o trabalho escravo, a cidade do

da cidade e de seus habitantes, muitas delas cercadas pelo perfil montanhoso carioca. A configuração de aspetos sociais pelos naturais, é uma das marcas da identidade da cidade e da construção do carioca *way-of-life*, que futuramente viria a ser reconhecida como a *Cidade Maravilhosa* (Altman, 2017).

Os primeiros naturalistas em expedição ao Brasil, e que chegaram após a abertura dos portos às nações amigas²⁵⁶, viam na terra edênica e de natureza selvagem, um contraste com a cultura antiga europeia, e por essa razão procuraram registrar em aquarelas horizontalizadas a paisagem, invariavelmente destacando seus signos naturais de força mais representativa, como o Pão de Açúcar, cristalizado e incorporado eternamente como signo imaginário da cidade.



Figura 54. Ícone no cinema e na aquarela.

Captura de tela do filme *A Grande Cidade* de Cacá Diegues, 1966. O ícone_clichê é acompanhada pela narração de um jogo de futebol. Na segunda imagem *Lagoa Rodrigo de Freitas*, 1822, Henry Chamberlain. Em ambas o Pão de Açúcar destaca-se. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23319/henry-chamberlain>. Acesso em maio de 2022.

Os registros pictóricos repetidos durante três séculos, já elaboravam uma ideia de paisagem que iria conectar-se à história urbana, denotando a futura carga de iconicidade de determinados elementos marcantes da sua geografia. Impressos e reescritos na memória coletiva, esses elementos mapeados migraram das pinturas, aquarelas e desenhos para o imaginário cultural, através da literatura, mídia escrita e filmada. As representações recorrentes da paisagem carioca marcaram um inconsciente

Rio de Janeiro, o cotidiano, a família etc. Sua *Viagem Pitoresca e Histórica do Brasil*, de 1834 (1ª edição brasileira, 1840, In: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3813>. Acesso em maio de 2022), é dos mais importantes exemplos de pintura de valor documental realizados, sendo amplamente utilizada como fonte iconográfica para o estudo da sociedade brasileira e, mais recentemente, analisada por suas qualidades pictóricas, como expressão das dificuldades de aclimação do modelo neoclássico no país. O pintor Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) é outro integrante da missão contratada para inaugurar a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, futura Aiba. Nicolas Taunay se torna conhecido pelas paisagens (*Cascatinha da Tijuca* e *Paisagem do Brasil*, entre outras), no que é seguido por seu filho, Félix Taunay (1795-1881), autor de *Vista da Mãe d'Água* e *Mata Reduzida a Carvão*.

Mais informações em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3783/expedicoes-artisticas-e-cientificas-do-seculo-xix>. Acesso em maio de 2022. Outras informações no livro do próprio Chamberlain: <https://historyarchive.org/works/books/views-and-costumes-of-the-city-and-neighbourhood-of-rio-de-janeiro-1822>. Acesso em maio de 2022.

imagético, inúmeras vezes revivido no cinema nas panorâmicas ou nos planos aéreos da cidade.

Associando percepção e afetividades, integrando convenções não dimensionais para o entendimento do sentido de lugar, essas representações transformaram-se em fontes de emoção. Procura-se por essa razão, um diálogo mais alargado entre a herança visual recebida pelos naturalistas, e o impulso cartográfico do cinema, tal como observado por Teresa Castro (2009; 2010; 2013; 2015) e por Laura Sharp (2018, 2019).

Castro (2010:145) enfatiza, como estratégias fundamentais para o mapeamento visual do espaço urbano no cinema, três princípios de ação não excludentes; i) a topofilia, ou o sentido de lugar, interligado ao autorismo (um exemplo recorrente é a relação de Woody Allen com os filmes rodados em Nova York) e “está ligada a um certo fascínio topográfico, senão a uma verdadeira topofilia, no sentido de “amor ao lugar”. Nesse contexto, a noção de mapeamento refere-se menos a um instrumento disciplinar de dominação visual do que a um meio de autodescoberta. Assim entendida, a “topofilia” abrange um vasto leque de manifestações, relacionadas com a política e/ou à poética do espaço” ii) a descrição, é em geral evidenciada por movimentos de câmera como o plano panorâmico ou o travelling, evocando assim, uma noção mais convencional de mapeamento como tecnologia cultural, tal como os retratos urbanos cinematográficos (por exemplo as famosas “cidades-sinfonias” dos anos 1920) e iii) o levantamento, “seja por meio da caminhada - uma prática espacial preeminente – ou olhando por cima, através das vistas aéreas. Em si, duas táticas muito diferentes, andar e olhar de cima são frequentemente procedimentos de mapeamento complementares, em particular quando se trata de mapeamento da cidade através dos filmes. Ambas as táticas também podem assumir diferentes formas e abranger várias agendas, como as andanças (pós)situacionistas” (Debord, 1960), ou as deambulações dos personagens filmicos (Castro, 2010). A paisagem é levantada por movimentos da câmera, acontece usualmente em *opening scenes* de maneira a esclarecer e geolocalizar o espectador_a, como no filme Rio 40 graus (1959) do cineasta Nelson Pereira dos Santos, ou nas andanças dos personagens nos vários filmes sobre a cidade de Paris, de Eric Rohmer. Essas três estratégias não se esgotam, mas podem ser compreendidas como meios interrelacionados de mapeamento cinematográfico, produzindo vistas e identidades, estruturando e transformando nosso imaginário geográfico e afetando as maneiras pelas quais passamos a entender os lugares e agir sobre eles.

No final do século XIX, os primeiros tempos do cinema brasileiro eram dedicados aos rituais do poder” e ao “berço esplendido”, ou seja, registavam quase sempre cerimônias oficiais e signos da supostamente prodigiosa beleza natural do país, dirigindo-se a representação dos homens e não dos espaços (Heffner, Caixa Cultural, 2015:12). No início do XX, com o cinema já instalado no país, e a

fervilhante cidade do Rio de Janeiro atravessando o período higienista do bota-abixo das favelas e cortiços implementado pelo Prefeito Pereira Passos, o desejo desenvolvimentista de mostrar o avanço civilizatório, focava no centro da cidade recém urbanizado. O desejo de expor o processo de modernização ao estilo francês haussmanniano ainda ignorava a paisagem carioca, dando-lhe a função apenas de figuração. Assim, estabeleceu-se um hiato representacional que se fez até aproximadamente 1920²⁵⁷, período em que o cinema a redescobriu, submetendo-a a um processo estético direcionado ao cinema europeu, norte-americano e a um projeto turístico de cidade (Heffner, Caixa Cultural, 2015:14). Após os anos 1920, seguido de um outro de sacração estética da cidade no cinema, especialmente aquele que seguiu até aproximadamente os anos 1940, emergiu um “reconhecimento mais pertinente das diferenças entre as classes e dos mecanismos de exploração capitalista na construção estética de uma nova escala imagética” (2015:170). Ou dito de outra forma; a exploração turística_capitalista do corpo de imagens da cidade incorporou definitivamente a diferença de classes em suas representações e a tão consagrada paisagem foi compreendida como o fundo de questões sociais, econômicas e raciais importantes, principalmente a partir dos filmes produzidos após os anos 1950. Mesmo assim, não se pode afirmar perentoriamente que filmes brasileiros e a intelectualidade jamais discutiram a paisagem, ou para ela não tenham olhado, mesmo que enviesadamente, entre períodos de rejeições, figuração e aceitação de sua parte no cosmos urbano e social, até aquele momento distinto. Até quando ausente, ela estava lá, impossível de ignorar.

A cartografia de uma diversidade de filmes passados no Rio de Janeiro demonstra nas suas *opening scenes* um impulso de mapeamento ansioso em reter a totalidade da paisagem através de vistas aéreas, proporcionando um contraponto onírico entre precariedade urbana e beleza cenográfica, antes da bruta aterrissagem dentro das complexas articulações territoriais que se desenrolam no solo social da cidade. Essas cenas de abertura invariavelmente associam a paisagem cultural à música brasileira, fortemente presente em batuques rítmicos do samba, da bossa nova ou de instrumentais de canções já reconhecidas, configurando a topografia carioca para espectador_a *gringo* ver. A *opening scene* do filme *Rio 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos (1955) nesse marco, é considerada um verdadeiro divisor de águas no quesito representação da cidade e um exemplo desse processo, iniciando-se com um panorama da orla do Rio que é da paisagem urbana um verdadeiro levantamento, mas também um exercício topofilico como o apontado por Teresa Castro.

Essas primeiras imagens foram provavelmente capturadas por uma trêmula e inclinada câmera,

²⁵⁷ Na visão de Hernani Heffner isso é marcado pela primeira exibição do filme *Esposa do Solteiro* (1926), de Carlo Campogalliani.

no que parece ser uma viagem de helicóptero, nas quais foram adicionados os créditos de abertura, enquanto a canção de fundo, apenas instrumental, é *A Voz do Morro*, de Zé Ketí²⁵⁸ (1955) cujos arranjos são do reconhecido maestro brasileiro Radamés Gnattali. Aos poucos a orla vai sendo abandonada, instalando a viagem aérea na densidade urbana, voltando a câmera pouco depois para a visão do Pão de Açúcar a partir do bairro da Urca, voltando-se novamente para a tectônica urbana, enfocando os estádios de futebol irmãos - Maracanã e o Maracanãzinho, até pousar no solo da cidade e levantar voo de novo, passeando pela Quinta da Boa Vista, parque situado no bairro de São Cristóvão e aterrissando finalmente no chão da favela existente nas proximidades do parque, provavelmente a Mangueira. Em um ponto de vista de câmera iniciado em *plongée* e *contre plongée*, o olho_espião observa pessoas cruzando-se e esbarrando em crianças carregando latas d'água na cabeça por caminhos estreitos. Somem então, os créditos de abertura e entramos no filme através da favela.

Rio 40 Graus é um exemplar perfeito das estratégias cartográficas do cinema para o mapeamento visual do espaço urbano definidas por Teresa Castro; a topofilia, a descrição e o levantamento. A cena de abertura é uma clara manifestação topofílica. Começa no sobrevoo pelas proximidades do Pão de Açúcar, depois sobre a orla da zona sul, prolongada para a vista do conjunto urbano, onde é alternada à primeira, de forma a oferecer um travelling aéreo panorâmico de um conjunto de cidade – uma totalidade que não é feita só da paisagem da orla; talvez seja Nelson Pereira dos Santos manifestando seu amor pela cidade. O Maracanã e seu irmãozinho em vista aérea, o Maracanãzinho²⁵⁹, é rara presença em abertura de filmes se o assunto não é futebol, funcionando como conector topofílico entre a cidade, o amor do carioca ao futebol, a iconicidade do maior estádio do mundo na altura (3 anos depois o país ganharia a Copa do Mundo na Suécia e mostraria Pelé ao mundo²⁶⁰) e o autor do filme. Mas a função cartográfica vai além da topofílica, mapeando convencionalmente a cidade como se fora uma planta cadastral em movimento sobre a paisagem cultural, funcionando como um levantamento quase cartográfico, em especial quando a câmera circula lentamente sobre o parque da Quinta da Boa Vista e São Cristóvão, mostrando do alto, a favela da Mangueira. E finalmente, quando a câmera aterrissa no morro, a *sinfonia da favela* lembra as *sinfonias de cidades* européias do início do século XX, como a

²⁵⁸ Eu sou o samba, A voz do morro, sou eu mesmo sim Senhor, quero mostrar ao mundo que tenho valor, Eu sou o rei dos terreiros. Eu sou o Samba, sou natural daqui do Rio de Janeiro, Sou eu quem leva a alegria, Para milhões de corações brasileiros, Mais um samba, Queremos samba, Quem esta pedindo, É a voz do povo do país, Pelo samba vamos cantando, Essa melodia pro Brasil feliz (...) Viva o samba, Vamos cantando, Essa melodia pro Brasil feliz. Fonte; Musicmatch. Mais informações em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26387/ze-keti>. Acesso em maio de 2022.

²⁵⁹ Fundado em 16 de junho de 1950. Mais informações no Diário do Rio (2016), em linha. In: [A História do Maracanã - Diário do Rio de Janeiro \(diariodorio.com\)](http://diariodorio.com). Acesso em junho de 2022.

²⁶⁰ Mais informações em: <http://ge.globo.com/futebol/copa-do-mundo/historia/copa-de-1958-suecia.html>. Informações não verificadas. Acesso em junho de 2022.

melhor face descritiva dessas estratégias de mapeamento, mas sem a circulação de bondes e automóveis. Aqui a câmera se diverte em registrar apenas os habitantes descendo e subindo o morro em suas tarefas cotidianas, a sinfonia particularizada da favela.

Uma sucessão de diferentes filmes segue *Rio 40 Graus*. O olhar estrangeiro e a fotografia de extrema qualidade do coloridíssimo filme do francês Marcel Camus (1959), na verdade, uma coprodução italo_francesa_brasileira, apresenta no filme *Orfeu Negro* um mapeamento da favela do Chapéu-Mangueira/Babilônia, situada entre Copacabana e Botafogo. O morro compartilha a vista de ambos os bairros permitindo esticar longamente o olhar da câmera para o panorama da praia de Copacabana ou para a enseada de Botafogo e o Pão-de-Açúcar. A câmara passeia pelos clichês geo_localizadores embalada pelo samba no morro, pela felicidade imperativa e transbordante do Carnaval na favela e por crianças sorridentes empinando pipas, além das indefetíveis latas d'água na cabeça – porque não há serviço de água encanada nos morros. Temos certeza então; estamos no Rio de Janeiro – paisagem, alegria, cor, samba, Carnaval para gringo ver, e mesmo que a história nos contradiga os estereótipos estão todos lá.



Figura 55. Opening scenes de Rio 40 Graus.

A orla em sobrevoo inclinado, o Maracanã e Maracanãzinho, inaugurados em 1950, a carta cadastral em movimento sobre o parque da Quinta da Boa Vista e a comunidade da Mangueira. Na quarta imagem começa a sinfonia da favela.

Imagens editadas para melhor visualização.



Figura 56. Imagens de Orfeu Negro de Albert Camus.

Orfeu apresenta-nos durante os créditos, uma cena documental nos desbarrancados da favela, embalada pelo balé do Carnaval, provavelmente no Chapéu Mangueira ou Babilônia. Ela é seguida pelos moradores em movimentos coreografados em uma cena com as famosas latas d'água na cabeça, emoldurados pela deslumbrante paisagem de Copacabana. Finalmente surge um ângulo inusitado do Pão de Açúcar, enquanto crianças brincam com pipas, a imagem do espelho d'água da Enseada de Botafogo. A mesma tomada na mesma locação aparece no filme Fábula de Arne Sucksdorff (1965).

Cinco anos depois o filme Copacabana Palace de Steno (1964) nos trouxe uma cínica comédia, dessa vez uma coprodução italo-brasileira. A cena de abertura passa-se em um avião, e desde um minuto e meio após o início da história, os personagens passageiros preparam-se agitadoamente, como em qualquer voo longo, para pousar no Rio. Entre eles está a belíssima atriz Tônia Carrero, que é acordada repentinamente pela agitação e a conversa de um passageiro, cuja maleta preta está acorrentada ao próprio pulso, pedindo ao seu tutor que a desacorrente para deixá-lo ir ao banheiro.

O avião que chega logo no início do Carnaval, com praias repletas e bastante calor, sobrevoa Copacabana e sua explosiva e colorida vista aérea embalada pela bela canção de Tom Jobim, o Samba do Avião²⁶¹ cantada em português, mas com um charmoso sotaque italiano, internacionalizando mais

²⁶¹ A música de Tom Jobim assim canta o Rio de Janeiro: Eparrê, Aroeira beira de mar, Canôa Salve Deus e Tiago e Humaitá, Eta, costão de pedra dos home brabo do mar, Eh, Xangô, vê se me ajuda a chegar. Minha alma canta, Vejo o Rio de Janeiro, Estou morrendo de saudades, Rio, céu, mar, Praia sem fim, Rio, você foi feito prá mim, Cristo Redentor, Braços abertos sobre a Guanabara, Este samba é só porque, Rio, eu gosto de você, A morena vai sambar, Seu corpo todo balançar, Rio de sol, de céu, de mar, Dentro de mais um minuto estaremos no Galeão, Copacabana, Copacabana. Cristo

ainda a canção. Uma ode às alegrias cariocas e sua beleza, um quase ápice nessa relação apaixonante entre câmera, paisagem e os estrangeiros em visita à cidade, o filme vende a mitologia carioca. A exploração é fiel à paisagem e a todos os clichês e estereótipos dela emanados, enquanto o filme passa longe de questões sociais mais profundas incorporadas à paisagem. Copacabana na conversa da tripulação recém chegada, é apenas um lugar para se divertir e passar férias, em busca de diversão, um pouco de amor, sexo e carnaval.

Chegamos assim, finalmente ao paraíso na terra e a câmera e suas panorâmicas fazem questão de nos mostrar isso – não que parte dessa retórica filmica não seja verdadeira, já que o Rio é uma cidade maravilhosa, mas o discurso não funciona em uníssono para todos os cidadãos cariocas se a lente da câmera é mais profunda e crítica como no filme *Rio 40 Graus*.



Figura 57. Imagens de Copacabana Palace de Steno.

Vistas aéreas belíssimas da orla de Copacabana e do bairro do Leme ainda inacabado. Na imagem com crédito de Walter Chiari, a visível Avenida Princesa Isabel corta o bairro em dois: Copacabana à esquerda e Leme à direita, uma avenida que adentra a rocha pelo Túnel Novo até a Enseada de Botafogo. O avião pousa no aeroporto Santos Dumont entre a área central da cidade e o Aterro do Flamengo. A praia de Copacabana repleta de turistas e uma tomada da piscina do Copacabana Palace protegida da praia, separa o gentio dos turistas estrangeiros.

Redentor, Braços abertos sobre a Guanabara, Este samba é só porque, Rio, eu gosto de você, A morena vai sambar, Seu corpo todo balançar, Rio de sol, de céu, de mar, Água brilhando, olha a pista chegando, E vamos nós, Pousar.

A Grande Cidade de Cacá Diegues (1966), segue um roteiro de abertura bem similar a *Rio 40 Graus*, apresentando o levantamento, a descrição e a topofilia críticos do outro filme. A história incidente sobre a saga de migrantes de outros estados para a cidade carioca, faz uma crítica ácida ao Rio e uma tentativa de desmistificação, através do apontamento ácido às dificuldades da vida metropolitana. O lugar comum paisagístico lá está, mas somos surpreendidos com um plano fixo da praia de Botafogo e do Pão de Açúcar no qual, ao invés de uma melodia de fundo, as já esperadas bossa nova ou batucada padrão cantadas em línguas estrangeiras ou com sotaques carregados, ou personagens que transitam ou sambam carregando latas d'água na cabeça, está a narração de uma partida de futebol. A paixão mundial, paixão carioca e brasileira, afirmativa nacionalista de ser o melhor do mundo, é como aquelas antigas contendas escutadas em radinhos de pilha no domingo, só possíveis de se compreender se coladas ao ouvido nas milhares de portarias dos edifícios de Copacabana pelos seus porteiros. Acompanhando a narração do jogo, contrapõe-se ao invés dos créditos de praxe, alguns parágrafos extraídos de uma carta do clérigo jesuíta Simão de Vasconcelos²⁶², escrita em 1693, descrevendo provavelmente a Baía de Guanabara aos portugueses. Simão de Vasconcelos nasceu no Rio de Janeiro e morou toda a vida no Brasil.

Repentinamente cessa o ruído do jogo de futebol e ocupando o canto inferior esquerdo, surge quase como um boneco ventríloquo o ator_narrador Antônio Pitanga, sorridente sobre o plano fixo da Enseada de Botafogo recitando um texto sobre a cidade. Logo após um primeiro raccord, o ator é transferido a um descampado - que parece ser na zona oeste, local de onde continua a recitar. Em outro raccord, Antônio é transferido para o alto de um morro onde é possível vislumbrar a tectônica urbana carioca, sem mar, ou parques, só a cidade rígida. Ele só termina sua narrativa no chão, no asfalto, e o filme então recomeça no burburinho do centro do Rio, enquanto ele pergunta; “que horas o senhor acordou?”, “quantas horas o senhor dormiu hoje?”, “quantas horas trabalha?”, “o Sr. Vai ao cinema?”, “que horas ama?”. O texto recitado por Pitanga antes de aterrissar no chão da cidade é esse:

“Quem quer que tenha visto o Rio de Janeiro, não poderá recusar sua admiração para as grandes e belas coisas que se oferecem às nossas vistas. Essa terra é um paraíso terrestre. Quantas terras no mundo são um paraíso terrestre?”

²⁶² Para mais informações sobre os inúmeros escritos e obras do clérigo Simão de Vasconcelos, ver: <http://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Vasconcellos%2C+Sim%C3%A3o+de%2C+1597-1671%22>. Acesso em maio de 2022.

6.3. CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS

O próximo capítulo dará início à análise propriamente dita dos filmes em foco neste trabalho. A oferta de alguns *drops* das *opening scenes*, intencionou aqui geolocalizar o espectador_a no paraíso terrestre, o Rio de Janeiro. As cenas desses filmes, no entanto, patinavam na dicotomia do olhar que perguntava - para quem o filme era dirigido? Claramente, ainda eram influenciados pelo olhar estrangeiro, pelas mitologias cristalizadas, apresentando a história para a audiência utilizando o recurso de seduzir e emocionar via paisagem icônica. Uma vez dissociada a angústia de provocar o imaginário incrustado para contar a história, as *establishing shots* libertaram-se de precisar explicar, mirando no mais que estabelecido e reconhecido mercado interno de cinema. Deixou de ser necessário mostrar a paisagem com o Pão de Açúcar, exibir a Tour Eiffel ou a Ponte Dom Luis I para geolocalizar o espectador_a, no Rio, em Paris ou no Porto.



Figura 58. Capturas do filme A Grande Cidade de Cacá Diegues.

O texto de Simão de Vasconcelos está sobreposto ao plano fixo da enseada de Botafogo (não é uma fotografia – a paisagem vive). Eis que surge o narrador Pitanga, encharcado da alegria e sorriso típico dos cariocas, sobre o plano fixo da Enseada de Botafogo e logo após, mirando a cidade edificada. Repentinamente o narrador aterrissa no chão do centro do Rio.

Fonte: Canal Brasil.

Esse ponto é claramente perceptível nos 5 filmes selecionados a analisar; de *Fábula*, um filme quase documentário fortemente ancorado por um olhar surpreso do estrangeiro, quando a cena de abertura ainda remete aos citados *Rio 40 Graus*, *Orfeu Negro* e *A Grande Cidade*, as *opening scenes* evoluem para *Copacabana Me Engana*, no qual a topofilia (Tuan, 2015) autoral de Fontoura, espalha

Marquinhos pelas ruas internas do bairro sem concessão alguma a ícones da paisagem; *A Copacabana Mon Amour* que instala o espectador_a em um terreiro de macumba na favela, fazendo o mesmo que o filme que o antecede, sem concessões; a *Tati A Garota*, cujo início no subúrbio da Penha, é substituído por uma viagem de passeio de camioneta pelo Aterro do Flamengo, até encontrar uma Copacabana apenas entrevista pela câmera em travelling, fundo_fundador para as personagens principais em primeiro plano; e finalmente a *Amor Bandido* que concede a audiência um zoom distante da Praia de Copacabana a partir da Pedra do Leme, fazendo as pazes com a geolocalização, mas fora da obviedade do calçadão de ondas. Os filmes a seguir analisados fazem uso do recurso cada um à sua maneira, mas com a iconicidade de determinados elementos já inteiramente incorporadas no imaginário. Sem grandes explicações, a geolocalização já está implícita, subjacente, onírica, reconhecível. Cabe agora aterrissar no universo construído pelos autores de cada filme, mergulhando em questões indissociáveis das paisagens copacabanensis; a beleza que cega, a injustiça social, a urbanização desordenada, a migração intraurbana, a violência, a alienação, a solidariedade, a empatia, a alegria, a amizade, o colorido, o sexo, o verão...

Os cinco mapas em movimento que integram o processo cartográfico serão apresentados, um a um, formando o pequeno atlas cinemático de Copacabana, nas páginas a seguir. Antes de entrar na dissertação propriamente dita sobre os filmes, foram fixados logo abaixo dos títulos, os cartazes divulgados por ocasião dos lançamentos, induzindo uma noção sintética do que está por vir que é uma das funções dos cartazes, seduzir preliminarmente o espectador_a. Para selecionar cada filme em meio a um corpus de mais de 75²⁶³ que tocam o bairro de uma ou de outra forma, foi necessário o estabelecimento de alguns parâmetros obsessivos de exclusão, até chegar-se ao resultado final. Entre filmes estrelados por Carmem Miranda, materiais considerados obras-primas como *Rio 40 graus* (1955, de Nelson Pereira dos Santos); e *Todas as Mulheres do Mundo* (1967, de Domingos de Oliveira), a chanchadas da Atlântida de Watson Macedo (Desbois, 2016: 636-744), como a deliciosa *Aviso aos Navegantes* (1950) e as pornochanchadas dos anos 1970 como *Ainda Agarro essa Vizinha* (Pedro Carlos Rovai, 1974), a investigação levou a 23 filmes diferentes, com roteiros locados espacialmente no bairro. Assim, entre tantos filmes rodados em Copa, a pesquisa precisou instaurar novos fundamentos para afunilamento de forma a tornar a pesquisa factível. Estabeleceu-se um marco cronológico - os filmes deveriam ser produzidos depois dos anos 1960, década de nascimento da cartógrafa cinemática que aqui vos escreve e da mudança da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília, evento cujo rebatimento na cidade teve enorme e indiscutível importância, refletindo na produção cinematográfica em grande

²⁶³ Ver: Antonio Leão da Silva Neto (2002, 2008). Dicionário de Filmes Brasileiros, uma das fontes de consulta.

parte realizada na cidade carioca. Para encerramento do marco cronológico estabeleceu-se o ano de 1975, quando as obras de alargamento e inserção do emissário submarino já tivessem terminado de forma a captar registos dessa mudança, já que essa foi a última obra de engenharia de grande vulto no Rio, estabelecendo uma outra Copacabana. Mas rapidamente o fundamento cronológico foi desconstruído pelo cineasta Bruno Barreto, sugerindo ao ser entrevistado, a inclusão do seu filme com ares *noir*, o *Amor Bandido*, de 1978. De facto, indiscutivelmente, o filme é um mapa *stricto sensu* da Copacabana super urbana, por isso, sua ideia foi logo incorporada à investigação, já que ele está inteiramente enquadrado no que se pretende para as Cartografias Cinemáticas de Copacabana.

Como critério geral de inclusão no rol de filmes a estudar, deveria ser possível a acessibilidade fácil (filmes em domínio público) e o seu bom estado de conservação. Assim, a plena acessibilidade determinou a procura de filmes em sítios consagrados como YouTube.com, o Vimeo e o Ok.ru (um sítio russo), que abrigam a maior parte deles, com boa qualidade de exibição e cópias restauradas. Não se pode esquecer que se está focando em filmes com praticamente 50 anos, armazenados na maior parte das vezes em condições sofríveis. Eventualmente, algumas chanchadas foram encontradas em acervos e coleções virtuais como o da Cinemateca Brasileira em excelente estado, recém restaurados. Além do olhar sobre as mudanças físicas na paisagem urbana e suas relações com os corpos e a cultura carioca, outra importante questão é a de gênero; como cada um desses filmes representa o feminino e o espectro dessa representação além dos corpos e comportamentos dentro de um panorama mais alargado social, cultural e político.

Outra questão importante, é relativa a captura de imagens que muitas vezes obrigou a redução da qualidade devido a necessidade de recorte da margem inferior (do You Tube por exemplo) exposta no quadro, reduzindo a sua dimensão, ou até pela perda de definição ou luminosidade no próprio processo, pois as imagens em movimento foram paralisadas para permitir a captura. As capturas de tela foram feitas diretamente a partir dos filmes lotados nos sítios, ou a partir do aplicativo *Wondershare Filmora*, no caso do filme *Copacabana Me Engana*, aliás o único filme ao qual foi possível fazer o download. Além disso, a investigação incidiu sobre farta bibliografia especializada com uma importante fortuna crítica sobre cinema brasileiro, mas também em blogs, podcasts e páginas específicas sobre cinema na internet, e em material obtido a partir de entrevistas feitas pelos próprios realizadores, atores e cineastas, existentes em livros e periódicos. Foram obtidas informações até em conversas realizadas pelo WhatsApp ou pelo Zoom, com Carlo Mossy – a estrela do filme *Copacabana Me Engana*, e com Bruno Barreto, o realizador de *Tati*, *a Garota* e *Amor Bandido*, congregando fontes primárias e secundárias obtidas a partir do trabalho de terceiros, tais como as encontradas em periódicos, vídeos, entrevistas e blogs disponíveis

na rede. Esses levantamentos foram feitos de acordo com o possível, em uma tentativa de obter informações qualificadas para escapar ao máximo da crítica opinativa pura e simples, ou da informação tecnicista que quase sempre mira na forma fílmica, para ir em direção à análise teórica das lógicas cartográficas.

Na verdade, o que é feito aqui é uma forma de cartografia da observação, documentando um propósito específico que é estudar a paisagem de Copacabana representada pelo cinema. Através de cada mapa em movimento, todos os filmes juntos conformam um pequeno atlas temporal - sob um olhar particularizado da cartógrafa. Para isso é necessário ratificar que para a composição dessa cartografia foi necessário estar consciente de que o espaço se insere em um contexto histórico, sócio_cultural e ideológico – não é possível o estudo do espaço no cinema sem endereçar-se a todos esses parâmetros, mesmo que cada um deles seja submetido a abordagens com diferentes pesos.

Uma nota final; a maior parte da produção bibliográfica pesquisada não logrou informações diversificadas sobre os próximos cinco filmes, apesar de inúmeras referências ao professor documentarista Arne Sucksdorff, aos autores Antonio Carlos da Fontoura, Rogério Sganzerla e Bruno Barreto, sempre mencionados com respeito a outros filmes como a *Rainha Diaba* (1974, de Fontoura) o *Bandido da Luz Vermelha*, *Sem Essa Aranha* e a *Mulher de todos* (1968, 1969, 1970, os três de Sganzerla). O mesmo se dá com respeito a era Embrafilme, cujo foco recai sobre *Dona Flor e seus dois maridos* (1976, de Bruno Barreto). Indubitavelmente, todas essas são produções importantes para o cinema brasileiro e a cinematografia desses autores, mas o lapso no estudo de alguns dos filmes selecionados, induz a indagações se é porque foram rodados em Copacabana, se emana daí algum significado relacionado a algum preconceito “cultural”, ou se alguns são considerados obras menores pela sua não possibilidade de comercialização ou distribuição à época em que foram produzidos, sendo tachados de malditos, o que o torna muito mais interessantes. Alguns deles foram censurados e sequer foram exibidos em circuitos grandes no Brasil, como *Fábula* e *Copacabana Mon Amour*, jamais tendo alcançado grandes públicos. Esse facto certamente deve tê-los tornado menos conhecidos da audiência e dos pesquisadores.

Capítulo 7

CARTOGRAFIAS CINEMÁTICAS DE COPACABANA, PARTE 2

(...) todas as luzes da cidade existem em Copacabana. Todas as luzes persistem, piscam, falham, exageram, se alugam, se apagam em Copacabana. Sugiro que do sol ao néon, as luzes da cidade sejam recolhidas das calçadas do bairro. Tão sozinhas são as luzes de Copacabana naquela multidão desarvorada. (...) Todas as sombras da cidade se refletem, se escondem, se camuflam, se compram e se alugam nas ruas de Copacabana. (Sugiro que) Sinta uma saudade imensa daquele amor passageiro e do caderno de luzes e sombras. E dessa saudade invente as luzes e os nomes dos filmes que você vai fazer. Sugiro que observe Copacabana não como objeto de seu cinema, mas como poço profundo de seu romantismo mais canalha, mais visceral e mais bondoso - e faça filmes sabendo desses seus segredos luminosos da carne e da sombra. Felipe Bragança (2015). Sugestões para quando voltares à monstruosa e muito cinematográfica Vila de São Sebastião, in: Imaginários Cariocas, 2015.

7.1. INTRODUÇÃO

A investigação direciona-se a partir desse momento aos cinco filmes selecionados para cartografar cinematicamente Copacabana, resultando nesse pequeno atlas particular em movimento. A análise segue a deriva da rota metodológica apontada no Capítulo 3 - mapeamento sócio_cultural e sexual; um olhar enviesado e com imperfeições para a forma filmica, focado mais nos movimentos da câmera, no enquadramento dos espaços e no ritmo do filme quando for o caso apontá-lo; no cinema como linguagem autoral, mas renegando a linguagem filmica *per se* e a semiologia, porque a compreensão de imagem na investigação não é a metziana é a deleuziana, e aqui não se busca a compreensão dos significados através de análises da forma filmica.

Os 5 filmes observados nesse capítulo foram realizados entre os anos 1965 e 1978; são eles *Mitt Hem är Copacabana – Fábula ou minha casa em Copacabana*, (1965) de Arne Sucksdorff, *Copacabana me Engana* (1968) de Antônio Carlos da Fontoura; *Copacabana mon Amour* (1970) de Rogério Sganzerla e dois filmes de Bruno Barreto, *Tati a Garota* (1973) e *Amor Bandido* (1978)²⁶⁴. Nesses filmes, roteiros e personagens que circulam pelo bairro serão apresentados dentro de diferentes contextos, varrendo um período de produção de quase quatorze anos, no qual mudanças espaciais, político_ideológicas e

²⁶⁴ Faço referência ao diretores como atividade principal, embora eles acumulem funções como diretores, câmera, roteiristas e produtores.

socio_culturais refletiram-se nitidamente na sua linguagem e estética cinematográfica. O resultado, dialoga igualmente com as circunstâncias envolvidas na produção, distribuição e exibição, as mais_que_representações inerentes ao universo filmico material subjacentes no resultado final, mas inseparáveis das obras em si. O objetivo é relacionar esses filmes evolutivamente no que concerne a questões contextuais e ao mesmo tempo, inseri-los na historiografia do cinema brasileiro, e na construção das diferentes cartografias da cidade. A bela paisagem é a senha para elaborar olhares sobre as geografias da memória de uma cidade em processo de decadência. Mas está longe de ser só isso; pretende-se compreender a forma como a cidade do Rio de Janeiro e o seu bairro mais enigmático – Copacabana, são vistos pelo olhar de filmes brasileiros em uma dada altura. Além disso, questiona como têm sido feitas interpretações críticas de olhares estrangeiros, reconstruídas nos próprios termos do Brasil, numa busca identitária em busca do que é o cinema nacional sem nacionalismos, do filme popular sem o deslumbre dos intelectualismos e da auto_imagem brasileira, explorada a partir das representações da paisagem de Copacabana.

Pretende-se vasculhar como a pequena amostra do cinema nacional lida conjuntamente não só com a fisicalidade mutante da cidade, mas com as mudanças na ideia de paisagem de Copacabana, incorporando-a no desenvolvimento de suas tramas. Pretende compreender como os filmes cartografam e documentam intervenções espaciais e constroem mapas autorais e mnemónicos, contextualizando o momento cultural e social desses anos. Cabe igualmente questionar a forma pela qual os roteiros e as abordagens espaciais trabalharam (ou não) de maneira estratégica para o entendimento de uma sociedade urbana em transe pela implantação da repressão política e cultural. Nesse sentido, emergem diversas questões a respeito de como os cineastas subjagam (ou não) a paisagem à mensagem de Brasil que desejam passar, se é que desejam ser compreendidos. Como unem aspetos políticos, sociais e afetivos nos espaços geográficos e arquitetónicos representados pelos filmes? Como espaços públicos e privados da cidade são apropriados pelos personagens e tornam-se determinantes na elaboração subjetiva das suas cartografias emocionais?

É facto que Copacabana na altura não era o sítio para o qual se voltavam os cineastas do período cuja predileção era por enclaves mais distantes, como os emblemáticos sertão e sua aridez, ou quando o enfoque era a cidade, sobre as favelas. Algumas abordagens no reduto classe média, antigo bastião da aristocracia carioca beiram o cinismo, como as de Sganzerla. Seria justo considerar o ensolarado bairro como reduto classe média, no qual estereótipos o emolduram como território do hedonismo e no qual a beleza da sua paisagem costuma reafirmar um pensamento preconceituoso, acreditando que o lugar é habitado por seres incapazes de configurar um raciocínio crítico, já que parecem ser locais

alienantes? Práticas sociais como o banho de mar e os muitos chopes no barzinho de facto induzem a sensualidade carnavalesca, ao ócio e a não capacidade crítica ou reflexiva de uma sociedade? Essas são algumas problemáticas exploradas sem, no entanto, se estabelecer um comprometimento estrito de causa e efeito ao tentar respondê-las.

Os guiões dos filmes escolhidos traçam um panorama mnemónico da sociedade e da cultura cariocas, mas o viés principal ainda é o espacial e privilegia, portanto, a figuração da paisagem urbana e dos espaços arquitetónico_domésticos. São locais embebidos pela formulação da ideia de paisagem de Copacabana em suas relações com os personagens, suas psicogeografias e trânsitos, os universos limitantes impostos pela realidade e os microcosmos auto_construídos. O processo cartográfico observa os afetos dos personagens construídos dentro de seus limites espaciais e emocionais. A associação da paisagem cultural ao gênero, expõe a oscilação entre o corpo feminino como uma espécie de refletor incorporado do momento político, ou da inserção sócio_sexual das mulheres, como se o gênero feminino fosse uma síntese representacional dos momentos daqueles anos.

Os filmes trabalham em uma espécie de síntese desses anos, transitando por temas recorrentes na cidade, tais como; pobreza urbana, infância abandonada, juventude transviada, ditadura, migração urbana, prostituição, classe média carioca, apartamentos conjugados, favelas, violência, criminalidade, liberação da mulher e dos costumes. A referência termina sempre por abarcar uma escala bem maior do que a do bairro – pela representatividade icônica do Rio, está-se direcionando a uma imagem de Brasil que se deseja descolonizar culturalmente, desprendendo-se do cinema estrangeiro.

Todos diferem entre si ao escamotear ou escancarar discursividades variadas no que concerne a linguagem e a autoria fílmica – sim, porque trata-se aqui primeiramente do cinema de autor pensado mais do que nunca como instrumento político, mesmo que à primeira vista não haja transparência total desse quesito, talvez pela opção da maior parte de seus próprios autores de permanecerem ocultos, uma questão tornada mais forte se comparada em cada um dos filmes, com exceção do cineasta marginal Rogério Sganzerla. Se é possível falar de cinema moderno brasileiro, a referência aqui é ao Cinema Novo e ao Marginal e ao início da intrusão estatal na distribuição e produção pela política cultural da Embrafilme. É todo um período atravessado pelas complexas questões políticas herdadas da Revolução de 1964, e especialmente marcado no ano de 1968 pela decretação do AI-5²⁶⁵ e pela criação

²⁶⁵ O Artigo de nº 5 decretava a suspensão dos direitos políticos. “Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em: I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função; II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais; III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política; IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança: a) liberdade vigiada; b) proibição de frequentar determinados lugares; c) domicílio determinado, etc... O Ato Institucional nº5 pode ser lido na íntegra em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em abril de 2022.

da Embrafilme logo no ano seguinte, em 1969²⁶⁶. Portanto, cada realizador optou por determinada opção em (não) exibir posicionamentos políticos diretos em relação a ditadura, recrudescente com o corte brutal e a cassação dos direitos políticos e a implantação paulatina da tortura e do terror que oprimiam expressões culturais e artísticas pela ameaça da incidência da censura sobre autores e produtores de teatro, cinema²⁶⁷ e outras mídias.

Os cinco filmes atravessam diferentes momentos do Rio de Janeiro, quando a cidade já tinha deixado de ser a capital do país (desde 1960), transmutando-se de cidade_capital em mais um estado da federação, o Estado da Guanabara, esvaziando-se ao perder investimentos e as funções anteriores de Distrito Federal²⁶⁸. Nesse sentido, o Rio já apresentava as perdas visíveis dessas mudanças na cultura e sociedade, mesmo que ainda conservasse o papel de centro cultural do país. A cidade ainda concentrava um corpo de funcionários públicos considerável, pertencentes aos estratos da reduzida classe média brasileira, devido ao passado histórico e institucional da cidade. Sob certa óptica, Copacabana já iniciava uma certa decadência e um período incontável de desordem urbana. Há muito já tinha perdido a aura dourada e elegante construída conjuntamente com Hollywood desde os anos 1950, democratizando mais e mais a frequência dos seus espaços públicos, enquanto rendia-se de vez à ocupação pelas favelas e apartamentos mínimos como as kitchenettes, por classes mais baixas advindas dos subúrbios cariocas, em edificações como as denominadas cabeças-de-porco, superdensificadas em seus apartamentos conjugados.

Em quatro dos filmes, certas questões relacionadas por analogias com discursos distintos do gênero feminino recaem nas suas protagonistas, mostrando consonância com movimentos típicos desses anos, como o feminismo e o movimento hippie. Em *Copacabana me Engana*, Irene é a mulher semi_liberada do final da década de 1960, performance da atriz Odete Lara, na época companheira do diretor Antonio Carlos da Fontoura. Mais jovem que a sua estrela e companheira de vida, assim como o

²⁶⁶ Em sua primeira fase, a Embrafilme surgiu como um mero apêndice do Instituto Nacional de Cinema (INC), criada através do Decreto nº 862, de 12 de dezembro de 1969. Sua composição acionária era a União, representada pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), com 70% das ações; os 30% restantes foram diluídos entre outras representações estatais. Seu primeiro diretor-geral, Durval Gomes Garcia, considerava a Embrafilme o instrumento que faltava para o grande desenvolvimento que o cinema nacional havia alcançado naqueles últimos anos não fosse estrangulado por carências de canais de escoamento. A criação da empresa, originalmente uma distribuidora de filmes brasileiros no mercado externo, embutia a ideia de desenvolvimentismo para a produção cinematográfica nacional, o que aconteceu ao atacar um dos seus pontos mais frágeis: o escoamento da produção.

²⁶⁷ De facto, alguns diretores e cineastas brasileiros, como Rogério Sganzerla ficaram exilados fora do país, fugindo da repressão.

²⁶⁸ Para acompanhar melhor essa história ver o livro de Laurent Vidal (2012) *As Lágrimas do Rio*, o último dia de uma capital: 20 de abril de 1960. Uma narrativa precisa e documental na qual o autor nunca expressa sua opinião, mas que através de uma detalhada incursão pelo último dia da capital carioca através de pesquisas em periódicos de época, deixa um leve amargor de abandono político e traição.

personagem central do seu filme, Fontoura declarou que a imersão de Odete na *intelligentsia* e intelectualidade carioca e paulista, abriu-lhe muitas portas e conhecimentos, permitindo-lhe a produção do filme *Copacabana Me Engana*. A segunda personagem feminina é a esguia prostituta em transe, performance da atriz Helena Ignez no papel de Sônia Silk, a loura oxigenada, hoje também cineasta e companheira do diretor já falecido Rogério Sganzerla, no simbólico filme *Copacabana Mon Amour*. A mãe solteira é o papel da bela atriz Dina Sfat, em *Tati a Garota*. Ela é costureira de madames cariocas e uma migrante dos subúrbios que viaja para a Zona Sul buscando uma vida melhor, aproximando-se das clientes, em um filme que é o primeiro realizado pelo jovem Bruno Barreto, na ocasião com apenas 17 anos, o mesmo autor de um dos filmes de maior bilheteria brasileiro – *Dona Flor e seus Dois Maridos*. (1976). O filme seguinte, também de Bruno Barreto, nos traz uma jovem mulher atormentada pelo pai e pelo seu amor bandido, uma prostituta - performance de Cristina Aché, expulsa de casa aos 13 anos pelo próprio pai, um gélido delegado de polícia na pele do ator Paulo Gracindo no filme *Amor Bandido* (1978). É quase a mesma história repetida indefinidamente pela loura oxigenada Sônia Silk no filme *Copacabana Mon Amour*, a razão pela qual foi frequentar as ruas como prostituta. O filme *Fábula* é o único a não abordar diretamente a condição feminina; as mulheres surgem em funções caricatas como a macumbeira, as mulatas sensuais, a pré-adolescente nas ruas, e são sempre a expressão da mistura de raças do país.

Isso não significa que essas personagens femininas devam ser lidas apenas como simbólicos da mulher, elas são mais que isso, são ícones da sociedade brasileira. Pertencentes a classe média urbana, elas não só se confundem eventualmente com o objetivo dos cineastas e com a realidade representada, como podem ser analisadas sob prismas que as transformam em alegorias do frágil, do indivíduo oprimido e sem voz, embora conscientes das condições às quais eram obrigadas a se sujeitar em uma época de forte opressão, e da necessidade de transformação à custa de suas próprias ações e percepções. Mas também são alegorias da liberação sexual que permeava a cultura brasileira, em todos os tipos de objeto culturais que se produzia, cuja presença do teatro do Oprimido²⁶⁹ se fez presente. Mulheres dentro de um cinema, no qual tentou-se a rutura cujo alvo eram as tradições cristãs, em um momento de liberação sexual e de corpos em choque com o provincianismo e tradicionalismo dos donos do poder, contrastando com movimentos que tomavam o mundo, como o *hippie*.

A Copacabana exibida nesses filmes não é definitivamente a paisagem inventada hollywoodiana, como no musical *Flying Down to Rio* (1933), mencionado no Capítulo 1. Tampouco insere-se na

²⁶⁹ Para informações preliminares sobre o teatro do Oprimido ver: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=208>. Acesso em junho de 2022.

preferência dos cinemanovistas que se voltavam a outras geografias brasileiras, espaços emblemáticos em busca de um posicionamento contra a industrialização do audiovisual, por uma linguagem de cinema genuinamente brasileira e pela contestação da dominância do mercado estrangeiro no Brasil, tônica eternamente presente em argumentações sobre o cinema brasileiro. A metonímia brasileira representada pelo cinema mostra imagens em planos rodados em locação e não em estúdios. São filmes herdeiros de uma certa ânsia documental que invadiu o cinema após os anos 1940, impulsionados em especial pelo neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, estilos que tomaram de assalto a expressão artística brasileira, tornando possível as produções por sua diretriz de economia de meios e enfoque documentarista. Nesses cenários de desejo brasileiro de auto_reconhecimento, muitas cenas foram registadas com a câmera na mão e muitas ideias na cabeça, o lema do Cinema Novo, cunhado pelo cineasta Glauber Rocha²⁷⁰. A luz e o som eram em parte capturados no campo ou eram diálogos escassamente dublados, de má qualidade, as produções possíveis eram de baixo orçamento, e muitas vezes os atores profissionais não recebiam por sua participação. Eram dispositivos visuais engajados e de resistência, mas nem todos os filmes apresentados aqui são assim. Após os anos 1970 cada vez mais a câmera na mão e a estética documental tornam-se características opcionais da linguagem cinematográfica brasileira, colocando por terra o manifesto de Glauber por um cinema subdesenvolvido.

Ao projetar nos ecrãs as mudanças espaciais na paisagem carioca, os filmes transformam-se em cartografias da memória urbana. Essa referência é ainda mais nítida no que concerne às intervenções na orla da praia. Das faixas lineares, do calçadão e da linha edificada, configuração existente até 1970 expostas nos filmes *Fábula* e *Copacabana me Engana*, às obras de ampliação do calçadão em andamento, exibidas no *Copacabana Mon Amour*, até o distanciamento definitivo do corpo edificado das areias da praia, tornada outra paisagem quando a ampliação já havia sido finalizada em *Tati, a Garota* e em *Amor Bandido*. Uma Copacabana movimentada, mesmo que inicialmente a abrigar um certo ar provinciano cujas ruas, avenidas, comércio e atividades eram dominadas com facilidade pelos seus habitantes, em *Copacabana me Engana*. Deste ponto, em *Copacabana Mon Amour*, já se percebe a transmutação para um bairro de grandes dimensões, densificado, superpopuloso, multifragmentado e perigoso, lugar de congregação de várias classes sociais, uma verdadeira cidade dentro da cidade, onde tudo passou a coexistir de forma condensada e com uma incrível relação de proximidade (Jaguaribe, 2014), tal como mostra o filme *Amor Bandido*. Nos espaços cambiantes desenrolam-se as cartografias

²⁷⁰ O livro "O século do cinema" de Glauber Rocha e Ismail Xavier (2006), pela Cosac & Naify, traz um panorama do pensamento exigente, incansável e crítico do criativo cineasta Glauber Rocha, o fundador do Cinema Novo. O livro é dividido em painéis que revisam o seu pensamento sobre o cinema americano - Hollywood, o italiano Neorealismo e o francês Nouvelle Vague. O livro inclui um prefácio do especialista em cinema brasileiro, o teórico Ismail Xavier.

emocionais dos personagens, tal como no mapa de Scudery, em percursos amorosos que topografam percursos e locais do bairro, sede para paixões epidérmicas e desoladoras, traições e abandono, mas também aprendizado e esperança. São relacionamentos marcados por buscas e ausências dolorosas e a impossibilidade de melhores escolhas. São filmes marcados pelo protagonismo feminino ou infantil, pelo aprendizado que constata a perda da ilusão e da poética da vida, substituídas pela violência crua imposta pela necessidade de sobrevivência. São diferentes histórias para poucos personagens, quatro mulheres comuns - duas delas prostitutas, um grupo de crianças, uma menina sem pai e um homem jovem, protagonistas a cartografar dimensões afetivas e carnisais entre paisagens da memória e memórias da paisagem.

7.2. CONTEXTUALIZANDO OS FILMES

Uma das dificuldades desse trabalho foi tentar contextualizar os filmes em parâmetros cronológicos específicos das expressões estéticas e movimentos do cinema brasileiro. Sales Gomes (1977) definiu três grandes tempos globais do cinema nacional; a *Belle Époque*, a *Chanchada* e o *Cinema Novo*. A elas pode-se acrescentar o período da Embrafilme e da Retomada, ainda não acontecidos na época de escrita do livro de Sales Gomes. O amplo espectro traçado por ele, mostra que a historiografia tende a estudar as produções sob um prisma que confunde gênero cinematográfico, autorismo e linguagens, ou períodos onde o filme estrangeiro se impôs sobre o brasileiro, em especial o norte-americano. Isso é ratificado pela força da era mais fortemente identificável, como a do chamado Cinema Novo – movimento carioca cunhado pelo muito, muito jovem mesmo, baiano cineasta na casa inicial dos 20 anos, Glauber Rocha - e que pode-se dizer, envolve grande parte do período aqui enfocado, pelo menos até 1973. A abordagem de certos filmes com linguagem singular, dificulta enquadramentos para o exterior de uma linha com características tão importantes e precisas como o Cinema Novo, o que é o caso de alguns dos filmes aqui presentes. Pode-se até dizer que todos relacionam-se de uma forma ou de outra, ou frutificaram desse movimento, mesmo que seja através da sua rutura, sendo possíveis graças apenas ao seu surgimento, como negação a reafirmar o movimento anterior. *Mitt hem är*, o filme *Fábula* (1965) é considerado por diversos teóricos um dos antecessores do Cinema Novo, e o seu próprio autor orgulhava-se de sua contribuição nesse sentido. Não por acaso, Arne Sucksdorff²⁷¹ (Hamburguer, 2020:82), o

²⁷¹ Segundo Esther Hamburguer (2020:82) “O curso ministrado por Arne Sucksdorff entre novembro de 1962 e março de

consagrado realizador sueco, foi mestre de uma série de jovens cineastas engajados na política nacionalista da época (Ortiz et all, 2018:79)²⁷².

Vale por exemplo, indagar se o filme *Copacabana Me Engana* (1968) que frequentemente é enquadrado no movimento, está parcial ou inteiramente alinhado com o Cinema Novo, tópico levantado pelo próprio diretor do filme. Fontoura discorda e não acha o enquadramento relevante, pois de facto ele parece ter tomado direções particulares, apesar de abraçar aspetos da estética cinemanovista como a forma do uso da câmara e o tropicalismo. *Copacabana me Engana* parece mais contaminado por uma estética tropicalista e antropofágica, voltada para o ideário da Semana de 22 de Oswald de Andrade, no qual a cultura brasileira é finalmente percebida como um cadinho de influências de outras culturas. O filme não se enquadra na rejeição da ideia de cultura nacional ameaçada, tão comum para os cânones do Cinema Novo avesso à incorporação do estrangeiro, especialmente a cultura norte-americana. Pode-se argumentar também que *Copacabana Mon Amour* (1970) de Sganzerla, também se integra ao Cinema Novo, mas isso não é precisamente verdadeiro, pois frequentemente ele é enquadrado em uma vertente de rutura com o cinemanovismo, o Cinema Marginal, como nos trazem os estudos mais aprofundados de Fernão Ramos (1987).

E a não ser pela estética documental e a câmara na mão, pode-se dizer que tanto *Tati, A Garota* (1973) como *Amor Bandido* (1978), ambos filmes de Luis Carlos Barreto, já estão inteiramente fora do estilo dessas escolas estéticas e movimentos cinematográficos. Ambos estão relacionados a agência estatal Embrafilme, que nos anos 1970/1980, impulsionou a produção em um período considerado a finalização da antecedente linguagem experimental e o ingresso da distribuição de produções nacionais em circuitos comerciais estrangeiros, gerando capital, objetivando sublimar o anterior messianismo do Cinema Novo e hermetismo de linguagem dos marginais. *Tati*, inserido na era inaugural do ciclo e *Amor*

1963 no Rio de Janeiro com financiamento da UNESCO, da Fundação Rockefeller e do Ministério das Relações Exteriores do Brasil pode ser pensado como um campo privilegiado de tensões entre um mestre estrangeiro consagrado e jovens cineastas engajados na política nacionalista da época, mas sintonizados, através das escolas francesa e italiana de cinema, de festivais internacionais e de publicações especializadas com o cinema europeu e norte-americano então de ponta. O cinema do professor não seduzia os alunos interessados na agilidade da “câmera na mão” a cumprir a “ideia na cabeça”, sem a mediação, que viam como cerceadora de aparatos auxiliares. As diferenças garantiram uma densidade à experiência do curso que formou realizadores imaginativos e mestres em fazer um cinema diferente daquele proposto pelo professor, que se orgulhava de seu papel na formação do Cinema Novo. In: Hamburguer, E. (2020) Arne Sucksdorff professor incômodo no Brasil. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/720>. Acesso em maio de 2022.

²⁷² “Sucksdorff chega ao Brasil com um Oscar de documentário na bagagem e ficções premiadas. O mais importante é que é um cineasta aberto para seu tempo. Apresenta inegável domínio sobre a técnica cinematográfica documental, tanto nova como clássica, e têm reconhecida disponibilidade para transmiti-la de modo didático, coisa não muito comum no meio. Sua presença no Brasil, junto com os novos equipamentos com tecnologia do Direto, significa impulso inestimável para obras do novo documentário direto e do próprio Cinema Novo. In: Ortiz, J. M, et al. (2018) Nova história do cinema

Bandido, com o ciclo Embrafilme já em curso, são ambos filmes enquadrados nos novos movimentos em direção a um cinema comercial feito para conquistar o mercado interno e externo. Na altura, a produção cinematográfica brasileira foi intensificada graças à intensa e direta ação do Estado, já que o regime militar dentro de seus princípios de centralização político-administrativa, instaurou um projeto de institucionalização cultural de extensão nacional, vinculado a um sistema articulado de funcionamento de distribuição, cuja finalidade principal seria divulgar e promover o filme brasileiro no mercado externo, provocando curiosas desavenças e algum confronto com o cinema estrangeiro, especialmente o norte-americano. Tratava-se de uma agência que apoiaria essa inserção da produção brasileira de maneira mais orgânica do que tinha sido feito até então (Gatti, 2005:16-21). Mas a Embrafilme foi muito além disso, fundando inclusivamente a própria distribuidora, até então um dos grandes gargalos da efetiva difusão do cinema nacional. A estrutura erigida pela Embrafilme foi bastante importante para uma produção pulverizada, cujos produtores eram descapitalizados e encontravam sérias barreiras financeiras para finalizar, exhibir e distribuir suas obras cinematográficas. Resumidamente, os anos Embrafilme ensaiaram ultrapassar os princípios do cinema artesanal no Brasil e a intermitência histórica da produção de longas-metragens, pela adesão a um projeto de cinema de cunho nacional e popular, usualmente distante de uma total independência estética (ela de facto nunca é possível) e maioritariamente voltada para a busca de uma eficiência mercadológica (Amancio, 2008:88).

Os filmes aqui selecionados são exemplares no que concerne à criação em um momento de adversidade cultural, dentro de um campo muito maior de inserção – o político_econômico. Lidar com a complexidade de panoramas político culturais e com a exiguidade de recursos refletidas nas *mise_en_scène*, sempre fez parte da trajetória subdesenvolvimentista do cinema brasileiro. A maior produtora do gênero ou da era das chanchadas, a Atlântida, que era sediada no Rio de Janeiro é uma prova disso. Existente desde os anos 1930, a companhia liderou a produção entre os anos 1940 e 1950, filmando em estúdios e produzindo pós_alegorias sobre as alegorias brasileiras, em gêneros musicais e comédias, com produções que comprovam no repertório nacionalista – matutos, carnavais, sertanejos - uma enorme capacidade de resiliência e um espírito de autocrítica bem humorado. A Atlântida procurou estabelecer-se com um relativo cuidado nos trabalhos, especialmente após a sua associação com um grande grupo²⁷³ exibidor, significando o raro encontro entre produção, distribuição e comércio exibidor, uma conjuntura rara no cinema nacional, existente durante um curtíssimo período no início do século, na considerada *Belle Époque* do cinema brasileiro. Essa conjuntura repetiu-se de forma similar, muitos anos depois com a Embrafilme. Isso proporcionou o lançamento de grandes artistas como Grande Otelo,

²⁷³ Grupo Luis Severiano Ribeiro, mencionado no capítulo anterior.

Dercy Gonçalves e Oscarito, portadores de uma fórmula comunicativa de cinema dentro de produções de baixo orçamento, de forma a conectar-se ao mercado e ao público nativo (Xavier, 2001:10).

Na era da chanchada, a vida brasileira foi sacudida pela dramaticidade de episódios políticos como os golpes comunista e integralista, o golpe de Getúlio Vargas, o golpe contra Getúlio Vargas²⁷⁴ e a participação do país na Segunda Guerra Mundial (Sales Gomes, 1977/1996:74-75). O declínio cultural da era das chanchadas foi causado em boa parte, pela crise provocada pela expansão da televisão – um novo meio que herdou a cultura radiofônica que permeava o cinema popular. Mas o cinema não se extinguiu inteiramente - o Cinema Novo adquiriu a hegemonia do nacionalismo cultural pós chanchadista²⁷⁵. Os chanchadistas caracterizavam-se pela crítica massiva e até o desprezo dos intelectuais - quase todos bem nascidos oriundos da classe média, mas de esquerda, a essa cultura popular até então vigente. No Cinema Novo, enredos e geografias mudaram de humor e de lugar, passando a adquirir maiores afinidades e interesses com histórias dentro de topografias como o sertão, vilarejos do interior ou de praia, subúrbios, favelas, ou as gafieiras e estádios de futebol, um processo de montagem integrada de um universo mítico brasileiro interrompido pela Revolução de 1964 (Sales Gomes, 1977/1996:102)²⁷⁶.

²⁷⁴ Para informações preliminares sobre o ex-presidente e ditador brasileiro que governou durante quase 20 anos e ao final suicidou-se para “sair da vida e entrar na história”, além de ter tido grande importância sobre a elaboração da legislação do audiovisual brasileira, para o bem e para o mal, ver; https://pt.wikipedia.org/wiki/Get%C3%BAlio_Vargas. Informações não verificadas. Acesso em junho de 2022.

²⁷⁵ Na Odisseia do Cinema Brasileiro (2016:1980) Laurent Desbois apresenta colocações de Glauber Rocha (na época com 20 anos) no qual ele relembra as origens do Cinema Novo: “Nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade de Brasília evidenciava que a inteligência do país não encalhara. E o cinema? (...) sofriamos na tirania da chanchada. (...) Sobre a origem do termo e o posicionamento em relação ao cinema estrangeiro: “Glauber Rocha lembra que a expressão Cinema Novo, “palavra mágica no Brasil, embora velha em outros lados do mundo”, vem de Eli Azeredo: “O nome pega e dá briga. Descobrimos na luta que Alex Viany era o pai do Rio e Paulo Emílio, o pai de São Paulo”. E completa: Hoje nós sabemos os caminhos. Gustavo Dahl gritou [...] que nós não queremos saber de cinema. Queremos ouvir a voz do homem. Gustavo definiu nosso pensamento. Nós não queremos Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, Ford, ninguém. O nosso cinema é novo não por causa da nossa idade (...) Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. [...] Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural [...] No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação de nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil!”

²⁷⁶ “Na passagem geracional para os anos 1960, um ponto nodal a ser destacado é o surgimento da sensibilidade estética que permite a inédita valorização da chanchada. Patinho feio do cinema brasileiro, a chanchada é sujeita a crítica negativa, tão cerrada quanto uniforme, no início da década de 1950. Progressivamente, no entanto, é recuperada, mas sempre com desconfiança, até a redenção que vai se realizar de modo orgânico somente pela geração do Cinema Marginal, no final dos anos 1960. Com a descoberta da chave intertextual para a análise filmica, a recuperação da chanchada cai na medida, abrindo novas potencialidades para sua interpretação. Antes disso, Viany, assim como Glauber Rocha e o primeiro Cinema Novo, ainda penam para lidar com o “abacaxi” da chanchada, apesar da nítida intensidade da figuração popular que os filmes apresentam. Mas o preconceito é grande, e o travo azedo permanece até pelo menos o final dos anos 1960. In: Ortiz, J. M, et al. (2018) Nova história do cinema brasileiro – vol. 2 (pp. 23-24). Edições Sesc SP. Edição do Kindle.

Nesse ponto, vale abrir um parênteses para informar que embora esse não seja o interesse do trabalho - historiografar o cinema brasileiro, pois o pretendido aqui é apenas contextualização dos filmes selecionados – a produção nacional deve ser sim, compreendida como um sistema integrado em movimento, conforme colocado por Sales Gomes (1977/1996) em suas particularidades de linguagem estética, produção e distribuição e na busca de auto_reconhecimento. É relevante deslocar cada um desses filmes de estratificações estilísticas muito precisas, sem, no entanto, deixar de contextualizá-los, já que a época é riquíssima tanto em produções de cunho experimental, como comercial, ou da expressividade de uma linguagem mais direta ou mais hermética, em busca da expressão do nacional popular genuíno, justamente na era mais densa e ousada da produção filmica brasileira, que vai dos anos 1960 aos 1980, aproximadamente. Vale lembrar que o Brasil participou ativamente da efervescência cinematográfica em torno de festivais, escolas, e publicações especializadas em cinema mundial, nos anos 1950 e 1960. A agitação política, expressa em outras áreas, encontrou terreno privilegiado para reverberar no cinema do país. Alguns jovens obtiveram bolsas, em geral estrangeiras, para cursar escolas de cinema internacionais especialmente em França e Itália, o que influenciou enormemente as produções brasileiras futuras. A leitura de Cahiers du Cinéma foi o meio privilegiado de acompanhamento dos debates em curso (Hamburguer, 2020:92-93).

Como um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais dessa era efervescente, os filmes selecionados demonstram nitidamente o envolvimento com um desejo de se promover diálogos com a música, a literatura e o teatro, entre outros movimentos que marcaram a cultura popular daquele momento, especialmente o movimento Tropicalista dos anos 1960. Esses diálogos e movimentos de uma juventude intelectualizada – parte dos *ocupantes* - que buscava voltar-se a cultura brasileira – aquela dos *ocupados* (nas palavras de Sales Gomes 1977/1996) alojaram-se tanto dentro de cursos como o realizado por Arne Sucksdorff, como fora de escolas ou do universo acadêmico, ensejando proficuas discussões abrigadas em casas e apartamentos, bares, restaurantes e cineclubes, em congregações de amigos e intelectuais. São encontros marcados por arquiteturas e geografias envoltos em estruturas de sociabilidade, implantadas em cidades como São Paulo, na Boca do Lixo, a Cinelândia²⁷⁷ no centro do Rio de Janeiro e claro, em Copacabana e Ipanema, na chamada Zona Sul. Espaços informais nos quais discussões teórico_alcóolicas lograram múltiplos aprendizados sobre a cultura e intensas trocas intelectuais, permitindo aglutinar novos membros e difundir ideias sobre cinema. Especializadas, as

²⁷⁷ Cinelândia no centro do Rio de Janeiro notabilizou-se por abrigar até os anos 1940 a maior parte das salas de exibição da cidade. A dissertação de Raquel Gomes de Souza (2014) intitulada “CINEMAS NO RIO DE JANEIRO: TRAJETÓRIA E RECORTE ESPACIAL” mapeia a concentração dessas instalações, até meados dos anos 1990 enquanto faz uma relação direta destas com a centralidade dos espaços urbanos.

congregações desses grupos permitiram o desenvolvimento do ideário tipicamente carioca do Cinema Novo, entre eles o autorismo e o nacionalismo (Simmonard, 2006)²⁷⁸.

O cinema brasileiro, portanto, esteve até os anos Embrafilme, já com Brasília como capital do país e os militares no poder, topograficamente instalado entre as geografias do Rio de Janeiro e de São Paulo, que logicamente intercambiavam entre si, embora não se possa desprezar as produções do cinema regional centralizadas na Bahia (de onde veio Glauber Rocha) Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Pernambuco. Mas pode-se ressaltar que é no Rio que o cinema nacional de facto se instalou e ganhou corpo desde as primeiras exibições filmicas, desde a Belle Époque até a Chanchada e o Cinema Novo, e até na proliferação das salas de exibição.



Figura 59. Imagens de Aviso aos navegantes (1950), de Watson Macedo.

O filme é uma típica chanchada da Atlântida filmes, passado todo dentro de um navio que vai de Buenos Aires ao Rio. Uma brincadeira filmada totalmente em estúdio com os nossos mitos e estereótipos, mas também com a nossa trajetória inconstante e subdesenvolvida no cinema. Aquele que desce a rampa de ondas virtual do navio simulando o calçadão de Copacabana canta a canção “Sereia de Copacabana”. Na última imagem Carlos Francisco canta “Meu Brasil”. Nas imagens a alegoria de Carmem Miranda, a paisagem pintada tendo ao fundo o Pão de Açúcar e a enseada de Botafogo. Carmem já uma era estrela hollywoodiana na altura, então Eliana foi chamada para cantar como ela, substituindo-a. A comédia conta com os hilários Oscarito e Grande Otelo.

Fonte: <http://www.bcc.org.br/filmes/443382>. Acesso em maio 2022.

²⁷⁸Ver capítulo III, as páginas 67-108, nas quais Pedro Simmonard (2006) estuda no livro “A Geração do Cinema Novo. Para uma antropologia do Cinema” as estruturas de sociabilidade construídas pelo Cinema Novo.

Nesse ponto, é importante reafirmar a caracterização desses filmes como cinema de autor, revitalizadores de debates no país, e como reflexo de fenômenos culturais advindos do exterior, especialmente da França, Inglaterra e Estados Unidos. Jean Claude Bernardet (2007) classificou o cinema autoral como aquele que demonstra a capacidade do cineasta de exteriorizar sua expressão pessoal e visão de mundo através do seu próprio estilo. Para Bordwell (2013) o estilo do autor é fruto de uma composição, cujo olhar formalista associa-se gradualmente ao contexto sócio_político e tecnológico no qual a produção é realizada. Como conceito, o estilo é uma composição relacional em que as escolhas técnicas empreendidas pelos cineastas em circunstâncias históricas específicas, e.g. a textura das imagens, banda sonora, mise_en_scène, iluminação, enquadramento, montagem, atuação, estrutura organizacional e as técnicas proeminentes, funcionam como recorrências estilísticas, no qual não se deve deixar de levar em conta a imprescindível inserção social de origem da pertença do realizador – o local onde está situado esse sujeito_autor.

O senso de história estilístico é marcado por uma mobilização das alegorias de maneira estratégica, pela narrativa, composições visuais e pela matéria que se faz discurso, aqui sempre político. Esses filmes autorais são criadores de um *cinema de poesia*²⁷⁹ ao sentido de Pasolini (1981), (como a linguagem poética de *Mitt hem är*) inseridos em um movimento plural de estilos e ideias, referenciados especialmente ao neorrealismo e a Nouvelle Vague, mas também a latino_américa e ao cinema pós_colonial, convergindo produções de baixo orçamento em uma diretriz documental_realista para uma expressão renovadora do cinema brasileiro, o que é o caso do Cinema Novo (Xavier, 2001:14-18). O período de renovação, porém, encerrou-se com o alinhamento do Novo a uma linguagem um pouco mais comercial, como uma questão real de sobrevivência após 1968. Nesse sentido, foi o Cinema Marginal, nascido no final do período de vigência do Cinema Novo, que emergiu, retomando as diretrizes mais radicais, até que a fuga dos seus realizadores do Brasil e a emergência da Embrafilme, tomasse a frente das produções como opção mais viável ao financiamento e distribuição do cinema brasileiro. E de facto, a Embrafilme foi um período de intensa produção de cinema.

²⁷⁹ Em “Empirismo Hereje” (1972-1981) cuja título têm mesmo a grafia incorreta, Pasolini constrói uma teoria sobre o estilema cinematográfico, desenvolvendo conceitos de semiótica próprios, como os sistemas de signos mímicos, o im_signo (imagem signo), o personagem_pretexto, o discurso indireto livre, a característica de estilo subjetiva indireta livre, o monólogo interior do autor. Contrapondo a linguagem escrita, a prosa e a poesia ao processo de mimese cinematográfica, ele conclui que o cinema de poesia está profundamente alicerçado sobre o exercício de estilo como inspiração poética, e é diacrônico em relação à linguagem cinematográfica. Assumindo que a semiótica não é excludente em relação a existência dos sistemas de signos mímicos, Pasolini pavimentou o caminho para as filosofias de cinema de Gilles Deleuze, que lançou mão dos conceitos discursivos subjetivos indiretos livres. Deleuze nega a imagem_movimento como linguagem cinematográfica, desvincilhando-a da semiótica escrita, classificando-as como matéria sinalética (ver capítulo 3 desse trabalho). A imagem para Deleuze é o próprio signo.

A grosso modo, o Cinema Marginal²⁸⁰ aqui representado pelo filme *Copacabana Mon Amour*, foi uma contestação ao Cinema Novo, gerando debates e polêmicas, pois era avesso as adaptações de linguagem, as quais com o tempo o segundo se submeteu. Esse é o caso de *Mon Amour* enquadrado em uma linguagem experimental, formulada por processos de colagem e fragmentação, a do “fazer sentir a câmera” conforme brilhantemente colocado por Pasolini, ao dissertar sobre o *cinema de poesia* (Ramos, 1987:31). Cinema Marginal era a “representação da experiência dos vencidos” e a recusa a uma visão dualista de Brasil mapeada entre o rural e o urbano, um do dogmas (geográficos) do messiânico Cinema Novo. Para Ramos (1987) o ano de 1973 parece definir com mais precisão a produção histórica do Cinema Marginal enquanto grupo relativamente coeso, estendendo a organicidade de suas produções até o exterior, para onde muitos realizadores se auto_exilaram em fuga dos tempos sombrios da ditadura, da censura e da tortura. O retorno ao Brasil desses cineastas encontrou o movimento extinto, um clima de impossibilidade de ação e constante constrangimento, recrudescendo a postura marginal. Os grandes circuitos industriais de produção e difusão cinematográficos, foram então completamente desprezados e identificados como inerentemente aliados da estrutura opressora que a postura marginal pretendia questionar. A estrutura excludente da sociedade fez com que os marginais dessem as costas para a exibição de suas obras, na medida em que estas exibições não apareciam como uma realidade tangível. Por isso a *comunicabilidade* pedagógica das obras foi desprezada em prol de um hermetismo de linguagem crescente, induzido pela simples impossibilidade de veiculação e cumprimento de sua destinação social, outro dogma do Cinema Novo. A referência das produções passou a ser a própria classe média, seus horrores²⁸¹ e curtições, e até os sentimentos e impressões dos próprios produtores dos filmes, os seus terrores, suas angústias e prazeres (Ramos, 1987).

A escolha de Copacabana como campo para os filmes comprova que as histórias contadas não poderiam, para os seus autores, estar em qualquer outro bairro da cidade, como disse a atriz Odete Lara, em entrevista sobre *Copacabana me Engana*.²⁸² Para entender esse ponto, é necessário compreender as mitologias, clichês, simbolismos e a iconicidade de Copacabana, um lugar usualmente classificado como berço da cultura praiana do país, do comércio pujante, lançador de moda e hábitos culturais, hedonista, do sexo fácil pago nos inferninhos, do uso quase livre das drogas, do álcool e da

²⁸⁰ Glauber Rocha classificou pejorativamente a vertente marginal como Údigrudi, afirmando que o cinema dito marginal não trazia novidade alguma, apenas copiava as ideias do Cinema Novo.

²⁸¹ Horrores abraçados pelas produções do fantástico cineasta José Mojica Marins, o Zé do Caixão. Para informações preliminares ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9_do_Caix%C3%A3o. Informações não verificadas. Acesso em maio de 2022.

²⁸² Entrevista de página inteira de divulgação do filme *Copacabana me Engana* para o Jornal “O Globo” em 13 de março de 1969. In: Murat, R.; (2008:64) *Espelho da Alma*. São Paulo: Imprensa Oficial.

demarcação das cartografias simbólicas da sociedade carioca, instaladas em lugares específicos por faixas de classes sociais. Como um amálgama de quase tudo, Copa é o lugar onde tudo cabe, onde para quase tudo há lugar, é uma verdadeira babelônia tropical (Jaguaribe, 2014). A paisagem combinada às linhas curvas da orla e do Pão-de-Açúcar e às suas esplêndidas visadas mesmo nos filmes em preto e branco, a temperatura sempre alta mobilizando corpos seminus, a arquitetura brutal, as favelas e o perfil urbano, tudo ao mesmo tempo exagerado, as vezes repugnante e fascinante, permanecem como cenário para divulgação da imagem da cidade e do Brasil, reafirmando o abuso de estereótipos e mitos existentes sobre o Rio de Janeiro. Os filmes selecionados tentam ultrapassar esses paradigmas, pois no cenário revisitado dessa paisagem turística reconhecida mundo afora, faz-se um pouco diferente do esperado, discute-se um pouco mais que o tal óbvio ululante, travam-se lutas pessoais, profissionais e de sobrevivência, discutem-se questões sociais e identitárias, de pobreza e riqueza, através de personagens_pretexto instalados dentro de tempos econômico_políticos escurecidos e de contração, em contraste com a falsa alegria e harmonia divulgada sobre o lugar. É a configuração do espaço urbano carioca e suas geografias, determinando contrastes emocionais e afetivos e o comportamento cultural da cidade e do país que os filmes nos mostram.

Muito da inspiração para cartografar Copacabana a partir do cinema nessa investigação, partiu daquilo que foi feito na exposição realizada em 2015, *Imaginários Cariocas. A Representação do Rio no Cinema*, realizada pela Caixa Cultural. Focada sobre a multiplicidade cultural, social e espacial do Rio de Janeiro e as inúmeras cidades contidas dentro da cidade, a exposição buscou categorizar as mitologias mais comuns do modo de vida e de ser do carioca, e suas conexões com a paisagem urbana como representadas em diversos filmes, assim resumidos no catálogo da exposição: “*É como uma fabulação que começa com filmes documentais, nas primeiras décadas do século XX, passa pelas grandes produções dos estúdios da Atlântida, pelas ruas da zona sul flagradas no Cinema Novo, pela reinvenção da realidade em filmes de gênero, pela hiperestetização de suas curvas e cores e, mais do que isso tudo, pelas representações, momentos e personagens que escapam à uma rápida indexação*”. A preocupação com a representação da paisagem do Rio no cinema indica a formação de uma identidade maior, em um processo seletivo, ideológico e simbólico, muito distante da neutralidade, por estar conectado ao imaginário cultural do carioca e pela fixação de imagens recorrentes ou icônicas da cidade, que no caso do Rio estão intrinsecamente interligadas ao suporte geográfico.

A exposição realizou uma cartografia das emoções a partir de seis palavras que conectam história, geografias e identidades, como se fossem máscaras dessa cidade múltipla. A primeira é o i) *medo* e a insegurança subjacentes ao cotidiano agressivo da urbe, um verdadeiro signo histórico, como um

fantasma que ronda a cidade desde sua fundação; a paisagem pristina, classificada como um ii) *paraíso* edênico de cartão-postal, surgiu como oposição ao medo original e é um marcador jamais ignorado sobre a cidade e orgulho do carioca; a histórica falta de confiança em governos, gestores e no funcionamento das leis, mergulharam os espaços públicos urbanos e os cidadãos em permanente iii) *caos*, instauraram o vício da informalidade e o pouco respeito às instituições; pode-se dizer que um dos representantes dessa dialética entre ordem e desordem é o malandro, iv) *mito* do comportamento singular e escorregadio do carioca, e legítimo representante da mestiçagem, acordada na figura do malandro para uma aparente diluição e maquiagem dos conflitos raciais; v) as eternas *promessas* não cumpridas de uma cidade que parece entregar o melhor da vida, mas que é vítima da consequência do caos legitimado, e finalmente a vi) *solidão*, sensação tão presente em uma cidade portuária, de chegadas e partidas permanentes, de corpos outrora escravizados que sempre contemplaram o mar como saudosos *voyeurs* de uma vida pregressa, caracterizando-se por eternas deambulações desoladas pelos territórios da cidade. A filmografia da exposição desenvolveu suas análises incorporando essas máscaras e categorizando os filmes no espectro prolongado dessas seis palavras; medo, paraíso, caos, mito, promessas e solidão. Por isso a Copacabana cinematográfica dessa investigação, a ideia de paisagem configurada, pode ser igualmente compreendida como manifesto dessas seis palavras em cada um dos filmes escolhidos para cartografar cinematicamente a paisagem carioca.

7.3. FABULA, OU MEU LAR É COPACABANA_MITT HEM ÄR COPACABANA (1965)

7.3.1. CARTOGRAFIAS DO DESAMPARO



Figura 60. Fábula. Cartazes de lançamento do filme.

O primeiro à esquerda é do lançamento na Suécia, o segundo no Festival de Cannes, e o terceiro em 1965 no Brasil.

O único cartaz fiel à realidade filmada é o primeiro, com a impressionante cena do facão ameaçador. O segundo e o terceiro ressaltam a presença de Rico sorridente. Em Cannes os meninos são transformados em desenhos, caricaturas, histórias em quadrinhos. No cartaz brasileiro Rico aparece com algumas referências filmadas como as velas de macumba, a metralhadora que Rico toca por alguns instantes. Em Cannes paisagem situa; no Rio de Janeiro ela não é necessária.

Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0059456/> ; Arne SUCKSDORFF - Festival de Cannes 2022 (festival-cannes.com); <https://radamesgnattali.com.br/musica/1965-mitt-hem-ar-copacabana-fabula-meu-lar-e-copacabana/>.

Acesso em julho de 2022.

Na observação e estudo do cinema como meio de expressões culturais diversas, frequentemente identificamos a lembrança de um passado coletivo, permitindo o desencadeamento de reflexões sobre a constituição de uma memória social, firmemente atrelada a vivências espaciais (Azevedo, 2013). Na análise de determinados documentos filmicos, constata-se um passado ainda intensamente presente, exibido como retrato latente de uma realidade prolongada, dolorosa e frequentemente renegada do cosmos brasileiro, incrustada na concretude das cidades, na memória social e nos espaços vividos. É exatamente o que acontece com o primeiro filme em foco para a construção desse pequeno atlas em movimento, *Fábula, ou Meu Lar é Copacabana*, filme sueco_brasileiro onde a realidade das injustiças sociais e político_ideológicas, a negação das chagas urbanas irresolvíveis, a segregação e o preconceito de classes e de raça, lá apresentam-se envoltas num cinema no qual a antinomia entre imagens poéticas e histórias do *mundo cão* evidenciam-se. A poesia imagética embalada por uma extraordinária fotografia, está entalhada na obra de um cineasta estrangeiro capaz de captar como ninguém o abandono e a pobreza, no que é considerado o único filme *engajado* de sua carreira. A potência documental desse

filme ficcional é inescapável, mesmo que a poética não se desfaça nunca. Ela emana da atmosfera oriunda da estética neorrealista do cinema italiano, em um exercício que na filmografia do cineasta já se fazia existir em sua carreira, na altura da realização de *Fábula*.

O olhar estrangeiro pertence ao documentarista sueco Arne Sucksdorff (1917-2001), que constatou precisamente em imagens líricas, uma ferida angustiante e ainda bem aberta no cosmos social dos grandes centros urbanos brasileiros, o das crianças abandonadas, subnutridas e sem receber nenhum tipo de educação, vivendo quase como animais. O cineasta, um premiado especialista em documentários sobre o mundo natural, foi ganhador de um Oscar em 1949²⁸³ e esteve no Brasil para ministrar um curso de cinema durante um semestre em 1962, indo depois morar até quase o final de sua vida no interior do estado do Mato Grosso²⁸⁴, no interior do país, casado com uma brasileira. *Fábula*²⁸⁵, a primeira parte do título em português, foi acrescido ao original mesmo dele não fazendo parte e é como o filme doravante será chamado aqui. *Mitt Hem Är Copacabana*, ou *Fábula, Minha Casa é Copacabana*, foi considerado pelos próprios suecos o melhor filme de Sucksdorff. Sua impressionante sensibilidade resgatou histórias do cotidiano de um grupo de crianças em situações rotineiras nas ruas do bairro de Copacabana, nesse misto de documentário e ficção²⁸⁶, oscilante entre a pureza infantil e a desilusão, provocada pela necessidade de sobreviver nas ruas abandonados à própria sorte.

As crianças não são quaisquer crianças; Cosme dos Santos²⁸⁷, no papel de Jorginho, a criança com um sorriso permanente, contou que foi cooptado nas ruas para fazer o filme enquanto roubava mamões,

²⁸³ Como cineasta, recebeu alguns dos mais importantes prêmios do cinema mundial. Seu "Människor i Stad" (no Brasil, "Ritmos da Cidade"; nos EUA, "Symphony of a City") ganhou o Oscar de Melhor Curta-metragem em 1949. No Festival de Cannes, ganhou o prêmio de Melhor Curta-Metragem com "Vila Indiana" em 1952 e a Palma de Ouro de Melhor Filme em 1954 com "A Grande Aventura". Este último ganhou também o prêmio de Melhor Documentário do ano de 1954 da British Film Academy. O curta "O Vento e o Rio" ganhou um prêmio especial no Festival de Veneza de 1951. Fonte: https://www.wikifox.org/pt/wiki/Arne_Sucksdorff. Acesso em junho de 2022. Informações não verificadas. Ver também: <https://www.acervovladimirherzog.org.br/contexto.php?cod=160>, acesso em junho de 2022.

²⁸⁴ Lembrando a cineasta nos anos 1920, codinome Aloha Wanderwell, que veio ao interior do Mato Grosso visitar os índios da etnia bororo, já extintos, com o intuito de tornar-se algo mais que uma autodidata em cinema. Era uma busca pelo reconhecimento do seu trabalho pela intelligentsia mundial. Alguns anos antes Claude Levi Strauss veio fazer uma pesquisa antropológica com os bororos também.

²⁸⁵ A palavra fábula origina-se do latim fabŭla, ae 'conversa, boatos, narração alegórica, relato'. Em literatura, logo faz lembrar as fábulas de Esopo, de curta narrativa, em prosa ou verso, com personagens animais que agem como seres humanos, ilustrando sempre um preceito moral. Para conhecer as curtas Fábulas de Esopo ver: https://www.pensador.com/fabulas_mais_conhecidas_de_esopo_com_moral/. Acesso em junho de 2022.

²⁸⁶ Esther Império Hamburguer (2018) estudou a história da representação da favela no cinema brasileiro e encontrou uma cópia do filme de Arne no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Seu achado reverberou aos suecos que não conheciam o filme. Para mais informações, ver: *Entre Documentário e Ficção, o Cinema de Arne Sucksdorff*. <https://www.acervovladimirherzog.org.br/contexto.php?cod=160>.

²⁸⁷ A deliciosa história de Cosme dos Santos junta Arne, Flávio Migliaccio e Leila Diniz. Para saber dessa história de como Cosme entrou no filme e na vida artística, ver: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/leila/filmes/cinema/02_03_16.php. Acesso em junho de 2022.

mangas e folhas de louro, recolhidos em pulos discretos a mansões vizinhas à sua casa, butim levado para vender nas ruas e feiras, aumentando assim o orçamento familiar. Acompanham constantemente Jorginho sorridente (Cosme dos Santos), outras crianças com idades aparentes entre seis e quinze anos, tais como Lici (Leila Santos de Souza), a menina cujas intervenções argumentativas baseiam-se na lógica e no discernimento; Rico (Toninho Carlos de Lima), o melhor amigo de Jorginho, o único branco do grupo e provavelmente o mais jovem, aparentando subnutrição no abdômen inchado - Rico conta a certa altura, quando os jovens perdem a “casa” tomada pelos bandidos e vão procurar comida no *lixão*, que fugiu do famoso e temerário reformatório Caxambu²⁸⁸, onde sentia-se triste, não podia nem rezar, não falava com ninguém e já estava até esquecendo o próprio nome; Paulinho (Josafá da Silva Santos) o expressivo menino que não queria roubar e caprichoso, fez a própria caixa de sapatos para ser engraxate, o verdadeiro herói do filme. No desenrolar de *Fábula*, cada uma das crianças amadurece assumindo uma diretriz, uma escolha e um aprendizado, como a resiliência, a resignação, a capacidade de questionar, o medo pela constatação da própria fragilidade, o desejo de ser alguém instruído para ser participante da sociedade, a vocação para o banditismo, a percepção da esperteza e da malandragem adquirida através do poder de enganar os outros, a alegria que quebra barreiras associada a liberdade, o dom de fazer por si mesmo, o pendor artístico. Aspetos inatos que se desenvolvem ou são aprendidos pela necessidade de driblar as dificuldades das ruas.

Assim como Cosme, todos os atores são não profissionais, exceto Flávio Migliaccio, colaborador de Arne e um misto de ator, produtor, diretor e roteirista. Segundo André Bazin²⁸⁹ (2018:252), o recrutamento de intérpretes não_atores mesmo em oposição aos hábitos do cinema, não é um método novo, tendo tornado-se uma constante em todas as formas filmicas realistas, especialmente a italiana, conferindo autenticidade pela fusão entre biografias pessoais e conformidade física para o papel, e isso é exatamente o que aqui ocorre. No papel do homem que vende pipas e usa chapéu de palha, o ator Flávio Migliaccio é mais um dos sujeitos que vão entrando no filme e não tem nome, apenas função, e por isso, é caracterizado pelo que faz, para existir no meio da congregação dos errantes em busca de sobrevivência. Outros personagens, especialmente os trabalhadores da areia, foram sendo absorvidos pelo roteiro depois que Arne os descobria nas ruas ou na praia de Copacabana. Aliás, a história pode ser

²⁸⁸ Não foi possível encontrar referências sobre o tal reformatório referido por Toninho, provavelmente é fictício.

²⁸⁹ “Os não profissionais são naturalmente escolhidos por sua adequação ao papel que devem desempenhar: conformidade física ou biográfica. Quando o amálgama tem êxito – a experiência mostra, porém, que isso só pode acontecer se certas condições, de certo modo “morais”, do roteiro forem reunidas –, obtemos, precisamente, essa extraordinária impressão de verdade dos filmes italianos atuais. Parece que a adesão comum deles a um roteiro, que sentem profundamente, e que exige deles o mínimo de mentira dramática, esteja na origem de uma espécie de osmose entre os intérpretes. A ingenuidade técnica de alguns se beneficia da experiência profissional dos outros, enquanto estes aproveitam a autenticidade geral.

contada a partir dos factos que acompanham cada um desses personagens pontuais. Assim, foram sendo incorporados o vendedor de frutas e o de balões na praia, este último, portador de problemas mentais. O pobre rapaz morre atropelado porque demorou demais a decidir se ia acompanhar o grupo de meninos ou não, até sua “casa” no morro, em um dos planos mais emotivos do filme, uma imagem_ facto baziniana. Uma ação reduzida a três pequenos fragmentos, por si só já elípticos em relação à realidade que revelam (Bazin, 2018:263). Os três fragmentos sobrepõem imagens e sons para contar a história e podem ser assim resumidos; a) percebendo que ficou sozinho, o rapaz tenta atravessar titubeante a movimentada Avenida Atlântica, enquanto os meninos já estão nas longas e intermináveis escadarias que dão acesso à favela e ao morro onde habitam, carregando o pesado carrinho de madeira de Paulinho, o ganha pão na feira, o burro sem rabo; b) os meninos conversam animadamente nas escadarias, descansando ainda no início da subida, quando ouve-se repentinamente uma freada brusca de automóvel e o som intermitente de buzinas gritando lá em baixo – eles entreolham-se surpresos; c) em seguida a câmera sobe em um tracking lento acima das escadas acompanhando com o olhar protético em direção à Avenida e aos céus, exibindo o conjunto de balões que voam agora sozinhos sobre os telhados dos edifícios. É o mesmo olhar surpreso compartilhado entre nós e os meninos sobre um processo de clarezas e omissões empreendido pelo cineasta para nos mostrar factos que não podemos ver, apenas intuir. Coroando a cena e o evento elíptico o personagem do mendigo “solta” o seguinte enunciado “é por isso que eu não compro um automóvel”.

Outros elementos inominados vão surgindo além desses trabalhadores; o jovem bandido negro, Feijoada, vendedor de pentes de plástico transformados em oferenda eventual a “Iemanjá, a Rainha do Mar” e na primeira oportunidade possível, ladrão de câmera fotográfica; o vendedor de mate de galão, existente na areias das praias cariocas desde os anos 1950; o mendigo que dá conselhos aos meninos sobre como contar histórias pessoais inventadas, para enternecer corações e obter esmolas dos mais resistentes. O mendigo acompanha-se por um cãozinho que é um exímio em escavar as areias da praia para enterrar garrafas de bebidas e outros objetos, e pela macumbeira que mora isolada no alto mais alto do morro, como uma ermitã, mas também curandeira e protetora das crianças. Outros cariocas entram e saem do roteiro como figuras comuns ao cotidiano de abandono, como o malandro meio bêbado que quase cai sobre Jorginho e Rico na praia; os bandidos vaidosos e nervosos, com armas de todos os tipos nas mãos com as quais o grupo de protagonistas brinca curiosamente. Esses bandidos invadem o quartel_general das crianças roubando-lhes o seu refúgio; o rapaz ladrão dos pombos caçados pelo grupo bandeia-se para o lado dos bandidos invasores e com um enorme facão na mão, grita e dança como uma águia, assustando mais ainda os meninos perdidos, agora sem local para ficar.

Esse rapaz é o protagonista da cena capturada para divulgação do cartaz na Suécia.

Na praia onde acontece uma batalha de pipas, um grande grupo de crianças brancas e ricas implementam o contraste com os meninos de rua, negros e pobres; o desconfiado protótipo de menino inteligente de óculos de aros grossos que é o juiz da batalha de pipas; um outro menino mais alto e mais agressivo que come pedaços do mamão de Lici enquanto a menina distraída empina uma das pipas emprestadas por Jorginho; a menininha rica e branca atraída mas com medo de brincar, de olhar assustado e ao mesmo tempo recriminador, com a bola devolvida nas mãos por um sorridente e sedutor Jorginho que só deseja brincar – mas ela tem medo e não sabe que atitude tomar. A polícia perfilada em dupla nas praias, ruas e favelas, sempre deixando os meninos assustados; a dupla de fotógrafos curiosos que no bar ao lado do Cine Rian na Avenida Atlântica, fotografa Paulinho engraxando sapatos; os casais entreolhando-se sedutoramente nos bares e restaurantes; o advogado irritado no mesmo bar dos fotógrafos, discursando contra eles e a mania estrangeira de registrar a pobreza carioca; as moças de biquíni na praia rebolando; o paquerador, que além de pisar nos restos de cerol deixado por Rico e Jorginho no chão do posto de salvamento, vira a cabeça para as moças, sendo depois imitado por Jorginho, o aprendiz sorridente; os operários de obra que ensinam os meninos a roubar com três dedos leves as carteiras nos bolsos de trás dos indivíduos mais distraídos; a senhora reclamando que os poucos homens da favela são sempre levados pela polícia, é aplaudida pelo mendigo.



Figura 61. Imagens de *Fábula*. O facão.

Na primeira imagem da sequência o rapaz de calças rouba o pombo caçado pelo estilingue de Jorginho para o almoço; no centro os bandidos invasores tentam conviver com os meninos, até que são expulsos. Na última cena o mesmo rapaz de calças assusta e corre gritando como um corvo atrás dos meninos com o imenso facão, ajudando a expulsá-los.

Esses são apenas alguns, entre tantos outros seres que se sucedem uns aos outros e sequer possuem batismo como personagens - como na vida - vão pontuando a história de errância dos miúdos, enquanto alimentam a mitologia da pobreza e do desamparo infantil, que já se sabe qual é. Como um passeio neorrealista pelas ruas, *Fábula* expõe os *componentes vivos* da produção cultural dos espaços da praia, focando com precisão na “mise-en-scène urbana da cidade vivida” tal como ela acontece (Giuliana Bruno, 2002). A obsessão de Sucksdorff por capturar esses sujeitos variados, evoca os aspetos

de uma gama de indivíduos marcantes ao mesmo tempo invisíveis, enquanto recolhe um registo da paisagem física e social do Rio de Janeiro nos anos 1964/1965, em um país mergulhando na ditadura militar e na cassação lenta dos direitos políticos.

Hamburguer (2007) estudiosa das representações das favelas no cinema brasileiro, entrevistou Flávio Migliaccio, o principal colaborador de Arne nesse filme. O ator relatou que a duração das filmagens foi de quase um ano, pois o cineasta mudava o roteiro de acordo com as histórias individuais que a ele chegavam, com os relatos emergindo do distanciamento familiar imposto pelo diretor para que os miúdos participassem de *Fábula*. Nesse tempo feliz e distanciado filmando, eles tiveram como governanta a atriz brasileira, na altura ainda muito jovem, Leila Diniz²⁹⁰, transformada anos depois em uma das figuras femininas mais importantes e emblemáticas no Brasil. O roteiro desenvolve-se entre encontros e desencontros do grupo com outros sujeitos transitando pelas ruas da cidade - não como os propalados *flaneurs* da velha Paris do século XIX, mas mais como os seres deambulantes de Guy Debord, errantes, ou até mais que isso, como vagabundos sem opção. É preciso lembrar que esses miúdos, os artistas, eram praticamente meninos de rua, embora tivessem família constituída.

Em *Fábula*, as histórias de busca por comida, abrigo, saúde e dos questionamentos existenciais dos miúdos, despoletaram as muitas mudanças a provocar a escrita e reescrita do roteiro, à medida do seu surgimento. São ideias e factos a provocar mudanças frequentes no curso da narrativa, proporcionando ao filme dinamismo e ritmicidade únicos, derivados das inserções das micro_histórias proporcionadas por novas ideias baseadas em vivências reais. Os planos de *Fábula* têm duração mínima, entre dois a no máximo 10 segundos, acompanhando as modificações na história e os eventos filmicos, especialmente captáveis na batalha de pipas praiana. Marcos rítmicos dessas mudanças são recursos simbólicos do cineasta, como a potência da mão elevada no ar determinando cada etapa iniciada ou terminada da batalha de pipas, como a rostificação atribuída a uma parte do corpo além do próprio rosto²⁹¹.

O plano de *Fábula* tem duração mínima, entre dois até no máximo 10 segundos, acompanhando as modificações na história e os eventos filmicos, especialmente captáveis na batalha de pipas praiana. Marcos rítmicos dessas mudanças são recursos simbólicos do cineasta, como a potência da mão elevada no ar determinando cada etapa iniciada ou terminada da batalha de pipas, como a rostificação atribuída a uma parte do corpo além do próprio rosto²⁷⁹.

²⁹⁰ Para saber mais sobre a atriz, na época de *Fábula* ainda casada com Domingos de Oliveira, ver: https://www.ebiografia.com/leila_diniz/. Acesso em julho de 2022.

²⁹¹ Para entender a rosticidade dos objetos e das paisagens, ino além das expressões faciais, ver Deleuze, G. (1983:113-115), *Cinema I. A Imagem Movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense.

É inevitável pensar nas *opening scenes* de *Fábula*, que parecem seguir uma linha de geolocalização do espectador_a como a do filme *Rio 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos e de outros filmes estudados no capítulo anterior. A música dos establishing shots é jazzística com ritmo de samba, acompanhando uma pipa que voa nervosa no ar. Mas o foco é diverso, Arne não faz um percurso aéreo performando um impulso cartográfico para conduzir, ou instaurar de imediato um contraste entre as geografias em declive da favela e as planas do asfalto. Mantém-se em uma parte do panorama, pontuado pelos seus ícones máximos, o Pão-de-Açúcar e a praia de Copacabana como fundos_fundadores. A paisagem jamais é sobreposta às histórias dos protagonistas, ela é a história junto aos personagens, e inseparável, não pede licença para uma necessária apresentação da beleza carioca e dos contrastes sociais antes do filme começar de facto. A iconografia da paisagem está dada e há uma assunção da sua poética desde o início do filme.



Figura 62. *Fábula* opening scenes. A paisagem.

Os créditos de abertura geolocalizam por um dos ícones máximos da paisagem carioca num breve momento no início. Logo, logo, a pipa nervosa surge e é acompanhada inquieta tanto pela câmera como pela música sobre a curvatura de Copacabana. Depois da imagem do Pão de Açúcar, a consciência da câmera não parece mais tão interessada na paisagem, ela segue os movimentos trêmulos da pipa. Na terceira imagem, o miúdo Rico brinca com um gafanhoto com a orla de Copacabana ao fundo.

Pode-se dizer que *Fábula* parte de uma perspectiva invertida – é da vista privilegiada e estonteante do morro que se olha para o asfalto²⁹² mais precisamente do Morro da Babilônia, de onde é possível mirar-se dois ângulos da paisagem; por um lado a praia de Copacabana e por outro a Enseada de Botafogo. É, portanto, do ponto de vista da paisagem do mais alto do morro para o asfalto que o filme se faz, e não o contrário. Igualmente não é exatamente do ponto de vista e do olhar das crianças que a história é contada, como será visto adiante no filme de Bruno Barreto (1978), *Tati a Garota*. Uma pipa nervosa acompanhada pelo movimento da câmera sobre a paisagem deslumbrante, um *establishing shot*²⁹³, é o

292 Ver a narrativa de Esther Hamburguer sobre Arne Sucksdorff em “Entre documentário e ficção: o cinema de Arne Sucksdorff”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pRubZdxTRsw&t=8s&ab_channel=Ag%C3%AAnciaFAPESP.

293 As establishing shots introduzem novas cenas e dizem ao espectador onde e quando a ação está acontecendo. Elas também podem estabelecer um ponto de vista ou ajudar a desenvolver o caráter de um plano. Para saber mais sobre os establishing shots, ver: <https://www.adobe.com/creativecloud/video/discover/establishing-shot.html>. Acesso em julho de 2022.

principal ponto de atração no ecrã, induzindo o passeio do olhar enquanto os créditos elegantes e cuidadosamente colocados sobre o cenário de fundo passam. A câmara só pára para fixar-se nos movimentos de subida do avião levantando voo na Enseada de Botafogo, e em Jorginho sorridente empinando a sua pipa – objeto que é o elemento conector da primeira parte do filme.



Figura 63. Lata d'água na cabeça.

Na primeira imagem Rico e Paulinho brincam com um gafanhoto trazido por Jorginho, nas ruínas que lhes servem de moradia, com uma tosca cobertura. As mulheres lavam roupa na poça d'água limpa que se formou nas pedras após as chuvas, sob o olhar de admiração e galhofa de Jorginho, o sorridente. Maria começa a coreografia do samba e a música transmuta-se acompanhando o ritmo do seu corpo. Lici mimetiza Maria.

Nesse momento uma música extra diegética ingressa passeando poeticamente entre a flauta ligeira e o samba quase bossa nova, do tipo batucada com cuíca, uma música de cunho alegre, apenas

instrumental, criada pelo maestro Radamés Gnattali que Gilberto Gil em Copacabana Mon Amour. Aliás, não há músicas diegéticas em Fábula e a presença musical é mínima, assim como os diálogos curtíssimos, coloquiais, de linguagem simples. As canções instrumentais além de presentes nas cenas coreográficas e esclarecedoras do início, só ressurgem após uma hora inteira, na terceira parte do filme quando os miúdos acordam no Posto 6, dentro dos barcos de pescadores. Um narrador falando em sueco eventualmente completa as lacunas da história, complementando-a para os espectadores em cenas chaves da abertura, durante um passeio na feira e no final do filme.

Ainda nas cenas de abertura o lugar de habitar do grupo de meninos é apresentado. Ele está tão alto que já não há mais barracos, instala-se no território isolado na parte mais elevada das rochas do morro da Babilônia, coberto apenas por um pouco de mato. Nesse cenário os miúdos vão surgindo a brincar, soltando pipas, caçando pombos com estilingue para tentar obter algo para comer e chegam a brigar com um outro que lhes rouba a caça, um pombo. Nas ruínas de um casebre de pedra sem paredes semi coberto, funciona um arremedo de lar. Tem uma tosca mesa de refeições, um varal improvisado, um lugar para cozinhar, pratos e talheres, ferramentas como um serrote para Paulinho trabalhar a madeira e até uma cama de solteiro, parecendo estar mesmo coberta por um lençol. As crianças têm vizinhos, existe uma casa de alvenaria ali perto com uma imensa árvore onde moram outros meninos, uma senhora macumbeira e outras duas moças, entre elas Lici. Elas lavam roupas na poça d'água remanescente das chuvas, comentando que a poça logo secará. A moça Maria, a mais velha, samba e rebola com a lata d'água na cabeça após terminado o serviço, remetendo a marchinha de 1952²⁸¹, uma atitude mimetizada por Lici que repete o andar coreográfico repleto dos lentos “remexer de quadris” de Maria. Evento que representa uma pausa para expor corpos malemolentes femininos, instaurando coreograficamente o “alegre” mundo carioca no alto do morro, movido pelo ritmo da batucada, traindo o olhar estrangeiro de Sucksdorff. Por um instante os espectadores são remetidos elegante e suavemente às memórias do cinema ilustrativo da alma carnavalesca do habitante da cidade, um mundo de aparente beleza, alegria, descontração, musicalidade, miscigenação (Heffner, s/d), mas isso é apenas nas cenas de início. Logo uma maior consistência crítica é assumida mesmo que de forma indireta. Paradoxalmente, Fábula não renega totalmente o encantamento do olhar estrangeiro como fruto dos visíveis contrastes do cotidiano social da cidade do Rio de Janeiro, com a sua beleza e cultura sensual, mesmo que o filme assuma parâmetros documentais.

A espessura do espaço-tempo filmico é cerzida em três momentos, um dia na praia, uma noite nas ruas, e o dia seguinte, novamente na praia de Copacabana. Na primeira parte da história, antes de descer para as agruras do asfalto, Rico dá ideia a Jorginho de se utilizarem de cerol, uma mistura de

vidro quebrado com cola, ao invés de gilete, a ser colada na linha da sua pipa de forma a cortar a linha da pipa do adversário, vencendo então as batalhas travadas no ar. O objetivo ao travá-las é obter dinheiro derrubando pipas alheias, vendendo-as na praia depois de coletadas dos adversários. Um raccord abrupto leva a dupla Rico e Jorginho do Babilônia para a praia de Copacabana, bem na área de ouro das areias – em frente ao Hotel Copacabana Palace, na qual uma Avenida Atlântica ainda não²⁸¹ alargada mostra apenas duas pistas para automóveis. Lici e Paulinho descem do morro também, indo trabalhar como entregadores de flores de corte coletadas nas barracas da feira livre. Eles as colocam em seu carrinho de madeira construído por Paulinho, levando-as para os ricos apartamentos de arquitetura modernista da Av. Atlântica.

Jorginho e Rico encontram um grupo de meninos nas areias, brincando com lindas pipas em forma de asas que os miúdos como eles, é claro, não podem comprar. Lá mesmo, sob a cobertura de um posto de salvamento, eles besuntam a linha de sua simples pipa com cerol, cujo vidro é obtido de uma garrafa quebrada por Rico. Com essa malandragem, o empinador Jorginho entra nas batalhas aéreas, corta e coleta tantas pipas em forma de asas que torna possível vendê-las por um preço mais baixo. Rico as vende fazendo uma concorrência desleal ao vendedor oficial, papel de Flávio Migliaccio, portador de um chapéu de palha que depois também vira pipa na mão do grupo de miúdos, aliás quando é possível eles transformam em pipa. A existência de algo estranho nas vitórias de Jorginho, uma trama qualquer, foi percebida pelo vendedor oficial que decidiu chamar até a polícia. Apoiado pelos irritados e desconfiados meninos riquinhos, mesmo assim, nada conseguiu descobrir, e mesmo que, ao final das contas Jorginho e Rico tenham sido chamados de ladrões, saíram vitoriosos e risonhos, com algum dinheiro no bolso e com muitas coceiras pelo corpo por causa do cerol misturado a suor, sal e areia que restaram em seus pequenos corpos.

A segunda parte do filme não é mais conectada pela presença alegre das pipas e sim, pela ausência de alimento, pela fome. Ela começa quando os meninos resolvem voltar à favela, após terem obtido bastante dinheiro na batalha de pipas, tendo então início as suas vicissitudes. Agora acompanhados pelo mendigo e seu cãozinho e por Lícia e Paulinho, o grupo volta ao morro. Enquanto atravessam a favela para chegar em “casa” percebem a presença da polícia em busca de algum bandido, o estopim para despoletar a fuga de tantos outros marginais da área que sobem mais e mais o morro, bem acima da favela, escolhendo afinal o quartel-general dos miúdos para estabelecer-se. O grupo ao chegar, descobre seu espaço invadido pelos bandidos fujões que os expulsam dali, irritados porque os meninos brigam entre si, brigam com os bandidos enquanto jogam um carteadado claramente roubado, remexem nas suas armas. Em uma discussão os meninos dizem que o espaço é deles e isso irrita ainda

mais os bandidos. O bandido chefe então, ordena que sumam todos dali e os miúdos caem novamente no desamparo e ausência de referencial.

Outra desventura é a perda do carrinho de flores; sem saber como aconteceu, o grupo assiste ao carrinho de madeira utilizado por Lícia e Paulinho quebrar-se todo, ao despencar morro abaixo, talvez empurrado propositalmente pelo rapaz do facão. Desventuras em série sucedem-se; são ameaçados³⁹⁵ pelo facão do rapaz que ajuda a expulsá-los; uma vez na ruas, vão para o lixão tentar obter alguma comida sem sucesso; ainda com fome vão à feira tentar obter algo na xepa, mas vigiados pelos policiais eles não podem roubar e tem medo de pedir, só conseguindo frutas podres nas caixas aos pés das barracas. Ainda vão perambular por bares e restaurantes onde esmolam - pois então não há outra alternativa para sobreviver - são desacreditados e chamados de mentirosos por sua histórias de abandono; de volta a Copacabana, são ensinados a roubar carteiras pelos operários de uma obra com quem conversam. Finalmente o mendigo em uma de suas únicas falas em todo o filme, doutrina-os a transformarem suas reais histórias de orfandade, fuga da violência e pobreza - sempre desacreditadas por potenciais doadores - em fábulas trágicas, fantasiosas, jornalísticas - e não se sabe bem porque, talvez pelo seu cunho fantástico e fora da normalidade, passam a ser histórias convincentes permitindo a eles obterem algum dinheiro dos caridosos com o sua performance teatral.



Figura 64. A câmera_espia.

Dos pilotis de um prédio, ela observa Paulinho e Lici na feira livre em Copacabana, onde Lici ganha um mamão maduro.

Com seu carrinho de madeira, eles carregam na sequência as flores vendidas até os belos e novos edifícios da Avenida Atlântica. A câmera_espia vê de dentro dos pilotis Lici correr para a praia em busca dos amigos. Na favela, a câmera_espia observa os movimentos da polícia buscando bandidos. Na última imagem ela observa melancolicamente Rico indo embora, provavelmente instalada na janela do andar baixo de um prédio nas proximidades.

Finalizando a segunda parte, à noite, provavelmente após a última sessão noturna do Rian, os miúdos surgem trabalhando em um bar na Avenida Atlântica ao lado do cinema, engraxando sapatos de

clientes enquanto circulam por entre mesas e cadeiras, com suas caixinhas de madeira de engraxates, feitas por Paulinho. Uma dupla de fotógrafos chega ao local – um deles é o jovem ator Joel Barcelos - e com uma percepção certa, detetam Paulinho agachado no chão trabalhando. Imediatamente, ambos decidem mirar nele a câmera, chamando a atenção do senhor cujos sapatos eram engraxados por Paulinho. Irritado pela ação dos fotógrafos, o homem que auto_intitula-se advogado, brada contra os “estrangeiros” que só querem exibir as desgraças da cidade clicando “mendigos ou meninos sujos e esfarrapados, vagabundos, em uma manifestação boba de nacionalismo, sem vergonha, isso não se faz”.



Figura 65. A dupla de fotógrafos.

Os fotógrafos entram no bar ao lado do cinema Rian. Eles encontram os miúdos engraxando sapatos, escolhendo Paulinho para mirar a câmera. O rapazinho de olhar duro e mau empurra Rico para o lado e toma-lhe o cliente antes mesmo dele começar a trabalhar. O senhor começa a expressar sua indignação pela atitude dos fotógrafos e levanta-se discursando. Pouco depois os engraxates começam uma briga lá fora e Feijoada aproveita para roubar a câmera, envolvendo Paulinho que sem opção, colabora. Após a descoberta do roubo, Feijoada e Paulinho refugiam-se no balcão de entrada do Rian, de onde é possível observar tudo que acontece no bar e a confusão formada após o roubo.

Os fotógrafos dizem ser brasileiros e terem sido contratados para fazer registros para uma publicação internacional, piorando mais ainda a situação. O senhor prossegue em sua argumentação impositiva; “Vai mostrar nossas misérias no estrangeiro?” – Paulinho percebe a situação e olha como os outros meninos e clientes, muito espantado, incrédulo, entendendo a situação enquanto o senhor prossegue dizendo “fotografar mendigos, vagabundos, como se aqui só tivessem vagabundos! Pra que fotografar essas porcarias? Vá ao Corcovado, vá a Santa Teresa, vai as Paineiras tirar fotografias de lá para mostrar no estrangeiro nossas belezas (...) o Brasil tem miséria, mas tem grandeza também ouviu, isso é uma indignidade, mas eu conheço vocês, vocês vem aqui e (...)”. Pouco depois ocorre uma briga do lado de fora do restaurante entre os vários engraxates ali presentes e Feijoada, o rapaz que vende

pentes na praia, rouba a câmera dos fotógrafos distraídos, o que impulsiona o senhor a dizer após a descoberta do roubo, que eles estão defendendo ladrões e vagabundos. O monólogo espantoso desse senhor, desvela a inversão discursiva de parâmetros sobre o que é mesmo a verdadeira indignidade, ali mesmo no bar, dizendo muito sobre o ideário classe média, sobre a difusão das paisagens cariocas pelos setores de turismo, pontuando igualmente um certo nacionalismo arraigado e evidenciando uma profunda estratificação social. Capturas discursivas de Suckdorff a enriquecer a fortuna crítica do filme.

A praia retorna como locação na terceira parte ali no final da praia, no Posto 6, junto aos barcos de pesca estacionados nas areias, trazendo de volta ao filme um pouco do poético espírito infantil, refreando assim o ritmo dos acontecimentos do dia. É lá que hoje todos vão dormir junto a pescadores e mendigos bêbados. Eles entoam alto canções de rituais de macumba, “eh beira mar, eh eh beira mar” acordando Rico e Jorginho que dormiam no mesmo barco. A cantoria é esclarecida por Lici, na tentativa de explicar aos miúdos que essas canções são como orações; fazem parte da magia para Iemanjá, a Rainha do Mar²⁹⁴, com a intenção de pedir boas pescarias. Diferentes reações a tal magia apresentam-se em Jorginho e Rico; o primeiro tem medo das velas e oferendas como espelhos, perfumes e como os pentes de plástico vendidos por Feijoada, todos fincados nas areias durante o ritual. Rico resolve incorporar espíritos de brincadeira, atuando de maneira convincente, mimetizando as incorporações de espíritos nos terreiros de religiões afro_brasileiras, enquanto provoca o temor de Jorginho e de Lici – mas é tudo palhaçada. Ao final, antes de voltar a dormir nos barcos as crianças iniciam um diálogo no qual discutem com singeleza a existência de Deus – se Deus é bom ou não, se ele só ajudaria os brancos – “mas eu sou branco!” argumenta Rico.

Pela manhã, a música extra diegética de Radamés Gnattali, um samba preguiçoso e lento, quase bossa-nova, ressurgiu acompanhando o despertar de Paulinho que penteia os cabelos com o pente usado na magia, tirando-o da areia. Ele toma uma caixa de engraxate nova nas mãos, mostra a Lici o que fez e pede um pouco de tinta a um pescador idoso que pinta um dos barcos para pintá-la. Rico acorda com a mãozinha na boca e reclama de dor de dente, concluindo que apesar da horrível sensação, ele ao menos esquece da fome que está sentindo. Um barco de pesca chega e eles correm para ajudar os pescadores colocando toras de madeira na beira do mar, na esperança de obter ao menos um peixe de prêmio, mas, mesmo com essa atitude não obtém nenhum peixe, ficando frustrados e famintos. É Lici que salva a situação seguindo sorratamente pela areia uma dupla de homens carregando peixes caminhando à beira mar - um deles é negro e ao perceber a menina, também negra, volta-se para ela

²⁹⁴ Para saber mais sobre a Rainha do Mar, ver: <https://oglobo.globo.com/ela/gente/cultura-em-gente/iemanja-oito-curiosidades-sobre-historia-da-rainhado-mar-24222250>. Acesso em julho de 2022.

jogando-lhe o peixe grande e tão desejado.

A dor de dente de Rico piora bastante. O grupo vai a um edifício em construção e consegue um alicate de obra (!) para arrancar a frio o dentinho. Quem arranca o dente é Paulinho, o responsável, o carpinteiro, o mais dotado para trabalho manuais, sendo auxiliado por um operário que segura Rico, angustiado, obviamente pelo doloroso processo. Ainda nas obras do alto prédio em construção aparece Feijoada para dar a Paulinho um paletó, fruto da venda da câmera fotográfica roubada no bar. Paulinho se enfurece, não vê utilidade para o paletó no calor, assim como irritou-se com Feijoada por ter roubado a câmera dos fotógrafos.

A história segue para o Posto 6 onde Rico está deitado na areia muito febril com o desamparo tomando conta de todos, especialmente de Lici que chora. O narrador sueco volta. Sem saber o que fazer, Lici diz que precisam levá-lo ao médico, “mas como vamos pagar?” é a questão de Paulinho, enquanto sente um misto de culpa por poder ser o causador da febre ao arrancar o dente de Rico a frio, com uma genuína preocupação com a saúde geral do miúdo. Jorginho sugere chamar a Pata Choca, a macumbeira que afinal demonstra ter um apelido, sob os olhares desanimados dos outros. O próprio menino órfão, Rico, levanta-se repentinamente, olha para o mar despedindo-se, dizendo que não quer ficar deitado ali para morrer, anunciando sua decisão “vou voltar para Caxambu” e sai andando até o calçadão. Jorginho chora desesperado e reclama “ele não disse que lá era ruim? Logo agora que tá chegando o Carnaval!”. Paulinho quer saber se ele tem certeza do que está fazendo e ele confirma. Observado à distância pela câmera_espia, instalada talvez em uma janela nas proximidades, o frágil miúdo de pé na Avenida Atlântica, bem em frente a área de ouro da praia junto ao Hotel Copacabana Palace, toma a mão de um guarda que o leva embora atravessando a avenida. Um samba animado e cantado em coro, “Levanta Mangueira”²⁹⁵ finalmente complementa o fechamento de Fábula.

Fábula é um filme não dublado, o som é direto, captado no campo como os documentários mais modernos na altura, em português e com legendas em sueco. A tecnologia de som direto era dominada por Arne e uma das razões do cineasta ter sido convidado a lecionar cinema no Brasil. Fábula é cerzido em momentos chave pela narrativa em off do sueco Allan Edwall²⁹⁶ e essas narrativas não são legendadas para o português, nem para o sueco, e por isso não foi possível compreendê-las. A tentativa de usar tradução imediata em inglês a partir do sítio You Tube de onde o filme foi coletado, mostrou-se infrutífera

²⁹⁵ Levanta Mangueira, samba de autoria de Luiz Antonio. Gravação de 1958 pelo cantor Zezinho e é um dos campeões do Carnaval de 1959. A letra diz: Levanta Mangueira, A poeira do chão Samba de coração (bis), Mostra a sandália de prata da mulata, A voz da cuica e do tamborim, Mostra que o samba nasceu em Mangueira, Sim.

²⁹⁶ Para mais informações sobre o ator sueco que trabalhou em alguns filmes de Ingmar Bergman, como Fanny e Alexander, ver: https://en.wikipedia.org/wiki/Allan_Edwall. Informações não verificadas. Acesso em junho de 2022. Ver também sua filmografia em: <https://mubi.com/pt/cast/allan-edwall>. Acesso em junho de 2022. Informações não verificadas.

pela precariedade do resultado repleto de erros.



Figura 66. Cenas de um dia na praia.

Na primeira sequência Jorginho pega a bola e devolve sorrindo sedutoramente, mas a menina tem medo de brincar com ele. Jorginho e o conjunto de bolas coloridas. A mão levantada demarca início e fim da batalha. A batalha de pipas. Rico vendendo pipas por 400 provoca a ira do vendedor oficial. O vendedor de balões, com o mendigo à frente e Lici atrás, formam uma bela composição em linhas diagonais. Jorginho toma o dinheiro da mão de Rico e diz que é ele quem vai cuidar, já que foi ele que trabalhou. Na última linha de imagens Lici encantada com a batalha, percebe repentinamente que

os meninos ricos estão tirando pedaços do mamão que ganhou na feira. Policiais examinam a pipa dos meninos, mas nada descobrem. Na última imagem o vendedor pergunta intrigado qual seria o truque e Feijão responde – macumba...

Esse, porém, não foi um fator a prejudicar a compreensão do filme como um todo, por isso essa questão foi desconsiderada. O filme pouco foi exibido no Brasil onde entrou em cartaz somente por uma semana no Rio de Janeiro e São Paulo, três anos depois de lançado em diversos países, tendo iniciado sua carreira em uma competição no Festival de Cannes e recebido alguns prêmios (Hamburguer, 2020:84). Embora ao cineasta seja atribuída grande influência sobre o Cinema Novo, evidencia-se em *Fábula* a distância da câmera na mão inquieta dos cinemanovistas ou marginais. Tomadas realizadas dentro de um rigor e elegância indiscutíveis, não há sinal de tremor algum e sim de redirecionamentos constantes e reenquadramentos conscientes, através de transições bem marcadas, como a mão elevada que pontua a batalha de pipas, ou *raccords* delicados e bem definidos como o acordar de Paulinho na praia, já na terceira parte do filme. Imagens capturadas atestam a simetria dos poucos elementos na fotografia perfeita em preto & branco, e o balé de movimentos humanos ensaiados que se sucedem à perfeição, como no caminhar no calçadão efetuado pelo mendigo, o rapaz dos balões, e Lici.

Rosticidades impulsionam os mínimos movimentos nas placas móveis – os rostos – e trocas de expressões que caracterizam as imagens_afecção deleuzianas, em um filme que praticamente não tem diálogos extensos ou profundos; eles são simplesmente objetivos, económicos e coloquiais, quase sempre constatações ou questionamentos, ratificando que dizer que as imagens falam por si, nunca foi tão verdadeiro. As tomadas são curtíssimas, desde um segundo a no máximo dez segundos, o que dá um ritmo dinâmico ao filme. Para a formação e o fechamento de um plano aqui são muitas tomadas e falso *raccords*, mudanças de direção da câmera e novos pontos de vista. Um recurso frequente é a câmera_espia acompanhada por mudanças nos pontos de vista: ela pode estar dentro de um prédio ou de uma casa na favela, e é quando o dispositivo câmera atua de facto como a prótese do olho, apreciando à distância e lentamente o movimento externo, é a câmera substituindo o espectador_a espionando o que acontece lá fora, como se estivesse instalado na janela de uma casa, um edifício alto ou a portaria de um prédio. A câmera é a própria audiência do filme inserida na história à distância, apreciando os acontecimentos. Outro recurso muito utilizado pelo cineasta (não é um zoom) é a lenta elevação da câmera, um tracking em elevação, permitindo ampliar o enquadramento do espaço e os movimentos, como na praia quase no final do filme, quando as crianças correm para ajudar os pescadores a chegar com o fruto da pesca. Os quadros são rarefeitos e não há quase excessos, mudando um pouco nas brigas na praia, e quando a filmagem entra na favela e os barracos vão ocupando aos poucos todo o enquadramento, inundando-o de construções, até a câmera uni-los ao céu. A câmera de Arne possui um

tato cinematográfico sagaz, apreendendo num lance de olhos o que é preciso, da maneira como é preciso.



Figura 67. Rosticidades deleuzianas.

Jorginho e Rico sob o posto de salvamento fazem cerol manipulando cola e uma garrafa de vidro quebrada. Um malandro meio bêbado quase cai sobre eles, um banhista pisa nos restos de cerol e depois sai paquerando as meninas no calçadão, enquanto limpa os pés. Feijoada, o ladrão vendedor de pentes observa a menina na praia. Rosticidades alcoolizadas do mendigo boa-praça; Lici convida o vendedor de balões a subir com eles, mas ele recusa, depois muda de ideia para morrer atropelado. Rosticidades desconfiadas do juiz da batalha de pipas; Rico doente, ardendo em febre; o bandido vaidoso faz a barba com navalha no quartel-general tomado dos miúdos; a senhora que se queixa sob aplausos do mendigo, discursando sobre todos os homens da favela sempre levados pela polícia.



Figura 68. O desamparo após as perdas.

Nas duas primeiras imagens os meninos olham incrédulos o carrinho de flores que despencou morro abaixo. Paulinho põe a mão na cabeça e ri histérico, lá embaixo a paisagem permanece impassível. No lixão os miúdos procuram comida enquanto Rico conta sua história de solidão e aprisionamento em Caxambu. Na xepa da feira procurando comida e com medo da polícia que os vigia. Jorginho no bar tenta pedir comida encenando. Ao contar sua história é desacreditado pelo cliente que diz que tudo é mentira.



Figura 69. Aprendendo a roubar carteiras.

Na demolição de uma casa, em local que se assemelha ao famoso edifício Chopin ao lado do Copacabana Palace, os miúdos tomam aulas de como roubar com três dedos as carteiras no bolso de trás dos mais distraídos. Isso em meio a discussões sobre a injustiça de se ganhar apenas o salário mínimo na construção civil. O contraste entre o novo e o antigo, o moderno e a pequena casa que se vai para dar lugar a mais um prédio. Na última imagem as aulas sendo postas em prática – mas não pelo quarteto de miúdos. Pouco depois o rapaz é pego pela polícia sob o olhar assustado de Paulinho, escondido em uma loja.



Figura 70. Paulinho acorda.

Ele lava o rosto com as águas do mar e retira um pente_oferenda da areia para pentear-se. O bêbado permanece dormindo, indiferente ao movimento. Paulinho pede tinta ao idoso pescador para pintar sua nova caixa de engraxate. O barco chega na praia com o fruto de uma noite de pescaria e os miúdos correm para ajudar a estacionar o barco nas areias. Lici consegue um peixe e corre feliz para entregá-lo aos amigos. Ela pediu a lemanjá que intercedesse pela fome do grupo e ela atendeu.

7.3.2. DEAMBULAÇÕES EM BUSCA DE UM LAR

Lugar não é meramente aquilo, que possui raízes, conhecer e ser conhecido no bairro; não é apenas a distinção e apreciação de fragmentos de geografia. O núcleo do significado de lugar se estende, penso eu, em suas ligações inextricáveis com o ser, com a nossa própria existência. Lugar é um microcosmo é como cada um de nós se relaciona com o mundo, é onde o mundo se relaciona conosco. O que acontece aqui, neste lugar, é parte de um processo em que o mundo inteiro está de alguma forma implicado. Isso é muito existencial e ontológico. Edward Relph, 2014.

A compreensão das psicogeografias desse grupo de crianças na elaboração de seus mapas pela cidade passa pela tentativa de satisfazer a sua maior aspiração; a obtenção de uma espécie de enraizamento, de sensação de lar. Esse é um lugar físico, mas é sobretudo existencial, ontológico e acrescentaria, afetivo. Nessa busca, eles traçam um frágil mapa por Copacabana, topografado em locais onde lhes é permitido circular e existir – locais onde subjazem implicações das geografias das diferenças, como a policiada praia em frente ao Copacabana Palace – local considerado ainda aristocrático em finais

dos anos 1960; pelo Posto 6, nos barcos de pesca junto aos pescadores bêbados, onde conseguem dormir; pelos bares como engraxates noturnos, onde trabalham; pelas lojas onde esmolam; no mais alto do morro da Babilônia, onde abrigaram-se por algum tempo e pelas favelas por onde transitam. Todos são locais transformados em espaços_dramatúrgicos para esses pequenos personagens geográficos em deslocamento. O grupo de *Fábula* perambula por um bem traçado polígono em Copacabana, procurando alimentar-se, trabalhar e fixar-se por uma noite, para sobreviver. Esses corpos infantis rejeitados como dejetos sociais, não compartilham da sensação de se estar “imobilizado” no lar, um local para onde voltar cotidianamente, ou possuir algo ou objetos no sentido concreto, material. O lar habitado é transitório, são as geografias de Copacabana, a sua bolha, o seu lar, “é na verdade todo lugar, não é delimitado por limites precisamente definidos, mas, no sentido de ser o foco de experiências intensas, é ao mesmo tempo sem limites”. (Relph, 2014:29). Os poucos objetos que lhes pertencem e constroem o seu habitar, são autoconstruídos, como a mesa de refeições, a caixa de engraxate e o carrinho de flores de madeira, todos feitos por Paulinho. Não há família, ela é criada por experiências empáticas com outras crianças, com o mendigo, com a macumbeira Pata Choca, personificando uma quase avó – é uma “família” construída a partir da dependência das deambulações e dos (des)encontros ocasionais provocados pelas necessidades de sobrevivência nas geografias da cidade - eles simplesmente esbarraram-se no mundo. Pois, tal como conceituado por Relph, para os miúdos, a construção do seu lugar no mundo é muito mais existencial e ontológica, como um processo interno realizado a duras penas ainda na infância, do que lugar no sentido concreto, material, espacial.

Relph (2014), evoca a teoria rizomática de Deleuze e Guattari para sugerir a possibilidade de enraizamentos transitórios; pode ser simultâneo em vários locais diferentes, mantendo todos conectados. Embora essa simultaneidade remeta a uma ideia ligada ao globalismo, transnacionalismo e a internet, ela enquadra-se perfeitamente aqui, no solo social e geográfico por onde deambulam os meninos. O rizoma imaginário brota na transitoriedade dos espaços condicionantes do enraizamento do grupo formado, e dos caminhos traçados, pois tudo é transitório, nos mapas estão sobrepostos todos os lugares ao mesmo tempo, e ainda, lugar nenhum. Por esse dinamismo, os mapas cognitivos construídos são flexíveis, abertos, porosos, podem ter inúmeras entradas e saídas, variando em alcance pois tem infinitas possibilidades. Sobrevivência é atividade grupal, o sentido de lar está na coesão do grupo formado e não em algum local específico, enquanto o microcosmos individual é criado arduamente e mostra-se frágil, pois o recomeço é frequentemente randômico e imprevisível. É um processo repetitivo verticalizado, marcado por disputas permanentes e agressivas onde o clichê mostra os mais fortes impondo suas regras aos mais fracos; sua morada no morro é capturada pelos bandidos que perderam a própria

morada na favela fugindo da polícia; o dinheiro ganho na batalha de pipas agora nas mãos de Rico é tomado por Jorginho; no bar o pequeno engraxate Rico perde o cliente para um rapaz mais velho que o empurra para longe; Lici ganha um mamão na feira mas as outras crianças e adolescentes aproveitam sua distração tirando pedaços da iguaria; a máquina fotográfica é roubada e os registros de Paulinho engraxate se perdem como oportunidade de testemunhar a vida que levam, nas reportagens internacionais, como uma promessa de salvação. Nos espaços do lugar cabem poucos, não há cadeiras para todos sentarem, uns tomam dos outros todo o tempo, como já reconhecido pelos miúdos. As rasteiras são inúmeras, as perdas constantes e essas condições são frequentemente expostas no filme.

Preconceito de classes e racismo costumam ser absorvidos pelos miúdos às vezes até comicamente, como quando Rico oferece as pipas ganhas na batalha e o guri de óculos vai reclamar de Jorginho, apontando-lhe o dedo e dizendo que “ele tá cortando a pipa de todo mundo”. A resposta singela de Rico é “ele não deveria fazer isso e tal, dá uma bolacha naquele crioulo, ele é um desgraçado”. Rico nunca faria essa brincadeira no quartel-general lá no morro – é a topografia da praia, a zona de exclusão_inclusão que permite uma expressão desse tipo, é para o espaço “aristocrático” que a fala racista de Rico se volta; só ali ela tem algum sentido para o branco Rico ganhar algum espaço e diferenciação, e ele tem plena consciência do absorvido. Rico percebeu a *contaminação* do sentido de lugar, restrito apenas aos grupos sociais mais bem aceitos na cartografia simbólica carioca, mas passível de contaminar da mesma forma o próprio grupo social ao qual pertence, compreendendo como fazer uso dela quando lhe convém.

O mapa traçado pelas crianças em *Fábula* não tem espectro amplo, pontua poucos lugares do bairro, é o seu mapa da sobrevivência. As psicogeografias infantis tampouco comportam-se como reflexo das visões de mundo de Arne Sucksdorff, apesar de refletir incidentalmente uma atitude cultural voltada às experiências do cineasta sueco. O estrangeiro, certamente ainda não conhecia tão bem Copacabana, mas mostra ter sido bem assessorado pela equipe de brasileiros que com ele colaborou, escolhendo os locais para onde apontar sua câmera – como os fotógrafos que encontraram Paulinho ao lado do cinema e vieram registrar a pobreza rejeitada pela classe média, como se fossem avatares do próprio Sucksdorff.

Embora as crianças circulem por óbvios espaços turísticos, repletos de práticas de sociabilidade cariocas como a praia, o Posto 6, o bar ao lado do Cinema Rian, as lojas nas galerias do bairro, tudo de forma a obter algum dinheiro, essas histórias de espaços vividos foram trazidas por elas mesmas para a construção do roteiro. Elas não eram cartografias topofílicas prontas, ao menos para Arne, e talvez nisso resida uma das atratividades do filme – o olhar do outro que prevalece, o do estrangeiro documentarista sobre uma parte renegada dos cariocas. O que Arne trouxe no início do filme até resvala nos lugares

comuns, no clichês mitológicos do Carnaval e da alegria, nas coreografias corpóreas, mas logo o filme expõe o reconhecido - mas desconhecido por muitos, o que é visto apenas à distância. Fábula abraça as seis palavras destacadas por Raposo et al (2015) na configuração do universo relacional dos miúdos com os espaços de Copacabana: o medo de andar nas ruas desprotegidos; a sensação de se estar no paraíso devido a beleza da paisagem; a solidão contemplativa e o desamparo das ruas; o caos institucional que os deixa ao léu; os mitos estabelecidos no aprendizado da ladroagem e do esmolar, no exercício da malandragem; e finalmente aquelas promessas que nunca se cumprem na cidade do Rio, de se aliar às maravilhas oferecidas por sua geografia.

Fábula leva o espectador_a a viajar pelo bairro de Copacabana, como um passeio neorrealista pelas suas ruas. Excetuando-se o lixão, muitos locais, edificações e ruas são totalmente reconhecíveis no século XXI. Nos próximos mapas em movimento que compõe o atlas cinemático, o processo cartográfico vai fazer ressurgirem essas locações; as favelas, a praça do Lido, o Posto 6. Por essa razão aqui, não há um alongamento na discussão sobre a especificidade desses lugares. O importante foi direcionar à ânsia da construção de um *lugar* pelos miúdos e o desenrolar da sua história durante essa busca. Ainda vale pontuar que as questões sobre o gênero feminino não tem relevância nessa obra de Sucksdorff, mas é de se notar a ausência completa de mulheres de cor branca em todo o filme e os olhares capciosos dirigidos a adolescente Lici em diversas ocasiões. Nos próximos filmes essa questão torna-se relevante e começa a se modificar sob o olhar de cineastas brasileiros.



Figura 71. A angústia de Rico e sua dor de dente insuportável. Paulinho arranca o dente de Rico com um alicate de obra, sob o olhar assustado de Jorginho que vira de costas para não ver. O operário ajuda a conter Rico. Paulinho e Jorginho conversam nas obras do edifício, provavelmente contruído nas quadras internas de Ipanema ou Leblon. Rico chora de dor depois do dentinho arrancado.



Figura 72. No topo do morro.

Após chegar ao topo do morro depois do dia na batalha das pipas, os meninos e o mendigo avistam a Pata Choca, a macumbeira. Na segunda imagem, com as pipas nas mãos, eles avistam assustados os bandidos lá em cima, no seu quartel-general. Jorginho curioso diz que vai até lá em cima vê-los e Lici grita para que ele não vá, mas não adianta. Paulinho e Rico estão preocupados com Jorginho. Outros meninos que não integram o quarteto e devem ter subido com o grupo, apenas observam o que ocorre, mapeando oportunidades. Lá embaixo a Pedra do Leme e o mar.



Figura 73. Aula de como pedir esmolas.

Pata Choca, codinome da macumbeira, diz a Jorginho que se ele está com fome deve fazer cara de fome - senão não vai conseguir nada. Jorginho e Rico prestam atenção à lição do mendigo e da macumbeira. O mendigo ensinando a esmolar em uma das suas poucas falas – ao fundo o famoso cinema Rian que não mais existe e era localizado no final da praia, no Posto 6, onde hoje está o Hotel Fairmont. Rico e Lici prestando atenção aos ensinamentos e pouco depois, aplicando-os na prática em Copacabana.



Figura 74. A melancólica despedida de Rico.

A febre que sobrevém ao arrancamento do dente, ou não se sabe se fruto de uma outra coisa - segundo Paulinho “nem está inchado”. Rico levanta-se repentinamente e diz que vai voltar para morrer em Caxambu. Sob o ponto de vista da criança, um contre plongée, Rico avista dois policiais no calçadão. Na última imagem, sob o samba “Levanta Mangureira”, Rico vai embora deixando os amigos, pelas mãos de um dos policiais. Ele atravessa a Avenida Atlântica e desaparece.

Acesso ao filme:

https://www.youtube.com/watch?v=0kZGYdaS12c&t=254s&ab_channel=ThiagoMello

7.4. COPACABANA ME ENGANA (1968)

7.4.1. CARTOGRAFANDO AS FRONTEIRAS ENTRE A CASA E A RUA

Quando digo então que 'casa' e 'rua' são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. Roberto Da Matta, 1997.

O relâmpago põe fogo por um instante nos vidros das janelas. Mas a casa não treme sob o ribombar dos trovões. Não treme conosco e por nós. Em nossas casas grudadas umas às outras, temos menos medo. Gaston Bachelard, 2008.



Figura 75. Copacabana Me Engana.

Cartazes de lançamento do filme. O cartaz ao alto à esquerda e abaixo, são originais, confeccionados pelo artista Rubens Gerchmann. In: Murat (2008:63). Fontes: <https://verdadesdeumser.com.br/>; <https://magiadoreal.blogspot.com/>

Se a casa e a rua são categorias sociológicas, mais que espaços físicos, sendo capazes de inspirar imagens como as do cinema conforme reflete Da Matta (1997), o filme *Copacabana me Engana* pode ser compreendido como uma reflexão sobre esses domínios culturais. Transitando entre as geografias da casa e da rua, *Copacabana me Engana* (1968) sinaliza comportamentos em ebulição de finais da década de 1960. O filme trata preliminarmente das angústias e dos anseios de um belíssimo jovem da classe média carioca completamente sem rumo, remetido ora ao aprisionamento doméstico - onde é obrigado a presenciar os embates familiares cotidianos enfrentando suas frustrações e desajustes, ora voltado a uma purga emocional nas ruas, lugar onde consegue soltar-se, em um movimento pendular que o mantém permanentemente sem saída, incentivado pela sua própria e asfixiante continuidade. É na arquitetura bem proporcionada do apartamento do protagonista, a casa, que se instala a fronteira simbólica e institucional entre os melodramas domésticos em contraposição ao movimento livre do exterior. Esses são os territórios estabelecidos por Fontoura²⁹⁷ para estruturar a psique de Marquinhos Na verdade, *Copacabana Me engana* é bem mais que a história de um jovem superbacana perdido entre a casa e a rua - o filme é sobretudo um retrato do microcosmo alienado da sociedade burguesa decadente do Rio de Janeiro em plena ditadura²⁹⁸. O período é marcado pelo empobrecimento de um Rio de Janeiro que perdia seu brilho, provocado pela perda de investimentos e redução da relevância política da cidade, reflexos da transferência da antiga capital da república para Brasília em 1960, além do recrudescimento da repressão em todos os níveis, questão inteiramente indiferente para o jovem protagonista Marquinhos e o restante dos personagens. *Me Engana* expõe uma sociedade em transição e hipócrita, onde personagens niilistas habitam o universo urbano de Copacabana cada vez menos organizado, embora deliciosamente colorido e atraente, o que transparece vivamente nos ecrãs desse filme em p & b. Uma atratividade que não é oferecida tão somente pelo iluminado ambiente praiano, mas também por uma insistente objetificação do masculino e do feminino, onde o olhar do espectador_a é de facto *voyeurizado*, vinculando-se a uma nova dimensão cultural e social de corpos desnudados nas telas. É nesse cosmos que Marquinhos amadurece e topografa as primeiras experiências do seu mapa emocional fincado entre

²⁹⁷ Biografia de Antônio Carlos da Fontoura disponível <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16273/antonio-carlos-da-fontoura>. Acesso em março de 2022

²⁹⁸ Nas palavras de Fontoura: “Nessa época os cineastas do Cinema Novo – Serginho Bernardes, com Desesperato, Paulo César Saraceni, com O Desafio, Maurício Gomes Leite, com A Vida Provisória – faziam filmes sobre intelectuais de esquerda lutando contra o sistema. Na contramão eu fiz um filme sobre um burro de direita, que nem se dava conta que existia um sistema. Os intelectuais e artistas saíam em passeatas no centro do Rio enquanto eu filmava em Copacabana, na praia, nas ruas e nas lanchonetes. Acho que na origem do filme eu tive um pouco de influência do Opinião Pública, do Arnaldo Jabor, um documentário sobre a classe média, mas visualmente minha maior influência foi mesmo o filme “O Milagre de Anne Sulivann”, do Arthur Penn” (in: https://www.youtube.com/watch?v=icsIFDLBM0s&ab_channel=F%C3%A3deDublagem) Acesso em abril de 2022.

a casa e a rua, em meio a traição do irmão com uma amante mais madura e sensual.

A terceira maior estrela do filme, além de Copacabana e da dupla sensual Carlo Mossy_Marquinhos/Odete Lara_Irene é a trilha sonora, funcionando quase como um narrador oculto. O filme acompanha as pujantes mudanças culturais na literatura, mídia e música brasileiras, já transitando entre a Bossa Nova e o movimento tropicalista que imperavam entre o anos 1960/70, reconhecíveis desde o título - *Copacabana me Engana* foi destacado de um verso de uma canção de sucesso de Caetano Veloso, *Superbacana. Me Engana* está igualmente recheado de referências culturais norte americanas, pontualmente evidenciadas como a calça Lee, a guerra do Vietnam, o rythmin & blues e comportamentos miméticos defasados, referenciados em personagens e diálogos da cinematografia francesa e norte-americana. A classe média carioca pautada no consumo, olhava (e continua a olhar) para fora e para os seus objetos de consumo trazidos pelas mídias, como uma fuga da realidade política e da pobreza do país, e isso é aqui é bem evidenciado. Além do vasto repertório de referências musicais e cinematográficas, referências literárias como as da obra do grande dramaturgo carioca Nelson Rodrigues, marcam forte presença no filme (Araújo, 2022)²⁹⁹. As crônicas urbanas e de costumes de Nelson, na coluna *A vida como ela é* ocuparam durante muitos anos as páginas do Jornal Última Hora, tendo sido escritas entre 1951 e 1961. Em geral refletiam histórias de amor e traição, e eram sempre ancoradas nas geografias da Zona Sul ou dos subúrbios cariocas. Araújo (2022) assim relaciona Nelson com o filme *Copacabana Me Engana*:

“como em Nelson, os diálogos do filme se impõem pela maestria em recriar a fala coloquial, com a devida parcela de espirituosidade, boçalidade, emoção e poder revelador. O amigo interpretado por Joel Barcellos é fonte inesgotável de ótimas tiradas, pérolas da cafajestagem. No tratamento das relações familiares e de seus desdobramentos na vida afetiva, o filme estreita ainda mais o diálogo com o universo rodriguiano: a figura paterna ao mesmo tempo autoritária e esvaziada de poder efetivo; a submissão da mãe ao esquema familiar e a sexualizada devoção ao filho caçula; a competição entre os irmãos, que acabam por dividir a mesma mulher num ménage à trois que repercute o curto-circuito do núcleo familiar. Não falta nem mesmo uma cena recorrente nas ficções de Nelson: o flagrante da traição, quando o casal de amantes é identificado por alguém no meio da rua”. (Luciana Correia de Araújo, 2022)

Araújo (2022)³⁰⁰ definiu *Copacabana me engana* (1968) como uma “crônica de costumes carioca (como as de Nelson Rodrigues) movida a cinema moderno”, ressaltando a cinematografia de Fontoura, os momentos excepcionais do trabalho de “câmera na mão”, a fotografia em preto e branco e suas nuances, os close-ups e os inúmeros planos médios de precisa duração (de um minuto a um minuto e

²⁹⁹ Ver a influência de Nelson Rodrigues no cinema por Luciana Araújo em:

http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/influencias/universo/02_05_04.php. Acesso em abril de 2022.

³⁰⁰ Extraído de: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/influencias/universo/02_05_04.php. Acesso em abril de 2022.

meio), os muitos cortes em faux raccord, as estratégias de documentário e a dialética dos enquadramentos esvaziados ou rarefeitos (nos apartamentos) e dinâmicos (nas ruas), quando a potência dos corpos e seus movimentos é que são os definidores dos espaços envolventes e dos movimentos da câmera. Apesar da força das referências inseridas por Fontoura e do estilo documental neorrealista presente no filme, a *Nouvelle Vague* francesa é a grande referência, tanto nos diálogos do tipo moderninhos inspirados nos franceses, que aqui assumem um certo vazio de sentido, como nas deambulações dos personagens pelas ruas da cidade, sempre impregnados de uma certa atmosfera apática, indiferente e *blasé* (Cid Vasconcelos, 2019). Para Araújo (2022) “*Copacabana me engana* ecoa filmes que como ele, acompanham a trajetória do protagonista, num percurso desde Juventude transviada (1955), em citações diretas até quando encosta no rosto uma garrafa de leite gelado”, reproduzindo o gesto de James Dean.

Movido por uma evidente inspiração tropicalista³⁰¹, o filme segue um movimento composto, embaralhando várias épocas na trilha musical enquanto contrapõe diferentes gerações, para extrair daí conflitos e uma expressão singular (Araújo, 2022). A banda sonora ressalta a antropofagia cultural trazendo o som de BatMacumba³⁰² dos Mutantes, lançada no LP tropicalista Panis et Circenses³⁰³; canções de Caetano Veloso; a dor-de-cotovelo de Nora Ney, que Alfeu, ex-amante de Irene adora; do *rythmin and blues* de Otis Redding e até dos Beatles. Emanando da televisão, ressoam diálogos de novela, desenhos animados, os gritos e a balburdia do programa do Chacrinha³⁰⁴, cantorias de musicais americanos. Das ruas e exteriores vem a sonoridade sincrônica, capturada numa primorosa edição guiada pela colagem, com cortes bruscos e “combinação dos contrários” (Araújo, 2022). A única dublagem, a única sonoridade não original é do próprio Marquinhos, cujo sotaque francês obrigou a substituição da voz do

³⁰¹ Desbois (2016:170) nos fala sobre o tropicalismo: “Criado pelos músicos Gilberto Gil e Caetano Veloso, pelo poeta Torquato Neto e pelo compositor Rogério Duprat, o Tropicalismo é um movimento musical que se estendeu ao teatro, à literatura e ao cinema. Ele retirou seu nome do título de um disco de 1967 (Tropicália), por sua vez herdado de uma obra de Hélio Oiticica. Na verdade, muitas de suas ideias são uma reescrita das proposições do Manifesto Antropofágico (de 1922), num país em ditadura e em metamorfose, sempre em busca da identidade nacional. Em suas canções, os tropicalistas misturam ritmos e instrumentos tipicamente brasileiros com rock e guitarras, aliando primitivismo, regionalismo e elementos propriamente folclóricos a ritmos modernos nacionais ou estrangeiros, numa verdadeira “deglutição” cultural, a famosa “geleia geral”. Evoca-se também a aliança do “chiclete com banana”. Para saber ainda mais sobre o movimento tropicalista ver o livro “Tropicália, Alegria, Alegoria” de Celso Fernando Favaretto (1995).

³⁰² Ver e ouvir a relação da canção com a poesia concreta in:

https://www.youtube.com/watch?v=p0bbaUlqQU&ab_channel=reinaldozevedo2222. Acesso em março de 2022.

³⁰³ Ouvir LP completo in:

https://www.youtube.com/watch?v=FioKcbXmhFo&list=PL1n9WCiA7Kz6S5hnYGHfx5sVuLFGuaT3C&ab_channel=musicasproublip. Acesso em março de 2022.

³⁰⁴ O Memorial Globo explica quem foi Chacrinha que fez história durante muitos anos na televisão brasileira em seu programa de auditório. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/chacrinha/noticia/chacrinha.ghtml>. Acesso em abril de 2022.

ator, que soa eventualmente um pouco estranha e monocórdia. Pode-se dizer que o papel da trilha sonora no filme é inequívoco, ao pontuar acontecimentos enquanto ilustra as sequências, acentuando a história do protagonista Marquinhos. Excetuando a música *Baby*, tema do filme cantado por Gal Costa, extra_diegética, todas as outras músicas são diegéticas. Elas são colocadas todo o tempo na vitrola pelos protagonistas funcionando como a paisagem musical do momento; a canção *Try a Little Tenderness*, por exemplo, toca na cena da *ménage-à-trois* dos irmãos. Outras canções emanam dos rádios do carro ou das televisões sempre ligadas os apartamentos classe média, em pontos altos da trama, e até são cantaroladas à capela na janela do apartamento de Marquinhos pelo personagem do ator Joel Barcellos (o fotógrafo de *Fábula* que teve sua câmera roubada), o líder e o mais incontrolável dos baderneiros, de binóculos nas mãos enquanto espiona a vizinha boazuda, cantarolando a canção *Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones*³⁰⁵ - música italiana sobre a guerra do Vietnam reinterpretada pelos Incríveis. Os Incríveis eram um conjunto da Jovem Guarda (1967) outro movimento musical da época, mas, considerado bem mais *careta* e comportado que o Tropicalismo. Uma trilha sonora do tipo *Geleia Geral*³⁰⁶.

A canção suporte da abertura, marcante porque onipresente nos pontos altos e também no fechamento da trama, é a música *Baby*, cantada por Gal Costa. A música fez parte do Festival da Canção de 1968 e do movimento musical Tropicália. Composta por Caetano Veloso, também pertence ao famoso álbum *Panis et Circenses*, o mesmo de *BatMacumba* e tantas outras mencionadas no parágrafo acima, claramente pertencentes a vivência do realizador, Antônio Carlos da Fontoura. A letra fala da geração de Marquinhos, uma geração em fuga da repressão política pela inserção no consumo cultural de massas. Nesse sentido, a canção *Baby* aponta que “não havia melhor cidade na América do Sul”, no caso o Rio de Janeiro, para consumir cultura de massas, drogas e bens materiais”. *Baby* então, é a epígrafe da história que se anuncia – a de Marquinhos.

³⁰⁵ Ouvir in: https://www.youtube.com/watch?v=yIpkQ60EaAw&ab_channel=OsIncr%C3%ADveis-Topic. Acesso em março de 2022. A letra traduzida para o português é assim; “Era um garoto que como eu Amava os Beatles e os Rolling Stones, Girava o mundo sempre a cantar, As coisas lindas da América, Não era belo, mas mesmo assim, Havia mil garotas a fim, Cantava Help and Ticket To Ride, Oh Lady Jane e Yesterday, Cantava viva à liberdade, Mas uma carta, sem esperar, Da sua guitarra o separou, Fora chamado na América, Stop! Com Rolling Stones, Stop! Com Beatles songs, Mandado foi ao Vietnã, Lutar com Vietcongs, Ratá-tá tá tá, tatá-rá tá tá (4 x), Era um garoto que como eu, Amava os Beatles e os Rolling Stones, Girava o mundo, mas acabou, Fazendo a guerra no Vietnã, Cabelos longos não usa mais, Não toca a sua guitarra, e sim, Um instrumento que sempre dá, A mesma nota, ra-tá-tá-tá, Não têm amigos, não vê garotas, Só gente morta caindo ao chão, Ao seu país não voltará, Pois está morto no Vietnã, Stop! Com Rolling Stones, Stop! Com Beatles songs, No peito, um coração não há, Mas duas medalhas sim, Ratá-tá tá tá, tatá-rá tá tá...

³⁰⁶ Ouvir in: https://www.youtube.com/watch?v=dg5940QENew&list=PL1n9WCjA7Kz6S5hnYGHfx5sVuLFGuaT3C&index=6&ab_channel=barik. Acesso em março de 2022.



Figura 76. A conquista.

Irene sexy descansa no sofá enquanto os rapazes a espionam. A imagem binocular forma um quase coração. A rapaziada desocupada percebe Irene na lanchonete e Marquinhos aproveita para jogar seu charme em busca da conquista. Irene toda_boa ao chegar na praia. O superbacana tenta conquistá-la depois de ambos saírem da lanchonete. Os amigos acompanham ali atrás, mas não conseguem escutar a conversa.

Montado em sequências lineares, o filme é econômico no enredo pois não há tramas paralelas - o centro da história é unicamente o jovem personagem Marquinhos. Os eventos são construídos dentro de uma certa naturalidade e os diálogos são coloquiais, encaixando-se em atividades rotineiras e no universo doméstico banal, até atingirem um certo ápice com alguma ação surpreendente ou inesperada, ganhando conotações dramáticas e insolúveis.

Mesmo tendo sido produzido em preto e branco, o filme consegue exalar o colorido da praia (e quase o cheiro de mar) em contrastes luminosos. Praia cotidianamente frequentada por Marquinhos na pele de Carlo Mossy, ator recém chegado de um curso de atuação na França e que age como um genérico de James Dean. O belo rapaz de classe média vive acossado pelo progresso profissional do irmão médico - enquanto ele nem sequer entrou para a faculdade, e oscila emocionalmente entre a mãe dependente e amorosamente sufocante, o pai hipócrita exigente, e seus amigos cínicos e baderneiros. Todos esperam dele de uma forma ou de outra, algum posicionamento perante tudo – coisa que ele não consegue fazer e nem sabe como. Em meio ao caos emocional ele se embriega levando uma vida à procura de sentido, até encantar-se e esbarrar com a vizinha gostosa – e é preciso dizer e vice-versa, pois ela sente-se atraída também – a lindíssima musa balzaquiana com muito mais de trinta, Irene, na pele da atriz Odete Lara, transformada pouco depois de objeto de desejo em amante. Enquanto objeto

de desejo, Irene era espionada pela janela do apartamento por Marquinhos e sua turma de binóculos_espião desde a sala ou quarto, até que incentivado pelos amigos em uma quase aposta, ele tenta conquistá-la, embarcando pelo menos por algum tempo no que parece ser a sua primeira e provavelmente inesquecível aventura sexual.

Os apartamentos da família de Marquinhos e de Irene são espaços convencionais, de mobiliário tradicional, com a única televisão na sala sempre ligada. As janelas são as fronteiras alegóricas da evasão enquanto a rua é a possibilidade de ser livre. O olhar é tão importante aqui que o binóculo espião (que pertence a Hugo, o irmão de Marquinhos) está sempre apoiado na janela para espionar os vizinhos. Assim, o olho espião se protege atrás da arquitetura desse cosmos repleto de janelas com uma multiplicidade de opções – cada janela contando uma história diferente, com atores diferentes. O binóculo_espião é o dispositivo óptico que mapeia essa arquitetura dos espaços vividos. A estória é contada sob o ponto de vista da câmera e nós estamos atrás dela enquanto ela nos guia. Como o binóculo_espião, trocamos de posição todo o tempo de acordo com os planos e sequências. Intrometidos, é o que somos. Marquinhos assiste a um ou vários filmes diariamente de acordo com a quantidade de janelas para as quais dirige atenção e por onde observa voyeuristicamente a vida passar, como uma forma de existir em meio ao desconforto no qual está mergulhado. São outros milhares de ecrãs ao vivo - e eles não vendem fantasias, ao invés disso mostram a realidade – e de facto as filmagens foram realizadas em apartamentos pertencentes a amigos do diretor, Antônio Carlos da Fontoura, localizados em Copacabana, na Rua Raimundo Correia. As fronteiras alegóricas de evasão são as janelas do mundo real³⁰⁷ e expõem permanentemente o teatro oposto das vidas alheias para quem quiser observar. Elas são a possibilidade corpórea real de escape (Cid Vasconcelos, 2019). A janela por onde Marquinhos espiona, combina-se às outras inúmeras aberturas e a pouca privacidade dos apartamentos de Copacabana, com janelas escancaradas para as ruas devido ao calor de verão.

Marquinhos conhece bem o bairro e sair de Copacabana não é a melhor opção. Topografando locais de onde sai muito pouco, nele encontra tudo que considera necessário para o roteiro de sua vida mundana, simples e alienada; cinemas, lanchonetes, lojas, amigos e isso basta. As ruas lhe pertencem hapticamente, enquanto ele transita por lugares por onde escorre a juventude de seu corpo. Ele convive simultaneamente com os fluxos dos muitos carros e autocarros barulhentos que atrapalham passagens e travessias, cortando e interrompendo movimentos à medida que a cidade cresce.

³⁰⁷ “O Zelito Viana me emprestou o apartamento da mãe dele na Rua Raimundo Correa. Ficou sendo a casa do protagonista, o tal desocupado que fica paquerando as mulheres. No prédio em frente tinha um imóvel vazio. Alugamos para ser a casa da Irene, personagem da Odete”. Fontoura em entrevista para Murat (2008:52).



Figura 77. Os irmãos Marquinhos e Hugo.
Marquinhos mira o prédio de Irene esperando para entrar pela primeira vez.
Marquinhos e o irmão Hugo na pele dos atores Cláudio Marzo e Carlo Mossy.

A turma de Marquinhos deriva por locais específicos para cada propósito de vida, traçando mapas bem específicos. As catárticas saídas em grupo nas quais despendem energias represadas, nunca são em Copacabana, passeiam por outras geografias da cidade. A travessia do túnel para a Zona Oeste acontece quando existe a necessidade imperiosa de extravasamento da agressividade, da sexualidade, em geral socialmente escamoteada – ninguém sabe onde é, nem vê a confusão que os baderneiros provocam. Para que a veia violenta prospere em segredo, Marquinhos e os outros inconsequentes da sua turma de amigos bandeiam-se para a Barra da Tijuca, ou para a praia de São Conrado, de onde partem para lugares ermos e descampados, ou para o centro da cidade do Rio, nomeadamente o bairro da Lapa, local de habitação dos “outros cariocas” inteiramente desconhecidos e invisíveis para os rapazes alienados de classe média. Locais fora do seu mapa, muito além dos limites do fácil_reconhecível, gerando receio, mas também por isso, uma certa dose de excitação. Lugares de encontro de manifestações políticas de trabalhadores sindicalizados, atividades cidadãs para eles inteiramente desconhecidas e sem sentido algum, ou para a prática de amores proibidos em recantos camuflados. Assim, os rapazes baderneiros jogam-se nos ermos onde casais namoram escondido para aterrorizá-los, ou vão à Lapa invadir reuniões secretas de sindicatos, debochando, portando-se desrespeitosamente, mesmo porque não conseguem alcançar os valores envolvidos nessas discussões. A propósito, no mesmo ano do filme 1968, o AI-5 proibiu as reuniões de sindicatos. Na França, alguns meses depois do lançamento de *Me Engana...* aconteceu o maio de 1968.

Enquanto os personagens afundam-se no nada, a mnemônica cartográfica da paisagem em *Copacabana Me Engana* encontra *kombis* e *fuscas* passando cada vez mais rápido na estreita Avenida Atlântica, cujas obras de duplicação ainda não tinham sequer iniciado. Contando com apenas duas pistas de carroçagem, espaços e atividades estavam atados uns aos outros; dos bares da beira de praia era possível admirar o mar e as ondas a bater na areia, ver as pessoas passeando no calçadão, ver e ouvir os automóveis circulando, tudo muito próximo. Os sons se misturavam com os aromas do cotidiano em

uma convivência confusa mas perfeitamente harmônica, provocada pela proximidade de elementos móveis e velozes com a morfologia curva da praia e os altos edifícios de mesma altura. A proximidade desses elementos era tanta que as perspectivas conviviam perfeitamente alinhadas, a do bar em primeiro plano, a avenida em segundo, e a paisagem da praia com as montanhas ao fundo, por onde emerge o Pão de Açúcar. Quase um clichê de aquarela carioca, a paisagem composta tendo a linha dos edifícios como base, pontua no filme em p & b. A profundidade de campo capturou esses eventos acontecendo ao mesmo tempo no enquadramento geométrico em faixas horizontalizadas. Nesse sentido, o filme memoriza uma paisagem fantasmática do final dos anos 1960 cuja existência permitia a máxima aproximação entre corpos, geografias, ambiente urbano e práticas sociais, toda uma etnografia singular documentada nos ecrãs, a cultura urbana do carioca. O filme é testemunha de uma das muitas camadas desse palimpsesto cultural chamado Copacabana.

Copacabana Me engana traz de quebra, um registo do posicionamento feminino em um contexto mutante de quebras de paradigmas nos finais dos anos 1960; uma conjuntura internacional permeada pela Guerra Fria, movimentos feministas, hippies e antirracistas nos EUA, por movimentos anticolonialistas, pela Guerra do Vietnam e pelo tonitruante maio de 1968 na França. Movimentos acompanhados pela redescoberta da corporeidade, atrelados a transculturalidade evidente em um mundo que se fluidificava, no qual a vertigem da velocidade, a banalidade dos movimentos e alusões a eventos, lugares e a coisas já não tão distantes, despoletavam. Fluidez crescente ao lado do culto hedonista que foi tomando conta da sociedade, revelando por contraste os corpos como uma das poucas certezas – uma certeza materialmente sensível, diante de um universo cada vez mais difícil de se apreender (Milton Santos, 2002). Assim, foi o encontro epidérmico dos corpos de Irene e de Marquinhos em sua sensualidade e materialidade, uma das poucas saídas para enfrentar a mutação que os jogava no turbilhão das mudanças sociais, incertezas políticas e da rendição desiludida pelo consumismo desenfreado. Um país atravessando burburinhos quase que inteiramente ignorados pelos personagens, não fosse a alusão rápida de Marquinhos olhando bem de frente para a câmera³⁰⁸, de que sua opinião não faria diferença alguma aos Pereiras, Fonseca e Gusmão, sempre de terno e gravata tomando cafezinho, sempre favoráveis ao regime – “um bando de otários que não apitam nada” segundo o superbacana.

³⁰⁸ “A câmera acompanhava a movimentação dos personagens em chicote. Peguei também uma “manha” do Godard – aquilo dos personagens falarem olhando para a câmera – e misturei tudo com uma pitada do neorealismo italiano. Fontoura em depoimento a Murat (2008)”.

Com um elenco econômico, as duas únicas figuras femininas do filme - Irene³⁰⁹ e a mãe de Marquinhos, Isabel, manifestam contrastes de gerações e questionam os papéis sociais da mulher. Um desencontro geracional força a dialética dessas duas personagens femininas; a sensual e semi_liberada fêmea Irene, amante epidérmica de Marquinhos e a mãe do superbacana, a infeliz Isabel. Se a diegese se constrói aqui com pontos de vista antropomórficos em meio a planos médios, os pensamentos e sentimentos são construídos com maestria pelos diálogos (mesmo que nem sempre esteja claro aonde querem chegar com determinadas discussões) e pelos olhares dos personagens que podem estar direcionados ao vazio ou mirando a câmera diretamente e falando conosco. Isabel, a mãe de Marquinhos é a que olha e se dirige ao outro com quem dialoga, de forma mais direta.

Nas janelas Irene se mostra, intuindo a observação; nas areias da praia de Copacabana também faz o mesmo, seu corpo é naturalmente livre, um belo corpo_biquíni aberto sobre o espaço, uma personagem geográfica típica de Copacabana, pois carrega em si as ressonâncias da paisagem. Irene reflete o hedonismo dos corpos vivos, cujos traços originários estão na forma pela qual se locomovem, se vestem, se comportam, criando e refletindo em seu conjunto, um estilo de vida, a cultura carioca. Quase desnudos, eles são parte legítima do cotidiano da sociedade capturados pelo filme. No desenvolvimento discursivo de Fontoura sobre Irene, ela é a gostosa, a mulher liberada do final dos anos 1960 – mas o que ela é de facto é uma mulher entre duas condições; independência financeira aparente obtida às custas do ex_amante e desvalorização moral exatamente por essa razão. Irene, na altura poderia ser definida como uma mulher de “moral duvidosa” tal como a personagem de Emmanuelle Riva descreve-se a si própria, no irrepreensível filme *Hiroshima mon Amour*, de Alain Resnais (1959).

Irene usa o próprio corpo como quer, e as tomadas, sempre que possível, exploram voyeuristicamente a sua beleza física. Está envelhecendo e busca na aventura com o amante a juventude que se esvai, a liberdade sexual e o amor romântico nunca vivenciado. Ela sabe que ele é um idiota, principalmente quando bebe, e em uma ocasião ela chega a acordá-lo quando bêbado com uma ponta de cigarro acesa, mas prefere não ficar sozinha e vai levando. Irene é ex-amante de um homem bem mais velho, Alfeu, personagem do ator Paulo Gracindo, aquele de quem “tudo levou” - na verdade ele permitiu após o rompimento, que ela levasse algo para se sustentar. Em um sentido mais amplo, Irene é uma mulher transitando no tempo e ao buscar a almejada liberdade sexual e financeira, faz uso da

³⁰⁹ Irene por Odete Lara: “Mulher vivida de 35 anos que já fez de tudo na vida em busca de independência financeira, foi vendedora de produtos de beleza, aeromoça, garota propaganda - na época essas eram as opções. Mulher motivada pelo cinema e pela literatura moderna, pela vida das amigas. Aos 15 o primeiro emprego e aos 16 a iniciação sexual. Um papel sobre uma geração de mulheres frustradas e Odete acreditou que muitas mulheres nela se espelhariam”. Entrevista de Odete Lara ao jornal O Globo de 11 de março de 1969.

própria beleza para alcançar seu propósito. A esfinge Irene quase não sorri, e isso acontece em alguns poucos momentos que podem ser contabilizados no filme, quase sempre um sorriso meio cínico. Ela ocupa o seu espaço nas ruas, tem o próprio apartamento, vai à lanchonete e à praia, é a dona de suas geografias circulantes, é consciente das deliberações do mundo exterior, combinando cuidadosamente a entrada de homens como Marquinhos no seu apartamento para que os vizinhos não o vejam. Isso contrasta inteiramente com a submissão de Isabel, a mãe de Marquinhos, que sorri nervosamente para agradar os homens aos quais serve. Fontoura constrói cada uma dessas personagens sobre os domínios culturais da classe média, a casa e a rua - Irene viaja e atua quase livremente e Isabel não, seu território_prisão é a própria casa, a sala, a cozinha, o quarto onde costura, o silêncio. Território doméstico compartimentado nas poucas partes de uma arquitetura bem proporcionada de um típico apartamento de dois quartos. No discurso fílmico de Fontoura sobre Isabel, ela é uma mulher de outrora, mas ainda tão presente nos quase anos 1970, que poderiam estar em qualquer bairro do Rio de Janeiro, ou outras cidades brasileiras. Há muito tempo distante da sensualidade, ela transfere todas as suas frustrações para o belo filho, que a compreende, mas não a defende, por no fundo desprezá-la em sua postura dependente e excessivamente dedicada e sufocante.

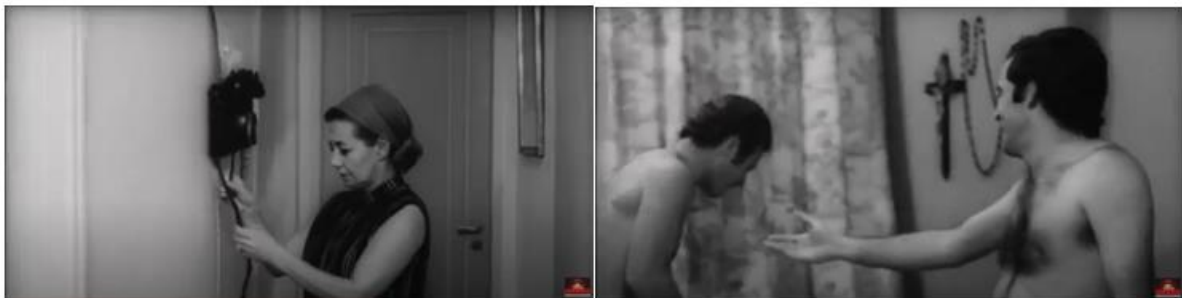


Figura 78. Isabel a mãe de Hugo e Marquinhos.

Em casa os irmãos debocham e gargalham em cima do encontro entre seus pais e a amante no centro da cidade que irritou profundamente Isabel e a fez bater no casal adúltero em pela rua.

Quem conta a história é Marquinhos que acompanhava a mãe.

Um evento escandaloso e ridículo, verdadeiramente rodriguiano, resulta do encontro de mãe e filho, que passeavam de braços dados procurando eletrodomésticos pela Rua do Ouvidor, com o pai e a amante também enlaçados. Com gritos de vagabunda, ela se volta desnorreada à *outra* e não ao marido, batendo e gritando, enquanto pai e filho tentam separá-las. Uma multidão curiosa de transeuntes os cerca, em mais uma prosaica cena pública e rodriguiana de descoberta de adultério. Uma cena que de facto ecoa a obra e a ótica do escritor Nelson Rodrigues, onde o limite entre o ridículo e o dramático é tênue, e faz sofrer. Nesse sentido, porém, o pior para Isabel ainda está por vir. Se Isabel é traída, Irene trai.

Trai Marquinhos com o próprio irmão Hugo em uma cena ousada na qual distribui seu desejo, inicialmente para ambos e depois só para Hugo, enquanto o superbacana assiste inerte. Para ele tudo se torna meio fosco depois do episódio. Para a pobre Isabel não há alternativas, no momento do flagrante a outra é a culpada, até que cai em si e aceita a real situação que antes via de forma distorcida. Pouco depois, em um encontro no quarto os irmãos conversam sobre o ocorrido, rindo e gargalhando da situação e do ridículo da reação materna. Posteriormente, após a sequência em que Irene trai Marquinhos com o próprio irmão – e na sua frente, reverberando a estrutura familiar desequilibrada, nosso protagonista se joga no sofá da sala catatônico, com a televisão ligada, setindo-se talvez, como a própria mãe. Isabel no entanto, não o deixa em paz e insiste em saber se houve algo diferente, desligando a televisão. Esse é o estopim para a liberação da fúria de Marquinhos que inconformado e desajustado, bate na mãe com um jornal dobrado, expressando revolta e ressentimento pelo comportamento da família e de Irene. Invadido pela mãe em seu espaço de sofrimento, ao final, sente-se como ela – humilhado. Entre a sala, os quartos e a cozinha de um apartamento uterino de classe média em Copacabana, está o inferno particular de Marquinhos. É lá que os papéis na trama familiar se alternam - ele assume o papel da mãe, e o irmão, o do pai. Como em algumas tramas rodriguianas, não há lugar para os sensíveis, e a estrutura familiar permanece como se nada houvesse acontecido, impávida.

7.4.2. DEAMBULAÇÕES DE MARQUINHOS

*Toda essa gente se engana
Então finge que não vê que e nasci
Pra ser o superbacana?
Eu nasci pra ser o superbacana
Superbacana, superbacana (...)*

Trecho da canção Superbacana de Caetano Veloso (1967)

Eu tinha passado a adolescência morando na Rua Barata Ribeiro esquina com Xavier da Silveira e em frente tinha um prédio cheio de janelas, daqueles em que mora um monte de gente, toda noite eu ficava na janela me intrometendo na intimidade alheia e paquerando as mulheres, daí resolvi fazer um filme sobre isso. O Copacabana me Engana é isso: um filme sobre o que eu via da minha janela (de Fontoura para Murat, 2008).

O diretor, roteirista e autor do argumento do filme, Antonio Carlos da Fontoura, construiu o personagem *bon_vivant* Marquinhos, o superbacana, como aquele que não faz esforço algum para obter a casa com duas piscinas que gostaria de ter – e não faz a menor ideia de como proceder para alcançar tão ambicioso intento. *Me engana*, nada mais é que um diário cinetopofílico de Fontoura – sua cartografia afetiva de, e por Copacabana. Fontoura direcionou os planos para a topografia do bairro, mirando com

precisão na própria experiência vivida entre apartamentos, cinema, lanchonetes, praia e avenidas. Nascido em 1939 em São Paulo, mudou-se para o bairro aos dez anos de idade e conforme relatado pelo próprio, passou a viver como um espião a bisbilhotar, um autêntico voyeur, os alheios cotidianos possíveis desde a sua janela. A descoberta de enquadramentos de experiências do mundo real são ofertas que exigem espera, e pelo inusitado despertam mais curiosidade que as apresentadas pela televisão, reafirmando a multiplicidade de cosmos possíveis ocorrendo simultaneamente dentro de uma mesma profundidade de campo, como um quadro dentro do quadro, uma *mise-en abysme* copacabanensis, capturadas com perfeição pelo filme. Um paradoxo entre a artificialidade e os limites ofertados pelas mídias. A vida real é onde nós como espectadores, passamos a espionar a vida comum de Marquinhos através da arquitetura da janela cinematográfica.

Esgarçar as texturas imaginárias da paisagem mapeada por esse rapaz, envolve movimentos e travessias, deambulações dentro e fora (Bruno, 2002). Essa travessia é que materializa a cartografia contruída pelo personagem, dando unidade aos movimentos entre os espaços públicos do bairro e os seus espaços domésticos, a casa e a rua. Marquinhos elabora seu mapeamento cognitivo, topografando locais onde os encontros ao acaso de todos os tipos podem acontecer, tal como na Paris dos filmes da Nouvelle Vague. E é o que de facto acontece nas próprias geografias do bairro de Copacabana, objeto do seu deambular, enquanto a construção topofílica que faz do personagem o alter ego do cineasta, é mapeada. Logo na abertura, o espectador_a é geolocalizado na calçada de uma das ruas internas do bairro, com o superbacana voltando para casa, enquanto o dia amanhece e a energia dos primeiros movimentos urbanos começa a tomar conta da cidade. Marquinhos atravessa a rua ainda pouco movimentada, provavelmente a Domingos Ferreira, cruza com automóveis e empregadas domésticas com lenços amarrados aos cabelos comprando garrafas de leite (quando ainda eram vendidas na cidade em garrafas de vidro) enquanto tropeça cambaleante no meio fio e vomita encostado a um poste, todo o álcool ingerido durante a madrugada

A turma de Marquinhos é uma prótese da sua indecisa e cambaleante personalidade. É na lanchonete que o superbacana instado pela sua turma, toma coragem de falar com Irene, cuja posterior e breve conversa nas ruas torna-se abafada com os sons do trânsito de automóveis e suas buzinas, tornando mais difícil a tarefa dos seus amigos xeretas de se intrometerem na conquista. É em um boteco na Barra da Tijuca onde o corpo está quase todo fora do ambiente, que ele encontra os amigos antes da baderna, enquanto ingere um espetinho qualquer à guisa de refeição. É nas ruas que ele perambula_deambula, parando em barracas, bancas de jornais e bares, após uma sessão de cinema, roubando uma fruta aqui, uma revista ali, olhando-se no espelho e vaidoso, penteando o cabelo.

Seu mapa da liberdade e alívio incorpora as ruas barulhentas, o comércio e a venda de calças *Lee*, que ele deseja ardentemente, mas não pode comprar, as lanchonetes de portas abertas onde vai tomar um *milk shake* ou comer um *sundae*. É nas muitas galerias de Copacabana que dão acesso aos cinemas, nos bares na beira da praia e na própria praia, que o mapa de lazer para vidas sem objetivo e alienadas é construído por Fontoura. Não é preciso acentuar que é na rua que devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral, mas é nelas que Marquinhos torna-se individualizado para o “mal”, mesmo que se comporte falsamente como um “bom sujeito” em casa, o que é válido para seu pai e irmão (Da Matta, 1997:55).



Figura 79. Os baderneiros.

A turma de baderneiros vai a reunião do sindicato na Lapa. Composição em diagonal e quadro saturado nas imagens. Imagem editada para melhor visualização.



Figura 80. Irene conta para Marquinhos sua vida.

Irene focalizada enquanto bebe tulipas em um bar na Av. Atlântica. A composição mostra faixas lineares de eventos na mesma imagem, o bar, as vias carroçáveis, o ainda estreito calçadão e o mar.

Ao fundo o Pão de Açúcar aquarelado, parece quase irreal.



Figura 81. Imagens de uma paixão epidérmica.

No território de liberdade de Irene eles trocam beijos. Irene fantasia Marquinhos para o Carnaval. Ela mostra ao amante sua veia de decoradora. Ele bebe e cai no sofá de Irene que fica decepcionada, irritada ao tentar acordá-lo queimando-o com uma brasa de cigarro. Marquinhos assiste inerte Alfeu, ex-amante de Irene chateá-la mostrando seu poder sobre ela. Imagens editadas para melhor visualização.



Figura 82. As janelas_fronterias de Marquinhos.

Imagens em enquadramentos rarefeitos de dia e de noite. Ele discursa da janela da sala o seu bibibi e bobobó para o vazio absoluto, eventualmente voltando-se para a lente da câmera. Na outra imagem o casal dança na casa de Irene enquanto são observados pela câmera, por nós e pelos vizinhos. A câmera se distancia em zoom, até a janela tornar-se um pequeno quadro entre tantos outros. Imagens editadas para melhor visualização.



Figura 83. Irene foge para o calçadão.

Parte do plano da deriva praiana de Irene após a visita de Alfeu, seu ex-amante. Lentamente um travelling faz o distanciamento do casal, enquanto eles próprios se distanciam. O contraponto geométrico_linear toma conta da paisagem, tanto na curvatura dos edifícios como na linearidade da avenida e do calçadão. A música é novamente Baby, a mesma da abertura.



Figura 84. Irene, Hugo e Marquinhos preparam-se para o menage a trois.

Ao som de *Try a Little Tenderness*, a câmera em high angle exhibe uma cuidadosa composição. Imagens editadas para melhor visualização. O jogo corporal na janela entre os irmãos, enquanto Marquinhos bêbado grita na janela. Hugo e Irene dançam, tocam-se, sentem o corpo um do outro. Marquinhos é afastado por Irene e pelo seu olhar em mais uma dança de corpos, sem palavras. Hugo e Irene prosseguem enquanto Marquinhos espera desamparado.

Acesso ao filme;

https://www.youtube.com/results?search_query=copacabana+me+engana.

7.5. COPACABANA MON AMOUR (1970)

7.5.1. CARTOGRAFIAS FRAGMENTÁRIAS, MAPAS RASGADOS

Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram. O esplêndido dinamismo dessa gente rude obedecia a dois grandes impulsos que dominam toda a psicologia da descoberta e nunca foram geradores de alegria: a ambição do ouro e a sensualidade livre e infrene que, como culto, a Renascença fizera ressuscitar. Cap. I, Luxúria. Paulo Prado (1928/2006:08). In: Retrato do Brasil, Ensaio sobre a tristeza brasileira.

O Brasil é o país mais rico do mundo. Seus rios, minérios e imensas florestas fazem ver o paraíso na terra, mas parece ser essa sua riqueza a causa de tanta miséria (...) enlouquecidos por esse sol e pela fome, esse sol de Copa enlouquecendo e estragando o juízo, tirando o controle da população desequilibrada pelo sol do Oceano Atlântico. Nós não podemos pensar – a inteligência faz mal para o brasileiro. É preciso polícia para não deixar esse povo louco deixar tudo a correr por água abaixo. Metade do povo brasileiro não tem dentes é sujo, nem sabe falar, ouvir ou escrever. Sem a polícia a fome ia ser maior ainda. A polícia salva o Brasil do desastre e do comunismo. Nossa grande miséria nacional não deixa ninguém pensar direito. Extrato de texto proferido por Money no Hotel Copacabana Palace, em sequência de Copacabana Mon Amour (1970).

Júlio Bressane³¹⁰, no documentário *Elogio da Luz*³¹¹ (2003) a respeito da obra do genial cineasta Rogério Sganzerla, o realizador de *Copacabana Mon Amour*³¹², comentou a trilogia (1986, 1991, 1997) produzida por Rogério sobre as filmagens de *It's all true* (1940), esse um filme que Orson Welles produziu no Brasil - e sobre o Brasil³¹³. Rogério Sganzerla era um estudioso de Welles, e a sua linguagem cinematográfica fascinava Rogério, mas ia além disso; era pelo facto de o filme não ter sido divulgado devido a ingerências políticas que terminaram por esconder a película durante um período de quase 50 anos, quando o tesouro afinal foi redescoberto que o deixavam curioso. Mas o mais importante a pontuar nessas falas de Bressane, é a maneira pela qual definiu o trabalho de Sganzerla; “o que ele faz é como uma cartografia, um mapeamento do olhar de Welles sobre as imagens do país”. Nesse marco, pode-se acrescentar ainda às falas de Bressane, que todos os trabalhos de Rogério Sganzerla cartografam incessantemente cidades e a sociedade brasileira e que seus filmes são um conjunto de seus próprios mapas cognitivos. O que Sganzerla constrói como conjunto de sua obra, são paisagens da memória em locações externas, são registos iconográficos de locações, espelhamento de modos de vida direcionados pelas psicogeografias e comportamentos dos personagens, em registos geo_afetivos dos lugares nos quais filmou - as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Além disso, as produções de Rogério são

³¹⁰ Júlio Bressane foi sócio de Rogério Sganzerla na produtora de cinema Belair Filmes, fundada em fevereiro de 1970, junto a Helena Ignez, companheira de Sganzerla. A produtora em quase 5 meses fez 7 filmes, entre os quais está *Copacabana Mon Amour*. Acabou devido a perseguições políticas que obrigaram seus sócios a se auto exilarem na Inglaterra. Na fuga, os sócios levaram as latas com as películas para terminá-las fora do país. Segundo a Wikipédia: “Não há exatamente um consenso acerca da escolha do nome da produtora “Belair”. Algumas fontes afirmam que ele vem de uma homenagem ao conversível (norte-americano) homônimo que então era considerado cafona e ultrapassado; outras atribuem a origem do nome também ao bairro Hollywoodiano e ainda ao edifício cabeça de porco que localiza-se na Praia de Botafogo, também homônimos, sugerindo uma relação dos sócios com o kitsch. Por conta do contexto sociopolítico no qual estava inserida, a Belair, para ter suas produções cinematográficas reconhecidas oficialmente enquanto filmes brasileiros, precisava submeter as mesmas aos órgãos de censura, o que escolheu não fazer, colocando em risco a garantia de sua circulação. (...) Essa clandestinidade também pode ser compreendida pelo fato de que a Belair não tinha nenhum documento ou certificado que a qualificasse como empresa, o que revela uma maior preocupação com a criação e produção de filmes, em detrimento de sua distribuição e exibição.” In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Belair_Filmes (informações não verificadas). Acesso em abril de 2022.

³¹¹ Documentário *Elogio da Luz* (2003). In: <https://www.youtube.com/watch?v=d8xRiHbPXoc>. Acesso em abril de 2022. Produzido por Joel Pizzini sobre a obra de Sganzerla.

³¹² Rogério Sganzerla, que começa produzindo *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), fazendo a seguir *A Mulher de Todos* (1969), ambos com produção final e distribuição asseguradas por produtores da Boca (Boca do Lixo em São Paulo - Sganzerla transitava entre os dois mundos intelecto_geográficos), com relativo sucesso de público e bom retorno financeiro. As produções seguintes realizadas na Belair (...), radicalizam alguns elementos estéticos contidos em seus dois primeiros filmes e acentuam a ruptura com relação a possíveis expectativas de aceitação por parte do público espectador. *Copacabana Mon Amour* (...) traz em sua narrativa um completo despreendimento em relação ao mercado exibidor (...). É importante frisar que o que está aí em jogo não é uma atitude consciente do diretor em termos de concessões que devem ou não serem feitas ao público ou ao produtor. O nível a que estamos tentando direcionar a análise se refere às determinações que a ausência da perspectiva e da necessidade de exibição exerce sobre a narrativa do filme (Fernão Ramos; 1987:38-39)

³¹³ Mais informações nesse especial da TV Brasil, realizado em 1998 com entrevista com Rogério Sganzerla. In: <https://www.youtube.com/watch?v=q-1ol2lrQ3I>. Acesso em abril de 2022.

permeadas por muitas histórias paralelas e causos saborosos dignos de degustação, e que poderiam ocupar todas as páginas dessa pesquisa. Mas não só; os filmes de Sganzerla não podem ser compreendidos sem que saibamos um pouco do seu olhar caleidoscópico, ferino e a sua maneira de entender o Brasil³¹⁴. Sganzerla, um paulista que se radicou no Rio, agiu como crítico de cinema, diretor e roteirista e referia-se as próprias produções como *filmecos* subdesenvolvidos, ratificando que o filme não é uma obra de arte, especialmente o que era produzido no Brasil, e sim, um espelho das dificuldades de se produzir cultura no país. Argumentava que “sua” forma filmica, a sua linguagem, trouxe da experiência jornalística e das relações conflituosas com o Cinema Novo. E que escrever é muito mais fácil que filmar, desde que a semântica e a sintaxe não estão presentes no cinema, apenas na língua escrita – para Sganzerla o cinema é simplesmente o caos.

Enquanto *Copacabana me Engana* é um documento do vínculo interior_exterior dos modos de vida, das estruturas espaciais de classe média nos *clusters* de Copacabana, *Mon Amour* mostra outros vínculos – os da cidade compartimentada, da favela e do asfalto, do patrão e do empregado, do opressor e do oprimido, inscritos na paisagem urbana e nos espaços de habitar. Filmado quase que totalmente em locações, é espacializado por toda Zona Sul, e pelas ruas e favelas de Copacabana, provocando encontros e parcerias entre aqueles que assistiam as filmagens, a equipa e os atores, imprimindo ares de realismo ao filme produzido em tempo ínfimo, em menos de um mês. *Mon Amour* exhibe as ruas de Copacabana, Ipanema, Leblon e Lapa, pontuados pelo curto vestido vermelho vivo de cetim de Sônia Silk, a fera oxigenada, em meio a maravilhosa paisagem de um azul explosivo, ambos refulgindo em plenos anos 1970, logo após a decretação do AI-5. O título brinca com uma ambivalência; *Copacabana, Mon Amour* agrega no título uma das praias mais famosas do mundo, símbolo da beleza tropical urbana e ícone do turismo brasileiro, do charme do Copa Palace, da classe média alta, com a expressão francesa que completa o título do filme de Alain Resnais, parodiando o filme *Hiroshima Mon Amour* (1959). Esse procedimento entrelaça dialeticamente a imagem de Copacabana como metonímia brasileira “para gringo ver” à imagem do terror nuclear de Hiroshima (Puresa Fonseca, 2012:42). São fragmentos de espaços, de paisagens, por onde transitam vidas e corpos em transe permanente, enquadrados por uma câmera inquieta.

³¹⁴ Para saber como ele pensava ver cópia de entrevista publicada em *O Pasquim*, nº 33, de 5-11 de fevereiro de 1970. <http://www.contracampo.com.br/27/sganpasquim.htm>. Acesso em maio de 2022.



Figura 85. Copacabana Mon Amour.

Cartazes de lançamento de Copacabana Mon Amour e Hiroshima Mon Amour. Os vermelhos explodidos usados pelos designers para expressão visual. O contraste entre o uso do vermelho carioca (1970) inspirado no vestido da personagem e do francês (1959) que usou como modelo, a bandeira do Japão. Subdesenvolvimento debochado e elegância amorosa inundam os cartazes. Fonte: <https://www.papodecinema.com.br/> e <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-3651/>

Esse *travelling* de câmera na mão, é o primeiro filme realizado pela produtora Belair Filmes, com recursos obtidos através de Júlio Bressane, o cineasta também sócio de Rogério e Helena Ignez, a Sônia Silk, protagonista de *Mon Amour*. A Belair jamais constituiu-se de facto como empresa, permanecendo na ilegalidade e talvez por essa razão, a questão da garantia de exibição e distribuição ficou relegada a segundo plano, certamente afetando a linguagem dos filmes da produtora, despreocupada em fazer algo palatável para as grandes massas. A opção por manter a Belair dessa forma se deu, devido a percepção dos seus autores da delicadeza do momento político brasileiro³¹⁵, imerso na censura imposta pela ditadura e ao cerceamento da produção de objetos culturais. Essa é a razão pela qual a linguagem marginal é tão

³¹⁵ “Quando se fala em “cinema marginal”, ninguém, ou quase ninguém, gosta da etiqueta. No entanto, ela persiste, em parte devido à associação problemática entre transgressão estética e violência de assaltantes, num transporte que, no entanto, sugere algo a respeito da produção e do seu contexto: um país marcado pela guerrilha urbana em resposta àquele que foi o período mais negro da ditadura. “Marginal” opera, sem dúvida, uma redução e não dá conta da invenção formal, do teor de experimentação de uma parcela dos filmes que se costumou incluir nesta tendência – que, grosso modo, se afirmou de forma mais vigorosa no período 1968-1973, mas ecoou nos anos seguintes, em aspectos do trabalho, já em regime francamente “solo” de cineastas que por aí passaram, como Bressane, Tonacci, Rosenberg, Sganzerla, Reichenbach e Neville d’Almeida, entre outros”. Ver ensaio de Ismail Xavier sobre cinema Marginal em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_03.php. Acesso em maio de 2022.

centrada nas possibilidades ilimitadas do autor e pouquíssimo preocupada na aceitação do grande público ou com vínculos de exibição (Ramos, 1987:97). Essa união de independência, falta de recursos e intelectualidade, portanto, produziu um cinema autoral de digestão complexa, transgressor, hermético e impossível de ser lido de forma linear, já que não faz concessões à agressividade, à sexualidade e a escatologia, chocando pela textura das imagens, pela violência dos gestos e pelo grotesco das feições em desfile nos ecrãs (Xavier, s/d).

Um dos filmes menos discutidos em bibliografias do autor, *Copacabana Mon Amour* é quase que totalmente improvisado e exala o clima de criação coletiva e vivência cotidiana da equipe de filmagem. Isso transparece nitidamente como influência direta sobre o produto final, acentuando o aspecto mais polêmico do Cinema Marginal³¹⁶, ou Cinema de Invenção (Nolasco, 2020)³¹⁷ no qual o filme é geralmente enquadrado, embora existam frequentes discussões a respeito da etiqueta *marginal* em determinadas produções coetâneas. O filme mais conhecido de Rogério, em p & B, é *O Bandido da Luz Vermelha*³¹⁸, seu primeiro longa-metragem produzido quando ele tinha apenas 22 anos. Considerado uma obra-prima, o filme explode as linguagens óbvias, buscando um cinema criativo e peculiar desde os créditos de abertura, tendo sido indicado pela UNESCO como Patrimônio Audiovisual da Humanidade³¹⁹. Sganzerla definiu o próprio filme como um “faroeste do terceiro mundo”, pois mesclava Orson Welles, Godard, histórias em quadrinhos e rádio, como um pontapé a distanciá-lo do Cinema Novo. Um enorme contraste com *Copacabana Mon Amour* que jamais foi lançado comercialmente devido à censura, o Bandido da Luz Vermelha foi exibido comercialmente e alcançou projeção, tendo provocado um certo desconforto aos cinemanovistas, pela sua linguagem inovadora e singularizada.

Embora para Ramos (1987:80), um estudioso do cinema marginal, o tropicalismo e a alegoria sejam elementos muito mais importantes no Cinema Novo e não possam ser considerados traços estruturais do Cinema Marginal³²⁰, em *Mon Amour* Rogério fez alegorias de estética agressiva e ao mesmo tempo, sensível sobre o Brasil e dos brasileiros, remetendo ao tropicalismo. Referências que vinculam o Cinema Marginal ao movimento antropofágico de Oswald de Andrade, a Nouvelle Vague e ao tropicalismo

³¹⁶ Ramos (1987) discute os termos marginal, marginalidade, à margem, Údigrudi e Novo, pespegados ao cinema na altura, na tentativa de dar-lhes definição. É por comparação e pelo relato dos fatos que chega às suas conclusões sobre o que seria o cinema Marginal.

³¹⁷ In: <https://www.revistabado.com.br/2020/10/21/quando-vanguardas-colidem/>. Acesso em maio de 2022.

³¹⁸ Ver o filme em: https://www.youtube.com/results?search_query=o+bandido+da+luz+vermelha. Acesso em maio de 2022

³¹⁹ Informações disponíveis em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/>. Acesso em maio de 2022

³²⁰ Sobre os cinema Marginal, o Novo e a Chanchada, três estilos marcantes do cinema brasileiro e a importação de modelos estrangeiros, ver http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_02.php, de Rubens Machado Júnior. Acesso em maio de 2022.

não podem ser desprezadas, mesmo porque no caso do último, eram movimentos convivendo espacial e temporalmente. Se observarmos na totalidade, o trabalho de Sganzerla apresenta a justaposição do arcaico e do moderno típica do tropicalismo, configuração fragmentária e menções ao contexto histórico escravocrata e coloniais articulando-se numa forma alegórica, mas que em si mesma é incompleta. Nesse sentido, *Mon Amour* explodiu o conceito de alegoria, alcançando um ponto limite em que suas significações se tornam tão fragmentadas que alcançam o universo do gratuito e do *sem sentido*, pela junção de aspetos diversos e intensos dos muitos vieses dos *brasís* representados. A exacerbação dramática, a estética do avacalho e do lixo, deixam expostas as entranhas de um momento histórico e de uma produção, interagindo estilisticamente com as próprias condições de sua feitura. É a expressão fragmentária de um universo (político e social) dilacerado, que tem em seu âmago algo até então ausente no cinema mundial – “o abjeto, o desprezível, o chocante” (Ramos, 1987:97).

Os marginais, de uma certa forma, resgataram valores e deboches da Chanchada brasileira dos anos 1950, negados pelo Cinema Novo. Valores firmados sobre questionamentos, como por exemplo, sobre o uso de gestuais e figurinos adaptados dos filmes norte-americanos que a Chanchada copiava mas igualmente questionava. Essa persistência de determinadas tradições culturais importadas não sobrevive apenas no gestual plasmado de filmes estrangeiros, mas já está incorporada ao cotidiano cultural. Isso implica observar além do que está enquadrado nos ecrãs, como refletem-se nos modos de vida, como os corpos sugeridos pelos diálogos, trilhas sonoras e musicais, movimentos e posicionamento da câmera, montagem, mas também pelo movimento desses mesmos corpos no espaço filmico. Os marginais assimilaram igualmente das chanchadas, o deboche sobre as dificuldades de se produzir no país, questões essas incorporadas alegórica e propositadamente às histórias e a estética filmica, como sobras e erros de continuidade, dissincronias, etc... (como um gesto antropofágico tão caro aos cinemanovistas) transformando tudo em ironia crítica e é claro, em cinema. Na aceitação do árduo trabalho do fazer cinemático no Brasil, os marginais admitiram a concorrência desleal existente com o cinema vindo de fora. Nesse sentido, a partir do momento no qual absorveram o subdesenvolvimento econômico e cultural como as chanchadas da Atlântida o fizeram - não para produção de obras de arte, mas, como diz o próprio Sganzerla, para os seus *filmecos*, as obras marginais voltaram-se em sua totalidade às questões brasileiras.

Em *Mon Amour* os planos são permeados por uma religiosidade sincrética, pela sexualidade exacerbada, pela fome e pelos urros escancarados de personagens quase todo o tempo em transe místico. *Mon Amour* talvez por isso, tenha sido enquadrado por alguns críticos e estudiosos como do gênero comédia, mas na verdade essa é uma impossibilidade, porque o filme é um retrato dramático do

fenômeno urbano e social carioca exposto em seus frangalhos, submetido a uma história ideológica sim, mas ideologicamente desenquadrada (ao contrário do Cinema Novo cuja clara assunção de posturas políticas o tornava messiânico). O roteiro em sua totalidade, é caracterizado por não apresentar diálogos estruturados; enquanto os personagens movimentam-se intensamente pelos espaços e a câmera na mão os persegue. Eles ocupam toda a tela, remexem-se, gritam, cospem e repetem ritmicamente as mesmas falas – eles são caracterizados por gestuais, repetições e manias. No filme, isso contribui para a alegorização da obra, esvaziando a psicologia dos personagens e marcando uma função na economia global da alegoria. Em um outro nível, a repetição também incide sobre a temporalidade das sequências do filme: ao jogar os corpos em comportamentos cíclicos, que atravancam o desenvolvimento causal e linear das ações, o próprio filme é colocado sob esse movimento truncado (Wahrhaftig, 2021).

Mon Amour é uma pantomima; algumas poucas narrativas criativas em *off*, aparecem e reaparecem dando alguma costura ao tecido fragmentário da trama e esses “pacotinhos” intertextuais têm muita força, como o destacado na epígrafe, porque são testemunhos do pensamento político do autor Sganzerla, expressos de forma irônica e metafórica – e sob esse prisma eles não exigem interpretação. A ritmicidade dos movimentos dos poucos personagens, os gestuais corpóreos, aberturas de braços, corridinhas, pulos, gritos, cantos, repetições, rusticidades, utilizam-se dos espaços da cidade como um palco para as mensagens viscerais dos seus corpos, e mesmo que as falas e movimentos não pareçam ter sentido, provocam estranhamento e afeição no espectador_a. Se para o cineasta Sganzerla, são os atores que fazem um filme e essa é sua razão prioritária, é o esgarçamento da performatividade dos atores e atrizes que faz emergir com toda força a sua corporeidade, tensionando mais e mais a carga ficcional e conceitual das cenas através da agitação da sua presença física e movimentos repetitivos (Wahrhaftig, 2021)³²¹. Isso é claro na performatividade de Vindimar, o irmão apalermado e homossexual da fera oxigenada, que canta repetitivamente cantos de Umbanda balançando seu corpo, enquanto Sônia, expressa-se em vômitos repetitivos como nas falas “tenho nojo, nojo de pobre”, “tenho pavor, pavor da velhice”.

Um narrador em *off*, é responsável por situar crítica, cronológica e metaforicamente a história - “nas proximidades da Idade da Pedra, anos 70...; Sônia é perseguida desde 1635 pelo Exu Corcovado³²² assim que saiu do navio negreiro...”, surge eventualmente para aliviar os caquinhos da narrativa, apresentar um personagem. Os comentários desses pequenos intertextos, ressaltam uma crítica cínica

³²¹ In: <https://www.scielo.br/j/gal/a/RKcykZxqkGWLjQ33KGmVvGc/?lang=pt>. Acesso maio de 2022.

³²² O Exu Corcovado é uma invenção. Exu é um Orixá de religiões afro brasileiras, e Corcovado, é o morro onde assenta-se o Cristo Redentor de braços abertos, símbolo máximo da religião cristã na cidade do Rio de Janeiro. É uma abordagem debochada do sincretismo religioso brasileiro.

aos elementos da história da colonização brasileira, enquanto “reforçam o arcaísmo que permeia o presente (...) um procedimento de sobreposição temporal que seria típico do tropicalismo com suas justaposições paródicas do arcaico e do moderno” (Pureza Fonseca, 2012:42).

Mon Amour é um filme colorido com alguns planos em p & b³²³, inteiramente registado com uma lente anamórfica arranhada instalada em uma câmera portátil, rodado em 35 mm e formato *Cinemascope* (ou *Totalscope*, as informações não são precisas relativamente a nomenclatura) uma técnica relativamente inexplorada na altura, até mesmo fora do país, confirmando a vontade experimental de Sganzerla. O formato valorizou o registo de favelas e das paisagens cariocas em *widescreen*, capturadas dentro das suas realidades espaciais, não em estúdios ou cenários, enquanto a lente herdada já arranhada, criou uma atmosfera especial nas imagens segundo relatou o responsável pela fotografia, Renato Lacleite. Em 2013 a película foi totalmente restaurada³²⁴ a partir de negativos em estado precário, já que como disse o próprio Sganzerla – a ausência de apoios (na produção) determinou o alijamento das formas (da forma filmica) e a sua deterioração. Nesse marco, foi um longo processo de observação das colorações originais, do som, e relativamente à montagem, já que existiam diversas versões do mesmo filme e muitos planos e imagens descosturadas, até a conclusão do trabalho de restauro.

Mon Amour é repleto de tomadas poéticas em criativos ângulos de câmera, remetendo a enquadramentos de um forte apelo icônico e sensorial, como a do homem negro de perfil em um *close-up* contra a pedra, uma real celebração visual da raça negra por Sganzerla; aos *travellings* em *longe* e *full shot* de Sônia pela praia de Copacabana, e os panoramas de Vindimar na favela, ou endeusado em imagens oníricas na contraluz da Lagoa Rodrigo de Freitas ou até trabalhando na cozinha do patrão. A atmosfera filmica elabora a explosão de cores do bairro de Copacabana, com matizes contrastantes como só acontece no verão carioca, em figurinos extremamente simples e marcantes, como no camisolão rosa de Vindimar; no vestido de cetim vermelho curtíssimo de Sônia e seus sapatos prateados, pretos ou vermelhos, ora de meias finas, ora sem meias, sempre de cuecas à mostra; no terno e gravata e roupa social do Dr. Grilo, na roupa do pequeno e arisco Money, que pede dinheiro aos turistas estrangeiros – o arquétipo do malandro carioca, de boina e camisa listada; e no simplório lençol branco que gira sobre a cabeça do *fantasma* que persegue Sônia na Galeria Alaska onde mora sua amiga. O tal fantasma é uma entidade que a acompanha pelas ruas e parece inspirada nos *parangolés* do artista

³²³ Infelizmente até o fechamento desse trabalho não foi possível levantar esclarecimentos a essa questão; porque existem planos em preto e branco e outros coloridos? Seria uma questão do restauro? A investigação aos processos de restauro também não esclareceu a questão.

³²⁴ Ver os relatos de Hernâni Heffner, o responsável pela restauração em: <https://vimeo.com/197281494>. Acesso em maio de 2022.

plástico Hélio Oiticica, a quem atribuem a invenção do Tropicalismo, ou até nos Aparakás, entidades de religiões afro brasileiras como o Candomblé e a Umbanda.



Figura 86. O fantasma_parangolé.
Sônia é perseguida pelas ruas e pela galeria Alaska.

Raccords abruptos isentam-se de preocupação com a continuidade, o som original ausenta-se com a dublagem de resultado estranho e eventualmente com total falta de sincronicidade com as imagens. Enfim, cores, cinestésias, atitudes dos personagens, que ao invés de falar são construídos em figurinos, movimentos e gestuais tipificados, todo o conjunto traduz a forma do fazer cinema naquele tempo histórico_espacial. A intriga é um fiapo de história; Sônia Silk, personagem interpretada por Helena Ignez, “sonha” ser cantora da Rádio Nacional (um sonho emprestado, diga-se de passagem ultrapassado desde que em 1970, os anos de ouro da rádio há muito já haviam perdido o brilho, substituídos pelos novos sonhos dos calouros da televisão, vide o programa do Chacrinha). A personagem é uma descendente de Gengis Kahn e do músico Noel Rosa, protegida por entidades caboclas, deuses de ritos afro brasileiros e indígenas, umbanda e candomblé, uma salada cultural bem brasileira, antropofágica, uma geleia geral. O irmão Vindimar, um homossexual em farrapos e com quem Sônia parece ter uma relação incestuosa, trabalha fazendo limpeza e cozinhando em um apartamento, até apaixonar-se pelo patrão advogado. O patrão, Dr. Grilo, o submete sexualmente sobrepondo-se ao empregado devido a sua posição social, informada não só pelos trajes e comportamento, mas por uma única frase “quem manda aqui sou eu, sou eu!!!”. Caracterizado de forma caricatural, o homossexual Vindimar apaixona-se e gosta de submeter-se ao patrão.

A loura magra e elegante de ares franceses (a atriz Helena Ignez é baiana) mesmo com os olhos borrados de maquiagem, às vezes custa a convencer como prostituta, especialmente quando sob os arcos da Lapa, usa um impermeável da mesma cor do vestido e entra em transe. Sônia prostitui-se em Copacabana ou na boca da favela onde reside, empurrada pela mãe aos gritos de “estamos com fome” e o que você vai fazer sua macaca de auditório³²⁵?” A loura acede porque está com fome também, mas não sem uma certa dose de sofrimento, bem nitido enquanto chora passando batom defronte ao espelho do barraco antes de ganhar as ruas novamente, no que é seguida pelo irmão em atitude mimética.

Em um encontro com outra prostituta que a convida para um programa na Argentina com tudo pago, Sônia repete a cantilena da história de sua família que é muito, muito rica e que costumava passar as férias em Mar del Plata, um balneário uruguaio. Em meio a pura fantasia repetitiva elaborada por Sônia, ela informa que foi expulsa de casa aos treze anos porque engravidou indo “parar na zona”, enquanto repete o bordão “tenho nojo de pobre, nojo de pobre!”. Sônia Silk, a loura oxigenada, a Miss Prado Júnior, é informada por Money desse título em um encontro na própria rua Prado Júnior, onde faz *trottoir* e encosta-se perigosamente em um camburão estacionado para ajeitar a maquiagem, enquanto os policiais estavam no bar tomando café. Essa cena improvisada pela atriz Helena Ignez é dona de uma história - isso representava um real perigo, já que era proibido e arriscado filmar nas ruas na altura. Money diz que a loura é famosa por fazer sexo com animais, provocando gargalhadas em Sônia que faz questão de desmenti-lo. Money faz uma proposta oferecendo moradia, com a condição de que ela terá de dar-lhe todo o dinheiro obtido nas ruas - a loura mais uma vez ri, mas não há raiva, só deboche e desesperança. Money é um vagabundo_malandro que fica na Avenida Atlântica pedindo dinheiro a estrangeiros e repetindo “*Money, Money, please, Money*” insistentemente. Às vezes ele se pergunta qual o sentido da vida, enquanto nós nos perguntamos se captamos perfeitamente o sentido das cenas de Money e a sua presença na história.

A trilha sonora é, na definição do músico tropicalista e autor Gilberto Gil, minimalista, ainda mais se comparada a exuberância e variedade de canções do filme anterior, *Copacabana Me Engana*. São apenas quatro canções incidentais, produzidas sob encomenda para Gil, construídas como *pacotinhos poéticos*, entremeadas por variantes vocais (como gritinhos) e instrumentais, sons de flauta ligeira e uma leve batucada jazzística abasileirada em bongó, enquanto Gil canta em inglês “*yellow, green, yellow, green...*” (as cores da bandeira brasileira). A trilha de Gil lembra muito a de Radamés Gnattali em *Fábula*. É possível detetar durante a exibição uma canção no estilo *rock & roll* e uma outra de Noel Rosa & Marília

³²⁵ Macaca de auditório é um termo pejorativo pespegado às fãs de ídolos da Rádio Nacional e sua matriz racista é discutida em: <https://www.geledes.org.br/macacas-de-auditorio/>. Acesso em maio de 2022.

Baptista (Provei³²⁶). Sganzerla, diferentemente de Fontoura que usou som direto - exceto na voz de Marquinhos, personagem dublado porque o ator Carlo Mossy tinha um forte sotaque francês - preferiu não usar som direto, e optou por dublar as personagens com seus respectivos intérpretes. De qualquer maneira o resultado soou estranho em alguns momentos pela precariedade e diacronia sonoras.



Figura 87. Helena Ignez personificando Sônia Silk.

A fera oxigenada arruma-se defronte ao vidro do camburão na Rua Prado Júnior, famosa rua dos inferninhos de Copacabana, enquanto os policiais de facto tomam café no bar. Uma manobra arriscada na altura pois não era permitido filmar nas ruas. A cena foi inesperada e improvisada, fruto da ousadia criativa de Helena Ignez.

O sincretismo religioso atravessa o fiapo de história, sendo permeado pelos trajes dos personagens trabalhando de forma alegórica. Ao vermelho do vestido de cetim da loura, pode-se atribuir diversos simbolismos dentro de religiões como Umbanda e Candomblé; é a cor das roupas de Exu³²⁷, o Orixá maior, mensageiro conector do divino e do terreno, e igualmente das roupas da Pomba Gira; é a cor atribuída ao diabólico. Mas a iconografia aponta também para a cor da bandeira comunista, para a cor

³²⁶ A letra da música de Noel Rosa é muito simples; “Provei, do amor todo amargor que ele tem, então jurei, nunca mais amar ninguém, porém, eu agora encontrei alguém, que me compreende, e que me quer bem. Nunca se deve jurar não mais amar a ninguém. Não há quem possa evitar de se apaixonar por alguém. Quem fala mal do amor, não sabe a vida levar, pois quem maldiz a própria dor tem amor mas não sabe amar”. In: <https://www.letras.mus.br/noel-rosa-musicas/397353/>. Acesso em maio de 2022.

³²⁷ O Oxford Dictionary assim define o Exu no sentido religioso; “Exu é o orixá do panteão nagô ou cada um dos entes espirituais que se fazem de criados dos orixás e de intermediários entre estes e os homens, dados como de índole vaidosa e suscetível [Desde a África, assimilado pelos missionários cristãos ao diabo cristão, Exu se faz também de entidade protetora e ligada aos ritos de divinação nas religiões afro-brasileiras.] Na quimbanda, no catimbó e em alguns centros de umbanda, Exu é cada um de inúmeros seres inferiores, espíritos do baixo mundo astral, cuja atividade pendula entre o Mal e o Bem. In: <https://www.bing.com/search?q=exu&qs=n&form=QBRE&sp=-1&pg=exu&sc=83&sk=&cid=79AF0BCAE7244CFEA5EBA4A3C4821506>. Acesso em maio de 2022.

do sangue, do sangue menstrual, e até para o vermelho de...chapeuzinho vermelho, a menina das histórias infantis que enfrenta o lobo mau. O vermelho igualmente, associa-se simbolicamente ao erotismo e a sexualidade, e em determinadas mentes, é comum estar associado à prostituição e à vulgaridade. Nesse sentido, a prostituta Sônia é antagônica, às vezes Chapeuzinho Vermelho cuspidando toda a cerveja que bebe, usando maquiagem exagerada, desamparada. Sua postura remete eventualmente em gestuais a uma personagem sofisticada dos filmes de Godard, uma das influências admitidas por Sganzerla, ao lado de Welles, dos filmes japoneses e de Oswald de Andrade, autor do manifesto antropofágico. Nesse sentido, atriz Helena Ignez ultrapassa em muito Sônia Silk enquanto sua personalidade ofusca a personagem.

A loura confunde-se com as ruas, é um personagem geográfico carregando topografias eróticas e perigosas no corpo esguio. Ao mesmo tempo, ela é assombrada por figuras de força e “masculinidade” que em *Mon Amour*, é a própria mãe que a obriga a se prostituir, depois a falsa amiga que não paga o programa que lhe devia. A prostituta aqui, conecta asfalto e favela, o álcool e as drogas, a religião cristã e as religiões de matrizes africanas, e a heterossexualidade e homossexualidade livre de tabus. É a figuração de um ser perdido, faminto de justiça social e de alimentos, soterrado diante das circunstâncias políticas.

7.5.2. DEAMBULAÇÕES DE SÔNIA SILK E DE MONEY

"Nessas condições, imóvel diante da grande miséria nacional, o otário só pode seguir dopado de sol, da cachaça e de magia. Até um dia acabar de vez com essa nossa evidente necessidade do samba, da necrofilia e da saudade. O sol de Copacabana, enlouquecendo certos brasileiros em pouquíssimos segundos, deixa-nos completamente tarados, atônitos e lelés, as forças sobrenaturais paralisando-nos; nós os fantasmas esfomeados do planeta". Extrato de intertexto do filme Copacabana, mon Amour.

É assim que os otários e os personagens_geográficos, sempre em transe místico de *Mon Amour* circulam por Copacabana, transformada em espaços dramaturgico_eróticos. Dopados, estagnados, com fome e inebriados de sol, desejosos de sexo, os otários não sabem exatamente o que fazer para atenuar o sofrimento, e lelés, apenas caem nas ruas e sobrevivem. É sob esse estado psíquico e ideológico dos nossos guias de viagem por Copacabana que seguimos momentaneamente, movidos pelo impulso cartográfico de Sganzerla, apresentando uma visão incomum na altura para o espectador_a sobre o bairro. Uma visão projetiva do autor, expressa pela cartografia fragmentária, em processo contínuo de

mapeamento da cidade e da sociedade, perdida em meio a decadência urbana do Rio de Janeiro. *Mon Amour* escancara o contraste entre essas várias Copacabanas, evidenciando as desigualdades entre a rigidez da cidade formal e a precariedade da informal, imersas na beleza cenográfica da cidade que é franqueada a todos que conseguem alcançá-la com o olhar - ou com o bolso, porque vislumbrar a paisagem custa caro, mas nas favelas elas são um privilégio pois são praticamente gratuitas a quem se dispuser a nelas subir.

Tudo acontece em Copacabana, o bairro que seria a *aparente* antítese geográfica das questões exploradas pelo filme, porque é o tal território cartão-postal da nação. Isso evidencia um gesto cínico de Sganzerla, ao capturá-la para exibir as mazelas cariocas. Como disse a atriz Helena Ignez em entrevista - Copacabana é mais que um bairro; é set de filmagem, é tranquilo, mas é também apocalíptico e louco, simbolizando tudo, enquanto a paisagem explode em beleza. E é nas superfícies dos espaços segregados das cozinhas e quartos dos apartamentos, na liberdade das ruas, galerias e boites, que o (des) encontro entre os indivíduos torna-se perceptível, sob o terreno fértil e imaginativo da ilusão carioca. Sganzerla construiu um mapa fílmico das experiências à escala local, e mais uma vez, a psicogeografia afetiva do próprio autor atuando à margem, transparece nessas geografias em deslocamento. Exceto a praia de Copacabana, são lugares à margem da alegria turística ensolarada, distintivos das territorialidades da pobreza e dos excluídos cariocas em espaços icônicos marcantes, e que pouco mudaram ao longo do tempo, permanecendo ainda com as mesmas feições_ funções, em maior ou menor grau. Neles, os corpos rejeitados das prostitutas, dos homossexuais, dos viciados e dos malandros, deambulam e mercantilizam desejos, misturando-se aos espaços de lazer comuns como a praia, frequentando ruas boémias e pecaminosas como a famosa Prado Júnior - repleta de inferninhos, boites famosas, salas de cinema ou como a Galeria Alaska, hoje mistura de boteco, puteiro, ponto de jogo do bicho, e de lojas tão simples como armarinhos e xerox.

A Galeria Alaska, antigo cosmos para extrapolar a sexualidade, resume o caldeirão cultural do bairro no qual Sônia transitava com desenvoltura para a captura ou não de clientes, junto a sua “amiga” prostituta, representada pela atriz Lília Lemmert, usando uma peruca para alongar os cabelos. No interior escuro dos barracos e das kitinettes, nas cozinhas de azulejos sujos e nos quartos dos apartamentos, os excluídos trabalham como empregados domésticos, aparentam ter seus corpos disponíveis para praticar sexo com os patrões e eventualmente se escondem, num jogo espacial interior_exterior. Na cozinha do apartamento classe média do Dr. Grilo, na área de serviço onde Vindimar lava roupa e cheira as cuecas do patrão, cenas sensuais começam e depois viajam para o quarto, o mesmo ambiente onde o sexo a três torna-se depois, uma sentença de morte para o Dr. Grilo. Nesse

caso, o universo diegético de Sganzerla, tal como o de Fontoura, traz à tona a viagem do habitar, imaginada na vida secreta dos esconderijos domésticos dos apartamentos classe média típicos do bairro, que aqui culmina em violência.

Em contraste, não há viagens do habitar estendidas no interior das casas da favela, apenas um plano em um barraco, o de Sônia, uma tomada em *contre plongée*, focalizando de baixo para cima a loura em lágrimas diante do espelho passando batom, antes de voltar às ruas para se prostituir, empurrada pela mãe. O gesto é prontamente mimetizado pelo irmão, que lhe traz um prato de comida, no qual a loura cospe como sinal de rejeição. O cuspe é uma das manhas de Sônia, um dos gestuais que a caracteriza, em nítido confronto ao que ela nos remete como imagem feminina; é o nojo, a escatologia presente no cinema marginal. Os pobres e os diferentes são historicamente espacializados nos antros da cidade, e no caso de Copacabana, habitam as suas cinco favelas jamais ocultas no alto dos morros, pelo contrário, elas são bastante visíveis e hoje, com os mapeamentos dos drones em ângulos nunca imaginados estão mais mapeáveis do que nunca, conforme já relatado no início do primeiro capítulo; se o habitante do solo plano não entra nesse espaço, o drone consegue entrar. Em *Mon Amour* (1970) a favela onde moram os irmãos Sônia e Vindimar, ora parece a Tabajaras, entre Botafogo e Copacabana, ora Babilônia no Leme. Quando surge a Babilônia, aparece em processo de formação, ainda relativamente ordenada na encosta e não tão densificada como atualmente. Tabajara, a favela acessível a partir da ladeira dos Tabajaras, escorre por Botafogo e por cima do Túnel Velho até Copacabana, sendo documentada em várias tomadas direcionadas acima do cemitério São João Batista. Salta aos olhos o lixo no chão, a sujeira, a precariedade e a ausência de estrutura evidenciados quando os planos entram na favela, ao abordar com clareza e nitidez o conjunto de barracos feitos de restos e sobras de tábuas de madeira. O mapeamento da memória dessa paisagem incorpora essa arquitetura vernacular, na exibição nada poética da proto_favela do Cantagalo.

À medida que a câmera persegue os personagens fictícios em suas errâncias topográficas, seguimos Sônia pelos becos, usando sapatos vermelhos, empurrada pela mãe e pela fome, fazendo o caminho de descida do morro e seus becos com uma certa dificuldade, até encontrar o belo rapaz negro que a ajuda a vencer as dificuldades da descida e que grita, mimetizando Vindimar. O rapaz é merecedor de um plano poético de seu rosto de perfil, e parece ter sido simplesmente incorporado do local às filmagens. Antes de sair, Sônia entra no barraco da mãe e pede um beijo, mas não é atendida. E segue seu caminho, enquanto Vindimar chafurda no lixo. Ao chegar no final do morro, Sônia liberta-se dos becos estreitos avistando a cidade edificada lá em baixo – uma panorâmica que se abre em 180 graus fechando-se no morro ao lado onde, quando o olho da câmera estaciona seu olhar para expor a

proto_favela do Cantagalo nos anos 1970. Quando ela alcança o final da estreiteza dos becos é como uma libertação visual e pessoal - assim começa o jogo espacial favela_cidade, através dessa primeira mirada da paisagem de Copacabana.



Figura 88. Poesia visual e rusticidade.

Rusticidade mínima em diferentes enquadramentos, colorações e efeitos. No alto, Sônia e seus cabelos esvoaçantes nos caminhos da favela até o asfalto onde irá prostituir-se; respeitosa imagem em contre plongée de homem negro, uma captura muito provavelmente não prevista; Sônia cobra da amiga o que ela lhe deve aos gritos, batendo na porta de entrada do edifício onde ela mora. Vindimar, em cena onírica defronte às águas calmas da paisagem da Lagoa Rodrigo de Freitas. Embora professando religiões afro brasileiras o camisolão cor-de-rosa de Vindimar lembra vestimentas de estátuas religiosas cristãs em igrejas e procissões brasileiras.



Figura 89. A escatologia marginal.

Ela faz parte do gestual diegético do arcabouço marginal. Vindimar após lavar as cuecas do patrão e cheirá-las com prazer, limpa o nariz com os dedos. Pouco depois o patrão chega para beijá-lo por trás.



Figura 90. Sônia Silk e o ebó para o irmão.

Ela surge nas cenas iniciais em um ritual de ebó, incorporando espíritos no terreiro do babalorixá Joãozinho da Goméia. Joãozinho interpreta a si próprio no filme. O ebó provavelmente é dedicado a livrar o irmão da paixão pelo patrão, Dr. Grilo.



Figura 91. A família de Sônia.

A mãe de Sônia grita que tem fome e seus dois filhos estão possuídos pelo demônio. Ela diz que o único filho que pode ajudá-la, está fora dali. Ao lado do irmão Vindimar com um galo vermelho nas mãos, Sônia grita em meio ao lixo “vou morrer hoje, mãe, eu vou morrer hoje”. Na verdade, ela não morre, mata em defesa do irmão.

Uma elipse depois, Sônia surge descendo aos poucos o final da ladeira de bicicleta, já com sapatos prateados para continuar sua errância, chegando na Avenida Atlântica no Posto 6, quando o fantasma passa a segui-la novamente. A loura desceu pela ladeira dos Tabajaras que conduz até o bairro de Botafogo, onde pode-se ver obras de contenção de encosta, provavelmente do Túnel Alaor Prata em reforma, o Túnel Velho, aquele que deu o primeiro acesso direto e mais rápido ao bairro, inaugurado no final do século XIX. Em um raccord abrupto a loura ressurgue no final de Copacabana, no Posto 6. Nesse marco, o mapa fragmentário de Sganzerla nunca busca a precisão, é feito de topografias e partes da cidade cerzidas de maneira desconexa, sem fidelidade aos fluxos e ligações reais das veias do corpo urbano; são fragmentos de locais escolhidos pelo autor para a tessitura de um mapa rasgado do Rio de Janeiro. Nesse ponto, Sganzerla diverge das cartografias cinemáticas que fazia Eric Rohmer, ao mapear Paris em seus filmes, quando chega a capturar nomes de ruas e avenidas e topografar lugares, esclarecendo o espectador_a, geolocalizando-o_a no espaço. Difere igualmente de Amor Bandido, de Bruno Barreto, o último filme a analisar, seguidor inconsciente dos parâmetros de Rohmer. É preciso remontar a cartografia cinemática de Sganzerla para ingressar em seus mapas mentais, que não se referem apenas aos espaços. Isso significa que para a compreensão dos não iniciados no roteiro carioca zona sul, poderá ser necessário legenda. Sua cartografia é mais nítida para mentes atentas que reconhecem os lugares – não são paisagens substitutas, cenários construídos ou falsificados, são paisagens descontínuas como diagramas truncados.



Figura 92. Sónia e a “amiga” prostituta.

A amiga de peruca lhe oferece programas, elas fazem amor depois de um encontro na Av. Atlântica e um passeio pela galeria Alaska. A amiga fica devendo a ela o pagamento de outro programa. Ao final do romance, Sónia é expulsa do prédio pela tal amiga e fica gritando do lado de fora do edifício, enquanto a outra vai calmamente tomar um banho, removendo a peruca.

Depois que Sónia é expulsa pela amiga que não lhe paga, um *raccord* abrupto geolocaliza o espectador_a na paisagem, trazendo em um *travelling* trêmulo de apenas dois segundos, a linda vista do Pão de Açúcar, colorido e onipresente, visualizado a partir das pistas de rolamento da Praia de Botafogo, bem acompanhado pela música alegre de Gilberto Gil. Assim situados, outro *raccord* abrupto nos joga na Avenida Atlântica em p & b onde Money³²⁸, o arquétipo do malandro carioca, surge pedindo dinheiro e oferecendo Copacabana *girls* para marinheiros norte-americanos, que o miram desconfiados (mesmo porque eles são mesmo marinheiros). Na negativa, Money volta-se para nós e nos pergunta qual o sentido da vida, enquanto propõe um retrato_clichê do bairro, o dos pedintes, malandros e prostitutas na praia. A sobreposição de eventos em um mesmo quadro mostra a desordem urbana pela qual passava

³²⁸ Money não é o nome do personagem interpretado pelo ator Guará. Como ele não é nominado foi escolha da autora tratá-lo dessa forma, para permitir identifica-lo no texto escrito.

a avenida na época das intervenções de alargamento para a inserção do emissário submarino. Um restaurante cuja varanda invade a calçada, a torna estreita para os pedestres obrigados a conviver com os automóveis estacionados – e vê-se um desenho em pedra portuguesa em grandes quadrados, diferente daquele de ondas no qual transitam as prostitutas Sônia e a amiga. Observa-se na praia, poucos automóveis circulando, barracões instalados como suporte para as obras de alargamento e curiosos apreciando as filmagens. A câmera vira 180 graus para acompanhar Money e expõe mais barracões em obras neste trecho da praia, que parece ser um pouco mais próximo do Leme. O plano finaliza com mais um raccord abrupto e um plano fixo focalizando uma nota de um dólar. O plano fixo insistente cuja duração é maior do que 5 segundos, incomoda, trazendo ao invés de George Washington estampado no medalhão, a face do Jesus Cristo crucificado – não o Cristo Redentor de braços abertos encarapitado no morro do Corcovado, o símbolo carioca da religião cristã por excelência. Mensagens subliminares elaboradas pelo autor Sganzerla povoam a diegese de *Copacabana Mon Amour*. Em outra sequência, Money está encarapitado sobre a construção térrea que contorna o Hotel Copacabana Palace, alisando seu canivete de estimação, refletindo em voz alta sobre a fantástica riqueza brasileira (no texto inicial lá está...o Brasil é o país mais rico do mundo...). A piscina está atrás dessa construção, cuja laje de cobertura/terraço é encimada por uma balaustrada, local por onde caminha perigosamente o personagem. Dali, pode-se ver a piscina repleta de turistas banhando-se deitados ou sentados, divertindo-se em meio a garçons e ao maître, circulando uniformizados entre guarda-sóis listados, contrastando com o discurso de Money sobre a pobreza brasileira.

O ícone de elegância copacabanensis em 1970 é exposto em toda sua glória, ao menos em relação a linda piscina, hoje ainda com o mesmo aspeto desde sua fundação. Enquanto Money caminha sobre a balaustrada recitando seu texto, pode-se perceber a Avenida Atlântica ainda com duas pistas, e na praia, toda a infraestrutura implantada nas areias, entre elas guindastes, dragas e o rasgo de abertura junto ao calçadão de ondas, criado para enterrar os tubulões do emissário submarino, ladeados por um guarda-corpo de madeira. Hoje sobre esse rasgo, localiza-se o canteiro central da avenida que avançou por sobre as areias da praia, enquanto as novas areias avançaram sobre o mar, recuando a linha de costa. O filme conduz ao que hoje faz parte de uma cartografia de memória não intencional, já que Money oferta um ângulo diverso daquele normalmente encontrado sobre as obras de inserção do emissário submarino, permitindo ver como foram realizadas as obras de alargamento da praia, e também da abertura do novo trecho do Túnel Alaôr Prata, além de favelas ainda não densificadas, da favela da Catacumba antes da remoção, locais em obras onde foi possível filmar longe de olhos opressores. *Copacabana Mon Amour*, nesse sentido, é testemunha de uma fase de transição da cidade e do país, e

de marcantes intervenções urbanas que marcam o início de novos processos na cidade do Rio de Janeiro, enquanto o espectro político mira a incerteza e a opressão.



Figura 93. Paixões em Copacabana.

Violência, sexualidade latente, transes místicos, amor e morte se encontram na morada do DR. Grilo, o patrão. A loura transa com Dr. Grilo, que depois transa com Vindimar, para depois transarem os três. Vindimar sente-se traído por Dr. Grilo que termina estrangulado pelos dois irmãos.



Figura 94. Caos urbano na Av. Atlântica.

Os barracões na praia, as duas vias de carroçagem e os marinheiros. Um turista vagueia com a câmara fotográfica nas mãos, a varanda do restaurante avança sobre a calçada e disputa espaço com os automóveis estacionados. A desordem urbana mostrava sua face. No lado esquerdo é possível ver as obras de alargamento da praia.

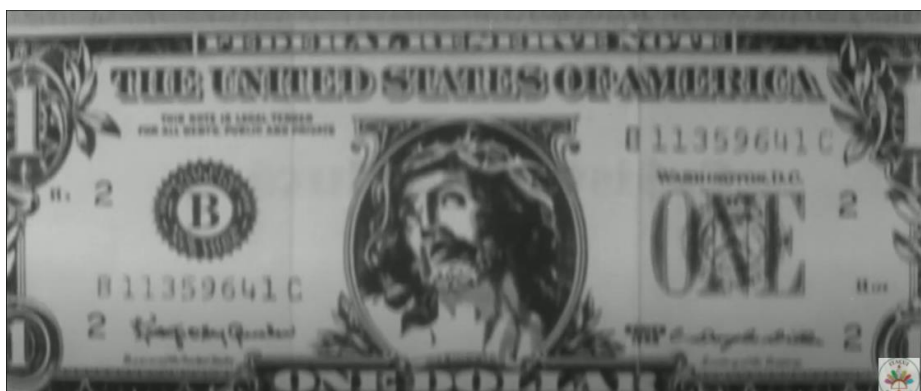


Figura 95. Jesus Cristo e o dinheiro.

Jesus com a coroa de espinhos, sobreposto a nota de um dólar.



Figura 96. Tubulões das obras de duplicação Copacabana.

Tubulões descansam abandonados esperando a sua vez nas areias da praia de Botafogo. As areias foram levadas de Botafogo para Copacabana através desses tubulões



Figura 97. Favela entre Botafogo e Copacabana.

A favela encarapitada no morro é provavelmente a Babilônia, ainda em processo de densificação. É possível observar-se um certo ordenamento, a existência de vias internas e casas com singelos telhados de cerâmica. Escadaria de acesso a favela. Tomada do cemitério São João Batista, a partir da favela Tabajaras. No filme, pode-se observar obras na frente do cemitério e na entrada do Túnel Alaor Prata, o Túnel Velho (a via curva abaixo e no centro da imagem). Esse é o primeiro túnel que deu acesso direto a Copacabana, inaugurado no final do século XIX.



Figura 98. Vindimar na Lagoa Rodrigo de Freitas.

Vindimar em um vislumbre da Lagoa Rodrigo de Freitas ainda com a extinta favela da Catacumba. Ela foi removida em 1970, sob o governo de Negrão de Lima. Hoje não há traço algum de sua anterior existência. Hoje a área é a responsável pela maior arrecadação do Imposto Predial e Territorial Urbano, a área de maior poder aquisitivo da cidade.



Figura 99. Sônia ganha o asfalto.

Após vencer os becos da favela, Sônia alcança a saída defrontando-se com a paisagem panorâmica de Copacabana, sua libertação. Finalmente ela desce pela ladeira para o bairro. As obras são provavelmente do segundo trecho do túnel Alaor Prata, o Túnel Velho, entregue em 1970 e que interliga Botafogo à Rua Siqueira Campos. Antes de descer Sônia encontra o irmão, com a simbólica lata d'água na cabeça, enquanto ao lado um rapaz empina um pipa vermelha – é a cor vermelha sempre pontuando os planos de Sganzerla.



Figura 100. Sónia e a amiga prostituta.

As moças fazem trottoir em p & b na Avenida Atlântica, bebem cerveja no gargalo, fumam, enquanto a loura oxigenada repetidamente declara seu pavor da velhice. Esse trecho da praia, quase no Posto 6 ainda não estava em obras de duplicação. Os calçadões estreitos podem ser observados assim como os muitos recapeamentos do asfalto mostram a pista da Atlântica em nível mais alto que a calçada das edificações. O desenho de ondas se repetia tanto diante da praia como dos edifícios. O padrão de calçada diante dos edifícios foi substituído por desenhos de Burle Marx, no largo calçadão que substituiu o antigo.



Figura 101. Sónia em busca de clientes.

Money e Sónia encontram-se sob a chuva na Rua Prado Júnior. Money tenta convencer a Miss Prado Júnior a trabalhar para ele. Alega que a loura é famosa pela prática de sexo com animais. Ela ri.



Figura 102. Sónia, caminhando no Posto 6.

Sónia é perseguida pelo parangolé_fantasma. A câmara faz um longo travelling pela praia mapeando a aquarela_clichê de fundo, até alcançar a visão do Pão de Açúcar e do morro do Leme, quando o fantasma já está fora do enquadramento. Sónia dilui-se no domínio da paisagem, nas montanhas, no mar e nas nuvens, oferecendo uma pausa narrativa aos espectadores. O seu vestido quase deixa nesse momento de ser vermelho. Aqui Sónia mimetiza-se à paisagem geografizando-se em suas errâncias. Ela também como um fantasma, agora.



Figura 103. Money no Copacabana Palace.

Ele recita o texto sobre as riquezas brasileiras, primeiro com o canivete nas mãos e depois caminhando sobre a balaustrada. Em sua caminhada de ida e volta, estão expostas as obras de inserção do emissário submarino em direção ao Posto 6.

Após o assassinato de Dr. Grilo, Sônia e o irmão ganham as ruas novamente. Em desespero, Vindimar vai à praia de Botafogo onde grita ter sido traído pelo patrão, rodopiando os braços em gestuais exagerados e desencontrados dentro do camisolão cor-de-rosa. A loura, no entanto, está na praia com Money vaticinando sua própria ressurreição sobre uma draga rodopiante. O plano exhibe ambos de vermelho sobre a draga girando sem parar, enquanto a câmera sobe e desce filmando o rodopio. Money tira a camisa vermelha e eles cantam, rodam e a música de Gilberto Gil entoa “diz pra ela que eu volto amanhã” enquanto a voz de Vindimar entoa em off a canção do Caboclo Tranca-ruas³²⁹, sobrepondo-se à canção de Gil. E Sônia fala;

Cansada de ver a cara de Deus a 40 graus à sombra, era o fim de mim, dessa Miss Prado Júnior e começava uma outra Sônia Silk. Antes a fome não me deixava pensar, agora ela me faz pensar, não em mim, não no espírito dos meus amantes, mas a fome faz cada vez mais pensar na fome dos outros azarados da terra. É preciso mudar a face do planeta, transformar pelo violeta esse planeta errado, vagabundo e metido à besta!

Existem duas versões disponíveis no You Tube, uma restaurada, sobre a qual foi feita a análise e outra mais antiga. A versão restaurada não possui diversas cenas da mais antiga e vice-versa. A antiga foi retirada no canal “Filmecos Sganzerla” e parece ter mais lógica na montagem e ordenamento da história, comprovando que o cinema tem uma capacidade autêntica de reversibilidade sem prejudicar a cartografia cinemática. Mas, esse tipo de manipulação é evidentemente capaz de mudar a lógica da história. A versão restaurada permitiu pela sua melhor qualidade, a análise do filme.

Acesso ao filme;

Versão restaurada:

https://www.youtube.com/watch?v=6X6sUbjPG-I&ab_channel=Ita%C3%A7u%C3%ADFilhodeF%C3%A9

Versão antiga:

https://www.youtube.com/watch?v=yRfHVESlo-s&t=13s&ab_channel=FilmecosSganzerla

³²⁹ Ver em: <https://umbandaead.blog.br/2017/08/04/5-fatos-sobre-tranca-ruas/>. Acesso em maio de 2022.



Figura 104. Sónia e Money em meio as obras.
Na sequência final, Sónia e Money estão em frente às obras do emissário sobre uma draga. Eles rodopiam na draga sem parar, divertindo-se, enquanto a loura recita o seu próprio renascimento.



Figura 105. Outras cartografias da loura oxigenada.

Nos Arcos da Lapa ela entra em transe. Mirando o letreiro da boite New Holiday, na esquina da Av. N. Sra. de Copacabana com Av. Princesa Isabel, a boite/inferninho que não mais existe, onde talvez tenha encontrado uma nova forma de trabalhar sem ser nas ruas. Na praia em obras, fazendo trottoir. Na ladeira do Leme em busca de clientes.

7.6. TATI A GAROTA, 1973

7.6.1. CARTOGRAFIAS MÍNIMAS



Figura 106. Cartaz de lançamento e capa do vídeo cassete.

Trata-se de um filme com uma história atemporal, delicado e poético, baseado em um conto do escritor ipanemense Aníbal Machado, um cronista do Rio de origem mineira, de um outro estado do país. Com uma importante produção de contos de qualidade, embora pequena, Aníbal é mais conhecido como o pai da querida Maria Clara Machado, autora de uma diversidade de peça infantis marcadas na memória brasileira, também dramaturga e fundadora do Teatro Tablado, escola formadora de muitos atores de teatro e televisão - mas isso é uma outra história. O conto foi escolha do cineasta Bruno Barreto, que seguindo o caminho natural da família intelectual e intensamente mergulhada no cinema, no que pese a história de seu pai, o produtor de cinema Luis Carlos Barreto³³⁰, apelidado de Barretão, terminou como opção surpreendente do jovem de apenas 17 anos. Ao pai, o super dotado jovem que pretendia ser diretor de fotografia e não cineasta, e que já tinha trabalhado como fotógrafo no Jornal do Brasil e até no Pasquim, manifestou o desejo de filmar outra história; *Amor Bandido*, por acaso o último filme a analisar nessa sequência, mas a família considerou o filme uma empreitada muito ousada para um rapaz tão jovem, que terminou por decidir pelo conto de Aníbal. *Amor Bandido* foi filmado 5 anos depois de Tati, quando o maduro cineasta já tinha 22 anos e já tinha realizado seu filme de maior sucesso – *Dona Flor*

³³⁰ Ver a produção da LC Barreto em: L.C Barreto | Produções Cinematográficas (lccbarreto.com.br). Acesso em junho de 2022.

e Seus Dois Maridos.

O roteiro brilhantemente adaptado de *Tati a Garota*, é uma história linear e simples em essência, mas psicologicamente bem tramado e por isso, apelativo às emoções. Mas é também uma história de mobilidade urbana, recheada por um dos eventos característicos da configuração dos moradores de Copacabana, Ipanema, Leblon e Barra da Tijuca, as Zonas sul e Oeste – a do passado de suburbano migrante pela própria cidade em busca de uma vida melhor. Uma costureira e mãe solteira abandonada ainda grávida, Manoela, na pele da atriz Dina Sfat, no auge de uma beleza de ares aristocráticos com uma filha vivíssima e cheia de energia, a pequena atriz Daniela Vasconcelos, a Tati, resolve dar um passo mais alargado do que poderia dar conta. Corajosamente muda-se de uma casa térrea no subúrbio da Penha, para um apartamento do tipo *kitinete* no bairro de Copacabana, mais precisamente para a Praça do Lido.

A praça do Lido é uma das poucas e primeiras praças do bairro, poucas praças aliás, já que a maior área de lazer de Copacabana é a praia - e contra a instituída prática sócio_cultural do banho de mar não há rivais no Rio de Janeiro. Se a Zona Sul da cidade é a melhor paisagem, o bairro de Copacabana é praticamente uma praia, como disse em entrevista Bruno Barreto. Três quadras apenas separam o prestigioso Hotel Copacabana Palace da Praça do Lido; ela é igualmente localizada bem em frente à praia, o que facilitou em muito a sua incorporação como início da rota de verticalização da Avenida Atlântica, especialmente a partir do *boom* imobiliário do ano de 1929. Na data de filmagem a praça abrigava a escola municipal Roma³³¹, provavelmente a escola onde estudava Tati, e um quiosque voltado ao turismo, conforme informações do próprio Bruno Barreto. Trata-se, portanto, de um lugar que demarcado pela história inicial de Copacabana, na qual os edifícios circundantes são dos mais antigos e sólidos da avenida da praia. Com quase 100 anos, a praça sofreu inúmeras mutações e intervenções em seu desenho e acabamentos, começando com um desenho caprichado com ares suburbanos em torno dos anos 1930, com jardins geométricos gramados, as tradicionais pérgulas em madeira, quiosques oitavados e piso de saibro. Na época de Tati, o espaço já tinha um desenho funcional e brinquedos padronizados, conservando o solo permeável ainda em saibro arenoso. Esse é o universo de Tati, de onde ela pouco sai, no máximo para atravessar a Av. Atlântica para ir à praia, e seu pequeno mapa, sua cartografia mínima. A praça e a praia são uma extensão do seu pequeno apartamento, do seu reduzido mapa geo_afetivo. A partir dali não há mais quase nada, e considerando-se que Tati tem até mais espaço e amplidão que muitas crianças, mesmo assim, pela ausência de olhares paternos ou

³³¹ Para maiores informações ver: <https://rioquepassou.com.br/2008/04/21/lido-posto-de-socorro-e-restaurante-lido/>. Acesso em junho de 2022.

de outros familiares que possam cuidar dela, ela fica quase sempre solta no mundo.

A câmera constrói as imagens sob o ponto de vista de Tati, com muitos planos em *contre plongée* de forma a dar conta da percepção dimensional de uma criança. Num pequeno caminhão em meio a alguns poucos móveis, está Tati, ansiosa pela mudança, aguardando a mãe que sai de casa mostrando que se veste com elegância, tal como suas clientes. Na despedida, muitos sorrisos são trocados com a vizinhança, enquanto Manoela ao subir no caminhão, aproveita para convidar as vizinhas a visitá-la para tomar um café, “porque lá é lindo, tem mar”, ensaiando um quase momento de glória, possibilitado pela ascensão social intencionada que já antevê bem sucedida. A cena de abertura fecha-se focalizando a singela igreja da Penha no alto do morro, dona de uma escadaria frontal que é palco do agradecimento e pagamento de promessas de uma população católica e solidária. A imagem da igreja se esvai até que a imagem e a vida suburbana desaparecem, dando lugar a entrada em uma outra cidade. Passado no ano de 1972, a cena de abertura escancara um Rio de Janeiro viariamente conectado do subúrbio à Zona Sul, através de um passeio cartográfico linear, visualizado pelo *travelling* da câmera, dispositivo protético instalado dentro da camioneta, o substituto do nosso olhar. A camioneta vai circundando a Orla, toda ela aterrada, desde o Parque do Flamengo, passeando pela Praia de Botafogo, até finalmente alcançar Copacabana sob o olhar encantado e curioso de Tati. No aterro inaugurado em 1965, ainda se veem os jardins e as árvores a crescer, e o antigo avião instalado na pista central, acessível somente pelas delgadas passarelas, existe para recrear as crianças, embora um pouco isolado. O avião é a lembrança marcante de maquinários tecnológicos da modernidade, assim como o automóvel e o aeroporto Santos Dumont, ali nas proximidades. O Parque é o somatório das áreas verdes com os automóveis, resultando de uma forma rodoviarista de idealizar o meio urbano, quando a escala é a do automóvel e a percepção de mundo já está embrenhada pela aceleração temporal, chocando-se com as perspectivas da criança e sua relação escalar com o bairro suburbano. Esse estilo de viver vai mudar para ambas, mãe e filha.

Costureira de roupas sob medida, e em busca de mais recursos Manoela enche-se de trabalho, já que as clientes estão bem mais próximas e na mesma circunscrição geográfica, mas elas não costumam pagá-la com a correção prometida, já que a maior parte parece depender de ter de pedir dinheiro aos maridos. Esse não é mesmo o caso de Manoela, por isso ela não consegue dinheiro para pagar o aluguel. A sua condição de existência suburbana em um bairro como Copacabana mostra que os habitantes da zona sul não costumam encarar pessoas como Manoela como iguais – o seu berço já é mácula intransponível (Imaginários Cariocas, 2015:68) As promessas não cumpridas por Copacabana aprisionam - aos poucos Manoela percebe que o conceito de liberdade é só mais um truque ilusionista.

Por mais que se trabalhe, sempre falta o dinheiro.

O pequeno apartamento não dá conta de cercar Tati que encontra na praça do Lido os amigos que lhe fazem *bullying* porque ela não tem pai. Tati está sempre com cuequinhas à mostra, já que as roupas não lhe cabem e a mãe não parece comprar ou fazer-lhe nada de novo. O contraste amigo_inimigo na psicologia infantil é personificado por Paulinho, uma paixão de crianças. O ousado guri rouba-lhe a boneca para quedas jogada propositalmente da janela da kitinete, criando depois todas as dificuldades para devolvê-la, nascendo assim uma amizade repleta de confrontos engraçados. Mas uma nova amiga - a única criança negra do grupo, menina que certamente compreende a sensação de desconforto de Tati, guarda a boneca na primeira oportunidade de resgate e a devolve. Assim nascem suas maiores amizades, Zuli e Paulinho.

A vida nada fácil de mãe e filha, com a criança sempre solta na praia e na praça, em contraste com o ambiente restritivo da kitinete - e no caso de Manoela, praticamente sem nenhum lazer - aliás ela não vai nem à praia, empurram a costureira após uma pesquisa ligeira em sua agenda, a decidir chamar alguém para sair e extravasar. Na boate, ela dança coladinho, bebe um pouco, em busca de um pouco de afeto e de dar vazão à sua sexualidade, engravidando depois. Mas ela perde a criança, resultado de eventos que abalam a sua emoção, como a ordem de despejo recebida pela locatária e o *imbróglio* com suas clientes que não pagam. Isso tudo para tristeza de Tati. O que Manoela não deseja, na verdade é desistir de morar no bairro e perto da praia, cogitando inclusivamente deixar a filha com uma irmã que ainda reside no subúrbio e digamos assim; trocar de profissão, talvez tornar-se garota de programa. Mas ela percebe que não viverá sem a filha por perto, decidindo encarar suas dificuldades de outra forma. Esse é um dos pequenos dramas de Tati e Manoela, junto a ausência de um pai, de autonomia e de dinheiro, em uma vida que não decola nunca. Um direito que o filme não nos dá, é saber como, e se a história se desenrola para uma resolução dessas pendengas. Por isso não vale à pena destrinchar todo o enredo do filme – o que aqui interessa é destacar o mapeamento social e espaço_cultural de ambas, nas geografias do bairro e nos seus espaços de habitar. Resumindo-se ao apartamento, a praça e a praia, a cartografia afetiva de Tati e Manoela é mínima.

Exceto pela presença de Hugo Carvana, o Comandante Peixoto da Marinha, um candidato a pai que demonstra um genuíno interesse na dupla feminina, fazendo até uma festa de aniversário bombástica para Tati no navio que comanda - esse um dos pontos altos do filme, quando a criança faz uma guerra com o imenso bolo que Peixoto deixa pronto para Tati - não há pontuação de futuras mudanças nas condições de ambas. O comandante, infelizmente é um sujeito não amado por Manoela, apesar de grande amigo. Sendo assim, a partir de sua presença para Tati, que nele projeta a figura de

pai, nada aparenta mudanças. O filme resume determinada condição feminina brasileira dos grandes centros urbanos; como a ousadia liminar de uma solitária mulher de classe média baixa, uma migrante urbana tentando situar-se no mundo, e da menina, que é obrigada a lidar com perdas e a ausência de um pai e da própria mãe, mulher sem instrução que precisa dedicar-se a costura, como curso da maturidade e do crescimento. Manoela é também o retrato de uma profissão suburbana em extinção, a de costureira. Nos anos 1970 a era das boutiques na cidade já se iniciava, roubando o mercado de costura personalizada de outrora, antecedendo a era dos shoppings centers e criando enclaves de boutiques nos bairros da Zona Sul.



Figura 107. A partida rumo ao desconhecido.

Capturas da partida do subúrbio da casinha na Penha para a kitinete em Copacabana. A despedida alegre dos vizinhos, a rua que permitia brincadeiras e a igreja da Penha. Os poucos pertences já estão na camioneta.

Barreto construiu um filme de trilha sonora minimalista ao contrário dos filmes anteriores. Se há música, ela é sempre diegética e provém dos rádios e televisões ligados tocando canções de Roberto Carlos³³², ou da voz de Manoela cantarolando Roberto, enquanto frita sardinhas - que Tati não gosta. Apenas uma canção foi composta para o filme, com melodia de Dori Caymmi³³³, letra de Paulo César Pinheiro, e cantada chorosamente por Cláudia Regina, compositores sugeridos pela mãe de Bruno, Lucy Barreto. A letra é tristonha e fala da condição da criança sem pai³³⁴. O filme é dublado e a sonoridade dos vocais infantis é reconhecida como as vozes de vários dos desenhos animados televisivos dublados nos anos 1970, provocando um certo desconforto, principalmente nas falas de Zilu (quase idiotizada) e Paulinho (raivoso), mas sem comprometer o resultado final, enquanto os adultos dublaram as próprias falas. O linguajar é bastante simples, com diálogos recheados do sotaque e das gírias cariocas, especialmente o personagem super charmoso de Carvana, o comandante Peixoto, e o garoto Paulinho, com os seus “ah, qualé”. Não há diálogos profundos e os ciclos de rusticidade em close-ups, tratam de mostrar ao espectador_a como sentem-se os personagens, exceto por Tati, que grita e se manifesta corporeamente, como uma criança faz, debatendo-se contra a injustiça do mundo.

O filme, foi parte financiado pela Embrafilme e parte pela avó de Bruno Barreto, que vendeu em confiança ao neto, um apartamento para investir na produção, recuperando ao final todo o valor investido a partir do resultado da bilheteria. Não há messianismo, induções a raciocínios políticos, pobreza, racismo, ou menção a quaisquer condições sociais ou de moradia, como as kitinettes ou a favela, local onde provavelmente mora Zilu, a melhor amiga de Tati – tudo é muito suave e implícito, subjazendo o desejo do não confronto político e o atendimento aos ditames da Embrafilme. O racismo abordado simbolicamente, emerge nas falas de Zilu, apenas quando ela diz melancolicamente que o milho plantado no saibro da praça só nasce amarelo, nunca preto. Aliás, o tal milho que fenece é a figuração do nené de Tati que não chega nunca a nascer, quando a mãe engravida. A boneca de Tati é o avatar do qual lança mão em procura do pai desaparecido, o símbolo de suas vicissitudes. Barreto admite que o filme oferece o frescor da juventude e da liberdade daqueles que ainda não dominam o cinema, o êxtase do

³³² Ver mais sobre o cantor em; <https://www.robertocarlos.com/>. Acesso em junho de 2022.

³³³ Ver mais sobre o cantor e compositor Dori Caymmi em; <https://dicionariompb.com.br/artista/dori-caymmi/>. Acesso em junho de 2022.

³³⁴ A letra diz; “Era uma criança tão singela, Só que Deus pôs dentro dela, Um mistério da tristeza, Era inocente, Sem saber que a dor que sente, É uma herança de uma dor maior, Com esse olhar tão só, Caminha essa criança tão sozinha, Numa estrada que não volta nunca mais, Ah, se eu pudesse fazer, Você jamais crescer, Eu ia cuidar de você, Qual nada, É uma criança já marcada, À mercê de triste herança, Solidão, dor e distância, A viver a infância como nunca mais. Fonte: Musixmatch. Compositores: Dorival Tostes Caymmi e Paulo Cesar Francisco Pinheiro. In: <https://www.google.com/search?q=musica+dori+caymmi+tati+a+garota&oq=musica+dori+caymmi+tati+a+garota&aqs=chrome..69i57.8688j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em junho de 2022.

desconhecido e o olhar de impacto de filmar em Copacabana, resultando em um filme poético e amoroso, mas nunca sentimentaloides ou maniqueísta.



Figura 108. Imagens e Tati, a Garota.

Avião no Parque do Flamengo. A camioneta vista de longe, passando por baixo da passarela em meio aos autocarros e fuscas, típicos dos anos 1970. Vinicius apreende a boneca de Tati para desespero da garota. Manoela em close-up, altamente concentrada, costura sem parar.



Figura 109. Vida de pracinha em Copacabana.

automóveis, crianças e idosos ocupando o espaço e tomado sol. Daniela e Paulinho brigando pela boneca. Os brinquedos padronizados que dominam as praças cariocas; balanço, gangorra e escorrega.

Bruno deu ao filme ares documentais e neorrealistas, influências confessas. Mas a Nouvelle Vague nunca foi sua predileção e em especial, Godard, que para ele desejava demolir o cinema, ao invés de Claude Chabrol, o contador de histórias que tanto admira. Nesse sentido, embora seguindo o rol de influências do cinema brasileiro, o filme está bem longe da câmera na mão e uma ideia na cabeça da estética cinemanovista, pelo contrário. A linguagem de Barreto está mais próxima do cinema de poesia de Pasolini - o estilo de Barreto é o da imagem poética diacrônica em relação ao roteiro escrito. O filme projeta um profissionalismo imberbe e nada surpreendente para quem já nasceu em meio ao cinema. Ressaltando Copacabana, o próprio Rio e suas geografias, Bruno admite as dimensões restritivas que passam a ter aqueles que perderam a vastidão de pequenos mundos vividos, dos aparentemente menos atraentes espaços suburbanos, para aportar em um bairro que já se transmutou em uma paisagem de promessas ilusórias. Espaços cujas exigências deixaram Manoela aprisionada e sem ação. O pertencimento a essas geografias da forma que Manoela pretendeu obrigam outras exigências monetárias e socio_culturais, ao contrário da democracia espacial alardeada pelas mídias.

As filmagens no pequeno apartamento alugado na própria praça do Lido, obrigaram a negociação da câmera com o exíguo espaço e a iluminação, que é a mais natural possível, de aspeto realista. O cerceamento espacial nos posiciona como observadores da cena e eventualmente em meio a ela, como se a câmera esbarrasse em nós sem querer devido à ausência de espaço para circular, assim precisando desviar a rota para efetivar o registro. Os enquadramentos são pouco saturados, com poucos elementos, possuindo no máximo dois eventos acontecendo ao mesmo tempo. As imagens são organizadas dentro de linhas geométricas e de uma composição em perspectiva agradável e direta ao ponto de vista do espectador_a. A câmera em movimento dinâmico, a câmera na mão, comporta-se várias vezes na escala do olhar infantil, como acontece quando ela persegue a turma de Tati e suas brincadeiras na praça, em longos planos cheios de *faux raccords*, imprimindo ritmos, dinamizando distâncias, escalas e dimensões. Os planos dinâmicos na praça, contrastam com os planos quase fixos de Manoela costurando tediosamente em casa, ao som baixo e ininterrupto da máquina de costura e encimada por um poster do cantor Roberto Carlos.



Figura 110. O universo de Tati e Manoela.

Na praça do Lido o edifício e suas muitas janelas. Manoela após virar a noite, observa a luz fluindo da única janela frontal da kitinete, ao nascer do dia. Tati aprisionada no apartamento pendura-se na janela para indiferença da mãe exausta que a observa. O corredor do andar em contre plongée. Vizinhos manifestam-se contra a gritaria de Tati. Essas capturas mostram filmagens precisamente elaboradas com um ponto de vista sempre à esquerda e em direção ao alto do quadro. Na imagem do corredor o olhar é da própria Tati.



Figura 111. Comandante Peixoto.

O Comandante Peixoto chega de surpresa cheio de presentes de viagens para mãe e filha.



Figura 112. O universo de Tati e Zuli.

Tati e a melhor amiga, na praia de Copacabana, em registros poéticos. Etérea, a captura mostra em um final de tarde, a bela perspectiva dos edifícios formando um conjunto contínuo, e as largas faixas de areia de uma praia já duplicada, enquanto as meninas brincam. O vendedor de mate e limão assiste ao vento carregar a barraca multicolorida do menino.



Figura 113. Rosticidades deleuzianas.

Movimentos mínimos marcam o sofrimento. Tati presta atenção na conversa de sua mãe e do Comandante sobre a gravidez. Manoela se esvai em lágrimas silenciosas pelo sofrimento da perda do bebê, amplificada pela histeria incontrolável de Tati após a descoberta do acontecido.

Acesso ao filme:

https://www.youtube.com/watch?v=Fr1o2FJqdT8&t=4179s&ab_channel=CanalNacional.Filmes%2Cnovelasemuitomais.



Figura 114. Cartografias mínimas de Tati.

Paulinho e Zilu na praça do Lido. Paulinho tentando conquistar Tati, compra sorvete na carrocinha da praça. Ela até aceita o picolé, mas não dá o beijo tão esperado por Paulinho e ainda briga com ele por causa da boneca. A escola Roma ao fundo ainda permanece até hoje na praça do Lido. Vista aérea da praça mostra o chão de saibro e um grande quiosque voltado ao turismo, já removido, um verdadeiro invasor do espaço de lazer. As meninas vão brincar de mãos dadas perto da escola, em seu espaço de crescimento, mistura de praça suburbana, pátio de colégio e cidade verticalizada, com aroma de mar.

7.7. AMOR BANDIDO, 1978

7.7.1. CARTOGRAFIAS ERÓTICAS DA PAISAGEM URBANA

Se o cinema é uma arte do espaço e um agente de construção de vistas da cidade (Bruno, 2002), é no movimento das ruas e calçadas que ele se mostra ainda mais operativo. A paisagem urbana acaba interagindo estreitamente com as representações cinematográficas e, nesse sentido, torna-se tanto uma construção fílmica quanto arquitetônica. Bruno Barreto, 5 anos após realizar *Tati*, finalmente interagiu da forma que desejava com a arquitetura e outras texturas urbanas de Copacabana para a criação de mapas emocionais conturbados. Barreto cartografou uma paisagem composta por aquela velha conhecida praia colorida diurna, mas muito mais pela paisagem noturna, através do submundo existente nas reentrâncias dos inferninhos, casas noturnas e edificações do tipo cabeças-de-porco que povoam o bairro. Bruno, tal como Sganzerla e Fontoura, desenvolveu mais um diário topofílico, cuja manifestação culmina em um cinema autoral.

Direcionando seu ponto de vista pelas entranhas mais escuras e fascinantes de um ambiente multifacetado, o filme constrói sua ficção sobre territórios bem reais, um pouco diferentes das que estamos acostumados a ver expostos nos filmes para gringo apreciar, aqueles que transitam entre a praia e a favela. Com a câmera voltada para ângulos e locações incomuns, a mise-en-scène do filme leva-nos a criar um novo “senso de geografia” (Bruno, 2002). Bairro de identidades tão complexas, portador de um *ethos* tão particular, nesse filme Copacabana é mais do que a ideologia construída sobre seus mitos desgastados, ou o tão decantado *locus* das coisas boas do mundo (Velho, 1989:08). As *coisas boas* parecem pertencer a imaginação traída da população migrante dos subúrbios, haja visto o exemplo de Tati e Manoela. Inserido em uma época em que o gênero popular das pornochanchadas imperava, herdeiro dos filmes de sexo explícito da paulistana Boca do Lixo, quando linguagem erótica e sexo no cinema eram mais que integrados a conjuntura de produção brasileira, *Amor Bandido* lida muito naturalmente com essas questões. *Amor Bandido* não é um filme ao contrário, são os fios condutores da história, sexo e violência que estão incrustados nele. Os corpos e o sexo como meio de vida confundem-se geograficamente com as topografias específicas do bairro; casas noturnas, ruas e moradias de baixo custo.

Detetive Galvão, na pele do ator Paulo Gracindo Júnior, o pai da esguia prostituta_boa moça Sandra, parece obcecado por controlar a sexualidade da filha, um controle que torna-se ódio ao longo do filme. Aliás, a história de Sandra é bem similar a cantilena repetida pela prostituta Sônia Silk em Copacabana Mon Amour – Sandra foi expulsa de casa pelo pai aos treze anos porque gostava de sair com os rapazes da rua – a mãe antes de falecer pediu a Galvão que tentasse resgatá-la das ruas, atitude até tentada pelo pai, mas de maneira desastrosa ele só conseguiu afastá-la ainda mais. Talvez ela estivesse apenas fugindo do próprio pai. É igualmente a atração sexual irresistível entre o bandidinho violento, cheio de si e ordinário, o muito jovem ator Paulo Guarnieri, na pele habitada por Toninho e a jovem prostituta carente Cristina Aché, no papel de Sandra, que encharcam de tesão esse mundo desamante, motivando ódio paterno, discussões, brigas entre o casal e comportamentos brutais por todos os lados. Concentrado diretamente nas manifestações psíquicas da vida urbana, como a estranheza ao outro e a própria alteridade interna, o filme evidencia a obliteração do sentido de lar, expondo diferentes forças sociais que transformam viver em Copacabana em um constante enfrentamento. Personagens que justificam o olhar diferente e o passeio de Barreto pelo urbano nu e cru do bairro, ou seria o contrário?



Figura 115. Cartazes de lançamento de Amor Bandido.

Uma diversidade de cartazes de lançamento do filme, exploram corações e corpos. O coração comanda o grafismo, o erotismo comanda a história. No inferninho Cabará as moças longilíneas performam uma dança de carga altamente erótica.

O casal faz amor. O triângulo de paixões arrebatadoras contrapõe a prostituta boa_moça Sandra ao pai e ao amante bandido, no qual a parte mais fraca é sempre ela. Cartaz feito para promover o filme na Argentina, insere o bandido Toninho rasgando o mapa corpóreo da moça em duas partes. Aqui o erotismo é reconhecidamente o cúmplice do crime e o construtor de mapas emocionais violentos.

O filme começa no inferninho da Rua Duviuier³³⁵ em Copacabana, rua relativamente curta, a apenas uma quadra de permeio com a do Copacabana Palace, área que já foi a mais nobre do bairro perto da Praça do Lido. No *Cabará*, boite e também casa de prostituição, Sandra e a amiga dançam sensualmente, só de cuecas e botas de cano alto prateadas, em meio a luzes avermelhadas, para o delírio da plateia masculina. Aliás, as luzes avermelhadas dão a tônica atmosférica do filme, encharcado de sangue e estranhamentos. Sandra é descoberta pelo pai que assiste ao show mas não se revela. O

³³⁵ Informação dada pelo próprio Barreto em entrevista a cartógrafa sobre os filmes Tati a Garota e Amor Bandido.

detetive Galvão assiste a performance um pouco desesperado, ao constatar o alarmante (para ele) rumo tomado pela vida de Sandra após tê-la expulsado de casa. O investigador cheio de si, é funcionário quase aposentado da polícia civil e subalterno de um delegado mais jovem, parecendo amargurado e muito mais preocupado com a própria reputação do que em ajudar Sandra.

O roteiro escrito por Leopoldo Serrán sobre argumento de Barreto, nos leva a uma história ágil e de ares contemporâneos. Inspirado na atmosfera dos filmes *noir*, eventualmente lembrando o ritmo das histórias contadas na televisão³³⁶, ele é calcado no neorealismo, carregado de ares documentais e de cenas com a inquietude da câmera na mão herdada dos cinemanovistas. Como a maior parte das obras neorealistas, *Amor Bandido* pode ser interpretado como mais um *passeio* pela cidade, focando com precisão na mise-en-scène urbana da cidade vivida (Bruno, 2002). Uma raridade nas histórias passadas em Copacabana, o filme possui locações em dias nublados - que cariocas não gostam - e com personagens vestidos com capas de chuva, assim como Sônia Silk em *Copacabana Mon Amour*. A miscelânea de influências culturais cria uma atmosfera capaz de passear pelo panorama *disco* importado dos EUA, que permeava a cultura brasileira em novelas como *Dancin' Days* (exibida em julho de 1978)³³⁷ e nas casas noturnas de Rio e São Paulo, influências levadas igualmente aos figurinos e cabelos ao estilo de Sônia Braga, a protagonista da antiga novela. O cantor Roberto Carlos - um dos prediletos de Barreto para imprimir um tom de cultura popular ao filme, está presente em várias canções, assim como em *Tati, a Garota*. Roberto é especialmente importante na diegese e na música mais querida da prostituta boa_moça; *Amada Amante*³³⁸. As canções *Não Vou Ficar* de Tim Maia e Roberto, e *Custe o que Custar*, ambas cantadas por Roberto Carlos e pertencentes ao filme *Diamante Cor de Rosa* (1970) mobilizam as reflexões de Sandra sobre o relacionamento com Toninho, enquanto assistem ao filme no cinema. Provavelmente é o Ricamar, na Avenida Nossa Sra. de Copacabana, nas proximidades do Copacabana Palace e da Rua Duvivier, onde está instalado o Cabará e que irá surgir outras vezes no filme, memória geo_afetiva de Barreto.

Os assassinatos de taxistas começam a configurar-se seriais, apresentando a mesma construção

³³⁶ Um dos produtores é Walter Clark, diretor da Rede Globo de Televisão de 1965 a 1977 e que certamente teve alguma influência na ritmicidade de *Amor Bandido* e na embalagem do filme. Mais sobre ele em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Walter_Clark. Acesso em junho de 2022. Informações não verificadas.

³³⁷ Mais sobre a novela em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/dancin-days/noticia/ficha-tecnica.ghtml>. Acesso em junho de 2022.

³³⁸ A canção foi composta em 1971, por Erasmo e Roberto Carlos. Assim diz a letra; “Esse amor demais antigo, Amor demais amigo, Que de tanto amor viveu, Que manteve acesa a chama, Da verdade de quem ama, Antes e depois do amor, E você amada amante, Faz da vida um instante, Ser demais para nós dois, Esse amor sem preconceito, Sem saber o que é direito, Faz a suas próprias leis, Que flutua no meu leito, Que explode no meu peito, E supera o que já fez, Neste mundo desamante, Só você amada amante, Faz o mundo de nós dois, Amada amante (...). Fonte: <https://www.letras.mus.br/roberto-carlos/48548/>. Acesso em junho de 2022.

criminosa de cena e um mesmo *modus operandi*; o assassino mata o motorista, rouba o seu dinheiro, fecha os vidros, trava as portas e liga o rádio. No primeiro assassinato registado pela câmara, começa de facto o filme, com o detetive e a polícia em busca do assassino, uma história entremeada pela paixão de Sandra pelo bandido Toninho, que comete esses crimes por uma prosaica e boa razão bem justificada por ele; a sobrevivência. Mas o filme é mais do que o assassinato de taxistas, pois há o entrelace de uma outra morte – a de Marlene, travesti que era companheiro de quarto de Sandra, jogada da janela do edifício - ou suicida-se por amor a Toninho, fica a dúvida. Marlene era explorada pelo jovem bandidinho de índole vil que Sandra não conhecia, pois ela e a companheira de kitinete trabalhavam em horários diferentes - Sandra de madrugada, Marlene de dia. Provavelmente foi Toninho que se livrou de Marlene. Com o intuito de reaver uma fotografia onde os dois apareciam juntos e que poderia incriminá-lo, ele vai até o apartamento e com a própria chave entra com facilidade no imóvel desarrumado. Nesse momento Sandra e Toninho encontram-se pela primeira vez. O encontro bombástico resulta em ato sexual não consentido nem finalizado, pois a campainha toca interrompendo o ato. Era o detetive Galvão que achou finalmente o local de moradia de Sandra, e com o objetivo de tirá-la dali, pede que ela retorne para casa para protegê-la. Mas é Toninho, que se veste para sair às pressas enquanto Sandra conversa com o pai, que transmuta-se repentinamente por um jogo de cena de Sandra, em seu protetor momentâneo. Ao despedir-se dele como se fosse seu namorado diante do pai, Sandra carinhosamente combina encontrá-lo à noite no Cabará. O bandidinho vai mesmo à boite, mas dessa vez está disposto a pagar qualquer preço para possuir a boa_moça. O romance então começa, quando o casal realmente transa.

Os assassinatos continuam pela cidade alterando humores tanto de cidadãos comuns como dos motoristas de táxi e da polícia, cujas dificuldades de descobrir o criminoso são evidentes. O detetive e equipa policial caçam em vão o assassino, os taxistas fazem uma greve geral no Aterro do Flamengo pleiteando a própria segurança na cidade, e o casal continua a envolver-se cada vez mais. A paixão chega ao ponto de Sandra acompanhar Toninho em um dos assassinatos, na ladeira atrás do Cine Ricamar, a Rua General Barbosa Lima, quando ela descobre finalmente a origem obtusa do dinheiro do rapaz, ao ver o bandidinho atirar à queima roupa no taxista pelas costas, transformando Sandra em cúmplice. Mas dessa vez, para azar de ambos, existe uma testemunha, um migrante urbano nordestino, desempregado e por isso obrigado a dormir nas ruas enquanto não é capaz de obter recursos para moradia, papel do magnífico ator José Dumont. É seu testemunho com forte sotaque que permite a Galvão traçar um retrato falado e associar o rapaz aos assassinatos. O mesmo rapaz que havia visto no apartamento com sua filha, deduzindo assim que Sandra sabe onde ele está.

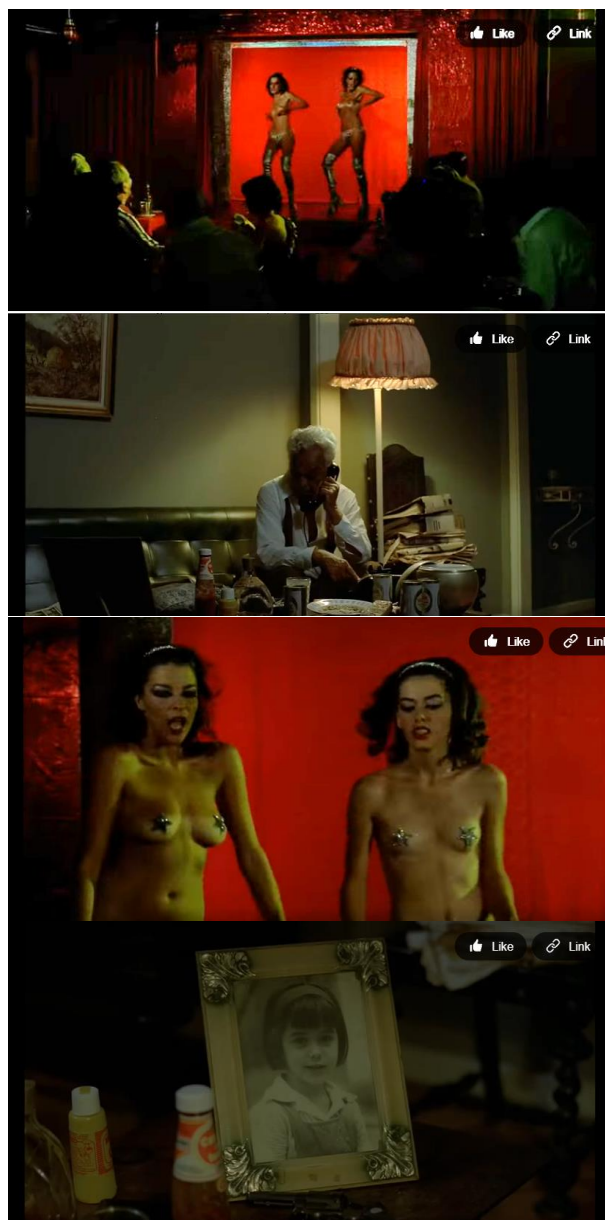


Figura 116. O clima noir de Amor Bandido.

Na Cabará a dança sensual de Sandra e da companheira de trabalho em meio ao vermelho sanguíneo para criar uma atmosfera aguda de sexualidade. O detetive Galvão se desespera com a situação da filha, mas sua brutalidade não o ajuda a trazê-la de volta. Na imagem da criança no porta retrato, a antiga Sandra que o pai diz tentar proteger.

Amor Bandido é dono de uma narrativa linear, mas não guarda em si flashbacks (analepses) ou prolepses (antecipações das ações) que são propostas comuns ao estilo *noir*, cuja atmosfera ronda o filme. As referências ao “gênero” surgem interligadas muito mais a temática dos assassinatos misteriosos, e ao ritmo e reviravoltas do seu desvendar, do que propriamente a narrativa ou a estética, que aqui passou por uma espécie de releitura, marcada fortemente pelas atmosferas de luz aquarelada. Ainda sim, a cinematografia demonstra alguns reconhecidos dispositivos do gênero, como uma iluminação cuja densidade não esclarece completamente, deixando tudo um pouco difuso, forçando o

espectador_a a concentrar-se mais nas sequências; muitas composições em perfeitas perspectivas oblíquas dentro dos quadros; eventos à noite predominando sobre os de dia. Personagens característicos do filme noir como a *femme fatale* e o herói alienado estão distorcidos aqui; o detetive Galvão está longe de ser o herói incidental dos filmes noir, na verdade, ele é um bruto que se comporta às vezes de forma ambivalente perante a lei, como quando contrata a companheira de trabalho de Sandra para passar algumas horas com ele, apenas com o objetivo de descobrir o que se passa com a filha e saber quem é seu namorado. A *femme fatale* Sandra é o estereótipo da prostituta muito jovem e carente, até bastante frágil com seu tristonho histórico familiar, ausência de alternativas de sustento e roupas comuns de classe média, apesar do belo rosto e dos ares sensuais. Outras remetências ao *noir*, levam a destacar a ênfase em cenários urbanos realistas, dando ao filme ares de quase documentário e uma sensação de perda de esperança e até o recrudescimento de uma certa paranoia nos personagens, todos desajustados, como Galvão, a própria Sandra e Toninho. Seguir pistas falsas ou equivocadas antes da definitiva solução do crime é outra característica que aqui surge, como o veterinário capturado pelo taxista paranoico, vizinho de moradia de Sandra, Darci, enganado por um falso retrato falado do criminoso. Apontando sua própria arma, ele leva o pobre veterinário, passageiro de seu táxi até a delegacia, onde é desacreditado pelos policiais que com ele trabalham.

Uma produção requintada dentro da realidade do cinema nacional brasileiro, pode-se dizer que *Amor Bandido* atinge certo nível de apuro técnico e domínio narrativo, conforme ressaltado pelo próprio Bruno Barreto. Financiado inteiramente pela Embrafilme, a empresa estatal de cinema na época do governo militar, também co_produtores e distribuidora junto a empresa do pai de Bruno, a L.C. Barreto, e com produção executiva da mãe de Bruno, Lucy Barreto, o filme é um empreendimento familiar e governamental, inteiramente voltado para o mercado consumidor brasileiro. Criticado como um dos mais fracos filmes de Bruno, pois foi lançado logo depois do divertido campeão de bilheteria também co produzido pela Embrafilme, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, adaptado do romance do baiano Jorge Amado e estrelado por Sônia Braga, foi a ele comparado injustamente. Não estando aprisionado a mais uma adaptação literária, tão do agrado do governo militar, o filme é mais como um filme de cineasta, um diário cinetopofílico de um carioca morador da Zona Sul e conhecedor de Copacabana, tendo ganho um maior reconhecimento com o passar dos anos, pela iconografia, pelo viés original de mapeamento da cidade e dos movimentos culturais da época, além da bricolage de referências cinematográficas apresentadas. O filme não é cinema manifesto nem messiânico, e é voltado pelo menos na aparência, exclusivamente ao entretenimento, relegando posicionamentos políticos contra a ditadura, ideológicos e problemas habitacionais em favelas ou mesmo nas cabeças-de-porco. Mesmo assim, ele é um manifesto

contra a densa urbanização de Copacabana.

7.7.2. DEAMBULAÇÕES DE SANDRA E DE TONINHO

Após o primeiro encontro sexualmente consentido do casal de protagonistas de *Amor Bandido*, enquanto o dia amanhece, Sandra pergunta ao bandidinho – “está ouvindo o galo cantar em Copacabana? Como pode alguém criar um galo em Copacabana?”. O delicioso espanto de Sandra deslinda a existência, não de apenas um, mas do primeiro de uma diversidade de outros marcadores espaço-temporais no filme, empregados não só para induzir a noção de ritmicidade temporal, como para geolocalizar os espectadores na fisicalidade selvagem de uma Copacabana super urbana. Tal como em *Copacabana Me Engana*, cuja diegese está mergulhada em canções tropicalistas, o filme mergulha em marcadores culturais da cidade carioca de finais dos anos 1970, como o auge das músicas *disco*, a *Rádio Cidade* emanando do rádio do táxi tocando *One Day in Your Life* de Michael Jackson. É o momento no qual Toninho arrasta a prostituta-bona-moça para conhecer o seu “trabalho”, a caminho de assassinar outro taxista.

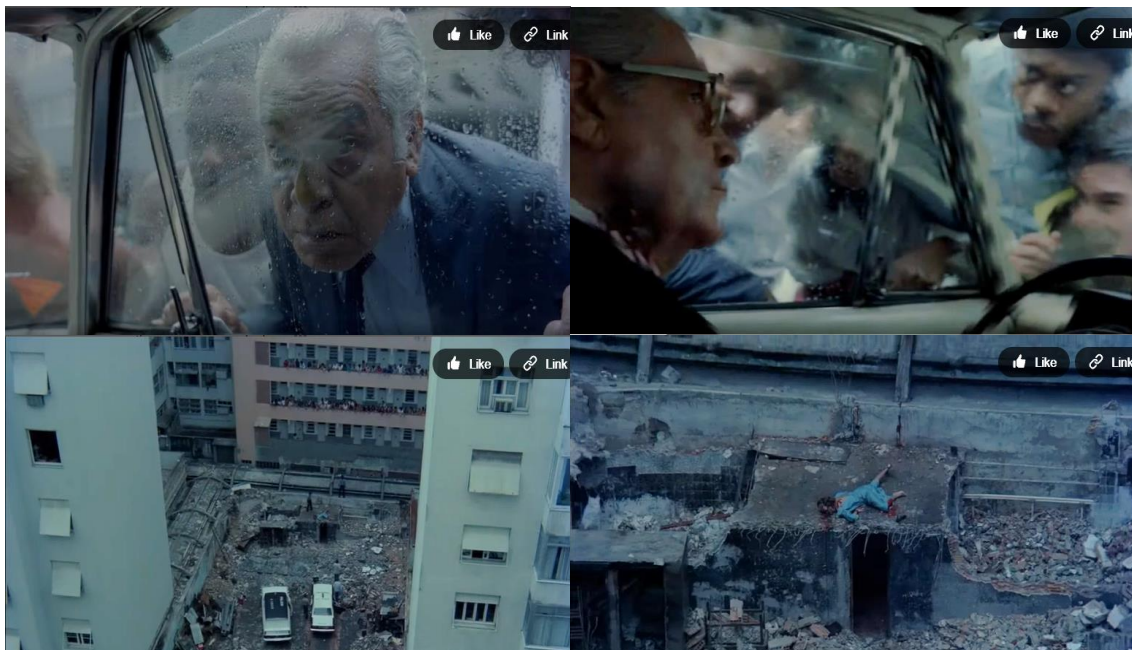


Figura 117. O assassinato do taxista.

O detetive Galvão e os curiosos observam o taxista assassinado dentro do automóvel. O travesti Marlene com o corpo jogado no terreno baldio contíguo ao prédio onde morava com Sandra. Nos corredores e janelas, curiosos do prédio vizinho observam o corpo jogado no chão, lotando os corredores.

Após o crime, enquanto o casal descansa na praia, com o Hotel Copacabana Palace ao fundo, Sandra reflete angustiada em mais uma madrugada que se extingue em sua vida. Antes de adormecer no colo da amada, o casal degusta um cachorro quente de carrocinha da *Geneal*, um lanche de final de madrugada que já foi bastante famoso na cidade. Sob esse prisma, Bruno conecta perfeitamente o momento cultural e os personagens circulantes, construindo um sentido de lugar, enquanto elabora um novo senso de geografia afetiva, ofertado na paisagem da memória que é *Amor Bandido*. Ao cartografar o bairro pelo deambular de seus personagens de forma tão precisa, torna-se possível traçar um mapa coerente do território por onde circulam. Não são territórios tão amplos assim, mas são mais alargados que os de Tati e Manoela, de Marquinhos e das crianças de *Fábula*. Na verdade, Copacabana é o grande protagonista do filme e de uma certa forma, o bairro é homenageado no filme que homenageia o próprio cinema.



Figura 118. O suicídio e Sandra.

Sandra desconfia que é Marlene a suicida, e tenta avisar a polícia entrando na área do crime. Ela fala com o policial após a confirmação. Ao entrar no edifício, encontra o vizinho taxista que sobe com ela contando histórias dos assassinatos dos colegas. Visão dos corredores abertos do edifício cabeça-de-porco onde Sandra mora. Barreto relaciona comportamentos dos personagens e espaços habitados.

Nos créditos finais estão topografados os entornos mapeados que abrigam as práticas sociais e espaciais do casal; a boite *Plaza*, provavelmente transmutada em Cabará; o restaurante português que já não mais existe, *A Petisqueira* na Rua Barata Ribeiro nas proximidades da Rua Inhangá, bem atrás do Copacabana Palace; a Padaria Cantagalo, o Cinema Ricamar, atualmente fechado, localizado na Rua Barata Ribeiro e merecedor de um dos planos mais importantes do filme, quando Sandra e Toninho despencam pela escadaria abaixo, escadaria essa que faz a conexão entre a ladeira da Rua General Barbosa Lima (construída sobre o que restou do antigo Morro do Inhangá) e a Rua Barata Ribeiro, onde o motorista de táxi é assassinado e abandonado logo depois. Aliás, as locações estão em sua maioria conformadas dentro de um quadrilátero nos entornos do Hotel icônico; entre a rua Barata Ribeiro, a República do Perú, Ronald de Carvalho e Avenida Atlântica. A Rua Duvivier, onde localiza-se na ficção a boite Cabará (quem sabe uma inversão de nome de uma boite outrora existente na Rua Duvivier a Baccara?), transversal entre Barata Ribeiro e Avenida Atlântica – no final dos anos 1970, já decadente, é uma rua sem saída que abriga fartamente a história musical e social do bairro – era ali o famoso Beco da Garrafas³³⁹, mapeado como lugar onde nasceu a Bossa Nova nos anos 1960.

A *opening scene* traz uma linda vista em plano fixo da praia realçando sua curvatura, em mais um dia na vida do bairro, enquanto contradiz o colorido e as vistas comuns a outros filmes já abordados aqui, através de cartografias aéreas, levantamentos e cadastros urbanos, sublimando a agora já desnecessária geolocalização do espectador_a, desde que o filme é principalmente voltado ao mercado interno e qualquer imagem por si só, já é capaz de remeter imediatamente a Copacabana. Enquanto o dia vai amanhecendo, o som de sirenes da polícia invade a placidez da madrugada que se extingue. Um *raccord* abrupto nos joga na cena de mais um crime ocorrido em um táxi estacionado ali no final da ladeira da Rua Gastão Bahiana, já praticamente na Rua Barata Ribeiro, uma das vias arteriais do bairro. Nesse sentido, as cartografias de Barreto estão longe de exprimir-se como um passeio aleatório pela cidade, cujos fragmentos urbanos desconexos são unidos através de *raccords*, nem resultam em mapas rasgados como em *Copacabana Mon Amour*, pelo contrário. Ao invés disso elas acompanham as linhas

³³⁹ Para maiores informações ver o livro de Ruy Castro (1990:288), *Chega de Saudades, A História e as Histórias da Bossa Nova*, capítulo 15. O início do capítulo nos conta o porquê do nome Beco das Garrafas: “Enquanto o mundo se engalinhava pela Bossa Nova em 1961, ela foi esconder-se na rua Duvivier, em Copacabana, numa travessa sem saída que Sérgio Porto batizara anos antes como Beco das Garrafadas. O nome foi rapidamente simplificado para Beco das Garrafas, muito mais nobre, mas continuou se referindo ao irritante hábito dos moradores dos seus edifícios de alvejar com garrafas vazias os frequentadores das boates lá em baixo. Os granadeiros nunca foram identificados, mas eram ruins de pontaria, porque não há registo de alguém que tenha tido o crânio premiado (...). Em 1961, de dentro do Beco para fora, essas boates eram, pela ordem, o Little Club, o Baccara, o Bottles Bar e o Ma Griffe. Dos quatro, só o Ma Griffe se dedicava primordialmente à prostituição, embora também contivesse um piano (...). As outras três apresentavam simplesmente a melhor música que se podia ouvir ao sul da baía de Guanabara. Outras informações em: <https://www.riodejaneiroqui.com/portugues/bossa-nova-beco-garrafas.html>. Acesso em junho de 2022.

de fluxo, sendo intimamente relacionadas às geografias reais da cidade, fazendo assim, com que a intriga deslize suavemente por espaços que vão se dando continuamente a conhecer durante a projeção, tornando-se familiares ao espectador_a, ao mesmo tempo em que são facilmente reconhecíveis para os iniciados nas texturas do lugar da forma mais fidedigna possível.

O filme encapsula o mapa tridimensional de Copacabana no suporte bidimensional dos ecrãs, diluindo assim qualquer questão entre abordagem dos espaços de forma “turística”, ou sua incorporação natural à narrativa como fundo_fundador da história, tal como fez Nelson Pereira dos Santos no filme *Rio 40 Graus*, ao assumir antes de tudo que a cidade do Rio de Janeiro é um palco para mundos vividos. O traçado cartográfico criado por Bruno Barreto para as psicogeografias dos personagens de *Amor Bandido*, cria assim as mais diversas ressonâncias emocionais a partir de encontros propositais ou ocasionais que ocorrem entre as ruas, a boite Bacará, restaurantes, a delegacia de polícia, o cinema, o edifício e o apartamento de Sandra, os táxis e a banca de jornal. São todos espaços conectados por movimentos cotidianos às trajetórias narrativas dos personagens, à medida que o enredo do filme avança.

Acesso ao filme: <https://www.netmovies.com.br/media/movies/57521/amor-bandido>

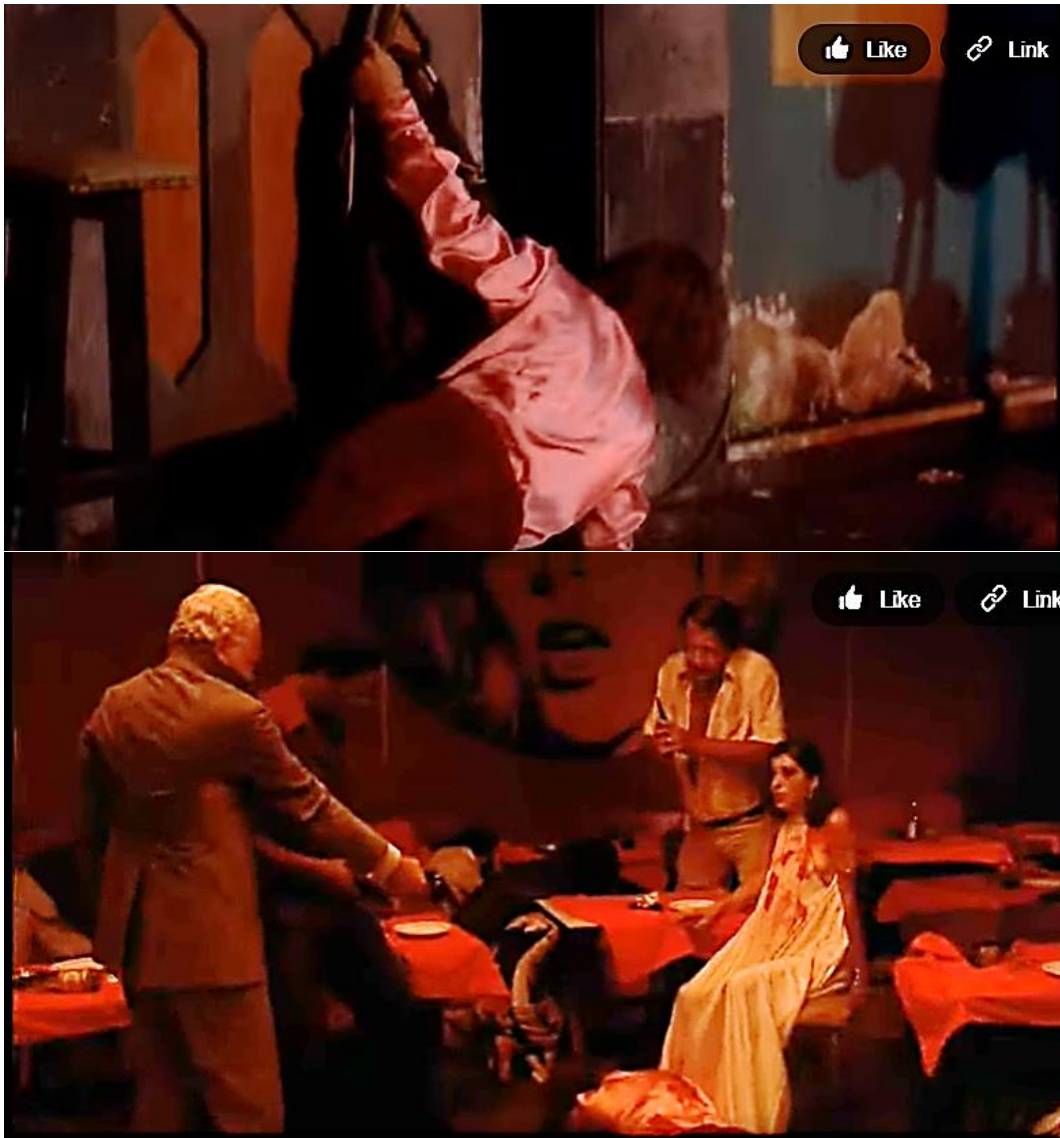


Figura 119. Detetive Galvão mata Toninho.

O bandido é descoberto e alvejado pelas costas enquanto espera Sandra sair da boate, já que não o deixaram entrar. Mesmo alvejado consegue entrar e uma vez lá dentro é alvejado outras vezes pelo detetive Galvão, sob o olhar incrédulo e desalentado da filha que fica com o simbólico vestido branco sujo de sangue. É o fim do romance, e do filme.



Figura 120. Cartografias de Toninho e Sandra.

Rascunho a partir do Google Maps, do quadrilátero referencial cinematográfico por onde circulam Sandra e Toninho.
 1. Cinema Ricamar; 2. Hotel Copacabana Palace; 3. Rua Duvivier; 4. Beco das Garrafas; 5. Rua Barata Ribeiro; 6. Praça do Lido; 7. Avenida Atlântica; 8. Avenida Nossa Senhora de Copacabana; 9. Rua General Barbosa Lima, cuja escadaria está ao lado do já extinto cinema.

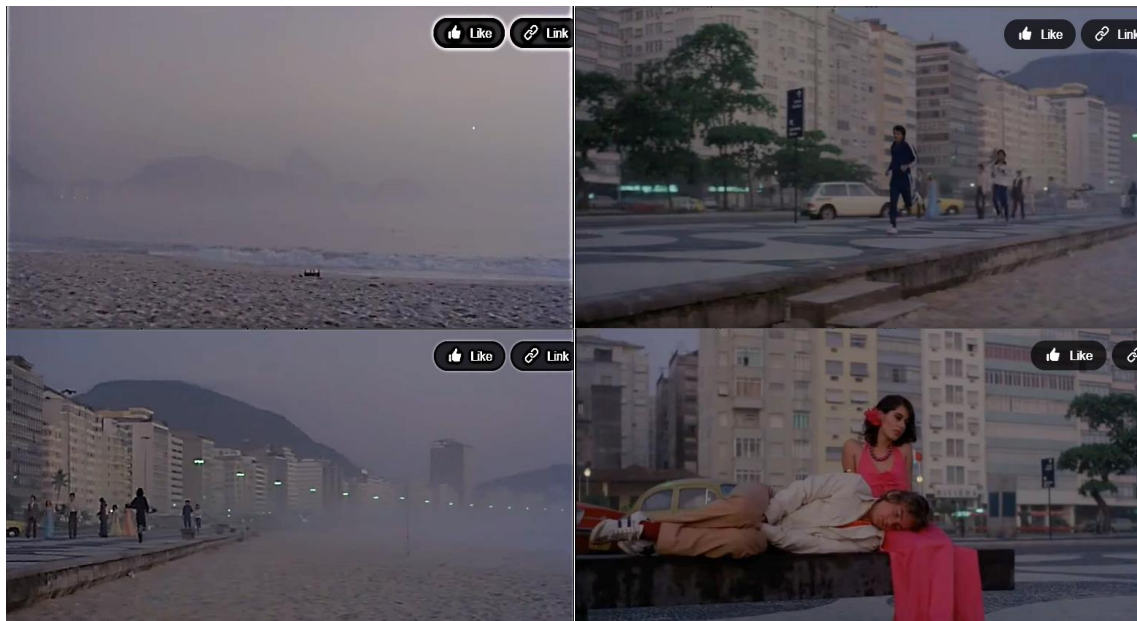


Figura 121. Atmosferas do nascer do dia.

O dia amanhece com uma delicada atmosfera aquarelada da paisagem em frente ao Hotel Copacabana Palace. Mais um dia comum no bairro. Toninho descansa no colo de Sandra após cometer o último dos assassinatos de sua curta vida sem sentido entre roubos e mortes.



Figura 122. Estratégias de dimensionamento cartográficas.

As legendas e símbolos que costuram as cartografias criminosas de Toninho. Fotografia com o travesti Marlene que pode incriminá-lo, justificando a sua procura. A banca de jornal é o locus de conexão do bandido com o mundo exterior, de onde extrai dos noticiários, as consequências de seus atos. O dono da banca de jornal oferece algo especial para o rapaz; imagens de Sandra. Toninho pergunta – “quem é a grife? Sandra Galinha que trabalha no Cabará”. No jornal o suicídio de Marlene, que o bandidinho lê em alguma esquina da Rua Barata Ribeiro. No poste, a marca topográfica exata dessa esquina movimentada. Em outro jornal a notícia do assassinato dos taxistas. Toninho vai até a porta do Cabará e vê o anúncio do show com Sandra.



Figura 123. Sandra, Toninho e Detetive Galvão.

Ela está em casa quando é surpreendida por Toninho que chega em busca da foto incriminadora dele com Marlene. No centro, o pai de Sandra chega logo depois para convidá-la a voltar para casa. Na saída ela beija Toninho tratando-o como se fora seu namorado e convidando-o para ir ao Cabará à noite. A contraposição das rusticidades de Sandra; ela surpresa e indiferente ao ver o pai e Galvão, reticente e culpado, mas esperançoso.



Figura 124. Toninho vai em busca da amada na boite.

A primeira transa e a primeira briga na rua Barata Ribeiro depois de uma sessão de cinema no Ricamar, e da música Amada Amante de Roberto Carlos insistentemente cantada por Sandra após assistir o filme.



Figura 125. Cartografias cinemáticas de Toninho e Sandra.

Toninho sai furioso do restaurante A Petisqueira na Rua Barata Ribeiro. Vai tomar algo na padaria na esquina. A feira livre que Sandra frequenta às segundas-feiras em vista aérea acontece na rua Siqueira Campos. O Beco das Garrafas transversal à Rua Duvivier durante o dia e durante a noite na chuva. O beijo na Pedra do Leme. O casal percorre abraçado a Rua Duvivier – Sandra vai conhecer o trabalho de Toninho. Na Rua General Barbosa Lima, construída sobre o que restou do morro do Inhangá, mais um motorista é assassinado. Pelas escadarias que ladeiam o Cine Ricamar o casal despenca logo depois, fugindo do crime praticado. Imagens com luminosidade e nitidez corrigida para melhor visualização

Epílogo

AS COPACABANAS PÓS PANDÊMICAS

Estamos em pleno verão do ano de 2023 na praia de Copacabana. O calor no Rio de Janeiro pode ser sentido no ar abafado em cada esquina, e no reflexo amarelo_ quente das ruas asfaltadas e paredões edificadas. O suor escorre pelos corpos enquanto as pessoas andam nas ruas à vontade, com pouca roupa, bronzeadas e com ares de férias. Elas vão a praia, os automóveis circulam na Avenida Atlântica, os turistas lotam os restaurantes, os quiosques produzem ruídos musicais, o chão de pedras portuguesas está cheio de areia e água salgada, espalhadas por pés calçados em chinelos. O comércio voltou a vibrar na Avenida Nossa Senhora de Copacabana e o cinema Roxy passa por obras que cumprem as promessas de sua reabertura como uma gigante casa de shows, mas ainda há espera para esse grande acontecimento que o salvará da morte. Tudo parece ter voltado aos tempos pretéritos de pré pandemia, quando a liberdade era completa, e agregar-se em meio às multidões carnavalescas parecia não apresentar nenhum perigo, embora a Covid, como patologia grave e mortal ainda esteja entre nós, mesmo que normalizada pelo uso das vacinas, por isso mesmo incorporada ao cotidiano da vida urbana dos indivíduos. A peste perdeu a força.

Uma visita rápida ao sítio You Tube, mostra que em dois anos o desenvolvimento tecnológico do olhar específico dos drones os transformou em aparatos inescapáveis para o registo das paisagens cariocas, indiscutivelmente estonteantes quando vistas do alto. No momento no qual a vida urbana retoma o denominado coletivamente por *novo normal*, os turistas que visitam a internet em busca de informações sobre o Brasil encontram imagens sedutoras de Copacabana, bumbuns de fora e de outras praias, produzidas em “filmecos” de bem mais de três minutos, diferentes do amador *Corona Rio*, explorado no Capítulo 1. Além de serem datados e carimbados pela autoria de indivíduos ou empresas especializadas, como o vídeo de mais de 15 minutos da PJM Drone³⁴⁰, cuja vinheta lembra a dos filmes da *20th Century Fox*, eles estão repletos de outras narrativas visuais. Agora são envolventes e bem estruturados e as visualidades podem ter origem em uma pretensão diletante dos seus autores, em experimentações, ou podem ser por encomenda, voltada ao turismo. São imagens coloridas, capturando temporalidades e movimentos cotidianos, luzes que surgem ao anoitecer, mudanças de fluxos da cidade, quase sempre à distância. Contrastando com o melancólico e amador *Corona Rio* (2020), cujo objetivo é expor uma paisagem perplexa pelo esvaziamento de suas geografias doentes, esses vídeos prolongam-se por até mais de 15 minutos enquanto prosseguem explorando a beleza cenográfica de Copacabana.

³⁴⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IAmF6bqIU60&t=782s&ab_channel=PJMDRONE-IMAGENSA%C3%89REASEM4K. Acesso em março de 2023.

O olhar é distante, seguro e a captura de imagens faz uso dos muitos ângulos possibilitados pelos drones, demarcando a exploração da paisagem cultural.

O curtíssimo “filmeco” – para usar uma expressão definidora de Rogério Sganzerla sobre o próprio trabalho - o *drone movie* produzido por *Wanderlust Dog*³⁴¹ cuja duração é de apenas 1' e 24", tem direção de arte, um roteiro. Fazendo uso das possibilidades tecnológicas do drone, o artefacto direciona-se a ângulos criativos e inusitados sobre Copacabana criando uma linguagem própria. A busca da alternância de registos coloridos ou em preto e branco é recurso autoral, funcionando como eclipse entre mudanças de cenários. Utilizando imagens com movimentos mínimos em preto e branco, similares a fotografias, elas são promotoras das imagens coloridas que vêm a seguir, e isso acontece desde as primeiras cenas. A filmagem zenital joga o *punctum* sobre as ruas ocupadas por automóveis em movimento, lembrando o olhar parcial de seres humanos instalados nos andares mais altos dos edifícios, começando pela Avenida Atlântica e suas calçadas desenhadas, daí tomando distância em ângulo reto, imprimindo um certo ar *noir* às tomadas. O conjunto edificado, a massa construída, não tem a dominância visual como em outros registos de drones aqui captados, ou mesmo os dos filmes aqui eleitos para análise. Eles servem como bordadura das ruas, ou limitam as imagens do ecrã. Na verdade, os prédios ocupam em demasia a imagem como elementos únicos, quase brutais em sua geometria rígida, mas não são os protagonistas. Repentinamente, ao voltar-se para o mar, o drone sai da posição zenital e mira na amplidão, distanciando-se para abrir o olhar com pequenas interrupções e alternâncias de tonalidades em provavelmente um truque de edição. O drone filma do mar para a costa, da praia para o conjunto edificado. Filma a orla de costas mirando no Morro do Cantagalo pelas laterais do hotel Othon, um dos mais altos, mas nunca encara as favelas de frente como no *Corona Rio*.

Em outra direção, o que parece ser um “filmeco” recentíssimo de 13 minutos produzido pela *4K Walk*³⁴², o *câmera man* passeia exclusivamente pelo calçadão de ondas da Avenida Atlântica. Filmado por uma câmara acoplada um pouco abaixo do olhar dos pedestres, em quase um *contre plongée*, ele anda pela orla em um fim de semana ensolarado, no qual as pistas da Avenida Atlântica estão liberadas para o lazer da população. Registrando tudo que vê, sem tremores ou nada que lembre *uma câmara na mão e uma ideia na cabeça*, o lema de Glauber Rocha, o jovem cineasta que lapidou o Cinema Novo, o

³⁴¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1Neu9wkMmW8&ab_channel=TheWanderlustingDog. Acesso em março de 2023. Nome: *RIO DE JANEIRO, BRAZIL: 4k Drone Flight Over Copacabana Beach*. Não foi possível detetar a nacionalidade do produtor. No momento da visualização por essa que vos escreve, o filmeco tinha 355 visualizações e foi postado em 31 de agosto de 2022.

³⁴² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=itB5x6_4v8g&ab_channel=4KWALK, caminhada a nível do pedestre. Até finais de março de 2023, o filmeco teve 819 visualizações. Nome: *4KWALK, COPACABANA | Rio de Janeiro Beach, BRAZIL*.

artefacto passeia decidido, cruzando pelos transeuntes em direção contrária, ininterruptamente. É uma tradução espacial do que verá o turista ao caminhar pela orla, com a música tocando nos quiosques, os ambulantes esticando mercadorias pelo chão, a grande escultura de areia, os bumbuns, o trio elétrico do SENAC com uma passeata pela valorização dos idosos, entre tantos outros eventos comuns. O *beach tennis* é focalizado numa partida perto das instalações daqueles salva-vidas intrusos pintados de vermelho pelo corpo de bombeiros, disputando espaço com as antigas construções elegantes projetadas por Sérgio Bernardes, os postos salva vidas tornados patrimônios.

No sítio You Tube há uma descrição do vídeo que classifica Copacabana como uma área tradicional e antiga da cidade “é uma mistura da alma brasileira - lotada, turbulenta e tradicional. Tem de tudo um pouco: bares com música, botecos, feiras livres, ruas caóticas e muitas lojas. Todas essas coisas e muito mais vivem lado a lado. Há opções para todos os preços e gostos. No entanto, a atração mais forte de Copacabana ainda é a vista fantástica do litoral e das praias incríveis. Claro que suas lindas garotas (garotas) e bonitões fazem parte da cena sempre!”

Não é possível rejeitar essa objetiva descrição das realidades copacabanenses e da sua excepcional geografia feita por um estrangeiro sem nenhuma poética narrativa, e que pensou prioritariamente naquilo que foi visto na praia. O pequeno texto reafirma as imagens do segundo filmeco e despe frontalmente os resquícios imaginativos que porventura ainda possam existir a respeito dos *golden years* nos anos 1950. Contrastando com as imagens aéreas do *Corona Rio* e do *Wanderlust Dog*, a câmera aterrissa seu olhar protético no movimento do turista em campo, faltando apenas vasculhar as ruas mais internas do bairro para observar outras realidades.

O primeiro “filmeco” é uma cartografia aérea, não amadora, cujo objetivo é dar uma visão por ângulos diferentes do bairro, excluindo as favelas. É um produto artístico feito para mapear e impressionar quem não conhece Copacabana com seus ângulos inusitados e câmbios de cores, editado e hiperrealista. O segundo “filmeco” é uma psicogeografia do seu autor, pois está no nível do corpo do caminhante, é uma deriva pelo calçadão. Ambos configuram a lógica dialética das cartografias cinemáticas cuja estratégia de dimensionamento pretende mapear o lugar. Os dois são mapas em movimento e juntos cartografam Copacabana de forma complementar, embora o segundo seja (quase) realista, e concentre-se no mapeamento corpóreo das práticas sociais do calçadão e na sua compreensão espacial em um filme feito pelo olhar de um estrangeiro inserido no espaço que cartografa. Ambos os filmes são estratégias de mapeamento do espaço urbano e instrumentos de comunicação espacial, o primeiro manifestando o gesto topofilico do seu autor e o segundo, cartografando o espaço para a audiência.

Observando os novos registos de Copacabana, hoje encontrados no You Tube às dezenas, se pode reconhecer que Copacabana há muito deixou de ter importância como locação, como metonímia do Brasil ou mesmo como um reflexo de expressão cultural e comportamental da sociedade brasileira, tal como nos filmes abordados nesse trabalho. A geografia da praia depois do alargamento nunca mais foi objeto de novas obras e intervenções e a sólida arquitetura lá permanece com as rugosidades rígidas de tempos passados. Personagens geográficos continuam transitando, idosos, os meninos de rua, os mendigos e pedintes, os pescadores do Posto 6 continuam pescando, os turistas nacionais e estrangeiros visitam a cidade, as prostitutas trabalham e outros novos personagens que esses filmes não mostraram, como os ambulantes migrados da Venezuela, por exemplo, vendendo artigos no calçadão, e os esportistas matutinos, triatletas, nadadores de águas abertas e maratonistas dos novos tempos. Cada um com o seu território cada vez mais efêmero bem demarcado nos espaços do bairro de acordo com os tempos dos dias. As favelas lá permanecem cada vez maiores, está tudo consolidado, mas agora quase sem o batidão do funk. Copacabana nesse sentido está igualzinha, mas não é mais a mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como objeto cultural captador de simbologias, tecnologias e formas de representação de outras artes como o teatro, a pintura, fotografias, tecnologias digitais e mesmo da internet, o cinema mobiliza discursos diversos tornando-se ferramenta sensorial e narrativa poderosa. As paisagens no cinema adquirem funcionalidade como ornamento dos filmes ou podem tornar-se recurso de espetacularização especialmente quando dizem respeito às cidades, a determinadas paisagens naturais (ou elaboradas virtualmente) podendo tornar-se elas próprias, um personagem do filme, adquirindo matizes psíquicas. Paisagens cinemáticas funcionam como marcadores de roteiros, elipses, assinatura estilística do realizador, autor ou diretor. Elas atravessam o fluxo do tempo como documentos oscilantes, pois podem, tal como os diagramas cartográficos, serem revertidas, copiadas, remasterizadas, enfim modificadas, o que afeta o seu aspeto “original”. Este é o caso de Copacabana conforme observada nos filmes analisados, mas principalmente no filme *Copacabana Mon Amour* de Rogério Sganzerla (1970) que passou por processos de restauração e remontagem, originando várias novas versões, ou pode-se dizer, outros panoramas das mesmas paisagens copacabanenses que à época passavam pelo processo de alargamento da praia. É um filme cujo original completo se desconhece, estando em permanente reconstrução, já que foi filmado com material de pouca qualidade.

Paisagens nos filmes podem funcionar como *parergon*, um conceito derridiano; como fundo_fundador, um conceito extraído a partir da sua figuração no cinema soviético do início do século XX; paisagens com funções alegórico_narrativas induzindo ao seu reconhecimento imediato pelas audiências; paisagens podem ter intencionalidade, sempre uma busca do realizador, ou podem ser impuras, cuja interpretação sobre as intencionalidades referidas está de acordo com o livre arbítrio do espectador_a pois ele a reinventa na mente; todas interpenetram-se e por isso foram convidadas a interagir com o intertexto de maneira a mostrar o panorama de funcionalidades que poderiam adquirir nas análises dos filmes.

Nos cinco filmes analisados a paisagem urbana de Copacabana insere-se em um padrão coletivo de reconhecimento, exercendo assim a função primordial de protagonista, com os guiões e histórias estando inteiramente conectados ao sentido do lugar. Sendo mobilizadas psicologicamente elas incorporam determinados personagens ao sentido *gestaltiano*, tanto quanto as geografias de lugares estão inscritas nos corpos e atitudes desses seres. Isso faz com que os personagens deixem de figurar na paisagem fundacional confundindo-se simbolicamente com elas, transmutando-se em verdadeiras alegorias deambulantes dos espaços que carregam em seus corpos, ou personagens espaciais nos quais se transmutam. Personagens_pretexto cuja função é ser quase paisagem, eles são como alegorias de

hierarquização social e territorial, de conflitos, de práticas sociais e do caráter de determinados ambientes, externalizados em comportamentos, profissões, maneiras de vestir, e atitudes padronizadas e referenciais. Esse é o caso de tantos protagonistas emblemáticos dos filmes analisados transitando entre as fronteiras espaciais de Copacabana; desde Marquinhos, o representante da hipocrisia da classe média carioca nos anos 1960, com atitudes contraditórias entre os territórios da casa e da rua no filme *Copacabana me Engana*, e das práticas ambíguas de uma juventude transviada, o personagem está colado ao espaços e tempos que frequenta, podendo ser imediatamente identificado com elas. É igualmente o caso das crianças e de outros personagens de *Fábula*, como o mendigo, os vendedores na praia e os pescadores, indelevelmente associados aos espaços de pobreza e riqueza instalados entre as fronteiras do morro e do asfalto; ou da prostituta Sônia Silk, a rainha da rua Prado Júnior, o antro dos inferninhos e da prostituição, nas fronteiras entre a favela e o lugar que lhe cabe no asfalto, simbolizada pelo vestido vermelho curto e os cabelos oxigenados em *Copacabana Mon Amour*. Todos são alegorias das paisagens e dos territórios social e espacialmente hierarquizados de Copacabana, simbolizando comportamentos e os locais frequentados. São seres geográficos cujos corpos estão inteiramente amalgamados às paisagens, não existindo um sem o outro.

A questão dos simulacros emergiu nesse trabalho para reafirmar a certeza de que qualquer filme produz outros e novos espaços, embasados em cópias de partes da realidade. As câmeras de cinema fazem uma reconstrução visual dos espaços elaborando cosmos próprios tal como fazem os drones, com ângulos visuais incomuns, enquadramentos liminares e montagens que criam ambientes espaço-temporais inexistentes na realidade. Os simulacros são bem ancorados no mundo real no caso dos filmes selecionados aqui, quase todos flertando com a estética, linguagem e produção de documentários. Eles são fundamentados no estilo de cinema neorrealista com forte cunho documental, um estilo de baixo custo predominante na produção audiovisual brasileira até os anos 1960, quando os espaços da realidade eram o campo de produção, a locação, muitas vezes realizada apenas com ideias na cabeça e uma câmera ruim na mão. Por essa razão, os simulacros e as questões entre a realidade filmica não têm importância aqui, tendo sido a opção considerar os lugares filmicos como testemunhos documentais de territórios e territorialidades reais. Nesse sentido, o cartógrafo-espectador, se conhecedor dos espaços copacabanenses, reconhece facilmente a associação entre uma gradação do espaço real e os simulacros filmicos, ou entre as ruas e os cenários, ou entre cenários reais e virtuais, ou paisagens substitutas e geografias originais, gerando empatia com o cineasta e os personagens-geográficos.

Quando os primeiros estudos sobre cinema se estabeleceram no universo acadêmico, miraram nos significados filmicos a partir das questões espectatoriais, remetendo as geografias cinemáticas em direção as análises das subjetividades para a compreensão de como as audiências absorviam significados e ideologias implícitas nas representações filmicas. Como ciência voltada ao estudo do espaço e ancorada em ferramentas e meta aparatos visuais, as geografias beneficiaram-se dos ideários pós estruturalistas para a revisão sensível da observação das imagens cinematográficas, legitimadas como ferramentas para pesquisa espacial. Reconceptualizações no que concerne a cultura e suas mudanças ao longo do tempo foram fomentadas pelas crises de representação e a partir de questionamentos sobre a construção do conhecimento. Os chamados *cultural turn* e *spatial turn* incrementaram o interesse pelos espaços na ciências sociais, incluindo aí as fotografias e cada vez mais o cinema. Com as viradas culturais, os filmes e as paisagens cinematográficas passaram a ser compatibilizados em olhares teóricos a produtos literários. Essa categorização permitiu instrumentalizá-las e enquadrá-las para análise como textos literários, culminando na teoria do autor-texto-leitor (ATL).

Foram as chamadas crises de representação, parte do incentivo para o surgimento das torções teóricas das geografias-mais-que-representacionais, ampliando o escopo das análises para absorver materialidades. Elas absorveram nesse processo entes inorgânicos, como o próprio filme e suas tecnologias, abrindo-se igualmente para um pensamento relacionado às redes culturais, aos locais onde os filmes são exibidos e aos fluxos temporais, critérios esses cruciais para observar os filmes analisados no Capítulo 7. Sintonizadas com as teorias sociológicas, essas geografias incorporaram práticas sociais e conceitos_chave das teorias-do-ator-rede (ANT, actor network theory) de Bruno Latour (como pensamento em ação, performatividades e afetos) desdobrando-se em geografias híbridas, teorias amplas sobre corpos e emoções, e outras voltadas à estética, como a atmosférica. A renovação nessa área comprova que o ser humano deixou de ser visto como único agenciador e protagonista nas elaborações de mundo, e as ciências humanas foram redirecionadas para a valorização das práticas do cotidiano e a inserção das materialidades. Paralelamente, as geografias feministas fomentaram discussões sobre gênero e sobre a produção do conhecimento geográfico no universo acadêmico, abrindo portas para novos posicionamentos sobre raça, credo e outras identidades nesses processos. Aqui elas formaram o estofo a permitir o entendimento das mudanças representacionais do gênero feminino no cinema.

O sentido áurico, lamento sobre a perda de originalidade dos objetos tecnicamente reprodutíveis evidenciado por Walter Benjamin, foi ressaltado para observação do distanciamento adquirido pelos novos produtos digitais, onde hoje se podem enquadrar igualmente os filmes - entre outros objetos

interativos como os videogames. Muitos objetos digitais já não são mais reproduzíveis simplesmente porque suas práticas de produção e de circulação permitem sua surpreendente alteração a cada etapa por várias pessoas ou veículos, ou mesmo alterações em tempo real por quem deles faz uso. Nesse sentido, o cinema e os filmes, séries netflix entre outros, podem ser considerados produtos culturais históricos, quase engessados, permitindo considerações como a que esta tese faz agora.

O desejo de trazer práticas do cotidiano para o universo acadêmico, as uniu a especificidades espaciais, práticas dialógicas e processuais, interligando-as ao pré e ao pós cognitivo, e aos fluxos e ritmos habituais dos seres vivos e não vivos. Abriu-se dessa forma a noção de pensar a emoção nas práticas sociais cotidianas, aliando conhecimentos corporais e suas sensações ao conhecimento “sentido”. Partiu-se para isso do princípio de uma afetação entre corpos humanos e não humanos a nível não consciente, afetação essa capaz de provocar emoções instigando sentidos, contaminando uns e outros corpos em fluxos e redes. São os afetos sob olhar dos filósofos Deleuze e Guattari (1995) baseados na filosofia sobre imagens de Bergson (1901) que quando transpostos por Deleuze para o cinema, resultaram nos avatares das imagens_movimento e imagens_tempo. Entre os três principais avatares das imagens_movimento; a imagem percepção (antes da consciência), a ação (acontece nos ecrãs) e a afetação, ilustrados por Deleuze, destaca-se este último, exemplificado pelos padrões de rostos em *close-ups*, cujos movimentos mínimos foram denominados de rosticidades ou rostidades. Rosticidade é o primeiro plano, o espaço, o rosto que nos rouba do espaço_tempo, o vazio que permite a leitura afetiva das coisas, porque o filme é uma coisa, são os afetos entre os seres e as coisas. O conceito de rosticidade em seus movimentos mínimos a nos provocar emoções, foi incorporado nessa tese como uma das linhas de observação para as cartografias cinemáticas, aplicado tanto para as expressões dos rostos como para as das paisagens ou outros objetos em cena. Como exemplos estão as mãos em riste marcando início e fim de uma batalha de pipas em *Fabula*, e as silenciosas expressões de sofrimento, apenas nos olhos de Manoela e de Tati logo após a perda do bebe em *Tati, a Garota*. A paisagem melancólica do lento alvorecer defronte ao Copacabana Palace onde descansam Sandra e Toninho em *Amor Bandido*, é outro exemplo.

A criação das atmosferas filmicas é uma forma de configurar afetação, pois se trata de criar subterfúgios estéticos e sensoriais que contagiem e conectem sujeitos. Atmosferas são espaciais e tem geometria, remetendo ao formato envolvente e circular. Elas existem tanto não propositalmente, como podem ser criadas. No mundo real elas podem incidir sobre o ambiente urbano planejado ou não, e nas artes, sobre as cenografias, pelo uso de iluminação, de cores, de marcações, inserção de odores, de música. No cinema, podem somar-se a todos estes aspetos, mais a manipulação espaço_temporal e

visual, por técnicas de montagem e de enquadramentos. No filme *Amor Bandido* são as luzes vermelhas e um certo tom azul acinzentado que (re) criam uma atmosfera erótica e noir, enquanto em *Fábula* as tomadas curtas e a filmagem de ares neorrealistas imprimem dureza e realismo a uma história às vezes poética e outras vezes, sem concessões a realidade. Em *Copacabana Mon Amour* é a câmera antiga herdada e com lentes gastas que provocou um efeito visual específico com cores desbotadas, até de viés impressionista, especialmente quando Sônia anda pelo Posto 6 com a paisagem marítima ao fundo. Em *Tati a Garota* é a estética e a dublagem com as vozes de atores de novelas ou desenhos animados que confere uma atmosfera “televisiva” cotidiana, não fosse o filme realizado por um jovem de 17 anos, entre a adolescência e a vida adulta, e que provavelmente era um telespectador assíduo de programas de televisão na altura.

As Geografias do Corpo trabalharam questões corpóreas sob o ponto de vista emocional, mas também como veículo, ou meio de agenciamento social. O corpo é uma fusão dos pensamentos e sensações - a forma como experimenta a corporeidade de maneira relacional, com a visceralidade, que é a sensação no corpo biológico. Mais do que a respeito do que é o corpo, as geografias dos corpos deslocaram-se para a investigação do que pode fazer e de outras metáforas entre tensões sociais e corpos biológicos. Nesse sentido, os personagens geográficos dos filmes aqui abordados, além de entidades espaciais, inscrevem em si a separação dos corpos vivos por raça e classe social, a biopolítica da paisagem e as tensões territoriais dos lugares habitados de Copacabana.

A virada em direção aos corpos foi capturada pelas geógrafas feministas e estudiosas em cinema, endereçando-se ao trabalho de desconstrução das diferenças, questionando paradigmas históricos, e lutando contra binários. Foi através do desenvolvimento do conceito de performatividade que as feministas instauraram materialidades corpóreas, incorporação e corporeidades como historicamente discursivas, aperfeiçoando a maneira de se pensar o gênero como uma tecnologia de representação. E se o gênero pode ser pensado como uma tecnologia de representação, as geografias do corpo e as feministas, esclarecem em parte a feminização cultural das geografias de Copacabana, notoriamente impregnadas em objetos culturais referentes, e nos epítomes do bairro. Foi uma vasta utilização da *pornotopia*, uma metáfora do corpo feminino, lembrando sensualidade, curvaturas e aristocracia, não só sobre as suas geografias, mas no cinema, na música e em seus objetos simbólicos, a serviço de um projeto de ocupação urbana visando o máximo lucro, o projeto da moderna Copacabana.

Apesar da tese não pretender ser feminista, a análise da construção do gênero feminino nos filmes analisados poderia ter sido mais aprofundada se não tivesse encontrado obstáculos para ser melhor explorada. Personagens como Irene, Isabel, Sônia Silk, Sandra e Manoela, são manifestos políticos ou

alegorias do feminino em momentos pelos quais a sociedade brasileira passava na época de produção, a ditadura militar, permeadas pelas efervescentes tendências culturais e mudanças sociais do Maio de 68, do movimento Hippie e feminista. O necessário mergulho no posicionamento do gênero feminino na história brasileira, investigações mais profundas sobre as artes cênicas, sobre as teorias psicanalíticas lacanianas ou freudianas, frequentemente base de feministas como Laura Mulvey e Judith Butler, e um aprofundamento histórico das mudanças comportamentais da mulher, exigiria um tempo a quebrar a factibilidade da tese, transformando a investigação em outra inteiramente diferente. Por essa razão foi um tema desejante, ambicionado, mas deixado em latência para próximas investigações.

Pelo seu caráter heterogêneo, as cartografias cinemáticas ofertam tipologias analíticas e diretrizes que permitem explorar de forma ampla objetos complexos como Copacabana, a sua ideia de paisagem e suas (mais-que) representações nos filmes a partir de pontos de contato conceituais e filosóficos entrelaçados com estudos visuais. É uma vantagem teórico_metodológica, porque ela permite caminhar mais sobre um ou outro trilha teórico, mas ao mesmo tempo obriga ao aprofundamento das ciências de base e suas conexões, para estabelecer os tais pontos de contato sob pena do exercício científico resultar superficial, um dos grandes temores da pesquisa. Essas cartografias trabalham igualmente com as questões experienciais do próprio investigador em seu bojo, e a admissão do seu envolvimento corpóreo e subjetividades na elaboração de um itinerário interpretativo. A leitura permite configurar os mapas em um exercício de aliar o cientificismo acadêmico com subjetividades diversas. Apesar deste ponto, a cartografia aqui não construiu rígidos critérios onde os filmes devessem ser enquadrados, mas padrões metodológicos baseados nas psicogeografias dos personagens.

Nas cartografias cinemáticas aqui realizadas não foram encontrados objetos cartográficos como mapas ao sentido tradicional, tabelas com dados numéricos ou gráficos explicativos e sim, imagens capturadas dos próprios filmes, com a intenção ora de ilustrar, ora de dar suporte ao intertexto do trabalho, tal como os mapas de Marc Graf que aliavam projecionismo e perspétivismo, agindo assim em duplo_efeito com o que está escrito para a formação do todo, aliando cinema e escrita em um processo cartográfico, mesmo que fragmentário.

Se o cinema possui uma característica indiscutível, é o de estar conectado ao espaço; além de ser uma arte espacial tal como a cartografia, é ao mesmo tempo uma prática espacial tanto dentro como fora dos ecrãs, e é um objeto material *per se*. O próprio filme tem nele inscrito o espaço, ao sentido deleuziano – como o paradigma do espaço_imagem de Gaudin (2014) indo muito além daquilo que representa e das representações, ele é ente material, é a coisa por si só, em cada frame o filme é espacial. Observando os espaços filmicos, ratifica-se que não há cinema sem uma localização ou uma

paisagem, e por isso as teorias em Geografia Cultural tem ressaltado como a figuração da paisagem no cinema é capaz de marcar a experiência filmica e as memórias do lugar, ampliando-as para uma escala tão grande que ela é capaz de atingir expressões coletivas e diferentes culturas, integrando-se a elas. O lugar filmico, uma co_construção não proposital ou inconsciente realizada entre os espectadores e sua identificação com os locais apresentados, há muito é discutido como capaz de contribuir para criar novos quadros mentais, identidades e imagens dos lugares. Nesse sentido, o cinema aqui evoca lembranças espaciais, trabalha como lugar de memória, rememora sentidos de lugar e paisagens pregressas em seus espaços.

Nesse trabalho, evocou-se o que Copacabana é hoje, em contraste com o que o lugar já foi, para compreender a elaboração da sua cultura sócio_espacial característica. Explorando primeiro seus marcos espaciais, e alguns dados político_administrativos e infra estruturais do bairro, levantou-se parte da sua geografia histórica pelas premissas da ocupação urbana através da expansão do sistema viário, maioritariamente marcado pela introdução dos sistemas de bondes e de automóveis, que ensejaram a abertura de túneis, cortes de morros e a instalação de grandes avenidas, além das incontáveis obras de proteção contra o avanço do mar. O estudo a partir de uma perspectiva histórica e prioritariamente espacial, deu mais ênfase a alguns lugares recrutados para locação dos filmes, o que resultou em uma versão incompleta, já que a multiplicidade de Copacabana permite estudos sobre infinitos outros aspetos e ambientes. A abordagem escolhida para desenrolar a história de maneira fragmentária foi a não estritamente cronológica, preferindo-se aqui destacar singularidades, lugares e recorrências marcantes, traçando um esboço de história espaço_social a partir da ênfase a determinados elementos e espaços, e não propriamente ao tempo, ou a pessoas específicas.

Visitar Copacabana como turista é estar inserido em uma atmosfera excessiva, sensorial e desorganizada. Desde o ícone_calçadão como obra de arte a céu aberto, do cotidiano praiano, e dos seus primeiros habitantes pescadores, foram abordadas as favelas e a cultura musical do funk, destacando a sua população hierarquizada cindida entre favelados, moradores de rua, indivíduos de classe média e os poucos aristocratas que se negam a sair de lá. Diferentes classes sociais estão espalhadas em *patchwork* sobre o solo urbano repartido em guetos, correspondendo a cada uma sua tipologia edificada, favelas, apartamentos de 2 a 3 quartos, conjugados, imóveis imensos na Av. Atlântica. Quando se trata da história, evoca-se o velocíssimo desenvolvimento urbano sobre o antes chamado areal, tornado então cidade ultra verticalizada, densa e super populosa, descrevendo como o areal copacabanizado ganhou ares de centralidade adquirindo independência da área central da cidade, tornando-se um novo subcentro ao desenvolver seu próprio comércio – com melhor qualidade que a área

central – expandindo a oferta de serviços e negócios. O processo de crescimento do lugar foi apresentado com um termo – “copacabanização” - termo de uso pejorativo diretamente interligado a tipologia construída e a voracidade imobiliária que tomou conta do bairro, estendendo-se a qualquer território brasileiro cujo processo de desenvolvimento apresente características similares.

A investigação observou a participação dos agentes políticos e econômicos nesse processo e o engrandecimento representado pela inserção de marcos arquitetônicos como o Hotel Copacabana Palace, a Avenida Atlântica e a solidificação do rígido corpo edificado diante da praia, formando o famoso paredão edificado em curva, tantas vezes inserido em tomadas de filmes estrangeiros. Ilustrada por um pouco da sua iconografia fotográfica, texto e imagens configuram uma espécie de guia de deslocamento capaz de geo_informar o leitor sobre o lugar, preparando a apresentação do território cinematográfico abordado logo depois.

Novas cartografias apontaram para o alargamento da praia e a inserção do emissário submarino, obra de cunho sanitária cuja intenção permitiu a construção do calçadão de Bulevar Marx, acontecida nos estertores dos movimentos de esvaziamento da cidade, já econômica e politicamente decadente, desde a perda do status de capital. Embora tenha preservado o perfil original, a configuração da praia foi artificializada pelo seu alargamento. As obras incluíram mais pistas de tráfego e afastaram as tradicionais ressacas, afastando também a aristocracia residente na Atlântica da desorganização da saturada beira da praia, que com o distanciamento da grande calçada sentiu-se menos vulnerável. Dessa forma, o modo de vida anterior onde antes todos os elementos urbanos e sociais relacionavam-se por proximidade geográfica foi inteiramente recriado, a meu ver, afetando as sociabilidades, mesmo que sob o ponto de vista urbanístico o espaço ficasse mais saneado, organizado e agradável. *Copacabana Me Engana* expõe a praia antes do alargamento, esse modo de vida em faixas sobrepostas convivendo por proximidade, e pode ser visto em tomadas de Irene e Marquinhos em um bar à beira da praia, enquanto o caótico *Copacabana Mon Amour* é um documento dessas mudanças na paisagem enquanto elas acontecem. O filme, que termina justamente sobre uma grua em rotação, mostra que o caos não se referia apenas às obras, ele acompanhava os desdobramentos políticos e as questões da produção de cinema na altura. Já no filme *Tati, a Garota* emerge uma Copacabana recentemente alargada, saneada e com traços modernistas, em uma Copacabana especialmente renovada.

Copacabana, um bairro cinematográfico, nasceu, cresceu, teve seu auge e decaiu de braços dados com o cinema. Uma das primeiras exposições no país aconteceu ao ar livre no areal, e ele esteve repleto de salas de exibição durante 90 anos. No início do século XX, nos primórdios do seu desenvolvimento, tudo convergia para o tema cinematográfico quando se tratava de lazer. Instalações como teatros, café

concertos, hotéis e cassinos e até os visitantes internacionais, integravam-se ao cinema. Mas foi com o ganho de centralidade e como bairro cosmopolita depois dos anos 1930/1940, que Copacabana passou a ter real importância no mercado cinematográfico, passando a abrigar salas de cinema maiores ou até melhores que na meca do cinema carioca. A meca se localizava na Cinelândia no centro da cidade, e mesmo após multiplicar as salas de projeção, Copacabana sempre permaneceu a ela conectada, mesmo porque os escritórios de representantes dos grandes estúdios norte americanos ou exibidores brasileiros e ainda os melhores cinemas, estavam por lá localizados. Isso fez com que determinados filmes viajassem de uma ponta a outra da cidade, a serem exibidos ou até lançados de acordo com o que se imaginava seria o gênero preferido e a confluência do público no lugar, relacionando-os a geografia social da cidade.

Na Cinelândia salas de exibição transitaram entre assumir-se como entretenimento das elites ou das massas populares, e isso esteve refletido tanto nos requerimentos de localização como singularidades arquitetônicas das salas. Em Copacabana, porém, as salas já nasceram para a fruição das classes médias em expansão cujo rumo era o território atlântico à beira mar. A relevância do cinema para o bairro de facto emergiu nos anos 1930, com a decadência do cinema europeu, e a expansão da indústria cultural norte americana, tendo em vista interesses comerciais entre os dois países. Foi a era de mútua sedução entre interesses econômicos dos Estados Unidos e os desejos de modernidade dos latino americanos, resultando em muitos filmes sobre, ou com brasileiros. A indústria norte americana aportou no Rio de Janeiro e em Copacabana, alçando símbolos materiais do bairro para os ecrãs do mundo - como o calçadão de ondas e o Hotel Copacabana Palace em *Flying down to Rio*, e imateriais, como a malandragem carioca - para um status elitizado, gerando os chamados *Golden Years*, um curto período de ouro estendido até os anos 1950, quando a real face do bairro desbotou sua face dourada. Um período em que a própria produção brasileira já se distanciava e rejeitava a imagem imposta e distorcida, refletida agora nas performances das chanchadas, gênero genuinamente brasileiro que debochava dos estereótipos.

Durante o levantamento de filmes, a pesquisa mostrou uma frequente repetição dos mesmos ícones da paisagem que sempre povoaram objetos culturais sobre a cidade do Rio de Janeiro, centrados por exemplo, no Pão de Açúcar, na orla de Copacabana e na Orla de Botafogo, expostos nos *establishing shots*, nas primeiras cenas, ação comum para situar o espectador_a e criar uma espécie de apropriação emotiva com essas paisagens_clichê. São ícones que ao longo do tempo, deixaram de ser necessários como subterfúgio e praticamente não são mais focalizados nos 5 filmes brasileiros analisados no Capítulo 7, de tão impressos que se encontram nas mentes das audiências. Os filmes focalizados já não estão

alinhados com a exposição da paisagem icônica de cartão-postal e sim, com os confrontos civilizatórios e o cotidiano dos habitantes que transcorre independentemente da beleza da paisagem, como expõe logo na abertura *A Grande Cidade* de Cacá Diegues (1966). A paisagem é espaço dramático e o território para o desenrolar de tramas humanas.

As cartografias de Copacabana se construíram aqui como um emaranhado de afetos e emoções, permeadas pelo reconhecimento de morar-se em um paraíso na terra, ao sentido frequente de solidão e desamparo dos seus habitantes, das imagens paradisíacas fundidas aos mitos construtores dos estereótipos do carioca e do lugar, e sobre a ilusão e a esperança de usufruir de uma vida melhor e mais próxima do mar. Todo esse emaranhado transitou sobre os espaços das ruas, da praia e dos apartamentos de Copacabana, o solo sobre o qual esses mapas foram construídos. Os panoramas e as vistas aéreas nesses filmes, formaram verdadeiros mapas do Rio de Janeiro, enquanto as deambulações dos personagens pelas ruas mapearam a cidade ao nível do caminhante espectador_a, em mais uma espetacularização ofertada pelo olhar espião da câmera. São sequências representativas de um recorte temporal, tanto da historiografia do cinema brasileiro como do contexto político_ideológico, além das alterações sócio_culturais das décadas de 1960 a 1980, refletidas nos ecrãs. O resultado dialoga igualmente com as circunstâncias envolvidas na produção, distribuição e exibição, as mais_que_representações inerentes ao universo filmico material, quase sempre ocultas no resultado final, mas inseparáveis das obras em si. E logicamente com os espaços de Copacabana.

Nas memórias da Copacabana cinemática estão expostos não só câmbios na configuração urbana, como comportamentos, vestimentas, novos estilos musicais e a efervescência cultural desses anos inquietos. O *corpus* filmico ilustra a tomada de consciência dos produtores culturais em direção a processos identitários transbordantes em busca da real imagem do que é o cinema brasileiro e de quem é o brasileiro. A paisagem de Copacabana figurada é observada funcionalmente, iconograficamente – uma coleção de imagens viajando pelo tempo em conexões e travessias de imagens repetidas e ressurgentes. Funcionam como memória dos espaços que se modificaram e da paisagem da Praia de Copacabana em plena transformação física e social; trabalham emotivamente levando aos espectadores a virtualização do mapa cognitivo dos próprios cineastas, surgidos dos percursos singulares traçados pelos personagens. O foco recai também sobre as cartografias domésticas, os mapas traçados dentro dos apartamentos, nos corredores dos prédios, nas esquinas, nos bares, nos territórios preferidos de praia, configurando os limites dos universos espaciais. São os personagens geográficos em suas deambulações, os pretextos para a construção dos mapas do bairro, mediados pela topofilia do cineasta e pelo olhar da produtora da tese.

APONTANDO CAMINHOS FUTUROS

Nesse trabalho o “campo” de exploração esteve dentro dos próprios filmes que trouxeram os diferentes ângulos para investigação. O trabalho verificou a possibilidade de mergulhar sobre temas passíveis de desenvolvimento em outras pesquisas científicas, demandantes de apurada atenção, porque instigantes. Mas antes seria necessária a montagem de um arcabouço ainda mais consistente para embasar estudos em Geografias Filmicas, pois é necessário cobrir-se da amplitude temática para fazer um bom trabalho científico. Compreender as tecnologias do cinema e a forma filmica implicam algumas vezes no seu abandono após incorporadas pelo estudioso, em prol do entendimento de outros matizes subjetivos do filme. Dito de outra forma, é preciso conhecer com profundidade como um filme é feito para se falar sobre ele, mas não é necessariamente imprescindível que se fale como foi feito para analisá-lo. Da mesma maneira conhecer com maior profundidade a arte cartográfica permitiria associações mais consistentes com a forma filmica, ampliando ainda mais a sobreposição entre questões de cartografia e do cinema, avançando para além dos aspetos metafóricos para mirar em questões técnicas da produção de ambos. Esse, portanto, é um apontamento para próximos estudos em cartografias cinemáticas.

Os primeiros anos de investigação descortinaram as diletantes mulheres produtoras de filmes no Brasil e no exterior, principalmente no início do século XX . A cineasta canadense pioneira, de codinome Aloha Wanderwell Baker, uma autodidata com um portfólio invejável em produções documentais, no final da década de 1920 esteve no Brasil seguindo as pegadas dos índios bororos no interior do Mato Grosso (tal como o antropólogo Claude-Levi Strauss) hospedando-se no Hotel Copacabana Palace, antes de atirar-se no interior do país com seu marido polonês, aventureiro e explorador. No seu acervo existem imagens fotográficas e pequenos filmes de vários locais visitados nos 5 continentes, em viagens inseridas em um programa educacional para jovens do qual fazia parte, sempre acompanhando o marido em seu Ford T, incluindo fotografias e vistas da paisagem do Rio de Janeiro, onde o morro do Pão de Açúcar não poderia estar ausente. Sua história perdura porque a própria tratou de resguardar seu acervo pessoal antes que se perdesse, e essa é uma história que certamente vale ser mais bem contada em pesquisas acadêmicas sobre cineastas femininas. Seu acervo está disponível na internet em página própria e na Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood.

Ao visitar a Cinemateca do MAM no início de 2019 em busca de alguns filmes passados em Copacabana não existentes no You Tube, Vimeo ou outras plataformas, fui ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde conheci através do diretor da Cinemateca à época, Fábio Vellozo, uma exposição de cartazes de filmes brasileiros, não só bem humorada como excepcional, realizada por designers e artistas gráficos. Voltada ao gênero cinematográfico das pornochanchadas, ela comprovou como se

elabora o primeiro contacto visual do espectador_a com o argumento filmico, provocando-me a pesquisar os cartazes dos filmes escolhidos para análise e as consequências primárias da configuração representada na mente dos futuros espectadores. A sofisticada produção gráfica adaptada a cultura de cada país onde é exibido um mesmo filme, pode inserir-se em uma infinidade de pesquisas sobre design e cinema no universo acadêmico.

A questão das vistas aéreas, em cartografias e ortofotogrametrias, especialmente as novas visões implementadas pelo alcance espacial dos drones, sua capacidade de mapeamento do complexo e fechado espaço geográfico das favelas, e sua relação com projetos de arquitetura e urbanismo ou com o desenvolvimento de políticas públicas, conforme apontado por James Corner (1999), são temas empolgantes para os interessados em compreender como o urbanismo constrói cidades pretendidas ou as dissimula, desdobrando futuros potenciais de novos mundos. A contribuição dos drones para a visão de geografias à certa distância, simplifica o entendimento dos lugares pela exclusão do ser humano, suas emoções e afetos, seus percursos e cartografias, tornando os projetos “mais técnicos e objetivos”, o que pode ser imensamente explorado em trabalhos de investigação sobre a cidade do Rio de Janeiro e os projetos da câmara municipal sobre comunidades de baixa renda ou favelas.

Como espaço de alojamento dos filmes, as salas de exibição são um cosmos material inegável reverberando para o exterior as atmosferas vivenciadas no seu interior. Pesquisar profundamente os filmes projetados em determinadas salas de exibição, por quanto tempo foram exibidos, também pode ser uma base para os estudos da produção dos espaços, conforme sugerido por Ana Francisca de Azevedo. É um desafio a efetuar através do estudo dos impactos dos filmes nos comportamentos, na linguagem coloquial e até corpórea, na cultura musical, nas práticas sociais, na moda, enfim, um infindável campo de escolhas. Isso poderia incidir sobre o cinema Roxy, por exemplo, inaugurado em 1938, ou sobre o Rian instalado na praia, ambos tendo feito moda no bairro e na cidade. E a própria pesquisa sobre as salas de projeção pode ser muito mais aprofundada se incidente sobre material oriundo de periódicos e revistas de cinema, e sobre arquivos da própria câmara municipal, como projetos de arruamento e alinhamento (PAA e PAL), alvarás de licenciamento das salas de exibição e a história dos proprietários das salas, um trabalho que ainda precisa ser feito, já que a carência de material nesse sentido é grande, e a produção tem sido superficial e fragmentária. Na verdade, não há material reunido disponível para uma pesquisa mais aprofundada, e realizá-la nesse curto espaço de tempo da escrita de uma tese não seria possível.

Imagens de mulheres de roupas de banho em posturas elegantes no alvorecer do costume dos banhos de mar, até moças bronzeadas de biquíni cavado e pequeno, sempre de costas nos anos 1980,

rechearam as memórias estampadas em cartões postais vendidos em bancas de jornais cariocas até aproximadamente os anos 1980, quando fizeram parte da construção da paisagem cultural mitológica de Copacabana. Esse tipo de registo atento ao corpo feminino, inundou durante muitos anos a *memorabilia* da paisagem carioca e merece ser investigado desde o seu surgimento, até sua extinção completa, já que são mais um testemunho da *pornotopia*, ou da feminização da paisagem cultural das geografias do bairro. Ao lado dos cartões postais, outra *memorabilia* importante são os folhetos impressos pelos hotéis da orla com mapas e outras informações, presenteados aos hóspedes, alguns verdadeiras obras de arte, contendo mapas, desenhos e ilustrações de grande qualidade. Estes folhetos mostraram-se uma outra fonte de pesquisa para reconstrução das geografias douradas de Copacabana e a sua geografia histórica.

O surgimento de muitas empresas brasileiras quase sempre associadas as salas de exibição, a história de Alberto Shatowsky, o responsável pelas escolhas cinéfilas do Cinema I na Rua Prado Júnior, a sala que fez a cabeça dos intelectuais cariocas durante muitos anos, e a história mais aprofundada do empresário Lívio Bruni, são temas a atizar a curiosidade de cinéfilos, necessitando de um maior aprofundamento para se entender a história do cinema na cidade do Rio de Janeiro. São temas relegados que merecem maior atenção.

Quanto aos aspetos teóricos, a pesquisa constatou uma grande deficiência na teoria geográfica brasileira sobre o audiovisual, ainda calcado em estudos oriundos do universo acadêmico anglófono, alemão ou francês, muitas vezes distante dos aspetos econômicos, sociais e culturais do nosso cinema, e das nossas geografias e formas peculiaridades de produção dos espaços. Além disso constatou um sentimento de “menos valia” cultural que procede, mas deve ser encarado com cautela, já que muitos produtos visuais tem valor independente do investimento de base.

Conclui-se até aqui, portanto, que o trabalho de tese pode abrir-se pretensiosamente a novos horizontes, pretendendo desdobrar-se em outras muitas cartografias. Assim, esses são apenas alguns temas latentes apontados entre tantos outros que o leitor atento poderá capturar nas entrelinhas desse trabalho e talvez, dar-lhes seguimento.

Post Scriptum

A poetisa norte americana Elisabeth Bishop chegou ao país em um navio em 1951 antes do reconhecimento internacional de sua escrita poética e perfeccionista, cá permanecendo por aproximadamente 15 anos, muitos deles com sua companheira, a arquiteta Lotta Costallat de Macedo Soares, cuja história de vida é inteiramente conectada a construção da paisagem carioca. Quando chegou, era a época de ouro do bairro e do Hotel Copacabana Palace e é entre a cidade serrana de Petrópolis, a casa da Samambaia e Copacabana, que Bishop dividiu sua permanência no Brasil, até retornar para os Estados Unidos.

Com uma sensibilidade social e poética à flor da pele, Bishop saiu um dia para cumprir o ato prosaico de comprar um pão pela manhã, gerando (em meados dos anos 1950) um poema cartográfico e porque não dizer cinematográfico, sobre o que sentia e via nas ruas do bairro, um poema cujas sequências detalhadas são capazes de gerar imagens mentais múltiplas a cada leitura. Como uma síntese crua e melancólica dos contrastes gritantes com suas origens norte-americanas, Bishop cartografou sem ilusões o caráter espacial copacabanenses e as questões sociais insolúveis, construindo como se fora um filme, o seu mapa das coisas cotidianas vivenciadas a partir de uma visita à padaria.

*Ida à Padaria*³⁴³

*Esta noite a lua contempla
a Avenida Copacabana
em vez de olhar para o mar,
e as coisas mais cotidianas
são novas para ela. Debruça-se
sobre os fios frouxos dos bondes.
Lá embaixo, os trilhos se esgueiram
até se fundirem ao longe
(entre carros estacionados
que lembram balões coloridos
já murchos e moribundos);
os fios, pela lua atraídos,
somem numa nebulosa
longínqua. A padaria
está imersa na meia-luz —
estamos racionando energia.
Os bolos, de olhar esgazeado,
parecem que vão desmaiar.
as tortas, gosmentas, vermelhas,
doem. O que devo comprar?
Misturam milho à farinha*

³⁴³ Fonte: BISHOP, E. (2001). *O Iceberg Imaginário e outros poemas*. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz Ltda., Companhia das Letras

*e as bisnagas ficam doentias —
pacientes de febre amarela
amontoados na enfermaria.
O padeiro, doente, sugere
“pães de leite” em vez de bolo.
Eu compro, e é como levar
um bebezinho no colo.
Sob a falsa amendoeira
uma puta ainda menina
dança um chá-chá-chá, girando
como um átomo na esquina.
À sombra negra do meu prédio um negro levanta a camisa
para mostrar um curativo
cobrindo negra ferida.
Com um bafo de cachaça
potente feito uma bazuca
aponta a bandagem branca
e me diz coisas malucas.
Dou-lhe dinheiro e boa-noite,
por força do hábito. Ah!
Não haveria uma palavra
mais relevante para lhe dar?*

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, M. de A. (1997). *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro.
- AGOSTINHO, D.; MAURER, K.; VEEL, K. (2020). *Introduction to The Sensorial Experience of the Drone*. (em linha). In: *The Senses and Society*, 2020, vol. 15, n°. 3, pp. 251–258, Routledge.
- AITKEN, S. C. (1991). *A Transactional Geography of the Image-Event: The Films of Scottish Director, Bill Forsyth*. In: *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 16, n° 1, pp. 105-118. Published by: The Royal Geographical Society (with the Institute of British Geographers).
- AITKEN, S. C. (1994). *I'd rather watch the movie than read the book*. In *Journal of Geography in Higher Education*, vol. 18, n°3, pp. 291-308.
- AITKEN, S. C.; ZONN, L. E. (Eds.). (1994). *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*. Maryland: Lanham.
- AITKEN, S. C.; DIKSON, D. P. (2006). *Imagining Geographies of Film*. In: *Erdkunde, Archive for Scientific Geography*, n° 60: 326–336.
- AITKEN, S. C. (2009). *Analysis of Movies and Films*. In: KITCHIN, R; THRIFT, N (Eds). *International Encyclopedia of Human Geography*. Oxford: Elsevier, vol. 7, pp. 196-200.
- ALEXANDER, C. (1977). *A Pattern Language. Towns, Buildings, Construction*. Oxford: Oxford University Press.
- ALTMAN, E. (2017). *O Rio Capital Imaginado pela crítica cinematográfica: os casos de Rio Fantasia e Rio, 40 graus*. Salvador: Caderno CRH, vol. 30, 81, pp. 579-595.
- AMANCIO, T.(2000). *O Brasil dos gringos. Imagens no cinema*. Niterói: Intertexto.
- AMANCIO, T. (2007). *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme* (Em linha). Rio de Janeiro: Revista Alceu, PUC-RJ, vol. 8, n°.15, pp 173-184. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/index.php/alceu>. Acesso em agosto de 2021.
- ANACLETO, A. A. A.; TEIXEIRA FILHO, F. S. (Em linha) (2012). *A Questão do Feminino e o cinema brasileiro*. Florianópolis: Seminário Internacional Fazendo Gênero 10.
- ANDERSON, K.; DOMOSH, M., PILE, S., THRIFT, N. (Eds.). (2003). *Handbook of Cultural Geography*. New York: SAGE Publications.
- ANDERSON, B. (2018). *Cultural geography II: the force of representations*. In: *Progress in Human geography*, n°43, New York: SAGE Publications, pp. 1120-1132.
- ANDREATTA, V. (Org.) (2019). *Do Rio Orla à Orla Conde. Os projetos que transformaram a frente marítima da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rio Books.
- ANDREATTA, V.; HERDE, M. (2019). *As cidades litorâneas e a origem dos passeios marítimos*. Em: ANDREATTA, V. (Org.) (2019). *Do Rio Orla à Orla Conde. Os projetos que transformaram a frente marítima da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rio Books.
- ANDREW, D. (1976). *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- ASH, J.; SIMPSON, P. (2015). *Geography and Post-phenomenology*. University of Plymouth Research Outputs.
- AUMONT., J.; MARIE, M. (2003). *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. São Paulo: Papirus.
- AUMONT., J.; MARIE, M. ET AL. (1995). *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus

- AUMONT., J.; MARIE, M. (2013). *Análise do filme*. Lisboa; Edições Texto e Grafia Ltda.
- AZEVEDO, A. F. (2007). Geografia e Cinema. Representações Culturais de Espaço, Lugar e Paisagem na Cinematografia Portuguesa. Tese de Doutoramento. Guimarães: Universidade do Minho.
- AZEVEDO, A. F. (2008). *a ideia de paisagem*. Braga: Figueirinhas.
- AZEVEDO, A. F. (2009a). *Geografia e Cinema. A investigação geográfica em cinema. Âmbito, objeto e problemática*. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) (2009). *Cinema, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, pp.95 – 127.
- AZEVEDO, A. F. (2009b). *Desgeografização do corpo. Uma política de lugar*. In: Azevedo et al., A. F. (2009b). Braga: Figueirinhas, pp. 31-80.
- AZEVEDO, A.F. (2012). *a experiência de paisagem*. Figueirinhas, Portugal.
- AZEVEDO, A. F. (2013). *Cinematic Landscape and Social Memory*. Em: CABECINHAS, R. & ABADIAS, L. (Eds.) *Narratives and social memory: theoretical and methodological approaches*. Braga: University of Minho, pp. 175-189.
- AZEVEDO, M de A. (1969). *O Rio de Janeiro. Sua História, Monumentos, Homens Notáveis, Usos e Curiosidades*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora.
- BACHELARD, G. (1977). *A Epistemologia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BACHELARD, G. (2008). *A Poética Do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAINBRIDGE, C. (2008). *A Feminine Cinematics. Luce Irigaray, Women and Film*. New York: Palgrave Mc Millan.
- BALLERINI, F. (2012). *Cinema Brasileiro no século XXI*. São Paulo: Summus. Edição do Kindle.
- BARBER, S. (2003). *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. Londres: Reaktion Books.
- BARTHES, R. (1971). *Semiologia y Urbanismo*. In: *La Aventura Semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidos Iberica, pp. 257-266.
- BARTHES, R. (1986). *From Work to Text*. In: *The Rustle of Language*, New York: Hill and Wang, pp 56-78.
- BARTHES, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- BARTHES, R. (2001). *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BAUDRILLARD, J. (1991) *Simulacro e Simulação*. Rio de Janeiro: Relógio D'Água.
- BAZIN, A. (1999). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf; Paris; 1999 (première édition: 1976).
- BAZIN, A (2018). *O que é o cinema?* São Paulo: UBU Editora. Kindle Edition.
- BELL, D. (2009). *Cultural Studies and Human Geography*. In: KITCHIN, R; THRIFT, N (Eds). *International Encyclopedia of Human Geography*. Oxford: Elsevier, vol. 2, pp. 437-441.
- BELLOUR, R. (2001). *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- BENJAMIN, W. (1935-1936, second version). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. In: JENINGS, M. W.; DOHERTY, B.; LEVIN, T. Y. (Eds.) (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Walter Benjamin. Cambridge: Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 19-55.

- BENJAMIN, W. (1935). *Paris, the Capital of the Nineteenth Century*. In: JENINGS, M. W.; DOHERTY, B.; LEVIN, T. Y. (Eds.) (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Walter Benjamin. Cambridge: Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 96-115.
- BERGSON, H. (1999). *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. (1901) São Paulo: Martins Fontes.
- BERNARDES, L. M. C.; SEGADAS SOARES, M. T. (1990). *Rio de Janeiro: Cidade e Região*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca.
- BERNARDET, J. C. (2007). *BRASIL EM TEMPO DE CINEMA*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- BERQUE, A. (1995). *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*., Chapitre 4 - Le paysage de la modernité; Chapitre 5 - La mise en scène paysagère; Epilogue. Paris: Editions Hazan.
- BERQUE, A. (2012). *Paisagem marca, Paisagem matriz*. Em: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, L. (2012) *Geografia cultural: uma antologia*, Vol. 1, pp. 239-244. Rio de Janeiro: SciELO – EDUERJ.
- BESSA, M.; OLIVEIRA FILHO, W. (2014). *Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, cinemas de rua: a cidade como uma questão cinematográfica* (Em linha). Ponto Urbe, nº 15, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2536>. Acesso em abril de 2019.
- BESSE, J. M. (2014a). *O Gosto do Mundo. Exercícios de Paisagem*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2014.
- BESSE, J. M. (2014b) *Entre a geografia e a ética: a paisagem e a questão do bem-estar*. Trad. Eliane Kuvasney e Mônica Balestrin Nunes. *GEOUSP – Espaço e Tempo (em linha)*. São Paulo v. 18 n. 2 pp. 241-252.
- BESSE, J.M. (2015). *Notes sur l'espace comme sentiment*. In: LUNA, T; VALVERDE, I (dir.) (2015). *Paisagem e emoção. A ressurreição das geografias emocionais*. Barcelona: Observatório de Paisagem da Catalunha; Universidade Pompeu Fabra. (Teoria e Paisagem; 2).
- BEST, S. (1995). *Sexualizing Space*. In: GROSZ, E.; PROBYN, E. (Eds.). *Sexed Bodies*. New York: Routledge, pp. 181-194.
- BETTANI, P. M. de J. (2015). *Considerações acerca da noção de afeto em Espinosa*. Cadernos espinosianos. Estudos sobre o Século XVII, nº. 33, pp. 161-190.
- BISHOP, E. (2012). *Poemas escolhidos. 1911-1979*. São Paulo: Cia das Letras.
- BOECHAT, R. (1998). *Copacabana Palace. Um hotel e sua história (1)*. São Paulo: DBA Dorea Books and Art.
- BOHME, G. (2017). *The Aesthetics of Atmospheres*. New York: Routledge.
- BONDI, L. (1992). *Gender Symbols and Urban Landscapes*. University of Edinburgh: Progress in Human Geography, vol. 16, nº 2. pp 157-170.
- BOOKER, C. (2006). *The seven basic plots: Why we tell stories*. New York: Continuum.
- BORDWELL, D. (1989). *Why not to read a film (Cap.11)*. In: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Harvard University Press, pp. 250-274.
- BORDWELL, D; THOMPSON, K. (2013). *A Arte do Cinema. Uma Introdução*. Campinas: Editora da UNICAMP, Uiversidade Estadual de Campinas.
- BOYD, C. P. (2017). *Non-Representational Theory*. In: BOYD, C. P. (2017). *Non-Representational Geographies of Therapeutic Art Making, Thinking Through Practice*, ch. 3, London, Palgrave Mcmillan, pp.27-41.
- BRAGA, R. (2004). *Ai de ti Copacabana*. Rio de Janeiro: Editora Record.

- BRITO-HENRIQUES, E. (2009). *Fausto entre nós. Geografias pós-humanas*. Em: AZEVEDO, A. F. de; PIMENTA, J. R.; SARMENTO, J. (Coords.) *Geografias do Corpo. Ensaios de Geografia Cultural*, Braga: Figueirinhas, pp. 81-98.
- BRUNO, G. (1997). *Site-Seeing: Architecture and the Moving Image*. Ohio University: Wide Angle: 8–24.
- BRUNO, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. KINDLE Edition. New York: Verso.
- BUCK-MORSS, S. (1986). *The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: the Politics of Loitering*. *New German Critique*, n° 39, Secons Special Issue on Walter Benjamin, pp. 99-140.
- BUCKLAND, W. (2015). *Film Studies: An Introduction*. Great Britain: John Murray Learning.
- BUTLER, J. (1990). *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- BUTLER, J. (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- CADMAN, L. (2009). *Non-Representational Theory/Non-Representational Geographies*. In: KITCHIN, R; THRIFT, N (Eds). *International Encyclopedia of Human Geography*. Oxford: Elsevier, vol. 7, pp. 456-462.
- CANUDO, R. (1923). *Manifeste des Sept Arts/Manifiesto de las Siete Artes (1911)*. Paris: Gazette des Sept Arts, n° 2, pp: 02.
- CAPEL, H. (2012). *Filosofia y ciencia en la Geografía contemporánea: Una introducción a la Geografía - Nueva edición ampliada*. Barcelona: Ediciones del Serbal, S.A.
- CAQUARD, S.; TAYLOR, D. R. F. ((2009). *What is Cinematic Cartography?*. (Em linha, publicado em 18 de julho de 2013). In: *The Cartographic Journal*, 46:1, 5-8.
- CARDEMAN, R. G. (2011). *As Áreas Coletivas de Copacabana: formação e apropriação*. São Paulo: Paisagem Ambiente: ensaios, n° 28, pp. 7-20.
- CARDOSO, E.D. et AL.; VAZ, I. F.; ALBERNAZ, M. P.; AIZEN, M.; PECHMAN, R. M. (1986). *história dos bairros. memória urbana. Copacabana*. PUR-UFRJ. João Fortes Engenharia.
- CASETTI, F; CHIO, F. Di. (1991). *Análises del Film*. Buenos Aires: Paidós.
- CASTRO, T. (2009a) *Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture*. *The Cartographic Journal* Vol. 46 No. 1, pp. 9–15. Cinematic Cartography Special Issue, February 2009# The British Cartographic Society 2009
- CASTRO, T. (2009b). *Les Atlas photographiques: un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art*. Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chiracac (Em linha), n° 1, 2009. Disponível em: <http://journals.openedition.org/actesbranly/290>. Acesso em maio de 2021.
- CASTRO, T. (2010). *Mapping the city through film: from "topophilia" to urban mapscales*. In: KOECK, R.; LES ROBERTS; (Eds.), *The City and the Moving Image*, London, Palgrave Macmillan, 2010, p. 144-155.
- CASTRO, T. (2013). *Aerial Views and Cinematism, 1898–1939*. In: DORRIAN, M.; POUSIN, F. (ed.), *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*.
- CASTRO, T. (2017). *Cinematic Cartographies of Urban Space and the Descriptive Spectacle of Aerial Views (1898–1948)*. In: PENZ, F.; KOECK, R. (Eds.). *Cinematic Urban Geographies, Screening Spaces*. New York: Palgrave McMillan, pp. 47-63.
- CASTRO, R. (2015). *A noite do meu bem. A História e as Histórias do Samba-canção*. São Paulo: Cia das Letras.
- CASTRO, R. (2016). *Chega de saudades. A História e as Estórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras.

- CAIXA CULTURAL. (2015). *Imaginários Cariocas: A representação do Rio no Cinema*. Catálogo da exposição. Disponível em: <http://vozerio.org.br/Espectros-cariocas>. Acesso em maio de 2022.
- CAUQUELIN, A. (2007). *A Invenção da Paisagem*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
- CERTEAU, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press,
- CERTEAU, M. (1998). *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda.
- CLARKE, D. B., (Ed). (1997) *The Cinematic City*. New York: Routledge.
- CLIFFORD, J. (1997). *Routes. Travel and Translation in the Tate Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- COLEMAN, R; RINGROSE, J. (2013). *Deleuze and Research Methodologies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- COLOMINA, B., & Bloomer, J. (1992) *Sexuality and Space*. New Jersey: Princeton Architectural Press.
- COMOLLI, J. L. (2008). *Ver e Poder. A Inocência Perdida. Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CONLEY, T. (2007). *Cartographic cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CORBIN, A. L. (2015) *Cinematic Geographies and Multicultural Spectatorship in America*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- CORBOZ, A. (1983). *El Territorio como Palimpsesto*. Traduzido do original Diogène n°. 121, pp. 14-35. Disponível em: https://grupo1h2aboy2015.files.wordpress.com/2015/06/02-andre-corboz_el-territorio-como-palimpsesto_completo.pdf. Acesso em setembro de 2018.
- CORNER, J. (1999) *The Agency of Mapping. Speculation, critique and invention*. In: *Mappings*. COSGROVE, D. (Ed.) pp. 231-252. London: Reaktion Books.
- CORRÊA, R. L.. (1995). *A dimensão cultural do espaço: alguns temas*. Rio de Janeiro: Revista Espaço e Cultura, ano 1, pp. 01-22.
- CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) (2009). *Cinema, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ.
- CORRÊA, R. L., ROZENDHAL, Z. (2012). *Geografia cultural: uma antologia: Volume 1*. Rio de Janeiro: EDUERJ
- COSGROVE, D; DANIELS, S. (1988). *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COSGROVE, D. (1998). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.
- COSGROVE, D. (Ed.) (1999). *Mappings*. London: Reaktion Books.
- CULLEN, G. (2006). *The Concise Townscape*. (1961). London: Routledge.
- DA MATTA, R. (1997). *A casa e a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Rocco.
- DEBORD, Guy. (1958). *A Teoria da Deriva*. Texto originalmente publicado, n° 2 da revista Internacional Situacionista em dezembro de 1958.
- DEBORD, G. (1960). *Situationists international manifesto*. Disponível em: <https://391.org/manifestos/1960-situationist-manifesto/>. Acesso em dezembro de 2022.
- DELEUZE, Gilles. (1983). *A Imagem-Movimento*. Cinema 1. São Paulo: Editora Brasiliense.
- DELEUZE, Gilles. (2005). *A Imagem-Tempo*. Cinema 2. São Paulo: Editora Brasiliense.

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1995). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- DERRIDA, J., OWENS, C. (1979). *The Parergon*. Em: October, Cambridge: MIT Press, vol. 9, pp. 3-41.
- DERRIDA, J. (1982). *Différance*. In: Margins of Philosophy. Chicago: University of Chicago Press, pp. 3-27.
- DESBOIS, L. (2016). *A Odisséia do Cinema Brasileiro. Da Atlantida a Cidade de Deus*. Rio de Janeiro; Companhia das Letras. Kindle Edition.
- DEZOUZART, E. C.; FEZZLER VAZ, L.; ALBERNAZ, M. P.; AIZEN, M.; PECHMAN, R. M. (1986). *Copacabana. História dos bairros. Memória urbana*. PUR-UFRJ. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia/Editora Index.
- DEWSBURY, J. D. (2009). *Affect*. In: KITCHIN, R; THRIFT, N (Eds). International Encyclopedia of Human Geography. Oxford: Elsevier, vol. 1, pp. 20-24.
- DIXON, W. W; FOSTER, G. A. (2008). *A Short History of Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- DIXON, D. (2014). *Film*. In: ADAMS, P. C; CRAINE, J.; DITTMER, J. (Eds.). The Ashgate Research Companion to Media Geography. London: University College London, pp. 39-51.
- DOANE, M. A.; MELLENCAMP, P.; WILLIAMS, L. (1987). Re-Vision. *Essays in feminist film criticism*. The American Film Institute: University Publications of America, Inc.
- DORA, V. D. (2009). *Travelling landscape-objects*. Progress in Human Geography, 33(3) (2009) pp. 334–354. SAGE Publications.
- DUNCAN, J.; LEY, D. (1993). *Place, culture, representation*. London: Routledge.
- DURO, P. (2019). *What Is a Parergon?* In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 77, n° 1, pp.23-33.
- DUROVICOVÁ, N.; NEWMAN, K. (Eds.) (2010). *World cinemas, transnacional perspectives*. New York: Routledge.
- EISENSTEIN, S.; BOIS, Y.A; GLENNY, M. (1989). *Montage and Architecture (circa 1938)*. Em: Assemblage, n° 10, 110–131.
- ESCHER, A., ZIMMERMANN, S. (2001). *Geography meets Hollywood. Die Rolle der Landschaft im Spielfilm*. Geographische Zeitschrift Journal. Stuttgart: Ed. Franz Steiner Verlag, pp. 227-236.
- ESCHER, A., (2006). *The Geography of Cinema – A Cinematic World*. In; Erdkunde, Archive for Scientific Geography, n° 60, pp. 307-314.
- ECO, U. (2015). *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- FOSTER. H. (Ed.) (1988). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press.
- FOUCAULT, M. (2008). *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FOUCAULT, M. (1994). *Des espaces autres*. Conferência proferida no Cercle d'Études architecturales em 14 de março de 1967. Em: Dits et écrits, vol.5, Paris: Gallimard, pp.752-62. Publicada originalmente em Architecture, Mouvement, Continuité, n.5, outubro 1984, p.46-9.
- FRANCO, J. de O. (2012). *Cartografias subversivas y Geopoéticas*. Revista Geografares, n°12, p.114-137.
- FREEBURG, V. O. (2010). *The Art of Photoplay Making (1918)*. Montana: Kessinger Publishing.
- FREHSE, F. (2016). *Quando os ritmos corporais dos pedestres nos espaços públicos urbanos revelam ritmos da urbanização*. Em: Civitas, Porto Alegre, v. 16, n. 1, p. 100-118. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/22234>. Acesso em agosto de 2021.

- FREIRE, R. de L. (2015). *O início da legendagem de filmes no Brasil..* (Em linha). São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, USP. Revista MATRIZes, vol. 9, nº 1, pp. 187-211. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71670/74787>.
- FREIRE, R. de L. (2019). O Consórcio Brasileiro de Cinema, a distribuidora da Embrafilme e o comércio de filmes brasileiros para o exterior. REBECA, Revista de Cinema e Audiovisual brasileiro, ano 8, nº.6, pp. 305-315.
- FREIRE, R. de L. (2020). A Companhia Cinematográfica Brasileira e a Marc Ferrez & Filhos: Discutindo a relação entre Francisco Serrador e a família Ferrez (1912-1915). Buenos Aires: Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, año 6, nº 6, pp. 116-148.
- FREIRE-MEDEIROS, B. (2005). *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- FREIRE-MEDEIROS, B. (2021), *Flying Down to a Cosmopolitan Tropical Paradise*. In: VAN ES, N et al (2021), *Locating Imagination in Popular Culture: Place, Tourism and Belonging*, New York: Routledge, pp.158-176.
- FREIRE-MEDEIROS, B; NAME, L. (2003). *Como ser estrangeiro no Rio: paisagens cariocas no cinema brasileiro e norte-americano contemporâneo*. Revista de Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 31, pp. 201-219.
- GAMA ROSA, R. (1998). *Os cinematógrafos do Rio de Janeiro (1896-1925)*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/bYT8HCCnzSDqRSdQcRsntc/?lang=pt>. Acesso em agosto de 2021.
- GAMO, A.; ROCHA MELO, L. A. (2018). *Histórias da Boca e do Beco*. Em: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.) *Nova História do Cinema Brasileiro*, vol. 2. pp. 353-392.
- GANDY, M. (2002). *Concrete and clay: reworking nature in New York City. (Urban and Industrial Environments)*. The MIT Press. Edição do Kindle.
- GANDY, M. (2017). *Urban atmospheres*. The cultural geographies, vol. 24, nº 3, pp. 353–374.
- GARDIES, R. (Org.) (2006). *Compreender o Cinema e as Imagens*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, Ltda.
- GASPAR, M. D. (1985). *Garotas de Programa. Prostituição em Copacabana e Identidade Social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- GIBSON, C., WAITT, G. (2009) *Cultural Geography*. In: KITCHIN, R.; THRIFT, N. (Eds.). *International Encyclopedia of Cultural Geography*, Oxford: Elsevier, vol. 2, pp. 411-424.
- GIL, I. (2002). *A Atmosfera fílmica como consciência*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, pp. 95-101. Disponível em: <https://www.academia.edu/67292735/>. Acesso em janeiro de 2022.
- GOMES, P. E. S (1977). *Cinema. Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.
- GOMES, P. C da C. (2002). *A Condição Urbana. Ensaios de geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- GOMES, W. (2004). *La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis fílmico*. Revista Significação (UTP), Curitiba, vol. 21, nº. 1, pp. 85-106.
- GOMES, P. C. da C.; VIDAL, L. (2019). *Entre la ville et la mer, entre la France et le Brésil: penser la balnéarisation* (Em linha). Open Edition Journals, nº39/2019, Dossiê Balneomar. In. <https://journals.openedition.org/confins/17850>. Acesso em agosto de 2022.
- GONZAGA, A. (1996). *Palácios e Poeiras -100 Anos de Cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Funarte/Record
- GONZAGA, A.; GOMES, P. E. S. (1966). *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

- GOODCHILD, M. F. (2009). *GIS and Cartography*. In: KITCHIN, R.; THRIFT, N. (Eds.). In: International Encyclopedia of Human Geography, vol. 5, pp. 500-505.
- GREGIO, G. B.; PELEGRINI, S. de C. A. C. (2017). *Estado e Cinema: a produção cinematográfica na Era Vargas*. São Paulo: Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n.º. 18, pp. 82-119.
- GREGORY, D. (1994). *Geographical Imaginations*. Cambridge: Blackwell Publications.
- GREGORY, D. et Al (Eds.) (2009). *The Dictionary of Human Geography*. West Sussex: Wiley & Blackwell.
- GROSZ, E. *Bodies- Cities*. (1999). Em: PRICE, J; SHILDRICK, M. *Feminist Theory and the Body. A Reader*, New York: Routledge, ch. 6.4, pp. 381-387. Disponível em: <https://langurbansociology.files.wordpress.com/2013/01/bodiescities.pdf>. Acesso em dezembro de 2020.
- GUATTARI F.; ROLNIK, S. (1999) *Micropolítica. Cartografias do desejo*. 5ª Ed. Petrópolis: Vozes.
- GUNNING, T. (2010). *Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides*, (Cap. 2) In: HARPER, G.,RAYNER, J. *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography*. Bristol: Intellect Books Ltd. Edição do Kindle, pp. 31-70.
- HAMBURGUER, E. (2007). *Violência e pobreza no cinema brasileiro. Reflexões sobre a idéia de espetáculo*. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo/USP, Revista Novos Estudos, CEBRAP, n.º78, pp.113-128.
- HAMBURGUER, E. I. (2020). *Arne Sucksdorff professor incômodo no Brasil*. Doc On-line, n.º. 27 (em linha). Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt>, pp. 81-108. Acesso em outubro de 2021.
- HARAWAY, D. (2016). *Manifesto Cyborg. Science, Technology and Socialist – Feminism in the Late Twentieth Century*. (Em linha) (1984). Minneapolis: University of Minnesota Press, ProQuest Ebook Central. Disponível em: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/warw/detail.action?docID=4392065>.
- HARAWAY, D. (1988). *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* (Em linha). In: *Feminist Studies, Inc. Stable*, vol. 14, n.º 3, pp. 575-599. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3178066>.
- HARAWAY, D. (2004). "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, cadernos pagu, n.º22, pp.201-246. Disponível em: [SciELO - Brasil - "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra](http://SciELO-Brasil-Gênero-para-um-dicionário-marxista-a-política-sexual-de-uma-palavra-Gênero-para-um-dicionário-marxista-a-política-sexual-de-uma-palavra)
- HARLEY, J. B. (1987). *The Map and the Development of the History of Cartography*. HARLEY, J. B; WOODWARD, D. (Eds.) In: *The History of Cartography, Vol.1, Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*. Chicago: Chicago University Press.
- HARLEY, J. B. (1988). *Maps, knowledge and power*. In: COSGROVE, D.; DANIELS, S. *The iconography of landscape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. New York: Cambridge University Press.
- HARLEY, J. B. (1989). *Historical geography and the cartographic illusion*. *Journal of Historical Geography*, 15, vol. 1, pp. 80-91 Academic University Press.
- HARPER, G.,RAYNER, J. (2010). *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography*. Bristol: Intellect Books Ltd. Edição do Kindle.
- HARVEY, D. (2008). *Condição Pós-Moderna*. (1989). São Paulo: Edições Loyola. Disponível em: https://www.academia.edu/31738097/David_Harvey_A_condi%C3%A7%C3%A3o_p%C3%B3s_moderna_Livro_COMPLETO
- HEATH, S. (1976). *Narrative Space*. *Screen Magazine* vol. 17, issue 3, 68-112. Disponível em: <http://screen.oxfordjournals.org/>. em janeiro de 2020. Acesso em dezembro de 2020.
- HEATH, S. (1981). *Questions of cinema*. London: The MacMillan Press LTD.

- HEIDEGGER, M. (1954). *The question concerning technology*. New York: Garland Science.
- HOPKINS, J. (2009). *Um mapeamento de lugares cinemáticos; ícones, ideologia e o poder da representação enganosa*. (1994). Em: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) (2009). *Cinema, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, pp. 59-94.
- HUBERMAN, D. (2015). *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Universidade Federal de Minas Gerais.
- HUTTA, J. S. (2015). *The affective life of semiotics*. (Em linha). In: *Geographica Helvetica*, n° 70, pp. 295–309. Disponível em: www.geogr-helv.net/70/295/2015/. Acesso em dezembro de 2021.
- IBAM (1996). *Manual para elaboração de projetos de alinhamento na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria de Urbanismo, Superintendência de Projetos, Instituto Brasileiro de Administração Municipal, Rio de Janeiro, Centro de Estudos e Pesquisas Urbanas.
- IRIGARAY, L. (2017). *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. São Paulo: Ed. SENAC.
- JACOBS, J. (2013). *Listen with Your Eyes; Towards a Filmic Geography*. In: *Geography Compass* 7/10 (2013): 714–728, 10.1111/gec3.12073
- JAGUARIBE, B. (2014). *Rio de Janeiro: Urban life through the eyes of the city*. London: Taylor and Francis.
- JAMESON, F. (1988). *Cognitive Mapping in Marxism and the interpretation of Culture*. Em: Nelson, C./Grossberg, L. [ed]. *Marxism and the interpretation of culture*. 347–360. University of Illinois Press.
- JAY, M. (1988). *Scopic Regime of Modernity*. Em: FOSTER, H. (Ed.) *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Dia Art Foundation, pp. 02-23.
- JENNINGS, W. M. (2002). *Walter Benjamin. Selected Writings. Vol. 3, 1925-1938*. Cambridge, and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- JENNINGS, W. M.; DOHERTY, B.; LEVIN, T. Y. (Eds.) (2008). *The Work of Art in the Age of Technical Reproducibility, and Other Writings on Media. Walter Benjamin*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- JOHNSON, L. C. (2009). *Feminism/Feminist Geography*. In: KITCHIN, R; THRIFT, N (Eds). *International Encyclopedia of Human Geography*. Oxford: Elsevier, vol. 4, pp. 44-58.
- JOHNSTON, L. (2009). *The Body*. In: KITCHIN, R; THRIFT, N (Eds). In: *International Encyclopedia of Human Geography*. Oxford: Elsevier, vol. 7, pp. 326-445.
- KANT, I. (2012). *Crítica da Faculdade do Juízo*. São Paulo: Forense Universitária.
- KAPLAN, A. (1983). *Women and Film. Both sides of the camera*. New York: Routledge.
- KENNEDY, C.; LUKINBEAL, C. (1997). *Towards a holistic approach to geographic research on film*. In: *Progress in Human Geography*, n° 21, pp. 33- 50.
- KRACAUER, S. (1989). *El arte cinematográfico. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- KOECK, R.; LES ROBERTS (2010). *The City and the Moving Image. Urban Projections*. Hampshire: Palgrave Mcmillan.
- KOECK, R. (2013). *Cine Scapes. Cinematic Spaces in Architecture and Cities*. London: Routledge.
- KOECK, R.; PENSZ, F. (2015). *Screen city legibility*. *City*, vol. 7, n°. 3 pp. 364-375.
- KOLLHAS, R. (1995). *The Generic City*. Sassenheim: Sikkens Foundation.

- LANDY, M. (2018). *Traveling in Film Theory, on Giuliana Bruno Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Disponível em: <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/film.2003.0043>. Acesso em junho de 2021.
- LATOUR, B. (1994). *Jamais fomos modernos. Ensaio de Antropologia Simétrica*. São Paulo: Editora 34.
- LATOUR, B. (2012). *Reagregando o social. Uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador, Bauru: EDUFBA, Ed. da Universidade do Sagrado Coração.
- LAURETIS, T. (1987). *The technology of gender*. In: LAURETIS, T. Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction. Indiana: Indiana University Press, pp. 1-30.
- LEFEBVRE, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- LEFEBVRE, H. (2004). *Éléments of Rhythmanalysis*. New York: Continuum.
- LEFEBVRE, M. (2011). *On Landscape in Narrative Cinema*. In: Canadian Journal of Film Studies/ Revue Canadienne d'Études Cinématographiques, vol. 20, n° 1, pp 61-78. Disponível em: <https://www.istor.org/stable/24411855>. Acesso em maio de 2021.
- LESSA, C. (2000). *O Rio de todos os Brasis. Uma reflexão em busca de auto-estima*. Metrópolis. Rio de Janeiro: Record.
- LEVY, J. (2008). *Uma Virada cartográfica? In: Cartografias sociais e território*. In: ACSELRAD, H. (Org.). Rio de Janeiro: Universidade Federal do RJ. Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 153-168 p.
- LES ROBERTS (Ed.) (2012). *Mapping Cultures: Place, Practice, Performance*. Hampshire: Palgrave Mcmillan
- LONGHURST, R. (1995). *The Body and Geography*. In: Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography, vol. 2, n° 1, pp. 97-106. New York: Routledge. Disponível em; <http://www.tandfonline.com/loi/cgpc20>. Acesso em dezembro de 2021.
- LONGHURST, R. (2001). *Trim, Taut, Terrific, Pregnant*. In: BELL, D. et AL. (2001). *Pleasure, Bodies, Cities, Spaces, Zones*. New York: Syracuse University Press.
- LORIMER, H. (2013). *More-Than-Human Visual Analysis: Witnessing and Evoking Affect in Human-Nonhuman Interactions*. In: COLEMAN, R.; RINGROSE, J. *Deleuze and Research Methodologies* (2013). Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 61-78.
- LORZING. H. (2001). *The Nature of Landscape. A Personal Quest*. Rotterdam: 010 Publishers.
- LUKINBEAL. C. (2005). *Cinematic Landscapes*. Journal of Cultural Geography, n°23, pp.01-22.
- LUKINBEAL, C.; ZIMMERMANN. (2006). *Film Geography: A New Subfield*. In: Erdkunde, Archive for Scientific Geography, n° 60, pp. 315-325.
- LUKINBEAL, C.; ZIMMERMANN, (Eds.). (2008). *The Geography of Cinema - a Cinematic World*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- LUKINBEAL, C. (2009). *Film*. In: KITCHIN, R; THRIFT, N (Eds). *International Encyclopedia of Human Geography*. Oxford: Elsevier, vol. 4, pp. 125-129.
- LUKINBEAL, C. (2010). *Mobilizing the Cartographic Paradox: tracing the aspect of Cartography and prospect of cinema*. In: Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP: Digital Thematic Education, vol. 2, n°11, pp. 01-32. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/44797081_Mobilizing_the_cartographic_paradox_tracing_the_aspect_of_cartography_and_prospect_of_cinemaMobilizando_o_paradoxo_cartografico_tracando_o_aspecto_na_cartografia_e_o_prospect_o_no_cinema. Acesso em dezembro de 2021.

- LUKINBEAL, C.; SHARP, L. (2014). *Geography and Film*. Oxford Bibliographies in Geography. Oxford: Oxford University Press.
- LUKINBEAL, C.; SOMMERLAD, E. (2022). *Doing Film Geography*. (Em linha). In: GeoJournal (2022). 87 (Suppl. 1): S1–S9. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/360231884_Doing_film_geography. Acesso em dezembro de 2021.
- LYNCH, K. (1960). *A Imagem da Cidade*. Cambridge: MIT Press.
- MARIA SILVA, J. (2010) Geografias Feministas, Sexualidades e Corporalidades: Desafios às práticas investigativas da Ciência Geográfica. In: Rio de Janeiro: Espaço e Cultura, UERJ, n° 27, pp. 39-55.
- MARTIN, M. (1955). *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivros.
- MARTINS, L. (2013). *Photography and Documentary Film in the Making of Modern Brasil*. Manchester: Manchester University Press.
- MASSEY, D. (1994). *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MASSEY, D. (2006). *Travelling Thoughts. Pensamentos Itinerantes*. Publicado em linha na revista Terra Livre, n.º 27 (2): 91-98, 2006. Disponível em: <https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/download/410/389>. Acesso em janeiro de 2022.
- MASSEY D. (2022). *Landscape, Space, Politics; an Essay*, em *The Future of Landscapes*. Disponível em: <https://thefutureoflandscape.wordpress.com/landscapespacepolitics-an-essay/>. Acesso em janeiro de 2022.
- MASSUMI, B. (2002). *Parables of the Virtual, Movement, Affect, Sensation*. London: Duke University Press.
- MCCORMACK, D. P. (2009). *Performativity*. In: KITCHIN, R; THRIFT, N (Eds). In: International Encyclopedia of Human Geography. Oxford: Elsevier, vol. 8, pp.133-136.
- MC DOWELL, L. (1999). *Gender, Identity and Place. Understanding Feminist Geographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- MEINIG, D. W. (Ed.) (1979). *The interpretation of ordinary landscapes. Geographical Essays*. New York: Oxford University Press.
- MELBYE, D. (2010). *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland*. New York: Palgrave Macmillan.
- MELCHIORI, P. (2006). The Free University of Women. Reflections on the condition for a feminist politics of knowledge. In: Gender and the Local-Global Nexus: Theory, Research, and Action. Elsevier: Advances in Gender Research, n° 10, pp.131–150. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/235305477_The_Free_University_of_Women_Reflections_on_the_Conditions_of_a_Feminist_Politics_of_Knowledge. Acesso em julho de 2020.
- MELO SOUZA, J. I. (2022). Figueiredo Pimentel e a chegada do cinema ao Rio de Janeiro ou como ser civilizado nos trópicos. São Paulo: REVISTA USP, n°.54, pp. 136-150.
- MELLO, J. B. F de. (1997). *Explosões e Estilhaços de Centralidades no Rio de Janeiro*. Texto inédito. Uma primeira parte deste artigo foi publicada com o mesmo título na revista Espaço e Cultura, n° 1, 1995, NEPEC/UERJ, pp. 51-64.
- MENNEL, B. (2008). *Cities & Cinema*. Londres: Routledge.
- MERLEAU-PONTY, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Livraria Martins Fontes.
- MERLEAU-PONTY, M. (1984). *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- METZ, C. (1974). *Language and Cinema*. The Hague: Mouton & Co. N. V. Publishers.

- METZ, C. (1972) *A Significação no Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A.
- MICHAUD, P. A. (2007). *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books.
- MICHEL, P.; STADLER, J. (2010). Imaginative cinematic geographies of Australia: The mapped view in Charles Chauvel's *Jedda* and Baz Luhrmann's *Australia*. *Historical Geography*, vol. 38, pp. 26–51.
- MILLER, A. (1996). *The Panorama, the Cinema, and the Emergence of the Spectacular*. In: *Wide Angle: A Film Quarterly*, vol. 18, n°2, pp. 35-69.
- MORETTIN, E. (2013). *O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil*. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n°. 27, pp. 145-157.
- MOTTA, M. (2006). *Exposição Internacional do Centenário do Brasil*. Rio de Janeiro: CPDOC, Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/>. Acesso em agosto de 2022.
- MOTTA, N. (2000). *Noites Tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil.
- MUGUIRO, C. (2017). El fondo del paisaje: Una pauta de lectura paisajística del cine ruso y soviético a partir del concepto de fondo como categoría estética. In: *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, Vol.4, n.º 1, pp. 64-90. Disponível em: <https://aim.org.pt>. Acesso em janeiro de 2022.
- MURAT, R. (2008). *Antonio Carlos da Fontoura. Espelho da Alma*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- MULVEY, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen*, vol.16, n° 3, pp.361-373.
- NAME, L. (2010). O conceito de paisagem na geografia e sua relação com o conceito de cultura. *Salvador: GeoTextos*, vol. 6, n°. 2, pp.163-186.
- NAME, L. (2003). *O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência*. (Em linha). Em: *Arquitexto*, 033. Portal Vitruvius. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/>. Acesso em janeiro de 2020.
- NAME, L. (2007). *Rio for partiers: como ser um jovem estrangeiro na capital carioca*. Em: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n° 25, pp. 83-100. Disponível em:
- NAME, L. (2013). *O Rio de Janeiro sob o olhar de Hollywood*. Em: *Rio de Janeiro, Capital do Cinema. Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, n° 10. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, pp. 81-89. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/4835>. Acesso em janeiro de 2020.
- NAME, L. (2004). *Cidades em movimento. Sobre cinema, percursos e acelerações*. Em: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro. 18, n°1, pp.115-134.
- NAME, L. (2010). *Geopolítica da imagem e a geografia de Indiana Jones*. Em: *Abordagens Geográficas*, vol.1, n° 1, pp. 43-70. Disponível em: http://abordagensgeograficas.geo.puc-rio.br/media/Artigo_3.pdf. Acesso em janeiro de 2020.
- NAME, L. (2005). *Escalas da masculinidade e da feminilidade na cidade: imagens e palavras da capital carioca, em a Srta. Simpson e Bossa Nova*. Em: *Interseções, Revista de Estudos Interdisciplinares*, ano 7, n° 2. Rio de Janeiro, UERJ, Contracapa, pp. 87-100.
- NAME, L. (2007). *Personagens geográficos como escala de análise de filmes*. Em: *Buenos Aires: Conferencia Internacional Aspectos Culturales de las Geografías Económicas Y Políticas*, Anales, pp: 01-14. Disponível em:
- NATALI, M. (2001). *The Sublime Excess of the American Landscape: Dances with Wolves and Sunchaser as Healing Landscapes Cinémas*. In: *Revue d'études cinématographiques. Journal of Film Studies, Le Paysage au cinéma*, Vol. 12, n°1, pp.105 -125. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/024870ar>. Acesso em agosto de 2021.
- NETO, A. L. da S. (2002). *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: Travessia Livros.

- NETO, A. L. da S. (2006) Dicionário de filmes brasileiros: Curta e média-metragem - Produção de 1897 a 2005 em película. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor.
- NIGEL, T. (2008). *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. New York: Routledge.
- NORA, P. (2008). *Les lieux de mémoire*. Montevideu: Ediciones Trilce.
- O'DONNELL, J. (2013). A Invenção de Copacabana. Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940). Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- ORTIZ, J. M.; AUTRAN, A. (2018). *O Cinema Brasileiro nas décadas de 1970 e 1980*. Em: SCHWARZMANN, S.; RAMOS, F. P. Nova História do Cinema Brasileiro, São Paulo: Editoras SESC, vol 2, pp.233-297.
- OTT, B. L. (2017). *Affect*. (Em linha). In: Oxford Research Encyclopedia of Communication Critical/Cultural Studies, pp. 01-27. Disponível em: https://www.academia.edu/34096680/Affect_in_Critical_Studies. Acesso em agosto de 2021.
- OTTO, P. (2007). Between the Virtual and the Actual: Robert Barker's Panorama of London and the Multiplication of the Real in late eighteenth-century London (Em linha). In: *Erudit Journal; Romanticism on the Net*. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/ron/1900-v1-n1-ron1782/016130ar/>. Acesso em agosto de 2021.
- PAIVA, D. (2017). *Teorias não-representacionais na Geografia I: métodos para uma geografia do que acontece*. In: Finisterra, Revista Portuguesa de Geografia, LII, n°106, pp. 159-168. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/view/10197/10622>. Acesso em novembro de 2021.
- PAIVA, D. (2018). *Teorias não-representacionais na Geografia II: métodos para uma geografia do que acontece*. In: Finisterra, Revista Portuguesa de Geografia, LIII, n°107, pp. 159-168. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/view/10197/10622>. Acesso em novembro de 2021.
- PANOFSKY, E. (1986). *Estudos de Iconologia: Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Editorial Estampa.
- PARENTE, L.; GOMES, P. C. da C. (2021). *A orla de Copacabana* (Em linha). Terra Brasilis (Nova Série), n° 16. Disponível em: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/9537>. Acesso em agosto de 2022.
- PASOLINI, P. P. (1981). *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assirio e Alvim Editora.
- PENAFRIA, M. (2009). *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso SOPCOM. Disponível em: www.bocc.ubi.pt. Acesso em maio de 2021.
- PENSZ, F. (2017). *The Cinema in the Map – The Case of Braun and Hogenberg's Civitates Orbis Terrarum*. In: PENSZ, F.; KOECK, R. (Eds.). *Cinematic Urban Geographies, Screening Spaces*. New York: Palgrave MacMillan, pp. 23-46.
- PICKLES, J. (2004). *A history of spaces: cartographic reason, mapping, and the geocoded world!* London: Routledge.
- PIMENTA, J. R.; SARMENTO, J. C. V.; AZEVEDO, A. (Coord.) (2007) *Geografias Pós-coloniais: Ensaios de Geografia Cultural*. Braga: Figueirinhas.
- PORTEOUS, D. (1986). *Bodyscape: The body-landscape metaphor*. In: *The Canadian Geographer/Le Geographe Canadien* 30, n° 1, pp. 2-12.
- PRADO, P. (2006). *Ensaio sobre a tristeza brasileira*. (1928). São Paulo: eBooksBrasil, Oficinas Gráficas Duprat-Mayença.
- QUEIROZ FILHO, A. C. (2007). *Cinema, Geografia e a Pesquisa com Imagens* (Em linha). *Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas - Ano 06, n.º 11*.
- RAMOS, F. P. (1987). *Cinema Marginal (1968-1973). A representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- RAMOS, F. P.; SCHWARZMAN, S. et al. (2018). *Nova história do cinema brasileiro*. Volume 1 (edição ampliada) –São Paulo: Edições Sesc.

- RANGEL, C.C. (2003). *As Copacabanas no tempo e no espaço: Diferenciação socio espacial e hierarquia urbana*. Rio de Janeiro: Fase.
- RAPOSO, I. et AL (2015). *Seis palavras sobre o Rio de Janeiro*. Em: CAIXA CULTURAL, Imaginários Cariocas, A representação do Rio no cinema, pp. 20-30.
- RELPH, E. (2014). *Reflexões Sobre a Emergência, Aspectos e Essência de Lugar*. Em: MARANDOLA, E; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. (Orgs.). *Qual o espaço do lugar? geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, pp. 17-32.
- REY PEREZ, J.; TABACOW, J. (2013). *Un análisis de la evolución de las intervenciones urbanas de Roberto Burle Marx en Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: *Arquiteturarevista*: 9:20–36.
- REY PEREZ, J. (2011). *La intervención de Burle Marx en el paseo de Copacabana: un patrimonio contemporáneo*. Andalucía: Consejería de Cultura.
- ROE, E. J. (2009). *Human-Nonhuman*. In: KITCHIN, R; THRIFT, N (Eds). *International Encyclopedia of Human Geography*. Oxford: Elsevier, vol. 5, pp. 255-257.
- ROGOFF, I. (2000). *Terra infirma: Geography's visual culture*. London: Routledge, London 2000. Pp. 02-13 (Introduction) 20-28.
- ROSARIO, F.; ÁLVAREZ, I. V. (2017). *A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço*. Em: Aniki vol.4, n.º 1, pp. 55-63.
- ROSE, G. (1993). *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- ROSE, G. (2001). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage Publications.
- ROSE, G. (2003). *On the Need to Ask How is, Exactly, Geography Visual?* Editorial Board of *Antipode*. Blackwell Publishing, pp: 212:220.
- ROSE, G. (2016). *Rethinking the geographies of cultural 'objects' through digital technologies: interface, network and friction*. *Progress in Human Geography*, 40(3) pp. 334–351. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/276086679_Rethinking_the_geographies_of_cultural_objects_through_digital_technologies_Interface_network_and_friction. Acesso em agosto de 2021.
- ROVAI, P. C. (1974). *Pornochanchada. Ainda agarro essa Vizinha*. In: MOTTA., G. de A. (2015). 1974. *Análise Fílmica*. Rio de Janeiro: PUC Rio.
- SANTOS, M. (2002). *Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record.
- SANTOS, M. (2006). *A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP.
- SARDENBERG, C. M. B. (2001). *Da Crítica Feminista à Ciência a uma Ciência Feminista?* Versão revisada da intervenção feita à Mesa; Crítica Epistemológica Feminista. Salvador: X Encontro da REDOR/Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas Sobre a Mulher e Relações de Gênero, NEIM/Universidade Federal da Bahia/UFBA, pp. 1-34.
- SARMENTO, J. (2009). *As inescapáveis geografias do corpo: mobilidade, escala e lugar*. Em: AZEVEDO, A. F. de; PIMENTA, J. R.; SARMENTO, J. (Coords.) *Geografias do Corpo. Ensaios de Geografia Cultural*, Braga: Figueirinhas, pp. 261-282.
- SARMENTO, J. (2017). *Tourists' walking rhythms: 'doing' the Tunis Medina, Tunisia* (Em linha). *Social & Cultural Geography*, Routledge, vol. 18, n° 3, pp. 295-314. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14649365.2016.1174283>. Acesso em janeiro de 2023.
- SAUL, G; ELLS, C. (2019). *Shadows Illuminated. Understanding German Expressionist Cinema through the Lens of Contemporary Filmmaking Practices*. In; *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, n° 16, pp. 103–126.

- SCHMID, C. (2012). A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. São Paulo: GEOUSP – espaço e tempo, n° 32, pp. 89- 109.
- SCOTT, H. V., (2009). *The Politics of Representation*. In: In: KITCHIN, R; THRIFT, N., (Eds.), *International Encyclopedia of Human Geography*, Oxford: Elsevier, vol. 9, pp. 351-356.
- SEABRA, J. (2011). *Análise Filmica*. Coimbra: Revista de História das Ideias. Artes, Instituto de Artes e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vol. 32, pp. 289-325.
- SEEMAN, J. (2003) *Mapas, Mapeamentos e a Cartografia da Realidade*. Vitória: Revista GEOGRAFARES, n° 4. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/geografares/article/view/1080>. Acesso em: 14 janeiro de 2023.
- SEEMAN, J. (2013). Estratégias pós-fenomenológicas para cartografar uma região; narrativas, mapeamentos e performance. *Geograficidade*, vol.3, n° 2, Inverno.
- SEEMAN, J. (2020). *Histórias da Cartografia, Imersão em Mapas e Carto-falas: métodos para estudar culturas cartográficas*. In: CAZETTA, V.; OLIVEIRA JR., W. M. *Grafias do espaço: Imagens da educação geográfica contemporânea*. Editora Alinea. Edição do Kindle. posições 1
- SETTON, M. da G. J. (2002). *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. São Paulo: Universidade de São Paulo, USP, *Revista Brasileira de Educação*, n°. 20, pp. 60-70.
- SHARP, L. (2018). *Embodied cartographies of the unscene: A feminist approach to (geo)visualising film and television production*. (em linha) In: NECSUS. *European Journal of Media Studies*, Jg. 7 (2018), N°. 2, S. 161–181. Disponível em: <https://necsus-ejms.org/embodied-cartographies-of-the-unscene-a-feminist-approach-to-geovisualising-film-and-television-production/>. Acesso em janeiro 2019.
- SHIEL, M; FRITZMAURICE, T., (Eds.). (2003). *Screening the City*. New York: Verso Books.
- SILVESTRE, F. L. (2004). El paisaje virtual. El Cine de Hollywood e el Neobarroco Digital. Editora Biblioteca Nueva.
- SOUSA DA SILVA, P. (2019). A Superintendência de Urbanização e Saneamento do Rio de Janeiro, SURSAN. Um estudo sobre sua formação e atuação (1957-1960). ANPUH – Brasil. Recife: 30º Simpósio Nacional de História, pp. 5-7.
- SIMMONARD, P. (2006). *A Geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- SOURIAU, É. (1997). *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie*. In: montage AV. *Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 6 n°. 2, pp. 140–157. Disponível em: <https://mediarep.org/handle/doc/606>. Acesso em dezembro de 2021.
- SOUZA, J. I. de M. S. (2002). *Figueiredo Pimentel e a chegada do cinema ao Rio de Janeiro ou como ser civilizado nos trópicos*. (Em linha). *Revista da USP, São Paulo*, n°.54. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35229>. Acesso em dezembro de 2020.
- SPIRN, A. W. (1998). *The Language of Landscape*. Chapter 1, pp.15-26. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- STAM, R. (2000). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus Editora.
- TALLY JR., R. T. (1996). *Jameson's Project of Cognitive Mapping, a critical engagement*. In: *Journal of Social Cartography: Mapping Ways of Seeing Social and Educational Change*. New York: Garland Publishing, pp: 399-416.
- TALLY JR., R. T. (2014). *Frederick Jameson: the project of dialectical criticism*. Londres: Pluto Press.
- THRIFT, N. (2008). *Non-representational Theory. Space, Politics, Affect*. London: Routledge.
- TEWDWR-JONES, M. (2013). *Modern planning on film: Re-shaping space, image and representation*. Introduction, *Berkeley Planning Journal* 26(1):86-106.

- THORNHAM, S. (Ed.) (1999). *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- TUAN, Y. F. (2015). *Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: Eduel.
- UVIEDO, I. (2020). *Fausto Fawcett, a crise, o caos e a catástrofe* (Em linha). São Paulo: RevistaRia. Disponível em: <https://www.revistaria.net/entrevista-fausto-fawcett/>. Acesso em agosto de 2022.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. (2008). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus.. (2008). *Geografia, Gênero e Espaço no contexto do cinema brasileiro contemporâneo*. X Coloquio Internacional de Geocrítica. DIEZ AÑOS DE CAMBIOS EN EL MUNDO, EN LA GEOGRAFÍA Y EN LAS CIENCIAS SOCIALES, 1999-2008. Barcelona; Universidad de Barcelona.
- VAZ DA COSTA, M. H. B. e (2006). *A Cidade como cinema existencial*. Salvador: RUA: revista de arquitetura e urbanismo, vol. 1, nº02, pp. 34-43. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3171/2280>. Acesso em março de 2020.
- VAZ DA COSTA, M. H. B. (2008). *Geografia, gênero e espaço no contexto do cinema brasileiro contemporâneo*. Diez años de cambios en el Mundo, en la Geografía y en las Ciencias Sociales, 1999-2008. Actas del X Coloquio Internacional de Geocrítica, Universidad de Barcelona, 26-30 de mayo de 2008. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/-xcol/34.htm>. Acesso em maio de 2021.
- VAZ DA COSTA, M. H. B e (2009). *Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas*. Campinas: Pro-Posições, Campinas, vol. 20, nº 3 (60), pp. 109-119.
- VAZ DA COSTA, M. H. B e (2013). *Cinema e construção cultural do espaço geográfico*. REBECA: revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual. Rio de Janeiro: Espaço e Cultura, UERJ, nº 03, pp. 251-262.
- VAZ DA COSTA, M. H. B e (2016). *Paisagens Urbanas e Lugares Utópicos no Cinema Brasileiro*. Barcelona: XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro, pp. 01-17.
- VELHO, G. (1989). *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- VIDAL, L. (2012). *As lágrimas do Rio. O último dia de uma capital*. 20 de abril de 1960. São Paulo: Martins Fontes.
- WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/306086951/WARBURG-Atlas-Mnemosyne-PDF>. Acesso em agosto de 2021.
- WAHRHAFTIG, A. (2021) *Transe e desconstrução: a repetição nos corpos de Copacabana mon amour e A idade da terra*. (Em linha). São Paulo: Galáxia, nº 46, 2021, pp. 1-18.
- WHATMORE, D. S. (2002). *Hybrid Geographies. Natures, cultures, spaces*. KINDLE Edition. London: Sage Publications.
- WILSON, D. (2009). *Text, Textual Analysis*. In: KITCHIN, R; THRIFT, N (Eds). *International Encyclopedia of Human Geography*. Oxford: Elsevier, vol. 11, pp. 220-222.
- WOODWARD, K; DIXON, D. P.; JONES III, J. P. (2009). *Poststructuralism/Poststructuralist Geographies*. In: KITCHIN, R; THRIFT, N., (Eds.), *International Encyclopedia of Human Geography*, Oxford: Elsevier, vol. 8, pp. 396–407. Oxford: Elsevier.
- WULF, A. (2016). *A invenção da natureza. Vida e as descobertas de Alexander von Humboldt*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil.
- XAVIER, Ismail. (2001) *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.
- YATES, F. (2007). *A Arte da Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas.
- YLLANA, T. S. (2021). *A SURSAN e o calçadão de Copacabana*. Belém: 14º Seminário Docomomo Brasil, pp. 1-12.

ZIMMERMANN, S. (2019). *Filmlandschaft*. In: KÜHNE, O., WEBER, F., BERR, K., JENAL, C. (Eds.). *Handbuch Landschaft*. Berlin: Springer, pp.623-629.

TESES E DISSERTAÇÕES

ALVAREZ DOS SANTOS, E. (2012). *Admirável Shakespeare novo: literatura, cinema, e vídeo em Prospero's Books* de Peter Greenaway. Paraíba: Universidade Estadual de Campina Grande.

BESSA, M. (2013). (Marcia Cristina da Silva Sousa). *Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro*. Tese de doutoramento. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: UNIRIO.

BLUWOL, D. Z. (2008). *Uma Geografia do Cinema: Imagens do urbano*. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Departamento de Geografia, Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo.

CASTRO, C. G. da S. (2022). *Praia de Copacabana: elementos urbanos na construção da paisagem cultural do Posto Seis*. Dissertação (Mestrado em Urbanismo). Rio de Janeiro: PROURB/UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CARDEMAN, R. G. (2000). *Por dentro de Copacabana, descobrindo os espaços livres do bairro*. Rio de Janeiro: UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

COELHO, M. C. (2007). *Os Panoramas Perdidos de Victor Meirelles. Aventura de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. Florianópolis: UFSC, Universidade Federal de Santa Catarina.

CORREA, W. (2014). *Cruzes em Copacabana: As cenas midiáticas das manifestações de protesto na praia mais famosa do Brasil*. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC-SP.

GATTI, A. P. (2005). *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*. Tese de doutoramento. Campinas: UNICAMP, Universidade Estadual de Campina.

GOMES DE SOUZA, R. (2019). *Salas de Cinema no Rio de Janeiro: 1896 - 1995*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GOMES DE SOUSA, R. (2014). *Cinemas no Rio de Janeiro: Trajetória e Recorte Espacial*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

LEWIN, H., (Coord.) (2009). *Identidade e cidadania: como se expressa o judaísmo brasileiro* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais. Disponível em: SciELO Books: <http://books.scielo.org>. Acesso em maio de 2021.

NAME, L. (2008). *Por uma geografia pop: personagens geográficos e a contraposição de espaços no cinema*. Tese de Doutorado em Geografia, 293 p. Rio de Janeiro - RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Geografia.

PEREIRA, A. C. (2016). *A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: Editora LabCom.IFP. Universidade da Beira Interior. Disponível em: www.labcom-ifp.ubi.pt. Acesso em agosto de 2019.

QUEIROZ FILHO, A. C. (2007). *Geografias de Cinema - A espacialidade dentro e fora do filme*. In: Estudos Geográficos, Departamento de Geografia da UNESP, v. 2, n. 5, p. 73-91.

SHARP, L. L. (2019). *Lively Geographies of Film*. Electronic Dissertation. Arizona: The University of Arizona. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10150/634333>. Acesso em julho de 2019.

ANEXO A

LISTA DE FILMES E FICHA TÉCNICA³⁴⁴

FILMES MENCIONADOS

A exposição da independência, de Silvino Santos, 1922

https://www.youtube.com/watch?v=ydcs9PyyPAc&ab_channel=CTAvCentroT%C3%A9cnicoAudiovisual

Copacabana, Princesinha do mar, 1928 (amador)

<https://www.youtube.com/watch?v=IRwQdrP-2qU>

Flying Down to Rio, de Thorntom Freeland, 1933

<https://ok.ru/video/304626535160>

Its all true, de Orson Welles, 1940

https://www.youtube.com/watch?v=BZnYhyA_zH8&ab_channel=upcycle

Citizen Kane, de Orson Welles, 1941

https://www.youtube.com/watch?v=o0B8LqiReuQ&ab_channel=CoreyMike (trailer)

Alô Amigos, de Walt Disney, 1943

https://www.youtube.com/watch?v=_qpkjXhuBfg&list=PLY-PjpsafF1dvdJkFEagXkhzj1tayMUC1&ab_channel=canalquartonerd (extrato de 15 partes)

Você já foi a Bahia, de Walt Disney, 1944

https://www.youtube.com/watch?v=5UrEfw0TE2I&ab_channel=Maur%C3%ADcioMota (extrato)

Paisá de Roberto Rosellini, 1946

https://www.youtube.com/watch?v=TpYvZyLXag0&ab_channel=EverGreenCinema

Germania, Anno Zero, de Roberto Rossellini, 1947

https://www.youtube.com/watch?v=JKmZEm_OYwM&t=1s&ab_channel=AtahualpaSarmiento

Brazil, Harry D. B. Wright, 1947

https://archive.org/details/upenn-f16-0730_Brazil_1

Ladri di biciclette, de Vittorio de Sica, 1948

https://www.youtube.com/watch?v=wpj52n7onK4&ab_channel=Film%26Clips

Aviso aos navegantes, de Watson Macedo, 1950

https://www.youtube.com/watch?v=_XWfMc39IWE&t=493s&ab_channel=neilramantoniojardimromcy

Les Amants, de Louis Malle, 1958

https://www.youtube.com/watch?v=o0B8LqiReuQ&ab_channel=CoreyMike (trailer)

Hiroshima Mon Amour, de Alin Resnais, 1959

https://www.youtube.com/watch?v=XKGg7OyrsB4&ab_channel=IgorLeonardo

O Homem do Rio, Philippe de Broca, 1964

<https://ok.ru/video/33060817420>

³⁴⁴ Filmes amadores ou extras nem sempre aparecem nos textos do trabalho, pois funcionam como referência da investigação. Filmes amadores e extras não tem ficha técnica. A ficha técnica aparece aqui apenas quando é existente.

Roberto Carlos em ritmo de aventura, de Roberto Farias, 1968

<https://www.youtube.com/watch?v=bgFbmh1JVYg>

O Bandido da Luz Vermelha de Rogério Sganzerla, 1968

https://www.youtube.com/watch?v=pSbBA40iqBc&t=1234s&ab_channel=FilmecosSganzerla

Dona Flor e seus dois maridos, de Bruno Barreto, 1976

https://www.youtube.com/watch?v=6AKC4OC3ANA&ab_channel=TelaNacional

The Power of Tens, de Charles & Ray Eames, 1977

https://www.youtube.com/watch?v=OfKBhvDiuV0&t=21s&ab_channel=EamesOffice

In girum imus nocte et consumimur igni, de Guy Debord, 1978.

https://www.youtube.com/watch?v=qLuEFYs_68&ab_channel=GuilhermeBianchi .

Fulaninha, de David Neves, 1986

https://www.youtube.com/watch?v=iVoJl_1miBY&ab_channel=LuizBrasil

Copacabana, de Carla Camurati, 2001

<https://www.youtube.com/watch?v=zlecfD0AkV0>

Cidade de Deus, de Fernando Meirelles, 2002

<https://ok.ru/video/4135311903317>.

Edifício Master, de Eduardo Coutinho, 2002

<https://www.youtube.com/watch?v=6p7cic-LhyQ>

Elogio da Luz, de Julio Bressane, 2003

https://www.youtube.com/results?search_query=elogio+da+luz+julio+bressane

Los Angeles Plays Itself, de Thom Andersen, 2003

<https://www.sensesofcinema.com/2018/cteq/los-angeles-plays-itself/>

Favela on Blast, DJ. Diplo, 2008 (documentário)

<https://www.youtube.com/watch?v=pGmQHmaiYvI>

Flores Raras, de Bruno Barreto, 2012

<https://globoplay.globo.com/flores-raras/t/y7yFvTxYcm/>

Corona Rio, 2020 (amador)

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=5uFz896RAUs&list=WL&index=26&t=52s&ab_channel=Gabriel2584.

FILMES INVESTIGADOS³⁴⁵

Rio 40 graus, de Nelson Pereira dos Santos, 1955

<https://www.youtube.com/watch?v=mutKYwMc-Jg&t=492s>

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, BP, 90min, 2.504m, 24q, DEB - Duvergé Emon Bonfanti

Ano: 1955

País: BR

³⁴⁵ A maioria das fichas técnicas foi obtida na Cinemateca Brasileira. Em: <https://www.cinematecabrailleira.org.br>. Para filmes mencionados, mas não analisados, não foram extraídas fichas técnicas. Algumas fichas estão incompletas pois foram extraídos dados que a investigadora considerou desnecessários apresentar.

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados:

Censura Federal 34476 de 26.08.1955, proibido para menores de 10 anos. Censura Federal 42330 de 01.11.1957, proibido para menores de 10 anos. Censura Federal de 08.10.1956, 10 cópias, 1094m, 16mm. Censura Federal de 08.10.1956, 10 cópias, 23m, trailer. Censura Federal de 11.01.1962, 02 cópias, 60m, trailer.

Sinopse:

Num domingo carioca, a vida é retratada através de cinco pequenos vendedores de amendoim. Em Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Quinta da Boa Vista e Estádio do Maracanã, pontos turísticos da cidade, eles procuram compradores para seus produtos. O calor escaldante de 40 graus acaba por unir as aflições dos moradores humildes, que buscam algo de melhor para suas vidas. Depois de um dia atribulado, a alegria de viver toma conta de suas vidas, quando participam do ensaio geral das Escolas de Samba.

Gênero: Drama

Prêmios:

Prêmio Saci, 1956, SP, de Menção Especial para Santos, Nelson Pereira dos..

Prêmio Governador do Estado, 1956, SP, de Melhor Roteiro para Santos, Nelson Pereira dos..

Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator para Valadão, Jece, Melhor Argumento para Santos, Nelson Pereira dos no Festival do Distrito Federal, 4, 1956, RJ.

Prêmio Jovem Talento no Festival de Karlovy-Vary, 1956 - CZ.

Dados de produção: Companhia(s) produtora(s): Equipe Moacyr Fenelon

Produção: Santos, Nelson Pereira dos

Companhia(s) distribuidora(s): Columbia Pictures do Brasil

Argumento: Santos, Nelson Pereira dos

Roteirista: Santos, Nelson Pereira dos

Direção: Santos, Nelson Pereira dos

Localização: Rio de Janeiro - DF

Sherlock de araque, de Victor Lima 1958

https://www.youtube.com/watch?v=p-rHfjTsRIU&t=260s&ab_channel=CineBRASILAM%C3%89RICA

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, BP, 80min, 2.194m, 24q, Westrex

Ano: 1958

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados::

Censurado em 23.04.1958, 30m, livre, 20 cópias, trailer. Recensurado em 22.02.1960, 16mm, 8 cópias, 30m, trailer.

Censurado em 05.09.1960. 06 cópias. Recensurado em 29.11.1963, n.13.477, sofreu cortes.

Circuito exibidor:

Exibido em São Paulo a partir de 10.7.1958, no Metro, Jussara, Marachá, Haway, Star, Leblon, Jardim, Roxy, Itapura, Rio, Penha Palace, São Jorge, Patriarca, Rialto, Rex, Soberano, São Bernardo e Vila Prudente; a partir de 11.7, no Colonial; a partir de 13.7.1958, no Brasília, Tangará e Santo André.

Sinopse:

"Dois guardas civis fazem ronda em Copacabana e passam a desconfiar de um crime, sem perceber que estão se envolvendo em roubo de joalheria." (ALSN/DFB-LM)

Gênero: Comédia

Termos descritores: Literatura

Descritores secundários Adaptação para cinema

Produção: Companhia(s) produtora(s): Cine Distribuidora Herbert Richers S.A.

Produtor associado: Richers, Herbert; Cine Distribuidora Livio Bruni S.A.

Distribuição: Companhia(s) distribuidora(s): Cinedistri Ltda.; Distribuidora de Filmes Sino Ltda.

Argumento: Lima, Victor

Roteiro: Lima, Victor

Estória: Baseada em história de <Weltmann, Moisés> e <Lima, Victor>

Direção: Lima, Victor

Música: Costa, Orlando

Conjunto e banda: Carlos Imperial e seu Calipso Rock

Orfeu do Carnaval, de Marcel Camus, 1959

https://www.youtube.com/watch?v=fWlwT0tVbSk&ab_channel=LeandroLima

Outras remetências de título

ORFEU NEGRO

Categorias: Coprodução / Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 110min, 2.942m, 24q, Eastmancolor

Ano: 1958-1959

País: BR - FR - IT

Cidade: São Paulo; Paris; Roma

Estado: SP

Certificados:

Censura Federal 48146 de 29.06.1959 até 29.06.1964, 16 cópias, proibido para menores de 14 anos. Censura de avant-trailer, n. 1, 2, 3, e 4, em 22.06.1959, 20 cópias cada.

Sinopse:

"Na véspera do Carnaval, Eurídice, uma jovem do interior do Estado do Rio, descobre a cidade maravilhosa tôda enfeitada para sua festa tradicional. Ela vem ao encontro de sua prima, Serafina, a qual mora num dos morros da cidade. Durante a procura do endereço da parenta, Eurídice trava conhecimento com um simpático condutor de bondes, Orfeu, que é também tocador de violão e coreógrafo de uma grande escola de samba. Seduzido pela beleza de Eurídice, convence-a para que tome parte do desfile do dia seguinte pelas principais avenidas do Rio. Este convite produz forte indignação em Mira, a ciumenta noiva (e par constante) de Orfeu. O jovem está profundamente apaixonado por Eurídice. Mas a certa hora em que estão experimentando as fantasias, Eurídice descobre um estranho personagem que a persegue desde a sua cidade: um homem totalmente fantasiado (dos pés à cabeça), simbolizando a morte. Durante essa noite de viva excitação coletiva, Eurídice participa tanto da felicidade que se sente junto a Orfeu, como da ameaça do mascarado misterioso. Durante o desfile das Escolas de Samba, Mira enciumada do triunfo da rival, precipita-se sobre ela. Eurídice, completamente atordoada, foge apavorada por entre a multidão em estado delirante de alegria. Tentando escapar à perseguição da rapariga, avança involuntariamente para os braços da Morte. Quando se dá conta do seu engano, escapa aterrorizada em direção à garagem dos bondes à procura de Orfeu... O amor os reunirá de novo, porém perseguidos pela fatalidade e a violência do ciúme de Mira, ambos caem num imenso precipício..." (Press-release)

Gênero: Drama

Prêmios:

Prêmio Saci, 1959, SP, Prêmio Especial para Camus, Marcel.

Palma de Ouro no Festival de Cannes, 12, 1959 - FR.

Prêmio Ruban Bleu da Crítica Francesa, 1959, Paris - FR..

Prêmio Vitoire da Associação do Cinema Francês, 1959, Paris - FR.

Primeiro Prêmio no Festival de Edimburgo, 1959, Escócia.

Prêmio Cine Étoile da Crítica Sueca, 1959, Estocolmo - SZ.

Prêmio Hors Concours no Festival de Veneza, 1959 - IT.

Melhor Direção no Festival de Berlim, 9, 1959 DE.

Prêmio Eulenspiegel e Quinto Lugar de Melhor Atriz para Dawn, Marpessa do jornal Het Laaste Nieuws, 1959, Bruxelas - BE.

Oscar, 1959 de Melhor Filme Estrangeiro, Hollywood - US.

Prêmio Golden Globe, 1959 da Crítica de Nova York - US.

Prêmio Hors Concours no Festival de San Francisco, 1959 - US.

Prêmio Palanque D'Or no Festival de Acapulco, 1959 - MX.

Companhia(s) produtora(s): Dispat Films

Companhia(s) co-produtora(s): Gemma Films; Tupan Filmes Ltda.

Produção: Gordine, Sacha

Direção de produção: Gibault, Jacques

Companhia(s) distribuidora(s): França Filmes do Brasil S.A.

Autoria: Morais, Vinicius de

Roteirista: Camus, Marcel; Viot, Jacques

Estória: Baseada na peça teatral <Orfeu da Conceição> de <Morais, Vinicius de>

Direção: Camus, Marcel

Música: Jobim, Antonio Carlos

Locação: Rio de Janeiro - DF

Copacabana Palace, de Steno, 1964

https://www.youtube.com/watch?v=2tXVnQ_2mJw

Título traduzido:

GIRL GAME

Outras remetências de título

THE SAGA OF THE FLYING HOSTESS

Categorias: Coprodução / Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 90min, 24q, Technicolor, Dyaliscope

Ano: 1962

País: BR - FR - IT

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: GB

Sinopse:

"Durante o Carnaval, três histórias com personagens vivendo as alegrias dos bailes do Hotel Copacabana Palace."

Gênero: Comédia

Dados de produção: Companhia(s) produtora(s): Consórcio Paulista de Co-Produção; Ital-Victoria Film; France Cinema

Produção: Cancellieri, Franco

Direção: Steno

Música: Ferrio, Gianni

Música de: Jobim, Antonio Carlos; Bonfá, Luiz; Moraes, Vinícius de; Toledo, Maria Helena; André Filho

Fábula ou Meu lar é Copacabana, de Arne Sucksdorff, 1965

https://www.youtube.com/watch?v=NVR6_RY7Q8M

Título original:

MITT HEM ÄR COPACABANA

Categorias: Coprodução / Longa-metragem / Sonoro

Material original: 35mm, BP, 88min, 24q

Ano: 1965

Início: 1964.00.00

País: BR - SE

Cidade: Rio de Janeiro; Estocolmo

Estado: GB

Sinopse:

"Quatro crianças da favela são obrigadas a dormir na praia porque sua casa foi invadida por marginais. Passam a ganhar a vida pedindo esmolas e contando histórias fantásticas. Unem-se depois a um bando de delinquentes. Um deles, porém, abandona a turma e volta para Caxambu para o colégio de onde fugira". (Baseada no Guia de Filmes, 18)

Gênero: Documentário; Drama

Prêmios:

Humanidade no Festival de Moscou - RU..

Prêmio Office Catholique du Cinema, Grand IRJuri do Festival de Bruxelas, 1968 - BE..

Francisco de Assis do Vaticano - IT.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Svensk Filmindustri

Produção: Sucksdorff, Arne; Bohlin, J. Olle

Gerente de produção: Lindroth, Ulf

Companhia(s) distribuidora(s): Bennio Produções Cinematográficas

Roteirista: Sucksdorff, Arne; Migliaccio, Flávio; Bethencourt, João

Direção: Sucksdorff, Arne

Direção de fotografia: Sucksdorff, Arne

Montagem: Sucksdorff, Arne

Música: Gnatalli, Radamés; Perrone, Luciano; Antonio, Luiz

Locação: Rio de Janeiro - GB

Narração Edwall, Allan

A Grande Cidade de Cacá Diegues, 1966

<https://www.youtube.com/watch?v=3lohKaEwmmM>

A GRANDE CIDADE : OU AS AVENTURAS E DESVENTURAS DE LUZIA E SEUS 3 AMIGOS CHEGADOS DE LONGE

Outras remetências de título

A GRANDE CIDADE

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, BP, 85min, 2.330m, 24q, 1:1'66

Data e local de produção

Ano: 1966

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: GB

Certificados

Censura Federal 28718 de 07.06.1966, 15 cópias, 2.330m, 35mm; Censura Federal 28716 de 13.05.1966, 15 cópias, 80m (trailer), 35mm.

Sinopse

Luzia chega ao Rio com a expectativa de vida nova. Na grande cidade ela também encontra Jasão, seu noivo, ex-vaqueiro, que deixara o Nordeste. Mas esse finge que não a reconhece e Luzia, sozinha, se vê obrigada a aceitar a 'proteção' de Calunga, um desocupado, para quem a vida é uma fascinante aventura sem caráter ou remorso. Esse, depois de usá-la, a deixa nas mãos de Inácio a quem pede que a abrigue temporariamente. Mas o reencontro com Jasão despertará novamente o amor.

Gênero

Drama rural

Prêmios

Melhor Ator Coadjuvante para Pitanga, Antonio no Festival de Brasília, 2, 1966, Brasília, DF.

Troféu Coruja de Ouro, 1966 do INC - Instituto Nacional de Cinema de Melhor Atriz para Rocha, Annecy e Melhor Montagem para Dahl, Gustavo.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Di Film; Mapa Produções Cinematográficas Ltda.; LC Barreto

Produção: Barreto, Luiz Carlos; Diegues, Carlos José Fontes

Produção executiva: Viana, Zelito; Barreto, Luiz Carlos

Companhia(s) distribuidora(s): Difilm Distribuidora e Produtora de Filmes Brasileiros Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Argumento: Serran, Leopoldo; Diegues, Carlos

Roteirista: Diegues, Carlos

Direção: Diegues, Carlos

Direção de fotografia: Duarte, Fernando

Câmera: Lutfi, Dib

Montagem: Dahl, Gustavo

Música: Villa-Lobos, Heitor

Locação: Rio de Janeiro - RJ

Copacabana me engana, de Antonio Carlos da Fontoura, 1968

https://www.youtube.com/watch?v=apXDq2t-j90&t=11s&ab_channel=CineAntiqua-filmescl%C3%A1ssicos

Outras remetências de título:

CORPO FORA

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, BP, 93min, 2.530m, 24q, 1:1'37

Ano: 1968

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: GB

Certificados: Certificado do Instituto Nacional de Cinema 174 de 18.10.1968.

Data: 1969.03.10

Sinopse:

"Marquinhos tem 20 anos e vive em Copacabana com os pais de classe média e o irmão mais velho. Ele não trabalha, não estuda. Assiste à TV, joga futebol na praia de dia e sai à noite com a turma. Vive ao sabor do momento. Até encontrar Irene, uma mulher de 40 anos que vive do outro lado da rua e com quem tem um caso que vai mudar a sua vida." (Extraído de Programadora Brasil/5)

Gênero: Drama

Prêmios:

Prêmio Coruja de Ouro do INC, 1969 - Instituto Nacional de Cinema de Melhor Roteiro, Melhor Ator, Melhor Atriz e Melhor Ator Coadjuvante.

Melhor Argumento no Festival de Brasília, 4, 1968, Brasília, DF.

Prêmio Adicional de Qualidade, 1969 - INC.

Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1969 de Melhor Atriz para Lara, Odete.

Melhor Atriz (Lara, Odete) - Prêmio Air France de Cinema, 1969

Dados de produção: Companhia(s) produtora(s): Difilm; Canto Claro Produções Artísticas Ltda.

Financiamento/Patrocínio: CAIC

Produção: Fontoura, Antonio Carlos da

Direção de produção: Fiorani, Mário; Matoso, José Aloísio; Barbosa, Zeca

Produtor associado: Achcar, Dalal

Companhia(s) distribuidora(s): Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.

Argumento: Fontoura, Antônio Carlos; Costa, Armando; Serran, Leopoldo

Roteirista: Fontoura, Antônio Carlos; Costa, Armando; Serran, Leopoldo

Direção: Fontoura, Antônio Carlos

Direção de fotografia: Beato, Affonso

Câmera: Bodanzky, Jorge

Técnico de som: Viana, Aloísio

Direção de arte: Fontoura, Antonio Carlos da

Figurinos: Fontoura, Antonio Carlos da

Copacabana mon amour, de Rogerio Sganzerla, 1970

https://canalcurta.tv.br/filme/?name=copacabana_mon_amour

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, COReBP, 85min, 2.335m, 24q, Eastmancolor

Data e local de produção

Ano: 1970

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: GB

Sinopse

"Sônia sonha ser cantora da Rádio Nacional e para conseguir sobreviver se entrega a turistas em Copacabana. Seu irmão Vidimar, empregado doméstico do Dr. Grilo e homossexual, apaixona-se pelo patrão. A mãe de Sônia e Vidimar, uma favelada, acha que ambos estão possuídos pelo demônio. Sônia, que vê espíritos baixarem em seres e objetos os mais estranhos, resolve procurar o pai de Santo Joãozinho da Goméia. E, para quebrar o feitiço que atua sobre seu irmão (também acha isso) só vê uma saída: assassinar o Dr. Grilo. Indo à casa onde o irmão trabalha, deixa-se seduzir por Grilo. Finalmente, rompe-se o feitiço que atua sobre Vidimar e este fica em pânico com tudo o que acontecerá." (Guia de Filmes, 52/53/54)

Gênero

Comédia

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Mercúrio Produções Ltda-Me

Companhia(s) co-produtora(s): Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas; Belair Filmes

Produção: Sganzerla, Rogério; Bressane, Julio

Companhia(s) distribuidora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Argumento: Sganzerla, Rogério

Roteirista: Sganzerla, Rogério

Direção: Sganzerla, Rogério

Música: Sganzerla, Rogério; Gil, Gilberto

Música original: Gil, Gilberto

Tati, a garota, de Bruno Barreto, 1973

https://www.youtube.com/watch?v=R3gfe2KFPXw&t=120s&ab_channel=MEM%C3%93RIAFILMES

Outras remetências de título:

TATI, A GAROTA

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 87min, 2.385m, 24q, Eastmancolor

Ano: 1973

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: GB

Data e local de lançamento

Data: 1973.03.12

Local: Rio de Janeiro

Sinopse:

"A costureira Manuela, mãe solteira da menina Tati, de sete anos, muda-se do subúrbio para Copacabana, na esperança de conseguir melhor freguesia. Tati, inteligente, encantadora, é ao mesmo tempo, sofrida e humilhada pelas outras crianças por não ter pai. Um amigo marinheiro de Manuela consegue, todavia, algumas vezes preencher o lugar de pai de Tati dando à menina uma felicidade provisória." (Guia de Filmes, 44)

Gênero: Drama

Prêmios: Prêmio Adicional de Qualidade, 1963 do INC - Instituto Nacional de Cinema.

Dados de produção: Companhia(s) produtora(s): Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.

Financiamento/Patrocínio: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Produção: Barreto, Luiz Carlos

Direção de produção: Souza, Ivan de

Produção executiva: Barreto, Lucy

Produtor associado: Vilela, Luciola; Sfat, Dina

Gerente de produção: Souza, Ivan

Companhia(s) distribuidora(s): Dilbrás; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Autoria: <Machado, Aníbal>

Roteirista: Barreto, Bruno; Borges, Miguel

Estória: Baseada no conto <Tati, A Garota> de <Machado, Aníbal>

Direção: Barreto, Bruno

Direção de fotografia: Salles, Murilo

Câmera: Salles, Murilo; Barreto, Bruno

Música: Caymmi, Dori

Amor Bandido, de Luis Carlos Barreto, 1978

Outras remetências de título

VERDES ANOS

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 96min, 2.624m, 24q, Eastmancolor, Panorâmica

Ano: 1978

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: RJ

Certificados: Certificado de Censura Federal 98440 de 18.09.1978. Certificado de Produto Brasileiro LM/222/78 de 12.09.1978.

Data: 1978.10.26

Local: São Paulo

Sinopse:

Numa casa de shows eróticos que também funciona como bordel, o detetive Galvão se deprime ao ver sua filha de 17 anos trabalhando como prostituta. Ao chegar em casa liga para um serviço de auto ajuda e confessa ao atendente ter sido obrigado à expulsá-la de casa aos 13 anos de idade. Na manhã seguinte investiga um crime, terceiro de uma série de assassinatos cometidos da mesma forma: o assassino mata o taxista, rouba seu dinheiro, fecha os vidros, trava as portas e liga o rádio. Do outro lado da cidade, em Copacabana, Marlene, travesti desiludido no amor, suicida-se após ter sido abandonado pelo garoto Toninho. Marlene dividia o apartamento com Sandra, filha do detetive. Ao ficar sabendo do suicídio da amante, Toninho vai até o apartamento resgatar uma foto na qual aparece junto ao travesti. Lá conhece Sandra a quem acaba forçando um ato sexual. Na mesma noite, o garoto a visita na boate. Os jovens transam e iniciam um romance. Certo dia, Galvão contrata Solange, amiga de Sandra, para um programa a fim de sondar a vida da filha. Ela lhe conta que Sandra está saindo com um garoto. Mais um taxista é morto gerando uma crise dentro da polícia e pânico entre os taxistas. À noite,

Toninho visita sua namorada. Propõe à garota que largue a prostituição e trabalhe junto com ele. O casal entra num táxi. Durante a viagem Toninho dá um tiro no taxista, rouba seu dinheiro, tranca as portas e fecha os vidros revelando à garota qual é o seu trabalho, mas a ação é assistida por um mendigo. Deflagra-se uma greve convocada pelo sindicato dos motoristas profissionais que reivindica maior segurança no trabalho. Toninho descobre que Sandra é filha do detetive. Quando ela sai do bordel ele a intercepta. Vão a um motel. O mendigo presta depoimento a polícia. Através do retrato falado, Galvão descobre que o assassino é seu genro. Vai até a casa da filha, a leva até um terreno baldio onde a garota é espancada até confessar que irá se encontrar com o garoto. Toninho mata mais um motorista. Na porta do bordel, Toninho toma um tiro nas costas, entra cambaleando, abraça Sandra e cai no chão; o detetive dispara mais três tiros à queimadura. Sozinha, Sandra chora.

Gênero: Drama

Dados de produção: Companhia(s) produtora(s): Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda.; Companhia Serrador

Companhia(s) coprodutora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Produção: Barreto, Luiz Carlos; Clark, Walter

Direção de produção: Lacerda, Luiz Carlos

Produção executiva: Barreto, Lucy

Produtor associado: Clark, Walter; Arce, J. U.; Carvalho, Celso Bulhões de

Companhia(s) distribuidora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Argumento: Louzeiro, José; Serran, Leopoldo; Barreto, Bruno

Roteirista: Serran, Leopoldo

Direção: Barreto, Bruno

Coreografia: Machado, Carlos

ANEXO B

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

CARTOGRAFIAS CINEMÁTICAS							
DÉCADA	Nº	ANO	AUTOR	LOCAL	TÍTULO	Temática	CATEGORIA
1990/1999	1	1999	CORNER, J.	UK	The Agency of Mapping publicado em Mappings, 1999, D. Cosgrove (Ed.)	A escrita de Corner evoca o potencial manipulador do mapeamento, em uma época em que era muito mais comum demonizá-lo como uma forma de discurso da elite. Corner utiliza em vez disso o potencial criativo do meio, implantando as figuras de Gilles Deleuze e Felix Guattari para demonstrar a agência construtiva que pode ser executada por meio da prática cartográfica nas áreas de arquitetura, paisagismo e planejamento urbano. Ele explora quatro maneiras pelas quais as novas práticas de mapeamento vão emergindo no design e planejamento contemporâneo, que ele denomina como: 'drift', 'layering', 'game-board' e 'rhizome'. Corner conclui que o mapeamento não é um acúmulo infinito de dados, mas é melhor visto como uma prática de raciocínio relacional que de forma inteligente revela novas realidades a partir das restrições existentes.	Capítulo de livro
2000/2009	2	2002	BRUNO, G.	USA	Atlas of emotion. Journey. Kindle Edition	CAP 2. Uma geografia das imagens em movimento e CAP. 6 Rotas hápticas	Capítulo de livro
	3	2007	CORBIN, T.	UK, USA	Cartographic Cinema	A imagem cinematográfica possui, como um mapa, uma "linguagem" própria que faz com que não pertença à solda de estudo do linguista. Como o idioleto do geógrafo e cartógrafo, o idioma cinematográfico, multifacetado, é composto de signos que não transcrevem a fala. Crivada de fala e escrita, a imagem cinematográfica, é como um mapa, pode ser decifrada de várias maneiras. Pode-se dizer que mapas e filmes são estranhamente coextensivos, mesmo que de formação histórica muito diferente, cinema e cartografia utilizam muitos dos mesmos recursos e virtudes das línguas que informam sua criação. Um filme pode ser entendido em um sentido amplo como um "mapa" que trama e coloniza a imaginação do público a partir do que "inventa" e para procurar controlar o resultado. O filme, como uma projeção topográfica, pode ser compreendido como uma imagem que localiza e modela a imaginação de seus espectadores.	Livro

	4	2009	CAQUARD, S.; FRASER TAYLOR, D. R.	UK	What is Cinematic Cartography?	A presença generalizada de diversos artefactos cartográficos em filmes contrasta dramaticamente com o impacto marginal que as técnicas cinematográficas, conceitos e artefactos tiveram na cartografia ao longo do século passado. O uso da cartografia no cinema tem sido substancial, mas isso teve um impacto muito limitado na teoria e prática de cartografia. O cinema nunca foi um ponto focal em cartografia. Os autores fornecem uma breve revisão histórica de algumas das principais fases das diferentes interações entre cartografia e cinema. Uma questão chave é, naturalmente, o que é "cartografia cinematográfica"?	Artigo
	5	2009	CASTRO, T.	UK	Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture	Este artigo explora as ligações entre cinema e cartografia, enfocando a noção de um 'impulso de mapeamento'. O "impulso de mapeamento" é menos sobre a presença de mapas em uma determinada paisagem visual e mais sobre os processos que fundamentam a compreensão do espaço. Castro foca nas chamadas "formas cartográficas": panoramas, atlas e vistas aéreas. A conexão visual e retórica entre cinema e cartografia não é tão surpreendente quanto pode parecer à primeira vista.	Capítulo de livro
2010 em diante	6	2010	LUKINBEAL, C.	USA	Mobilizando o paradoxo cartográfico: traçando o aspeto na cartografia e o prospecto no cinema	A compreensão do contraste e do desafio das cartografias cinemáticas pode residir na indagação do que John Pickles (2004:89) chama de "o paradoxo cartográfico." O paradoxo cartográfico é que a perspectiva linear e o projecionismo informam a prática cartográfica. Contudo, estes dois regimes de visão são complementares e contraditórios. O paradoxo cartográfico tem sido mobilizado pela montagem e a animação de imagens em movimento. A penúltima tecnologia da perspectiva linear é o cinema, enquanto a penúltima tecnologia do projecionismo é o SIG e a animação cartográfica. Lukinbeal discute neste artigo que compreender a mobilização destes regimes de visão pode conduzir à produção de geovisualizações afetivas.	Artigo
	7		KOECK, R., LES ROBERTS (Eds)	UK	The City and the Moving Image, Urban Projections Parte III - Cinematic Cartography: Film, Mapping and Urban Topography	Os capítulos desta seção examinam uma forma diferente de projeção urbana, aquele que tem maior associação com práticas de mapeamento e cartografia. Os termos 'cartografia cinematográfica' e 'geografia cinematográfica' apareceram com frequência crescente nos últimos anos, refletindo uma ampla gama de interesses e perspectivas críticas. Talvez não inteiramente por coincidência, acompanhando essas tendências, tem havido um rápido crescimento no uso de tecnologias digitais de mapeamento, do Google Earth e outros serviços de mapeamento da web, para Sistemas de Informação Geográfica (GIS), Sistemas de Posicionamento Global (GPS) e mídia local,	Parte III

					oferecendo oportunidades novas e desafiadoras para cineastas, telespectadores e acadêmicos. Como formas de prática espacial, tanto cinema como cartografia fornecem um meio de posicionalidade que, enquadrando modos epistemológicos, ideológicos, estéticos ou perceptivos de engajamento urbano, no entanto, significam que os cinematográficos e cartográficos permaneceram mais intimamente ligados do que eram antes reconhecidos em estudos até à data. Um dos principais fatores que sem dúvida tem inibido desenvolvimentos teóricos e empíricos nesta área tem sido o conservadorismo disciplinar.	
8		CASTRO, T. In: KOECK, R.; LES ROBERTS	UK	Mapping the City trough Film	Nos últimos anos, a ideia de “mapeamento” tornou-se objeto de muitas críticas e atenção, gradualmente se transformando em uma noção da moda que encontrou seu caminho bem além do campo da cartografia. Respondendo a uma "virada espacial" amplamente reconhecida nas ciências sociais e humanidades, esse interesse tem se concentrado no mapa como um artefacto significativo e em o processo de mapeamento em si. Este último é entendido como cobrindo muito mais do que o técnicas convencionais e operações implantadas a fim de produzir objetos cartográficos tradicionais. Neste novo contexto crítico, o mapeamento se refere a uma infinidade de processos, a partir de operações cognitivas implicadas na estruturação de qualquer tipo de conhecimento espacial para implicações discursivas de um determinado regime visual. Discutindo o impulso do mapeamento no filme - ou em qualquer outra forma de expressão visual - não é, portanto, sobre a presença (embora significativa ou sintomática) de mapas na paisagem filmica, mas mais sobre os processos que estão na base da própria concepção de imagens. Para citar Harley, se entendermos que os mapas são "representações gráficas que facilitam uma compreensão espacial de coisas, conceitos, condições, processos ou eventos no mundo humano ” o foco muda de mapas como objetos para mapeamento como uma função. Dentro deste contexto, pode-se argumentar que o acoplamento do olho e instrumento que distingue a observação cartográfica do espaço não está tão distante daquele que determina a codificação cuidadosa do cinema e o dimensionamento do mundo.	Livro
9	2012	LES ROBERTS	UK	Cinematic Cartography: Projecting Place Through Film	A ideia de que um filme poderia funcionar como um mapa, na verdade, poderia até ser um mapa, é em si não é nova. O que representa um novo desenvolvimento significativo no campo do que poderíamos provisoriamente descrever como ‘cartografia cinematográfica’ é o prêmio crescente atribuído às propriedades locacionais da imagem em movimento, e aos processos	Artigo

					concomitantes de navegação espacial e temporal – historiográficas, ontológicas, geográficas, arqueológicas, arquitetônicas – que estes fazem possível. Além disso, como rapidamente se torna aparente quando se explora algumas das aplicações teóricas e práticas de cinema e cartografia em pesquisa recente, os quadros epistemológicos a partir do qual podemos tentar uma avaliação abrangente do ‘state-of-the-art’ deste campo supostamente definido de investigação são muito abrangentes e amarrados a contextos teóricos e disciplinares específicos.	
10	2013	CASTRO, T.	FRANCE	Aerial Views and Cinematism, 1898–1939 In: Mark Dorrian et Frédéric Pousin (ed.), Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture	A representação cinematográfica da vista aérea não é apenas uma questão de visão: pelo movimento que a constitui, muitas vezes intensificado pela velocidade de desenrolamento do filme e pela extraordinária mobilidade do ponto de vista, é também uma questão de sensação. A sensação de voar é tão central para a vista aérea quanto o prazer experimentado em observar a Terra de um ponto de vista incomum ou em descobri-la e dominá-la visualmente. O prazer particular do olhar cinematográfico, no que diz respeito à vista aérea, reside precisamente na oscilação entre a percepção visual e cinestésica - na verdade, sinestésica.	Capítulo de livro
11	2014	MUEHLENH AUS, I.		Looking at the Big Picture: Adapting Film Theory to Examine Map Form, Meaning, and Aesthetic	Filmes e mapas têm muito mais em comum do que geralmente se acredita. Neste artigo, argumenta-se que o filme oferece aos cartógrafos muitos conceitos que podem ser usados para compreender melhor a forma, a estética e o significado do mapa. Depois de revisar esses conceitos ensinados em estudos de cinema e originalmente formulados por Kenneth Burke, este artigo explora como esses conceitos podem ser aplicados por cartógrafos em seu projeto de mapas e por críticos de mapas. Vários exemplos de adaptação dessas teorias para compreender os mapas são fornecidos. O artigo conclui argumentando que os cartógrafos só podem se beneficiar com a adoção e a adaptação mais sinceras dos conceitos e métodos da teoria do cinema. Isso provavelmente resultará em uma comunicação, narrativa e argumentação mais claras, além de oferecer um método com mais nuances para determinar o que torna certos mapas memoráveis.	Article
12	2015	CORBIN, A. L.	USA	Cinematic Geographies and Multicultural Spectatorship in America	Dentro do mundo cinematográfico, os personagens podem viajar ou ficar parados, mas fora do filme, o espectador está sempre tomando uma jornada pela imaginação através de um novo lugar. Assim que o espectador chega neste mundo virtual, o filme usa sua narrativa visual para ancorá-la como um insider	Livro

					ou outsider, e correspondentemente codificar sua configuração como familiar ou estrangeira. A capacidade de viajar e ser posicionado através de geografias imaginativas, é aplicada a filmes envolvidos com o multiculturalismo americano emergente do início da década de 1970 até a década de 1990. O livro agrupa os filmes por região ou padrão de povoamento, procurando nas paisagens culturais popularmente conhecidas do Sul, o centro da cidade e os subúrbios.	
13	2017	PENZ F.; KOECK, R. (Eds.)	USA	Cinematic Urban Geographies	O livro propõe novas ferramentas e abordagens metodológicas a fim de desvendar e evidenciar as diferentes facetas da fragmentação urbana por meio do cinema e da imagem em movimento, como uma contribuição para a compreensão das cidades e suas topografias. No coração das investigações reside a preocupação com a interpretação filmica de mapas, geografias, pontos de referência, topografias e fotografias aéreas, entre outras coisas, reunindo as perspectivas de especialistas de uma ampla gama de campos incluindo arquitetura, cinema, história da arte e mídia digital. Explora as diferentes maneiras em que os mundos de mapas, estudos geográficos e estudos históricos rigorosos de cidades são todos parte do que é definido como a cidade "dura": levantamentos da paisagem urbana com base em evidências físicas, que fornecem a espinha dorsal necessária para qualquer investigação urbana séria. O cinema representa "a cidade suave da ilusão". Quais são os mecanismos através dos quais esta processo é realizado, e o que isso nos diz? E como o cinema pode fornecer o equipamento perceptivo para revelar o "lado difícil" da cidade também, e ajudar a compreender a complexidade dos fenômenos urbanos? Que nova ferramenta metodológica e abordagens que precisam se desenvolver, a fim de provocar e elucidar o encontro entre o 'duro' e o 'suave'? The Cinematic Urban Geographies fornece uma resposta a essas perguntas e, ao fazê-lo, pretende dar uma contribuição significativa para a literatura no campo crescente do cinema cartográfico e cinemática urbana, mapeando as muitas trajetórias e pontos de contato entre o cinema e seu contexto topográfico.	Livro
14	2019	SHARP, L.	USA	Embodied cartographies of the unscene: A feminist approach to (geo)visualizing film and television production	À medida que os estudiosos do cinema se tornam cada vez mais conscientes do papel constitutivo que os locais e a geografia desempenham no cinema, eles se voltam para a cartografia, tanto na teoria quanto na prática, para compreender melhor esse papel. Sharp explora uma cartografia cinematográfica que ainda é pouco discutida: as cartografias dos corpos em movimento por trás das câmeras. É uma referência a Doel, como as cartografias do 'não-cenário', que são aquelas práticas e lugares que permitem que a cena se desenrole sem	Thesis eletrônica

						realmente ser visualizada no quadro. Coloca a ênfase na cena ao invés da vista para esclarecer que essas práticas e lugares não são menos visuais-visíveis por não aparecerem na tela.	
	15	2020	CAZETTA, V.; OLIVEIRA, Junior, W. M. de.		Grafias do espaço: Imagens da educação geográfica contemporânea. Editora Alínea. Edição do Kindle.	Capítulo 4. Histórias da Cartografia, Imersão em Mapas e Carto-falas: métodos para estudar culturas cartográficas [Jörn Seemann]	Livro, ensaios em coletânea de textos
	16	2020	PIÇARRA, M. C.		Mise en abîme imagens desveladas em mapas e mascaradas no cinema colonial Observatorio (OBS*) Journal, (2020, special issue), 123-139 1646-5954/ERC123483/2020 123	A análise intermedial de filmes coloniais portugueses é usada para refletir como o uso de mapas no cinema serviu ideologicamente a propaganda do colonialismo português e como esse uso perdurou nos cinemas de libertação e pós independência mas também como as mascaradas indígenas, fixadas e projetadas pelo seu exotismo ou como sintomas da minoridade cultural dos povos não ocidentais, paradoxalmente foram modos de resistência cultural enquanto serviram também o desejo de empoderamento, simbólico, dos seus atores. Através da análise de algumas sequências de filmes coloniais evidencio a mise en abîme criada, involuntariamente, pela projeção que o colonizador branco fez das mascaradas: ao usar a tecnologia também cinematográfica para afirmar o poder de contar a história e mostrar o suposto primitivismo das culturas colonizadas, projetou também a sua imagem satirizada e desempoderada quando encarnada pelos supostos primitivos. Adicionalmente, é questionada como se processou e ainda se processa o uso de mapas nos filmes.	Artigo

GEOGRAFIAS CINEMÁTICAS/PAISAGENS E CIDADES NO CINEMA							
DÉCADA	Nº	ANO	AUTOR	LUGAR	TÍTULO	Temática	CATEGORIA
1980/ 1989	1	1984	ZONN, L. E.	USA	Landscape Depiction ad perception.	A preocupação deste artigo é com as imagens da paisagem tal como são retratadas pela mídia e com o papel dessas imagens no processo de percepção da paisagem. Os objetivos são: desenvolver uma estrutura conceitual das relações entre paisagens, mídia e percepção da paisagem, e fornecer exemplos das relações dentro do contexto da estrutura. Os pressupostos subjacentes são que as percepções da paisagem são provavelmente influenciadas de forma significativa pelas imagens da paisagem apresentadas pela mídia e que, para compreender essas influências, precisa-se examinar o papel da mídia como intérprete das paisagens.	Artigo
1990/ 1999	2	1990	AITKEN, S. C.	UK	A Transactional Geography of the image event	Imagem evento é manipulada pelos cineastas para tirar o espectador do lugar comum onde estão e despertar sua atenção, através da mudança de seu ambiente comum. O artigo explora uma estrutura para a compreensão do significado pessoa-ambiente incorporado na narrativa. A estrutura, baseada em desenvolvimentos na teoria transacional, sugere maneiras pelas quais os geógrafos conduzem a dinâmica pessoa-ambiente incorporada na sequência e ritmo dos filmes. O transacionalismo permite explorar as relações entre o cineasta, o meio e o público. Estudo dos filmes narrativos de Bill Forsyth.	Artigo
	3	1994	AITKEN, S.C. & ZONN, L. E	UK	Re-apresentando o lugar pastiche.	Esse texto faz parte da introdução do livro Place, Power, Situation and Spectacle de Aitken et Zonn. Disserta sobre as semelhanças entre o mundo real e o mundo cinematográfico, e a importância da representação cinematográfica para o entendimento de nosso lugar no mundo e como os geógrafos podem oferecer importantes subsídios para a teoria e crítica do cinema.	Capítulo de livro
	4	1994	HOPKINS, J.	Canadá	Um mapeamento de lugares cinematográficos: ícones, ideologia e o poder da representação enganosa	Lukinbeal afirma que a paisagem é central na formação do espaço cinematográfico. Dona de uma geografia própria, ela dá sentido aos eventos cinematográficos e posiciona narrativas dentro de uma escala particular e de um contexto histórico. Onde o lugar e a paisagem fundamentam a ação e a construção de um sentido topofilico, a paisagem como espaço fornece o palco para a história se revelar, e a trama se desenrolar. Tanto as paisagens como os filmes são construções sociais que confiam primeiramente na visão e na audição, mas necessitam do háptico e da percepção para sua configuração nas mentes. Apegos e compreensão das paisagens são necessariamente mediados pelas origens, vivências e intercâmbios culturais, atitudes e experiências.	Capítulo de livro

	5	1997	KENNEDY & LUKINBEAL	USA	Towards a holistic approach to geographic research on Film	O interesse dos geógrafos pelos filmes aumentou nos últimos 20 anos. As perspectivas metodológicas e teóricas tendem, entretanto, a ser bipolares e refletem abordagens cognitivas ou sociais. O trabalho de reflexão dessas abordagens é revisado com pesquisas geográficas baseadas no transacionalismo e no pós-modernismo como exemplos. Uma visão geográfica dos filmes que reconhece a importância de mais do que um referencial teórico, posiciona o cognitivo e o social em um continuum que vai do individual para a sociedade e torna antiquadas as noções tradicionais de escala. Pesquisas de geógrafos contestando a suposta objetividade em documentários são revisadas, assim como são as contribuições dos geógrafos para a compreensão da construção dos sentidos do urbano e do natural nas configurações dos filmes. São feitas sugestões para direções futuras na pesquisa filmica.	Artigo
	6	1997	CLARKE, D. B. (Ed.)	UK, USA	The Cinematic City	Todo o livro reflete a clássica conceituação da paisagem urbana (cityscape) como paisagem de tela (screenscape). As histórias do cinema e da cidade estão imbricadas a tal ponto que é impensável que o cinema pudesse ter se desenvolvido sem a cidade, e embora a cidade tenha sido inconfundivelmente moldada pela forma cinematográfica, nem o filme nem os estudos urbanos deram atenção garantida à sua conexão, pois a cidade foi inegavelmente moldada pela forma cinematográfica, assim como o cinema deve muito de sua natureza ao desenvolvimento histórico da cidade.	Livro
	7	1997	KENNEDY, C.; LUKINBEAL		Towards a holistic approach to geographic research on Film	Historiografia da abordagem geográfica do cinema.	Artigo
2000/2009	8	2001	ZIMMERMAN	Germany	Geography meets Hollywood O papel da paisagem no longa-metragem	A compreensão pós-moderna de mundo e geografia, concebida por Soja (1989), facilita o encontro da geografia social com as mídias virtuais. Essa foi a reação da academia às mudanças que ocorrem na realidade cotidiana, cada vez mais moldada e modificada por todas as mídias. Além disso, os filmes moldam consideravelmente o comportamento das pessoas e sua percepção cotidiana da paisagem. A paisagem deve fazer parte da geografia do filme, uma vez que os papéis das paisagens nos filmes são diversos e duradouros. Assim, os autores podem isolar as seguintes funções das paisagens no cinema: paisagem como cenário, paisagem como fiador de credibilidade e autenticidade, paisagem como metáfora ou símbolo, paisagem como mito, paisagem como ator, como local e como destino de localização turística. Com o objetivo de analisar a paisagem no longa-metragem, este ensaio retoma concepções teóricas de países de língua inglesa.	Artigo

9	2001	SHIEL, M; FITZMAURI CE, T.	UK	The City, Film and Urban Societies in a Global Context	Este livro é intitulado Cinema e a Cidade: Cinema e Sociedades Urbanas em um Contexto Global porque não está interessado principalmente no cinema em si ou na cidade em si, mas na relação ou conjunção entre os dois, conforme foi representado em uma ampla gama de contextos geográficos e históricos e, principalmente, como pode ajudar a apreender e responder a grandes processos sociais e culturais como o fenômeno atual da globalização.	Livro
10	2002	BARBER, S.	UK	Projected Cities and Urban Spaces	O livro examina as conexões intrincadas entre imagens de filmes e cidades, com um foco particular nas culturas de cinema urbano da Europa e do Japão - as duas, vitais, arenas visuais interconectadas na exploração de imagens da cidade contemporânea, e também os locais em que o filme capturou exaustivamente períodos de agitação urbana e transformação ao longo da história do cinema. Em sua interação com a cidade, o filme carrega uma multiplicidade de meios através que revelam elementos corporais, culturais, arquitetônicos, formas históricas e sociais, bem como para projetar as preocupações com a memória, a morte e as origens da imagem que crucialmente interligam o cinema com o espaço urbano. Este livro enfatiza imagens de filmes de cidades em momentos de turbulência e experimentação, seja no plano físico e sensorial dimensões da cidade ou nas suas superfícies exteriores. O livro finalmente avalia o impacto da cultura da mídia contemporânea e o status do filme nos espaços do cinema, e na representação visual do momento contemporâneo na cidade digital.	Livro
11	2004	LUKINBEAL, C.	USA	The map that precedes the territory: An introduction to essays in cinematic geography Article in GeoJournal	Esta coleção especial implanta um conjunto diversificado de métodos metodologias e abordagens teóricas para explorar o ecletismo dos temas abrangentes associados a geografias cinematográficas. Em vez de estruturar os artigos em torno de um determinado tema - a cidade, mobilidade e educação - a coleção procura mostrar a amplitude tópica deste subcampo. Assim, os argumentos apresentados pelos autores podem ser complementares ou contraditórios; no entanto, o objetivo é explorar as fronteiras da geografia cinematográfica. Muitos destes artigos derivam de uma série especial de apresentações sobre cinema na Associação de Geógrafos Americanos de 2002 em Los Angeles.	Artigo
12	2005	LUKINBEAL, C.	USA	Cinematic Landscapes	A paisagem é central na formação do espaço cinematográfico. Ela dá sentido aos eventos cinematográficos e posiciona narrativas dentro de uma escala particular e de contexto histórico. Onde o lugar e a paisagem fundamentam a ação e a construção de sentido, o espaço fornece o palco para a história se revelar. Paisagem e filme são construções sociais que confiam principalmente na visão e percepção para sua própria definição. Apegos e compreensão das paisagens são necessariamente mediados pela	Artigo

					cultura, atitude e experiência. Este ensaio combina as metáforas de teatro e texto para explorar como a paisagem funciona no cinema e na televisão.	
13	2006	ESCHER, A.	Germany	The Geography of cinema – a cinematic world	Revisão bibliográfica sobre as representações da paisagem no cinema, desde os anos 1920 com Bella Baláz. Ele desenvolve depois da revisão os espaços criados dentro e fora do cinema, como os espaços cinemáticos, as paisagens cinemáticas, os mundos cinemáticos e as locações cinemáticas. O objetivo é o estabelecimento de uma linha de estudos em geografia humanística e cinema na Alemanha.	Artigo
14	2006	AITKEN, S. C.; DIXON, D.	Germany	Imagining Geographies of film	Em defesa de teorias geográficas críticas que analisem os filmes sob a ótica da sua produção de significado, de modo que os estudos não sejam apenas sobre representações filmicas do espaço, mas também sobre as condições de vivência material e as práticas sociais cotidianas. O texto desenvolve-se como uma entrevista, um esquema de perguntas e respostas enquanto faz uma abordagem específica sobre os temas primitivos da geografia.	Artigo
15	2006	LUKINBEAL, C.; ZIMMERMAN, S. (Eds.)	UK	Film Geography – a new subfield	Com este artigo, usa-se o filme The Day After Tomorrow para explorar quatro trajetórias futuras da pesquisa em geografia do cinema. O primeiro, geopolítica, examina como as imagens e narrativas de filmes constituem redemoinhos mutantes dentro de um imaginário geopolítico mais amplo. A segunda, a política cultural, posiciona o filme como uma arena na qual o significado socio espacial é definido, contestado e negociado. A terceira, a globalização, situa o cinema sob a rubrica “indústria cultural”. Como indústria cultural, o cinema está engajado nos “espaços de fluxos”, em que o significado cultural foi mercantilizado para o consumo global. A quarta trajetória de pesquisa em geografia do cinema, ciência, representação e mimese, examina o papel do cinema em termos da “crise da representação”, realismo, ideologia e poder.	Artigo
16	2007	FERREIRA LIMA, C. S. G.	UK	Narrativas cinematográficas da cidade	Este artigo sugere que as narrativas filmicas são uma fonte importante para a compreensão da cidade e de seus processos de produção. Eles também podem ser ferramentas potenciais para recriar ambientes e explorar 'virtualmente' os efeitos do ambiente construído na sociedade e no todo urbano. Ambos, cidades dramatizadas como imaginárias são construções de imagens que permitem reflexões sobre as condições de vida urbana.	Artigo
17	2008	LUKINBEAL, C.; ZIMMERMAN	UK	The Geography of cinema – a cinematic world	Coletânea de ensaios resultante de um simpósio sobre a subdisciplina geografia e cinema. Por meio do enfoque em três modalidades do “visual”, buscou-se mostrar como a geografia do cinema é um campo de estudo em expansão que vai além da	Livro

			NN, S. (Eds.)			práxis representacional. O foco no “que é visto nos filmes” nos desafia a sondar a relação entre visualidade e produção de conhecimento geográfico. O foco “na forma do que é visto nos filmes” investiga como as visualidades produzem e instituem regimes escópicos. Ao focar no “afeto do que é visto”, nos movemos dentro, através e fora da forma e do conteúdo para nos envolver na natureza interdependente do filme, do eu e da sociedade. Ao examinar a forma, o conteúdo e o afeto do cinema, também vamos além da representação para o simulacro, transcendemos escalas fixas de investigação e abrimos diálogos que desafiam regimes escópicos naturalizados, ideologias, mitos e verdades. Onde o visual vê o mundo do cinema, a visualidade abre-se para um mundo cinematográfico.	
18	2008	MENNEL, B.	UK, USA	Cities and Cinema	Filmes sobre cidades abundam. Eles fornecem fantasias para aqueles que reconhecem sua cidade e aqueles para quem a cidade é um sonho distante ou pesadelo. Como o cinema retrabalha as esperanças dos planejadores da cidade e os temores dos moradores da cidade em relação ao urbanismo moderno? Pode uma análise dos filmes da cidade responder a algumas das questões colocadas nos estudos urbanos? Que tipo de visão para o futuro e imagens do passado os filmes urbanos oferecem? Quais são as mudanças pelas quais os filmes de cidade passaram?	Livro	
19	2008	(Eds) HALLAM, J.; KRONENBURG, R.; KOECK, R.; LES ROBERTS	UK	Cities in Film: Architecture, Urban Space and the Moving Image	Cities in Film explora a relação entre cinema, arquitetura e a paisagem urbana, inspirada em interesses em cinema, arquitetura, estudos urbanos e design institucional, geografia cultural, estudos culturais e campos relacionados. A conferência faz parte de contribuição da Universidade de Liverpool para a Capital Europeia da Cultura em 2008 e objetivos para promover diálogos interdisciplinares em torno da história e teoria da arquitetura e do cinema, filme e espaço urbano, e apontar para novos quadros intelectuais para discussão.	Livro, coletânea de textos	
20	2009	DELLA DORA, V.	UK	Travelling Landscape Objects	Problematização da noção de 'paisagem como um texto', com direcionamento à fenomenologia e a geografia dos afetos. O artigo sugere algumas novas direções de estudo, particularmente uma reconceitualização das representações visuais da paisagem como 'objetos-paisagens gráficos viajantes': cujas representações embutidas em diferentes suportes materiais que se movem fisicamente através do espaço-tempo, operam como meio ativo para a circulação dos lugares topofílicos, moldando as geografias imaginárias, possuindo uma vida social, uma biografia.	Artigo	
21	2010	GUNNING, T	UK, USA	Placing the world in a frame: The technologies of	A extrema transformação na tradição da paisagem é o foco desse capítulo que afirma que a experiência da viagem de trem transformou as percepções de espaço e tempo. A	Capítulo de livro	

				landscape, Introduction and CAP 2 Cinema and Landscape	experiência tradicional da paisagem derivada de outras formas de viagem, mas mudou intensamente com as viagens de trem, enquanto a velocidade diminuiu a percepção visual do campo de passagem, borrando o primeiro plano, eliminando detalhes e abolindo a estase da contemplação. Mas, em vez de simplesmente apagar a vista, as viagens de trem propiciaram a criação de uma nova paisagem, substituindo a contemplação, os detalhes, pela variedade e transformação, pelos prazeres da velocidade e da rápida sucessão.	
22	2010	GRAEME, H.; & RAYNER, J. (Eds)	UK, USA	Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography	A noção de paisagem é complexa, mas tem sido central para a arte e a arte do cinema. Depois de tudo, o que é a Nouvelle Vague francesa sem Paris? O que são os filmes de Sidney Lumet, Woody Allen, Martin Scorsese e Spike Lee, sem Nova York? Cinema e Paisagem enquadra paisagens cinematográficas contemporâneas em todo o mundo, num exame e interrogatório concentrados na estética da tela e ideologia nacional, forma de filme e geografia cultural, representação cinematográfica e a ambiente humano.	Coletânea de textos e capítulos de livro
23	2010	MELBYE, D.	Austrália	Landscape Allegory in Cinema	Este estudo busca uma questão fundamental sobre o uso de paisagens naturais no cinema narrativo: em que ponto exatamente uma paisagem define a função psicologicamente, além de seu papel usual de pano de fundo? A intenção aqui é demonstrar que uma linha clara pode ser desenhada entre o uso normal de apoio da paisagem como pano de fundo e o uso mais experimental da paisagem como um componente alegórico para a narrativa do filme. As paisagens cinemáticas colaboram para a difusão de uma ideia de paisagem no mundo ocidental, dentro do corpo tecnológico dos filmes, organizando a experiência de mundo pela ideia de paisagem como tecnologia para a organização da experiência de mundo. Ela é transposta para o medium cinematográfico, o grande recodificador da paisagem como sistema semiótico material. As paisagens cinemáticas podem fazer a passagem de espaço, para lugar, transformando-se em espetáculo ou metáfora.	Livro
24	2010	MITCHELL, P.; STADLER, J.	Austrália	Imaginative Cinematic Geographies of Australia	Neste ensaio, as autoras examinam as maneiras pelas quais dois filmes - Charles Chauvel; Jedda (1955) e Baz Luhrmann's; Australia (2008) - constroem geografias imaginativas da Austrália que trazem à tona questões de geografia, mídia e história. Empregam os conceitos relacionados de Edward Said da geografia imaginativa e orientalismo para discutir as formas de que Jedda e Austrália apresentam o Território do Norte da Austrália como um "Outro" espaço que paradoxalmente também representa o país como um todo. Ambos os filmes estabelecem seu cenário geográfico através da representação de mapas e viagens, e, seguindo o teórico cultural Michel de	Artigo

						Certeau, a abordagem do que ele chama de "histórias espaciais" em The Practice of Everyday Life. As autoras organizam a análise dos filmes ao longo desses dois eixos.	
2010 em diante	28	2011	LEFEBVRE, M	Canadá	ON LANDSCAPE IN NARRATIVE CINEMA	Análise crítica sobre a tensão na representação da paisagem em geografia e a paisagem pictórica no cinema. Os estudiosos da paisagem identificaram uma tensão entre a paisagem projetada como objeto de observação (a paisagem da pintura) e a paisagem concebida como espaço vivido (a geografia da paisagem). Lefebvre mostra que, de todas as formas de mediação que presidem a emergência da paisagem, é no cinema que esta tensão se manifesta da forma mais viva e, até determinado ponto, que se resolve. No cerne desta questão está a capacidade única do cinema de combinar espaço e tempo, representação pictórica e narrativa, e de projetar a paisagem. O argumento exige um percurso que leva da pintura ao cinema passando pela fotografia.	Artigo
	26	2012	LA ROCCA, F.	Portugal	A visão da paisagem no cinema: entre sonho e imaginário	PIRES, H. & MORA, T. (Eds.) Encontro de Paisagens Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade / Centro de Investigação em Ciências Sociais	Artigo em livro
	27	2013	KOECK, R.	UK, USA	Cinescapes. Cinematic Spaces in Architecture and Cities	O Cinescapes visa ampliar o argumento da reciprocidade entre arquitetura e cinema. Ele examina as maneiras pelas quais propriedades e métodos tradicionalmente situados na esfera do cinema influenciaram as práticas espaciais na arquitetura contemporânea e no design urbano. O objetivo é enfatizar que os locais arquitetônicos e urbanos podem ter dimensões fílmicas, ou mesmo cenográficas, que podem não ser óbvias na percepção passiva cotidiana das cidades. O ângulo interdisciplinar a partir do qual este livro foi escrito significa que os argumentos são sustentados por literatura de uma variedade de disciplinas, relacionadas ao cinema e arquitetura, como filosofia, sociologia e geografia.	Livro
	228	2013	AZEVEDO, A. F.	PORTUGAL	Cinematic Landscapes	A terra figurada pelo cinema faz uso de uma técnica de representação engajada com uma ordem visual dominante moderna, um modelo de conhecimento dentro do qual a produção do espaço participa da reprodução dos padrões sociais dominantes. Os geógrafos tem tentado desenvolver diferentes metodologias para abordar a produção do espaço pela narrativa linear no cinema e compreender como essas espacialidades moldam as relações interpessoais e as identidades coletivas. O papel da paisagem cinematográfica no estudo da memória social é um ponto central desses caminhos, nomeadamente para compreender a construção do imaginário geográfico	Artigo

29	2014	ADAMS, P. C.; CRAINE, J.; DITTMER, J. (Eds.)	UK, USA	The Ashgate Research Companion to Media Geography	Sobre as MEDIA/PLACES/SPACES. Introdução, Capítulos 1 (Fotografia por Stephen Hoelscher) e 2 (Filmes por Deborah Dixon) , 10 (Corpos por Juile Couples), 11 (Lugares de interioridade por Stuart Aitken) e 20 (Espaços dos Afetos por Paul Simpson).	Capítulos de livro
30	2014	LUKINBEAL, C.; SHARP, L.	Germany	Geography and film	Estado da arte da subdisciplina geografia e filmes, por Laura Sharp. O artigo apresenta a literatura do subcampo a partir de 7 linhas principais: visão geral, o cinema e a cidade, ótica e mobilidade, paisagem cinematográfica, gênero e sexualidade, geopolíticas, economia política dos filmes e geografia econômica dos filmes.	Artigo
31	2015	Azevedo, A. F.; Ramirez, R. C.; Oliveira Júnior, W. M. (Eds.)	PORTUGAL	INTERVALO I: ENTRE GEOGRAFIAS E CINEMAS INTRODUÇÃO	A coletânea de ensaios é composta por doze capítulos organizados em três grandes secções: Intervalos abertos entre geografia e cinema; Cinemas que se desdobram em torno de um tema-lugar geográfico; e, Geografias que se desdobram em torno de um artista ou modo de fazer cinematográfico. O livro é composto por pesquisadores da geografia e também pesquisadores das artes, da comunicação e de outras ciências sociais e humanidades. Nesse convite amplo e aberto o espaço ganhou mais sentido e intensidade como verbo, como ato de espaçar. Espaçar para criar espaço, arestas, respiros, intervalos.	Coletânea de textos - livro
32	2015	Azevedo, A. F.; Ramirez, R. C.; Oliveira Júnior, W. M. (Eds.)	PORTUGAL	INTERVALO II: ENTRE GEOGRAFIAS E CINEMAS	Trata-se da continuidade do volume I e da abertura para outras proposições, fazendo-se assim tanto um tomo adicional de um livro como um tomo único, independente do primeiro. Coloca-se, mais uma maneira de arriscar o intervalo como força na produção acadêmica, como força de experimentação, como força de invenção de ideias e práticas, como força de intervenção entre evento geográfico e evento fílmico. Muito sumariamente, o objectivo de expandir o diálogo entre geografia e cinema e as variações que daí se vão desvelando tendo em conta as operações da imagem e das diferentes linguagens e modalidades de comunicação, prende-se aos movimentos de permanência e impermanência que marcam as diferentes instâncias de produção de conhecimento, arte e tecnologia, bem como, o interpelar das fugas e deslizamentos que decorrem desse diálogo e que se vão constituindo como testemunhos de experiências múltiplas.	Coletânea de textos - livro
33	2015	SIMÕES, C. A. N.	PORTUGAL	O Cinema Novo, a Cidade e a Arquitectura: Deambulações por Lisboa em 4 atos:	Lisboa é uma quase ausência no cinema até aos anos sessenta e das raras vezes que é vista nada tem de concreto e reconhecível, do seu pulsar contemporâneo, da sua arquitectura e urbanismo. É uma cidade descarnada, “uma ideia de cidade” associada à decadência moral e dissolução de valores. Um fora de campo da harmonia idealizada	Dissertação em história da arte

					do mundo rural nos tempos do mudo ou uma mistificadora cidade aldeã nas comédias à portuguesa.	
34	2016	CARVALHO DA SILVA, T. V. C.	PORTUGAL	A etnopaísagem no cinema português: consolidação e desconstrução de um conceito	A paisagem tem sido analisada pelo seu papel central nos circuitos de comunicação, tendo em conta o contributo dos estudos fílmicos. A partir da ideia de paisagem consolidada pela cultura ocidental, esta investigação tem como foco de estudo o conceito de etnopaísagem no cinema português: desde o cinema da Primeira República, passando pelo cinema do Estado Novo, que consolidou uma ideia de etnopaísagem – isto é, uma ideia de paisagem tendo em vista as suas peculiaridades étnicas – conceito fortemente enraizado numa perspectiva imperialista e nacionalista, e, mais tarde, com as vanguardas e a revolução de 1974, a eclosão de novas experiências de paisagem que se pretendiam libertar das convenções estéticas e ideológicas convencionais. A ideia de paisagem ramifica-se a partir de novos olhares cinematográficos, quebrando padrões e distanciando-se dos espaços ideologicamente saturados, proporcionando novas experiências que vêm desafiar a sua moderna aceção.	Dissertação de mestrado em Comunicação e Arte e Cultura
35	2016	VELEZ DE CASTRO, F.; FERNANDES, J. L.	PORTUGAL	Territórios do Cinema Representações e Paisagens da Pós-Modernidade	A relação entre cinema e espaço geográfico, as pontes entre o universo cinematográfico e os lugares, a paisagem e o território, abrem um extenso campo de análise teórica e empírica, de reflexão e exploração de estudos de caso. Estes podem ser vistos partindo de alguma geografia em particular, mas podem também ser abordados em sentido contrário, a partir de uma obra ou de um cineasta que acrescente olhares, percepções e perspectivas muito particulares sobre este mundo de territorialidades complexas. A coletânea de textos trata da representação e apropriação das paisagens pelo cinema e seus contrários. O cinema também modela lugares, constrói paisagens e condiciona territorialidades. Encontram-se aqui discussões sobre as construções dos filmes e suas perspectivas diversas, incluindo o condicionamento social.	Coletânea de ensaios, livro
36	2016	BRANCO, S. D.	PORTUGAL	A Cidade das Imagens: Três Olhares Fílmicos de Hoje	Territórios do Cinema Representações e Paisagens da Pós-Modernidade	
37	2016	LOPES, F.; CUNHA, P.; PENAFRIA, M. (Eds.)	PORTUGAL	VII Jornadas, Cinema em Português	Ao longo da última década, o cinema português tem sido uma preocupação central dos cursos de licenciatura e mestrado em Cinema da UBI, procurando contribuir para uma reflexão sobre o passado, o presente e o futuro da prática cinematográfica entre nós e dando continuidade a um projeto desenvolvido pelo LabCom.IFP, na linha de investigação dedicada ao cinema, visando promover o encontro regular de estudiosos e investigadores do cinema que é feito em Portugal e no universo de países que partilham a língua portuguesa.	Coletâneos de ensaios, livro

38	2017	ROSÁRIO, F.	PORTUGAL	Convite à Viagem, ou como o Cinema Português Constrói as Paisagens	No artigo, o autor considera cinco relações diferentes entre personagem e paisagem / cenário no contexto do cinema português produzido entre os anos 1960 e 2000. Para conseguir, o autor examinou dez filmes portugueses produzidos entre 1963 e 2009. Por meio de uma análise minuciosa desses dez filmes, mostra como a paisagem serve para projetar, dentro de uma determinada corrente do cinema português, o fundamento social e histórico numa dimensão estética.	Artigo em revista
39	2017	ROSÁRIO, F. ; ÁLVAREZ, I. V.	PORTUGAL	A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço	Explicação teórica sobre os significados da paisagem no cinema	Artigo da revista ANIKI
40	2017	DUARTE SILVA, J. R. http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/48661	PORTUGAL	Montagem e Cidade: Lisboa no Cinema	A partir da constituição, do levantamento e da análise de um 'corpus' filmico associado a Lisboa, tenta-se demonstrar a potência que a montagem exerce sobre o espaço. Sendo matéria de análise toda e qualquer longa-metragem de ficção que tenha sido rodada em Lisboa ou a tenha representado, a tese coteja as formas, os géneros, as escalas, ou, mesmo, os desvios que possam, em algum momento, ter construído uma visão (derradeiramente parcial, mas rigorosa) de "Lisboa no Cinema". Através do plano aéreo, do 'travelling' e do panorama, "Lisboa no Cinema" vem construída enquanto ficção plausível e com propriedades que, sendo inverdades, não deixam de ser adequadamente documentais.	Tese