DOI: https://doi.org/10.14201/0BR00192342

CARTOGRAFIAS CINEMÁTICAS DE COPACABANA[1]

Cartografías cinemáticas de Copacabana

Kinematic cartographies of Copacabana

Andrea de Almeida Rego
Universidade do Minho (Portugal)

Resumo: Esse trabalho apresenta as Cartografias Cinemáticas como chaves de leitura das paisagens culturais representadas pelo cinema, permitindo explorar estratégias fílmicas de dimensionamento, tal como formas cinematográficas de expressão cartográfica. Elas foram aplicadas sobre filmes relacionados ao icônico bairro de Copacabana, produzidos entre os anos 1960 e 1980, englobando os períodos do Cinema Novo, Marginal e início da Embrafilme. Os personagens em deriva pelos espaços densificados,

1 Esse trabalho contém uma síntese de textos extraídos da tese de doutoramento em Estudo da Paisagem da própria autora, intitulado "Copacabana. Cartografias Cinemáticas de uma Paisagem Cambiante" defendido na Universidade do Minho, no Departamento de Geografia, em setembro de 2023. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/86415.

apartamentos, quitinetes, praia, favelas e ruas, traduziram mudanças sociais, ideológicas e culturais, enquanto psicogeografaram os câmbios em suas geografias, conforme expressão autoral dos seus realizadores. Essas representações fílmicas deixaram um legado não só relativo à história do bairro, como historiografico do próprio cinema brasileiro.

Palavras-chave: paisagem cultural; cartografias cinemáticas; Copacabana; cinema brasileiro.

Resumen: Este trabajo presenta la Cartografía Cinemática como clave de lectura de los paisajes culturales representados por el cine, permitiendo explorar estrategias de dimensionamiento fílmico, así como formas cinematográficas de expresión cartográfica. Éstas se aplicaron sobre películas relacionadas al icónico barrio de Copacabana, producidas entre los años 1960 y 1980, englobando los periodos del Cinema Novo, Marginal e inicio de la Embrafilme. Los personajes a la deriva por los espacios densificados, apartamentos, playas, favelas y calles, tradujeron cambios sociales, ideológicos y culturales, al mismo tiempo que psicogeografiaron los cambios en sus geografías, fruto de la expresión artística de sus directores. Estas representaciones fílmicas dejaron un legado no sólo relacionado con la historia del barrio, sino también con la historiografía del propio cine brasileño.

Palabras clave: paisaje cultural; cartografía cinematográfica; Copacabana; cine brasileño.

Abstract: This work presents Cinematic Cartography as keys to reading the cultural landscapes represented by cinema, allowing the exploration of filmic sizing strategies, as well as cinematographic forms of cartographic expression. They were applied to films related to the iconic Copacabana neighborhood, produced between the 1960s and 1980s, encompassing the Cinema Novo, Marginal and early Embrafilme periods. The characters drifting through densified spaces, apartments, kitchenettes, beaches, favelas and streets, translated social, ideological and cultural changes, while they psychogeographed the changes in their geographies, as a result of the authorial expression of their directors. These filmic representations left a legacy not only related to the history of the neighborhood, but also to the historiography of Brazilian cinema itself.

Keywords: cultural landscape; cinematic cartography; Copacabana; Brazilian cinema.

1. Introdução

A vasta oferta temática do cinema e o seu papel na formação cultural dos espaços, tem exigido dos profissionais envolvidos com imagens em movimento, outras metodologias e novas formas de análise. Sob essa ótica, o cinema oferece-se a exploração de conexões cuja tendência dos últimos 30 anos estabeleceu-se em direção aos estudos de significados e das novas materialidades, entrelaçados às Teorias e História do Cinema, estudos em Cultura Visual, Geografia Cultural e Arquitectura & Urbanismo.

Esse trabalho define a Cartografia Cinemática como método capaz de realizar a transdisciplinaridade, através de uma analogia entre mapas e filmes. Dessa forma, procura compreender a estrutura relacional e o duplo efeito do seu engajamento, desde que cada filme é observado como um mapa em movimento. Mapas fílmicos foram selecionados, e é sobre esse atlas cinemático onde cada filme transmite algum aspeto da mesma paisagem cultural de Copacabana que o processo cartográfico incide.

Copacabana foi lugar icônico durante a primeira metade do século XX, e objeto de uma diversidade de filmes. Desde Hollywood nos anos 1930, que colaborou com a criação de sua ideia de paisagem irradiando-a para o mundo, o bairro tornou-se uma metonímia de Brasil. O nascimento do cinema e o seu desenvolvimento são praticamente coetâneos, ambos tendo crescido aliados ao estabelecimento de uma cultura universal calcada no visual que encharca o universo contemporâneo. Por essa razão, existe um compartilhamento de coincidências e projetos em direção ao imaginário da Copacabana urbana moderna, suas representações e o médium cinematográfico. O lugar também abrigou inúmeras salas de exibição, tornando-se tanto abrigo como objeto do cinema.

Entre os anos 1950 e 1980, o cinema brasileiro passou a desmistificar o bairro, expondo a realidade da rápida metropolização da cidade, como a super verticalização e o crescimento das favelas, testemunhando as mudanças nas geografias da praia, a ampliação do rodoviarismo pela abertura do espaço para circulação de mais automóveis, exibindo também o declínio econômico provocado pela perda do status de capital para Brasília. Os filmes selecionados expõem as mudanças de costumes e as inquietudes dos anos 1960 pelas quais passavam o mundo e a sociedade brasileira e o recrudescimento do consumo da classe média como válvula de escape à

repressão imposta pela ditadura militar. Exprimem em sua estética e estilo, a opressão crescente sobre os produtores culturais brasileiros, afetando também o aporte de recursos e toda a cadeia produtiva, quase sempre dependente de investimentos institucionais ou de diletantismo. Copacabana nessa altura 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, Copacabana rendeu-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.

O que esse trabalho faz, portanto, é entrelaçar as representações dessa paisagem cultural com a perspetiva historiográfica do cinema, análise realizada através das chaves de leitura embasadas nas Cartografias Cinemáticas e o contexto cinematográfico da época.

2. Objetivos

A primeira ação foi mapear cada filme relacionando seus diferentes processos cartográficos, extraindo-lhes critérios para leitura comum e flexível tendo como objetivo, o traçado de táticas para construir uma metodologia de análise coerente para abordagem da paisagem. Destacou-se o contexto artístico de cada um, inserindo-o em categorias de gênero, estilo e estética autoral. O processo deveria observar aspetos materiais e imateriais inerentes às produções. No primeiro grupo, entram as tecnologias acessíveis à época, a linguagem do cineasta, a mise-en-scène, fotografia, suas relações (pessoais) com a paisagem, por exemplo, e a ressonância que a biohistória dos atores e realizadores teriam sobre o produto final. No segundo grupo, observa aspetos referentes às apropriações de espaço e as ações psicogeográficas dos personagens pelos espaços públicos e privados aos quais lhes é permitido circular, fazendo parte dos seus lugares vividos e de seus significados simbólicos.

Outro objetivo foi explorar a reconstrução da imagem de país pelos cineastas, em antinomia relacional com a imagem de Brasil elaborada por olhares estrangeiros. Assim, emergiu uma questão a respeito de como os cineastas subjugaram (ou não) a paisagem cultural de Copacabana à

mensagem de Brasil que desejavam passar (se é que pretendiam passar alguma) unindo assim, aspetos políticos, sociais e afetivos nas arquiteturas e geografias representadas nos filmes. Finalmente, explorou-se de forma ampla os contextos políticos e econômico-ideológicos realizando uma historiografia do cinema brasileiro na época das produções.

3. Paisagens cinemáticas

O estudo da paisagem através de suas representações cinematográficas, requer o entendimento das suas próprias qualidades e especificidades. Aqui, não se procurou definir paisagem em meio a complexidade polissêmica que as aborda conceitualmente em disciplinas variadas, já que nos ecrãs os contornos que adquire são outros. Por isso, ao contrário, decidiu-se destacar as suas dimensões funcionais para que se compreenda como as estratégias fílmicas de dimensionamento sobre elas operam.

Consideram-se aqui as paisagens cinemáticas como construções artefactuais que se apropriam de retóricas das artes, da arquitetura, científicas, ambientais, ou político ideológicas. As paisagens fílmicas carecem de totalidade, pois sofrem dinâmicas de parcialidade, pois delas consegue-se ver apenas uma parte, ou aquilo que já foi previamente escolhido para as audiências. Em seus processos de mutação ao longo do tempo, tornam-se documentos oscilantes pois, tal como os diagramas cartográficos, ou mapas, elas podem ser revertidas, copiadas, remasterizadas, afetando o seu aspeto "original". São igualmente ornamentos polivalentes de diversos gêneros fílmicos, como as paisagens desérticas dos westerns, as cidades sóbrias dos filmes noir, as paisagens secas dos árido *movies* brasileiros. A multifuncionalidade e multivalência dessas paisagens, baliza a diversidade e o reconhecimento de muitos gêneros fílmicos.

Paisagens cinemáticas são os elos primordiais a deslocar a audiência até o território fílmico, tal como acontece nas *opening scenes*, ou nos *establishing shots*. São elas que oferecem o desligamento do território físico até o imaginário dos espectadores que constroem assim o seu lugar fílmico. Ao receber a assinatura estilística ou estética dos seus realizadores tornam-se um outro território completamente novo fundamentado no existente, como nas paisagens virtuais. Paisagens cinemáticas transformam-se em

recurso de espetacularização dos lugares, especialmente no que diz respeito às vistas aéreas e panoramas das metrópoles ou grandes áreas naturais. Disseminadas pelos ecrãs, transmutam-se em alegorias transculturais e transtemporais, atravessando o tempo espaço como transportadoras de mitos de umas culturas para outras.

Ao adquirir matrizes psíquicas as paisagens cinemáticas agigantam-se, tornando-se personagens ou protagonistas da trama, ou oferecendo-se apenas a contemplação pictórica entre eventos ou imagens fato (Bazin,1999), ou como uma pausa reflexiva para a audiência. A paisagem fílmica é sempre fruto de uma fusão das paisagens intencionais do realizador que as pretendeu apreciadas de um jeito planejado, e das impuras da audiência, que nem sempre a apreciam da forma intencional, já que podem direcionar o seu punctum (Barthes, 1984) para outros locais dos ecrãs e de acordo com seu livre-arbítrio. Paisagens cinemáticas podem funcionar como recurso discursivo de determinados poderes e paradoxalmente como registo de sonhos manifestos (Natali, 2001) agregando dessa forma aspetos sensoriais e ideológicos. Finalmente, personagens que deambulam pelas paisagens cinemáticas são capazes de incorporar simbolicamente as geografias dos lugares. Isso faz com que deixem de ser apenas figurantes da paisagem fundacional, tornando-se parte delas ao transmutar-se em verdadeiras alegorias dos espaços que carregam em seus corpos, como se fossem personagens geográficos (Name, 2007).

4. Metodologia

As Cartografias Cinemáticas configuram-se como a metodologia de análise das paisagens culturais representadas pelo cinema, incidindo aqui sobre 5 filmes escolhidos para a formação de um atlas em movimento. Levandose em conta fatores comuns que fundamentam a elaboração cartográfica e cinematográfica, elas observam o instrumental cartográfico aplicado tanto sobre a produção dos filmes como para a leitura dos espaços, lugares e paisagens cinemáticas. Tentando diluir as fronteiras entre filmes & mapas e pelo seu caráter heterogêneo e aberto, essas Cartografias ofertam tipologias analíticas e diretrizes que permitem explorar de forma ampla lugares complexos como Copacabana, sua ideia de paisagem e representações.

Cartografias Cinemáticas consideram como estratégias fílmicas de dimensionamento; a) *as vistas aéreas* (Castro, 2003), que se referem as tomadas panorâmicas ou aéreas, b) *travellings* que nada mais são que tomadas feitas por câmeras correndo sobre trilhos; c) *cartografias descritivas*; quase como cadastros técnicos ou ortofotogrametrias em movimento; d) *psicogeografias* dos personagens geográficos (Debord, 1964) compatíveis aos ritmos urbanos do caminhar e a imersão corpórea e atmosférica nos lugares; e) *cartografias emocionais* (Bruno, 2002) que se referem à capacidade dos filmes de nos provocar emoções em suas elaborações geoafetivas, ou de mover emoções ao longo dos espaços fílmicos; f) *documentação* (Castro, 2013) indutora do reconhecimento de lugares e que pode vir através da exposição de fotografias no próprio filme, de objetos cartográficos como mapas ou globos terrestres, de placas sinalizadoras de ruas e de ícones urbanos como monumentos (Cristo Redentor, Tour Eiffel), jardins urbanos ou estruturas específicas como por exemplo, pontes (Ponte Dom Luís no Porto), edifícios (Empire State Building), ou qualquer elemento que vise documentar onde se está localizado (como as cabines vermelhas londrinas ou o calçadão de ondas de Copacabana). Ainda consideram os g) *gestos topofílicos* dos realizadores, referentes em geral a identificação do cineasta com os lugares escolhidos (como fez Woody Allen em muitos filmes) e finalmente, h) as *rosticidades* deleuzianas (Deleuze, 1983), que dizem respeito aos movimentos mínimos permitindo a leitura afetiva dos fatos fílmicos, normalmente através de close-ups em rostos, objetos ou parte deles e ainda, em paisagens.

5. Mapas fílmicos de Copacabana

O atlas em movimento é composto por *Mitt Hem är Copacabana*, ou em português, *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 mapas de Bruno Barreto, *Tati a Garota* (1973) e *Amor Bandido* (1978).

Nesses filmes, a paisagem urbana de Copacabana exerce a função de protagonista, estando inteiramente conectada ao sentido de lugar. Mobilizada psicologicamente, ela incorpora os personagens ao sentido gestaltiano, tanto quanto a geografia do bairro está inscrita nos seus corpos e atitudes. São 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 dos protagonistas emblemáticos dos filmes analisados transitando entre as fronteiras espaciais de Copacabana. Marquinhos, por exemplo, é 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. 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 Sónia 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, em *Copacabana Mon Amour*. O mesmo se dá com os protagonistas de *Amor Bandido*, Toninho e Sandra que transitam nos cabeças de porco e suas kitinetes, ou nos inferninhos da rua Duvivier. Todos são alegorias das paisagens e dos territórios espacial e socialmente hierarquizados de Copacabana. São seres geográficos cujos corpos estão inteiramente amalgamados às paisagens, não existindo um sem o outro.

Imagem 1. Fábula



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

Os filmes escolhidos traçam um panorama mnemónico dos espaços vividos cariocas, privilegiando a figuração da paisagem urbana, das favelas e dos espaços arquitetónicos domésticos. São locais embebidos pela ideia de paisagem de Copacabana em suas relações com os personagens, suas psicogeografias e trânsitos, os universos limitantes impostos pela realidade e os microcosmos autoconstruídos. O processo cartográfico observa os afetos dos personagens construídos dentro de seus limites espaciais e emocionais. No entanto, esses filmes terminam por abarcar outras escalas – pela representatividade icônica do Rio, está-se direcionando a uma imagem de Brasil que se deseja descolonizar culturalmente, desprendendo-se do cinema estrangeiro.

Pobreza urbana, infância abandonada, juventude transviada, opressão, migração intra urbana, prostituição, crítica a classe média, violência, criminalidade, consumismo, e liberação da mulher, são pautas recorrentes. A associação da paisagem cultural ao gênero, expõe a oscilação entre o corpo como uma espécie de refletor incorporado do momento político, como se o gênero feminino fosse uma síntese representacional dos momentos conturbados daqueles anos de ditadura, mais do que discussões sobre feminismo. Mulheres dentro de um cinema onde tentou-se a rutura com 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*.

Nos apartamentos, bares, ruas, lojas, inferninhos e no espaço mais democrático de lazer, onde tudo acontece, a praia, desenrolam-se as cartografias emocionais dos personagens e seus percursos afetivos. Eles são sede para paixões epidérmicas e desoladoras, traições e abandono, mas também aprendizado e esperança. São filmes marcados pelo aprendizado que constata a perda da ilusão e da poética da vida, substituídas pela violência crua imposta pela necessidade de sobrevivência na selvageria urbana.

Imagem 2. Copacabana me Engana



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

Ao projetar nos ecrãs as mudanças da paisagem, os filmes transformam-se em cartografias da memória. Essa referência é 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*, as 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*. Inicialmente abrigando um certo ar provinciano em que ruas, avenidas, comércio e atividades eram dominadas com facilidade pelos seus habitantes, em *Copacabana me Engana* já é possível perceber a transmutação do bairro para um território de grandes dimensões, densificado, multifragmentado e perigoso, um lugar de congregação de várias classes sociais, onde tudo passou a coexistir de forma condensada e com uma incrível relação de proximidade.

6. O contexto do cinema nos anos 1960/1980

Trata-se aqui do cinema de autor pensado mais do que nunca como instrumento político, devido ao momento históricamente complexo atravessado pelo país. A referência contextual é ao Cinema Novo, Marginal e ao início da intrusão estatal na distribuição e produção através da 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-5. Logo no ano seguinte, em 1969, foi criada a Embrafilme. Cada cineasta aqui, optou por determinado posicionamento político em relação a ditadura, em uma era onde a cassação dos direitos políticos e a implantação paulatina da tortura e do terror, oprimiam expressões artísticas pela ameaça da incidência da censura sobre aqueles envolvidos com teatro, cinema e outras mídias.

Copacabana 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 audiovisual brasileiro após os anos 1940, impulsionados primeiro pelo neorrealismo italiano e depois pela *Nouvelle Vague* francesa, estilos que tornaram possível muitas produções por sua diretriz de economia de meios e enfoque documentarista. Nesses cenários de desejo de autorreconhecimento, muitas cenas foram registadas com a câmera na mão e muitas ideias na cabeça, o lema do Cinema Novo, cunhado pelo cineasta Glauber Rocha, o cabeça do movimento cinemanovista. 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. Alguns eram dispositivos visuais engajados e de resistência. Após os anos 1970, cada vez mais a câmera na mão e a estética documental tornam-se características opcionais da linguagem cinematográfica brasileira, jogando por terra o manifesto de Glauber por um cinema subdesenvolvido.

Sales Gomes (1977) definiu três grandes tempos globais do cinema nacional; a *Belle Époque*, a Chanchada e o Cinema Novo. A elas pode-se acrescer os períodos posteriores da Embrafilme e da Retomada. O amplo espectro traçado por ele, mostra que a historiografia tende a estudar o que é fortemente identificável – o Cinema Novo – 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. Pode-se até dizer que todos frutificaram desse movimento, mesmo que seja através da sua rutura, 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 Sucksdorff (Hamburguer, 2020, p. 82) o consagrado realizador sueco, foi mestre de uma série de jovens cineastas engajados na política nacionalista da época que gerou o movimento.

O filme *Copacabana me Engana* (1968) está parcialmente alinhado com o Cinema Novo. O próprio diretor 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 câmera e a onipresença do movimento tropicalista. *Copacabana me Engana* parece mais contaminado por uma estética 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, avessos à incorporação do estrangeiro, especialmente a cultura norte-americana, uma contraposição ao tropicalismo. Pode-se argumentar também que *Copacabana Mon Amour* (1970) de Sganzerla, 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.

E a não ser pela estética documental e a câmera 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 o hermetismo de linguagem dos marginais.

Imagem 3. Copacabana Mon Amour



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

Tati, inserido na era inaugural do ciclo e *Amor Bandido*, com o ciclo Embrafilme já em curso, são ambos filmes enquadrados nos novos movimentos em direção a um cinema comercial feito para conquistar outros mercados. 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.

A Embrafilme foi além, 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, exibir 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, p. 88).

Imagem 4. Tati, a Garota



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

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 o grupo

Luis Severiano Ribeiro, significando o raro encontro entre produção, distribuição e comércio exibidor, uma conjuntura rara no cinema nacional.

Essa conjuntura repetiu-se de forma similar, muitos anos depois com a Embrafilme. O Cinema Novo adquiriu a hegemonia do nacionalismo cultural pós chanchadista. Eles caracterizavam-se pela critica massiva e 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, p. 102).

Nesse ponto, vale lembrar que a produção nacional deve ser 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 autorreconhecimento. É relevante deslocar cada um desses filmes de estratificações estilísticas muito precisas, sem, no entanto, deixar de contextualizá-los, já que a época em pauta aqui 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 fílmica brasileira, que vai dos anos 1960 aos 1980. Intelectuais brasileiros participaram 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, pp. 92-93) trazendo a *Nouvelle Vague* para o centro da intelectualidade.

A grosso modo, o Cinema Marginal 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, p. 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 dos dogmas (geográficos) do messiânico Cinema Novo.

Imagem 5. Amor Bandido



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

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 autoexilaram em fuga dos tempos sombrios da ditadura. 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 horrores e curtições, e até os sentimentos e impressões dos próprios produtores dos filmes, os seus terrores, suas angústias e prazeres (Ramos, 1987).

7. Conclusões

A escolha de Copacabana como campo de ação para os filmes comprova que as histórias contadas não poderiam, para os seus autores, estar em qualquer outro lugar, como disse a atriz Odete Lara, em entrevista sobre *Copacabana me Engana* (Murat, 2008). 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, lançador de moda e hábitos culturais, hedonista, do sexo fácil, das drogas, do álcool e da 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 para tudo há lugar, é uma verdadeira babilônia 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, 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, discutem-se questões sociais e identitárias através de personagens instalados dentro de tempos econômico políticos escurecidos e de contração. 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 esses filmes nos mostram.

A preocupação com a representação da paisagem cultural 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 icónicas da cidade, que no caso do Rio estão intrinsecamente interligadas ao suporte geográfico.

Repletas de recursos discursivos implícitos, as paisagens cinemáticas aqui apresentam claramente as tais dinâmicas de parcialidade, selecionadas cuidadosamente para afagar (ou surpreender) o espectador, construindo uma imagem específica, boa ou ruim, enquanto deslocam a audiência até um lugar indubitavelmente espetacularizado. Isso se dá pela oferta generosa de personagens geográficos, panoramas e vistas aéreas, que funcionam não só como documentos de uma época historiográfica singular do cinema, como também ideológica dessa paisagem tão explorada, a metonímia de Brasil - Copacabana.

Referências

Amancio, T. (2007). Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *Revista Alceu*, *8*(15), 173-184. Recuperado em agosto de 2021, de http://revistaalceu.com.puc-rio.br/index.php/alceu.

Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.

Bazin, A. (1999). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf.

Castro, T. (2010). Mapping the city through film: from "topophilia" to urban mapscapes. (p. 144-155) In R. Koeck.; Les Roberts (Eds.). *The City and the Moving Image*. London: Palgrave Macmillan.

Castro, T. (2013). Aerial Views and Cinematism, 1898–1939. In M. Dorrian; F. Pousin (Eds.). *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture.*

Debord, G. (1958). A Teoria da Deriva. *Revista Internacional Situacionista*, 2. Recuperado em outubro de 2021, de https://bibliotecaanarquista.org/mirror/g/gd/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf.

Deleuze, G. (1983). *Cinema 1. A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A.

Hamburguer, E. I. (2020). Arne Sucksdorff professor incômodo no Brasil. *Doc On-line*, n.º 27, 81-108. Recuperado em outubro, de 2021 de http: //www.doc.ubi.pt.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Source: Feminist Studies*, *14*(3), 575-599. Recuperado em abril de 2020, de http://www.jstor.org/stable/3178066.

Jaguaribe, B. (2014). *Rio de Janeiro: Urban life through the eyes of the city*. London: Taylor and Francis.

Murat, R. (2008). *Espelho da Alma*. São Paulo: Imprensa Oficial.

Name, L. (2007). Personagens geográficos como escala de análise de filmes. In *Buenos Aires: Conferencia Internacional Aspectos Culturales de las Geografías Económicas y Políticas, Anales*, 1-14.

Natali, M. (2001). The Sublime Excess of the American Landscape: Dances with Wolves and Sunchaser as Healing Landscapes. *Cinémas*, *12*(1), 105–125.

Ramos, F. P. (1987). Cinema Marginal (1968-1973). *A representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Rego, A. de A. (2023). *Copacabana. Cartografias Cinemáticas de uma paisagem cambiante*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal.