

Cartografias cinemáticas de Copacabana. Proposta metodológica para análise de paisagens culturais

Andrea de Almeida Rego¹

Resumo: Esse artigo apresenta as Cartografias Cinemáticas como proposta metodológica para estudo das paisagens culturais através das suas representações cinematográficas. Trata-se de cartografias onde filmes são considerados mapas em movimento, documentando culturas, memórias urbanas e câmbios sociais e ideológicos. A proposta interdisciplinar extrai teorias da filosofia, do cinema, das geografias culturais e da arquitetura, para a construção de chaves adaptáveis para leitura das funções das paisagens cinemáticas, como os princípios e estratégias de dimensionamento e as psicogeografias dos personagens. As chaves foram aplicadas sobre filmes produzidos entre os anos 1955 e 1970, cujo objeto é a turística e icônica Copacabana no Rio de Janeiro, objeto frequente das representações simbólicas de Brasil. Compreender paisagens culturais através de expressões artísticas como o cinema, permite desvendar aspectos sensíveis das memórias coletivas, provendo recursos para subsidiar pesquisas sociais e culturais, ou para atenuar efeitos de diversos tipos de intervenções em entornos urbanos.

Palavras-chave: Cartografias Cinemáticas; cinema; paisagens culturais, Copacabana.

Cartografías cinemáticas de Copacabana. Una propuesta metodológica para analizar los paisajes culturales

Resumen: Este artículo presenta las Cartografías Cinematográficas como una propuesta metodológica para estudiar los paisajes culturales a través de sus representaciones cinematográficas. Se trata de cartografías en las que las películas se consideran mapas en movimiento, que documentan culturas, memorias urbanas y cambios sociales e ideológicos. La propuesta interdisciplinaria extrae teorías de la filosofía, el cine, las geografías culturales y la arquitectura, para construir claves adaptables de lectura de las funciones de los paisajes cinematográficos, como los principios y estrategias de dimensionamiento y las psicogeografías de los personajes. Las claves se aplicaron a películas producidas entre 1955 y 1970, cuyo tema es la turística e icónica Copacabana de Río de Janeiro, objeto frecuente de representaciones simbólicas de Brasil. La comprensión de los paisajes culturales a través de expresiones artísticas como el cine permite desvelar aspectos sensibles de las memorias colectivas, proporcionando recursos para subvencionar pesquisas sociales e culturales, o mitigar los efectos de diversos tipos de intervenciones en entornos urbanos.

Palabras clave: Cartografías Cinemáticas; cine; paisajes culturales, Copacabana.

Copacabana cinematic Cartographies. Methodological proposal for analysing cultural landscape

Abstract: This article presents Cinematic Cartographies as a methodological proposal for studying cultural landscapes through their cinematic representations. These are cartographies in which films are being taken as moving maps, documenting cultures, urban memories and social and ideological changes. The interdisciplinary proposal draws on theories from philosophy, cinema, cultural geographies and architecture to construct adaptable keys for reading the functions of cinematic landscapes, such as the principles and strategies of dimensioning and the psychogeographies of the characters. The keys were applied to 4 films produced between 1955 and 1970, which subject is the touristy and iconic Copacabana in Rio de Janeiro, a frequent object of symbolic representations of Brazil. Understanding cultural landscapes through artistic expressions such as cinema, allows us to unravel sensitive aspects of collective memories, providing resources to subsidize social and cultural research, or to mitigate the effects of various types of interventions in urban environments.

Keywords: Cinematic Cartographies; cinema; cultural landscapes, Copacabana.



Como citar este artículo: Rego, A. (2025). Cartografias cinemáticas de Copacabana. Proposta metodológica para análise de paisagens culturais. *PatryTer – Revista Latinoamericana e Caribenha de Geografia e Humanidades*, 8(16), e54063. <https://doi.org/10.26512/patryter.v8i16.54063>

Recebido: 11 de agosto de 2024. **Aceito:** 21 de novembro de 2024. **Publicado:** 15 de maio de 2025.

¹ Arquiteta e Urbanista, doutora em Geografia pela Universidade do Minho, Portugal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1768-5854>. E-mail: andreadealmeidarego@hotmail.com.

1. Introdução

A ciência geográfica contemporânea tem modificado paradigmas conceituais sobre objetos clássicos da disciplina ao examinar a prevalência do sentido visual em mídias diversas. A utilização de ferramentas de visualização sempre foi um recurso específico da expressão geográfica, haja visto os diagramas cartográficos, instrumentos construtores de realidades e indutores de inconscientes coletivos. Se nas tramas dos diagramas está enredado o viés de colonizador dos seus criadores, o mesmo se dá com o cinema, colonizador da imaginação do público. O cinema como instituiçãoⁱ, é o mais relevante motor cultural desde o início do século XX, transformando-se numa das mídias inseparáveis de processos de expansão cultural, com seu poder de estimular imaginários, portar discursos explícitos e implícitos, trazer novos pontos de vista dos lugares e difundir paisagens urbanas. Nesse sentido o cinema é sedutor, motivando viagens para outros territórios (Costa & Alvarado-Sizzo, 2021, p. 178).

Filmes de cinema são registros iconográficos e tecnológicos, de práticas sociais e afetivas, são mecanismos de espacialização de relações ideológicas e culturais. São capazes de espetacularizar paisagens e cidades, projetando-as como ícones universais e objetos para consumo turístico. Afetam corpos e consciências, projetando identidades e reafirmando posicionamentos sociais, raciais e de gênero. São lugares de memória (Nora, 2008) nos quais a figuração espacial de corpos e territórios, os transforma em mais um recurso documental para produção de arqueologias urbanas. Assim, testemunham e memorizam modelagens de todos os tipos, carregando-as no espaço-tempo como uma espécie de portal através do qual lugares são revisitados como eventos, ou uma sucessão de sítios em momentos específicos da sua história.

A relação espaço-cinema é sempre vasta desde o espaço filmico; desde os planos, montagem e definição narrativa, até a relação geográfica dos vários cenários em sequência; desde o mapeamento de um ambiente filmico até o mapeamento dos espaços do filme; desde a formação das paisagens urbanas vividas pelo cinema como prática cultural, até a organização geográfica da indústria aos níveis de produção, distribuição e exibição; desde a sua performatividade, até questões como o nacionalismo, transnacionalismo e internacionalização.

Filmes e mapas compartilham elementos constitutivos, pois trabalham com recortes de lugares limitados por enquadramentos, representações topográficas e distâncias do observador. Os objetos dentro do quadro são aqueles escolhidos, enquanto o que não é visto é

apenas imaginado. Assim, estão lá o campo e o fora de campo e outros elementos de configuração como legendas e símbolos, créditos, indicativos de locais e nomes de cidades; escalas; zoom; projeção e perspectivismo; profundidade, todos capazes de situar tanto mapas como filmes em algum local do universo.

Mapas filmicos assumem papéis e funções diversas que seguem além da simples interpretação de que são somente representação de entornos geográficos, mostrando-se testemunhos sensíveis de parâmetros sociais e culturais. Por isso, os filmes podem ser *iconográficos* no que tange a legibilidade da imagem da cidade, tal como conceituado por Lynch (1960). Lynch destacou elementos que contribuem para a elaboração mental, e a orientação individual e coletiva no meio urbano. Mapas filmicos podem ser percebidos como *etnográficos*, na medida em que enquadram uma compreensão dos lugares cultivada através de estilos de vida, práticas sociais e espaciais incorporadas, ao invés de produto de levantamentos cadastrais ou de navegações virtuais. Na mesma medida, eles repercutem como *performativos*, ao recodificar as paisagens urbanas com uma espécie de semiótica incorporada, contribuindo para performances afetivas e o desenvolvimento da criatividade de cada indivíduo em seu universo cotidiano. Podem ser mapas *psicogeográficos* (Debord, 2014) topografias móveis convidando o espectador a explorar o potencial de maleabilidade e plasticidade da paisagem urbana, como uma espécie de bricolage imaginária. Uma bricolage que funciona como um conjunto de ritmos e dinâmicas espaciais contrapostas subversivamente aos ritmos das paisagens, superpondo-se eventualmente às nossas próprias psicogeografias (Roberts, 2012, p. 6).

Deleuze (1983, p. 20), em sua filosofia do cinemaⁱⁱ, sobrepos mapas e filmes nos sentidos material e afetivo, definindo imagens filmicas como imagens-movimento. Na ótica deleuziana ambos podem aceitar reconexões, recortes, edições, remontagens e reversibilidades temporais e narrativas. Podem ser rasgados, invertidos, adaptados a qualquer tipo de montagem, retrabalhados por um indivíduo, grupo ou formação social, sujeitos a gostos estéticos e manipulações de poder. São legíveis de vários pontos de vista e penetráveis a partir de passagens, ou de vários pontos de entrada. Se filmes são pensados como mapas pelas suas possibilidades imaginárias, espaciais e narrativas, cada processo cartográfico os transforma em mapas cinematográficos. O conjunto de mapas resultantes desses processos configura atlas cinematográficos. Nesse jogo metafórico de intercâmbio de posições, faz-se a conexão entre a performatividade dos mapas e dos filmes para a

elaboração das Cartografias Cinemáticas, a metodologia aqui adotada para leitura da paisagem cultural de Copacabana.

Compatibilizar mapas e filmes não tem sido uma maneira exatamente nova de se pensar imagens_movimento. Desde o início dos anos 2000, alguns teóricos dedicaram-se a desenvolver estudos entrecruzando geografia e cinema, cartografia e recursos audiovisuais. Como um subcampo da Geografia Cultural, a relação entre os dois foi em direção primeiramente a aprimorar a leitura cinematográfica de objetos cartográficos (Caquard & Taylor, 2009) como globos terrestres e mapas (Conley, 2007) até despoletar discussões sobre filmes *como* mapas (Lukinbeal & Zimmermann, 2008; Koeck & Roberts, 2010; Pensz & Koeck, 2017) suas ferramentas de dimensionamento e expressões cartográficas (Castro, 2009, 2010). Essa conceituação atingiu a visão arquitetônica e os grandes projetos urbanísticos, os denominados *master plans* que passaram a ser compreendidos como mapas pela sua capacidade de projetar novos mundos (Corner, 1999).

Cartografias Cinemáticas fundamentam-se na transdisciplinaridade, avançando além de convergências primárias entre arquiteturas, geografias, cartografias e urbanismo, desembocando em cruzamentos da história do próprio cinema com sua biografia tecnológica, enfoque constituído tendo-se em vista a materialidade do medium visual. A materialidade e temporalidades subjacentes a filmes e mapas, tais como a data de lançamento da obra, novas tecnologias e a evolução e adaptação dos suportes de exibição – quando migraram das grandes telas para outros suportes - afetam sobremaneira a sua observação. Por essa razão, pesquisas em cinema devem respeitar as características inerentes ao medium, pois quaisquer análises realizadas são sempre fruto de um momento presente em relação a um objeto pretérito, refeito permanentemente a cada vez que é revisitado. A materialidade do filme testemunha memórias e técnicas obsoletas como objetos, paisagens ou atmosferas envolventes viajando no tempo. São as contribuições das geografias mais-que-representacionais, como as geografias dos afetos, dos corpos e atmosféricas que permitiram esse olhar para o tempo das coisas (Thrift, 2008; Della Dora, 2009; Böhme, 2017; Azevedo, 2009a; Azevedo, 2009b; Massumi, 2002). Apreciação relevante quando se trata do subdesenvolvido cinema brasileiro, substancialmente marcado por altos e baixos, dilettantismo de seus realizadores e carência de recursos financeiros, sempre refletidos na sua qualidade tecnológica e nos parâmetros de conservação.

Considerada parte da viragem cultural nas disciplinas geográficas, cartográficas e espaciais, nas ciências sociais, humanas e nas teorias de desconstrução de mapas, a 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 socioculturais imbricadas de alguma maneira no espaço (ou vice-versa). Sob o ponto de vista do interesse da Geografia Cultural pelos filmes, foi a difusão do pós-estruturalismo no final dos anos 1970, sob influência de pensadores e filósofos franceses como Foucault (2008) que desencadeou a denominada *crise de representação*, questionando 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 representações de todo tipo. Nos anos 1980, 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, permearam discussões nas geografias, despoletando novos movimentos dentro da disciplina. No amplo debate surgido entre geografias tradicionais e novas, indagava-se sobre como umas enfatizavam a realidade física e as condições materiais sobre as representações, enquanto outras afirmavam que conceitos como “natureza” e “paisagem” são sofisticadas construções culturais, não muito diferentes do cinema, da literatura e das artes em geral. Ao final, pode-se concluir que é a soma das visões geográficas divergentes que converge para as Cartografias Cinemáticas.

Essa Introdução (1) tratou da origem epistemológica e de alguns fundamentos das Cartografias Cinemáticas, visitando relações entre cinema, espaço e geografias culturais. Através da afirmação de que mapas e filmes possuem compartilhamento constitutivo, ressalta a sua capacidade comum de projetar novos territórios elaborando inconscientes.

Nas próximas seções o artigo organiza-se à da seguinte maneira: primeiro o estabelecimento da ideia de paisagem e as paisagens cinemáticas serão explorados como ponto de partida para

desvendar suas funcionalidades no cinema (2). Na seção seguinte, as chaves de leitura das Cartografias Cinemáticas serão apresentadas (3). Logo em seguida, o lugar onde o objeto desse trabalho se instala será brevemente descrito – a paisagem cultural de Copacabana (4), justificando a sua escolha para o exercício metodológico e, a seguir, a análise de 4 filmes (5). É preciso enfatizar que essa constituição é *situada* ao sentido de Haraway (1988) e reflete a colheita teórica dessa cartógrafa que vos escreve em torno das relações construídas por estudiosos em geografias *no* e *de* cinema. O artigo fecha-se com as Considerações Finais (6).

2. Ideias de paisagem x paisagens cinemáticas

A tentativa de definir paisagens em Geografia Cultural leva-nos ao entendimento de que no universo contemporâneo elas estão ocupando novos lugares e perspectivas, especialmente no que tange ao ordenamento e planejamento das cidades, governança, qualidade de vida, identidade dos lugares e o direito ao usufruto e contemplação, incluindo questões de proteção do meio ambiente e mudanças climáticas. 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 e ao poder político e econômico sobre a sua configuração as tem transmutado em tecido ético, como apontado por Jean-Marc Besse (2014, p.8). Nesse sentido, a superfície da terra ora é paisagem, ora é território, termos cuja complexidade conceitual é permanente.

Como objetos e sujeitos do agenciamento humano, definir paisagens é sempre uma ação parcial e circunstancial. Pela sua atratividade e ambiguidade não possuem definição clara, no máximo um horizonte conceitual de referência, como esclareceu o geógrafo 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 ninguém percebe ou lida com elas da mesma maneira. Meinig (1979) apontou para as definições usuais das paisagens: como sinônimo de ambientes naturais ou habitat exclusivo dos seres humanos; complexos sistemas articulados entre meio natural e cultural; representação; sistema ecológico ou ideológico; entornos commoditificados; locais de valores históricos ou territoriais produzidos pela sociedade na história; a partir do seu sentido de lugar e de experiências sensíveis; estética, e contexto de

projetos arquitetônicos, urbanos ou paisagísticos. Nessa difração conceitual elas assumem direcionamentos contrapostos, que variam de acordo com os interesses dos vários grupos sociais e disciplinares.

Paisagens baseiam-se em parte em subjetividades, pois são encaradas como fruto dos sentidos - daí que é percebido visualmente, captado pelos sons e odores e experimentado hapticamente. Como fruto de diálogos entre sistemas sensório emocionais, semióticos e materiais (Azevedo, 2008) carregam várias camadas de significados que transitam entre sentidos metafóricos ou metonímicos, carregando subjetividades individuais e objetividades coletivas. A polissensorialidade das paisagens incorpora experiências e sua abrangência ampliou-se, extrapolando referências além da pictorialidade. 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 objetos de exploração, especialmente aquelas operacionalizadas pela cultura moderna através de dispositivos tecnológicos de visualização. Paisagens que ao longo de complexos processos de interrelacionamento cultural, foram sendo imbricadas nas texturas das experiências visuais, integrando estruturas de mediação do território, como o cinema (Azevedo, 2008; Shiel & Fitzmaurice, 2001).

Para Augustin Berque (1995), a descoberta das paisagens ou a instauração dessa idéia resultou na forma simbólica do surgimento do mundo moderno, radicada das evoluções matemáticas, científicas 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, a ideia de paisagem (Azevedo, 2008) foi dilacerada entre a imagem apresentada por um pintor e a representação das paisagens voltadas para as ciências (Berque, 1995). 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, o branco e o 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 por uma espécie de conversão mental dos territórios apreendidos pela visão, 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, 2008). 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 nas representações do cinema.

Gunning (2010) mostrou-se a favor de uma narrativa dialética sobre como a paisagem depende da tecnologia, procurando evitar 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 relações entre ambas e o princípio do cinema, afirmou que a ideia de paisagem deve ser vista não apenas como um refúgio das tecnologias visuais, mas, de forma muito mais complexa, como seu produto.

Estudos sobre a evolução histórica das mídias visuais mostram como aparatos protéticos de visualização contribuíram para *afetar* nossa maneira de experienciar o mundo. Nesse escopo tecnológico estão aí incluídos o desenvolvimento das artes cartográficas, pinturas de paisagens e vedutas e artes dos jardins, além do surgimento de câmeras fotográficas, do raio X, da perspectiva linear e dos panoramas (Bruno, 2002; Azevedo, 2008), permitindo estabelecer visões e visualidades outrora impossíveis. Novos meios de transportes como trens e vistas aéreas proporcionadas por aventuras em balões e aviões, produziram novos pontos de vista para a observação de ocupações urbanas que se desenvolviam velocemente. Os filmes acompanharam a *ansiedade cartográfica* (Gregory, 1994), inseparável da aceleração universal, fruto do alvorecer das novas tecnologias do período moderno conduzida ao auge pelo *impulso cartográfico do cinema* (Castro, 2009). Tecnologias colaborativas de criação de mapas como os google maps e o geoprocessamento, representam atualmente o estabelecimento definitivo e inescapável dessa necessidade de cardinalização dos seres no espaço.

2.1. As funções das paisagens cinematáticas

Paisagem no cinema é movimento, é pausa e imersão envolvente. Em sentido proprioceptivo, haptico, não só as paisagens como todos os espaços

filmicos fazem parte desse rol do espaço envolvente, sentido, experimentado, vivenciado, oferecendo-se à observação distante ou sendo percorridas pela imaginação - em trânsito, conforme associações de Bruno (2002). São espaços de deslocamento e *desterritorialização* imaginárias a nos levar a outros lugares e dimensões. Já que não há filmes sem lugares, eles representam a realocação necessária nos permitindo ingressar em novos mundos.

Paisagens são fruto de contextos históricos, circunstâncias e tecnologias de época, resultado da realização conjunta de equipes de produção, suas escolhas e recursos disponíveis. São mais do que a tomada estática de entornos naturais ou apenas eventos estéticos, são, de acordo com a própria história pregressa do cinema, registros da paisagem urbana, sinfonias da cidade com seus eventos, movimentos e indivíduos capturados nas dinâmicas das ruas, como fez o cineasta alemão Walter Ruttman em *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, e o russo Dziga Vertov, no extraordinário filme *The man with the movie camera*.

Paisagens cinematáticas caracterizam-se como ferramentas narrativas pois são utilizadas como *assinatura estilística* pelos cineastas, como recurso de *espetacularização* das paisagens naturais e urbanas, e como *ornamento polivalente* de gêneros filmicos codificados, transformando-as em verdadeiras transportadoras de *mitos* (Barthes, 2001). O transporte dos mitos pode ser melhor compreendido através de determinados gêneros filmicos ou signos que operam abertamente nessa direção, como por exemplo, as cidades nos filmes *noirs*, paisagens desérticas nos *westerns* ou *árido movies*, locados no sertão brasileiro.

As sofisticadas geografias produzidas pelos processos de produção de paisagens cinematáticas consistem em imagens compostas e estilizadas onde as *dinâmicas de parcialidade* relativas à sua representação ou montagem, só tornam possível que delas se enquadre apenas uma parte. Como paisagens *imaginárias*, elas representam a manifestação de um amplo campo de investigação, e por isso mesmo nunca podem ser descritas na íntegra, limitadas ou cartografadas, elas são sempre parciais. Seu caráter onírico camufla em sua ambivalência, narrativas que se tornam *transculturais* em seus percursos viajantes.

Uma análise semiótica das paisagens cinematáticas revela seu enquadramento teórico em tropos das figuras de linguística, como a *metonímia* (Metz, 1974). Elas 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). Uma tomada do Pão de

Açúcar no Rio de Janeiro, da praia de Copacabana, ou da torre Eiffel em Paris, ícones de paisagens espetacularizadas, são suficientes para situar a audiência nas geografias do filme. Para Escher e Zimmermann (2001), a paisagem vista de forma simbólica é um convite a sonhar num meta-nível cinematográfico, com um vocabulário visual atrativo que serviria para apoiar o humor dos personagens, construir, ou reforçar disposições dos receptores das imagens no que diz respeito à avaliação espacial.

Funcionalmente, figuram ora como *protagonistas*, quando transformam-se quase em um personagem; ora como *fundo-fundador* ou moldura narrativa, quando são base espacial para o desenvolvimento das intrigas; podem surgir como *pausa narrativa*, transmutando-se simplesmente em pano de fundo, oferecendo ao espectador um descanso da história. Funcionalidades das paisagens cinematáticas modificam-se ou interpenetram-se, ganhando outros significados e valores, em um movimento intrínseco ao próprio processo de construção filmico. Esse intercâmbio de papéis funcionais provoca uma tensão permanente nas narrativas cuja manifestação se dá durante todo o espaço-tempo filmico. Na verdade, essa dialética é que caracteriza a dinâmica das paisagens no cinema.

Vagueando conforme a intenção dos realizadores, elas fundamentam os roteiros – isso é o que Martin Lefebvre (2011) denomina de *paisagem intencional*. Esta apoia-se na capacidade do cineasta de atribuir à 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 cronotópica 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. Considera-se, no entanto, a existência de uma lacuna nessa categorização – a paisagem pode, mesmo sendo um elemento secundário de apreciação conforme intencionalidade, tornar-se tão relevante para o espectador que pode provocar mais interesse do que o que é julgado como tema principal da obra, traíndo a intenção do cineasta. Nem sempre para aquele que observa, o *punctum* (Barthes, 1984) está onde foi previsto, porque depende eventualmente da escolha de quem assiste – essa é chamada por Martin Lefebvre (2011) de *paisagem impura*. A paisagem impura remete ao *parergon*, quando o

próprio espectador interrompe o fluxo narrativo, ativando o *punctum* da imagem para onde se sente atraído. A ativação de diversos pontos de atenção pode se repetir a cada exibição filmica, nunca é fixa nem restrita, é livre arbítrio do espectador.

Escher e Zimmermann (2001) trazem outras classificações: como *protagonistas*, quando a sua singularidade estética é ressaltada, ou quando os personagens vivem em função do seu comportamento reativo a determinados eventos, ou ainda, quando a natureza é serva de determinadas situações psicológicas, em um processo no qual personagens e paisagens aliam-se a fenômenos naturais incontroláveis. Nesse sentido, a paisagem protagonista não se acanha a estar em primeiro plano, ou até sem referência aparente ao enredo do filme.

Outra função é a paisagem como alegoria cinematográfica, definida como um modo estruturado de narrativa em uma dimensão simbólica. As *alegóricas* 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. Por essa razão, tanto os realizadores como o público tornaram-se capazes de ler uma linguagem visual codificada relativa às paisagens cinematáticas, pela construção de uma ideia específica agregada à cultura e largamente difundida nos aparatos visuais. Ou seja, não é suficiente supor que cineastas e público reconheçam as paisagens alegóricas, independentemente de um vasto patrimônio cultural (Melbye, 2010, p.22).

Nesse contexto das paisagens geográficas culturalmente codificadas, personagens incorporam em suas práticas espaciais e comportamentais determinadas geografias e assimetrias, personificando-as como *corpos-paisagens*, absorvendo discursos e narrativas inerentes a espaços de todo o tipo, tornando-se *personagens cartográficos* (Name, 2007, p. 45). Os personagens transitam por determinados lugares de uma maneira específica, caracterizando-se dentro de uma geografia que os transforma em entidades espaciais, em *objetos geográficos*. É a corporificação das geografias nos personagens pela sua inscrição nos corpos, da mesma maneira que as geografias precisam dos movimentos desses seres incorporados para existir.

Em suma, pode-se dizer que ao desterritorializar o espectador, toda paisagem cinematográfica existe apenas em suas dinâmicas de parcialidade, como ideia e construção cultural capaz de transportar subjetiva e intersubjetivamente, discursos, ícones e mitos, embalados pela assinatura

estilística do cineasta. Funcionalmente, reposicionam e reorganizam elementos animados e inertes do mundo real e fictício, obedecendo à ideia de metonímia, protagonismo, fundo-fundador, pausas narrativas ou alegorias, sempre por meio do enquadramento dos sentidos, tudo para se contar uma estória. Todas as imagens, significações, características e funcionalidades das paisagens, intencionais ou impuras, são capazes de operacionalizar substituições relevantes nas histórias e nos roteiros, confeccionando quadros de incentivo da imaginação.

3. Cartografias Cinemáticas

O cinema compreendido como produtor de espaços e processo cartográfico, traz inúmeras possibilidades relacionalis e interpretativas. Cada filme é gerado por princípios que regem os gestos dos cineastas na elaboração afetiva e espacial das histórias. Já os processos cartográficos no cinema associam os princípios a estratégias dimensionais e narrativas para fazer o mapeamento visual dos lugares. Mas que estratégias são essas? Que estratégias e princípios permitiriam dar funcionalidade às paisagens cinematáticas intencionais?

Se observado sob um prisma autoral, cada realizador de cinema narrativo pode ser visto como um cartógrafo, desenhando, registrando, materializando e arquivando elementos selecionados do mundo, quando a câmera torna-se uma ferramenta cartográfica capaz de contar todos os tipos de histórias. Assim, os princípios que regem gestos dos cineastas em busca da afetação da audiência, sempre começam com a *topofilia*, ligada a elos afetivos, a um certo fascínio topográfico pelos lugares que cartografa ou fazem parte da sua biografia (exemplo recorrente é a relação de Woody Allen com os filmes rodados em Nova York, e os do brasileiros Glauber Rocha com a região nordeste e Nelson Pereira dos Santos com o Rio).

O segundo princípio é o de se pensar o cinema como *arqueologia das cidades*, significando um cruzamento com a questão da memória enquanto registro não só de antigas morfologias da paisagem urbana, como de toda a sociedade. Essa abordagem arqueológica do cinema como lugar e memória urbana, abarca dentro do seu modelo conceptual e metodológico a ideia de *palimpsesto* (Corboz, 1983). No caso da paisagem cultural de Copacabana e dos filmes, a tarefa foi vasculhar as camadas e acréscimos das suas geografias, buscando um ponto de convergência a partir do qual explorou-se sua geohistória, construção cultural pela criação de mitos e cartografia social.

O terceiro princípio inspira-se na *imagem-afecção*, um dos avatares filosóficos deleuzianos. Ela é um movimento que parte de espaços percebidos no interior dos corpos, absorvidos pela intensidade das angústias, prazeres ou melancolia que os filmes nos provocam. A afecção, tal como Eisenstein (1989) definiu, seria o primeiro plano do rosto, como uma tela vazia à espera de movimento e que quando focalizado, conservaria o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaço temporais. As impressões sobre essa tela quase imóvel permitiriam a leitura afetiva do filme, criando uma espécie de rosticidade, um sub conceito a ser extraído da imagem-afecção - e que pode referir-se simplesmente a um objeto, ao espaço, a paisagem ou cidade (Deleuze, 1983, p. 114).

Algumas estratégias fundamentais para o mapeamento das paisagens aglutinam-se aqui para formar as Cartografias Cinemáticas. Elas são fruto da percepção da sua repetição frequente e de uma releitura das elaborações teóricas e metodológicas daqueles que já se debruçaram sobre o tema, como Bruno (2002), Castro (2009; 2010); Debord (2014), Deleuze (1983), Koeck e Roberts (2010), Vaz da Costa (2006) e Penz (2017) aplicadas como exercício de observação sobre o objeto empírico da pesquisa - os filmes. As estratégias não são excludentes nem se esgotam indo além dos *tricks* tecnológicos das câmeras, da banda sonora e dos zooms, envolvendo personagens e suas formas de agir. Elas podem ser compreendidas como meios interrelacionados de mapeamento, produzindo vistas e identidades, estruturando e transformando nosso imaginário geográfico enquanto afetam as maneiras pelas quais passamos a entender os lugares e agir sobre eles. São elas:

- A *documentação*, que visa induzir ao reconhecimento de lugares e pode vir através da exposição de fotografias, de objetos cartográficos como mapas ou cartas, de placas sinalizadoras nomeando ruas, ou de ícones urbanos como estátuas, mobiliários, jardins e estruturas específicas como locais, edifícios relevantes ou pontes e torres.
- As *psicogeografias* dos personagens cartográficos e suas deambulações espaciais pelos lugares que incorporam, em percursos ao nível do caminhante, como reflexos do olhar do cineasta e reconstruídos na mente do espectador;
- As *vistas aéreas* e *panoramas*, formando um contraste dimensional com as psicogeografias a nível do caminhante, podendo ser documentais ou topofílicas;
- As *rosticidades* (Deleuze, 1983) ou o close-up de rostos, objetos, partes da cidade ou ainda, em paisagens. Podem incidir sobre expressões cartográficas panorâmicas ou aéreas associando-se a

imobilidade ou micro movimentos, induzindo afetação nos espectadores ao mínimo sinal de mudança de qualquer uma de suas características, como o vento incidindo sobre as folhas de árvores.

Princípios e estratégias de mapear a paisagem foram reconhecidos e brevemente discutidos nas cenas de abertura de filmes onde Copacabana é o fundo-fundador das narrativas: o semidocumentário *Rio 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos (1955); o drama musical ítalo-franco-brasileiro adaptado de um conto da mitologia grega *Orfeu do Carnaval* de Marcel Camus (1959); o semidocumentário *Fábula* do norueguês Arne Sucksdorff (1965)ⁱⁱⁱ e *Copacabana Mon Amour*^{iv} do cineasta “marginal” Rogério Sganzerla (1970). O primeiro critério para escolha desses filmes foi a sua plena acessibilidade em plataformas de rede, como o You Tube, e o seu enquadramento dentro de um período de 15 anos (1955-1970) em que Copacabana ainda era ícone do moderno, enquanto a cidade do Rio de Janeiro declinava econômica e politicamente. Esses filmes abarcam o recrudescimento da implantação da ditadura militar (1968), a perda do status de capital (1965) e o início de um largo processo de representação das identidades e realidades brasileiras. Os próprios filmes foram cocriadores da configuração das chaves de leitura, depois unidas às teorias geográficas do cinema. As chaves são fruto igualmente da observação da repetição das mesmas fórmulas de representação dos espaços copacabanaenses. A análise filmica corresponde a experimentação metodológica sobre esse inescapável território como visto pelo cinema.

4. Copacabana e o cinema

Copacabana e os valores simbólicos envolvidos, é artificializada pelas muitas intervenções no seu território e culturalmente feminizada na simbolização de sua geografia. Como território patrimonializado como paisagem cultural pela UNESCO (desde 2012), a ideia de paisagem configurada na primeira metade do século XX, permanece quase intacta até a atualidade. Copacabana e o cinema cresceram aliados ao estabelecimento de uma cultura universal calcada no visual que encharca o universo contemporâneo, compartilhando projetos em direção ao imaginário moderno de Brasil em suas representações. O bairro não só foi lugar do cinema, como foi seu objeto, tornando-se uma paisagem da memória coletiva cuja breve história tem sido perpetuada por imagens. A arqueologia filmica feita aqui, expõe câmbios geográficos do lugar como aqueles resultado de intervenções urbanas controversas e em grande escala, ao mesmo tempo em que observa as mudanças na sua ideia de paisagem.

O outrora areal tornou-se região acessível nos primeiros dez anos do séc. XX, quando foram abertas as vias que lhe permitiram o pleno desenvolvimento e ocupação. Os primeiros acessos via bonde logo foram substituídos por aberturas de túneis e avenidas, viabilizando a circulação de automóveis. Nos anos 1923, a inauguração do Hotel Copacabana Palace, construído em função do centenário da Independência brasileira, 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 aspectos da cultura brasileira, divulgando-a para o mundo de forma peculiar, misturando-a com a de outros países de língua espanhola sem nenhum compromisso com fidelidades culturais, na verdade, através do que pode ser considerado tanto um processo de antropofagia como de reconstrução identitária. Enquanto isso, o bairro se densificava em alta velocidade, num processo de consolidação que durou aproximadamente até os anos 1950. A verticalização tomou conta veloz da bela praia recurvada pelo peso das construções da orla, que com o tempo mostrou-se excessiva, cobrando seu preço na estrutura sanitária e viária.

Copacabana é o berço cultural do banho de mar na cidade e responsável pelo seu espalhamento em todo o país. Fundamento cultural da chamada Zona Sul, é 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 de 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 às novas estratégias sanitárias de esgotamento e fornecimento de água e à ascensão gradual da pericia 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 consolidação dessa paisagem cultural.

A semiótica do bairro comprova as várias referências ao feminino, nessa babilônia tropical cujo crescimento urbano veloz deu-lhe dinâmicas próprias. A curvas geográficas do território praiano e a erotização dos espaços públicos, favoreceram o marketing para a sua rápida ocupação, tornando-a atraente pelo seu modo de vida nesse lugar inigualável. São aspectos emergentes em todos os objetos culturais cujo tema é Copacabana, nas referências expressas na arquitetura modernista, no calçadão de ondas, nas músicas e nos cartões postais de moças de biquíni, elementos já incrustados na memorabilia mundial. Feminização explorada desde a padroeira santa que habitava a imagem da Igrejinha no promontório onde hoje se encontra o Forte do Posto 6, no século XIX. Era ali que se localizava a imagem de Nossa Senhora de Copacabana que deu nome ao bairro, transmutada em símbolo da nobreza da jovem princesinha do mar vestida com colar de pérolas, transformada nos anos 1980 em prostituta da Avenida Atlântica.

Copacabana é palimpsesto, pois na sobreposição rápida de novas camadas foi perdendo a maior parte de sua história. Construída e quase inteiramente reconstruída em apenas 30 anos, teve a fotografia como uma das suas primeiras retóricas narrativas, um verdadeiro testemunho histórico das mudanças sofridas na região. São imagens que colaboraram profundamente para a formação e divulgação da sua ideia e experiência de paisagem, através dos registros de fotógrafos conhecidos como Augusto Malta, Marc Ferrez e outros não tão conhecidos, ou mesmo anônimos.

Se qualquer resgate sobre a história plural do Rio de Janeiro significa visitar as fotografias do bairro, uma visita cinematográfica a Copacabana permite conhecer um recorte que é a metonímia brasileira, 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 carioca. Evidenciam-se o mapeamento de processos urbanos, ideológicos, hierarquização social e dos corpos, conflitos sociais, interferências na geografia, culturas urbanas. O cinema é parte integrante da elaboração desse território ímpar, não só no que tange a sua representação nas telas, mas inclusive como estrutura, através das salas de exibição que multiplicaram-se em sua maior parte na via comercial estruturante do bairro, a Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Era o cinema incrustado, 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 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 (Rego, 2023, p. 346).

Os palácios, os poeiras e os cinemas de arte surgiram em um processo sucessivo que reflete desde a opulência das salas até a 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, especialmente nos filmes produzidos entre os anos 1930 e 1950, durante os chamados *golden years*. Nessa ocasião, os seus inúmeros problemas urbanos já existiam, mas não eram evidenciados. Nos anos 1950 teve início a desmistificação através da exposição das realidades, quando as câmeras voltaram-se à rápida metropolização pela super verticalização e crescimento das favelas. O deslumbramento hollywoodiano deu lugar ao deboche antropofágico no gênero *chanchada*, quando a imagem construída para os brasileiros sobre si próprios revelou-se distorcida. Em meados dos anos 1960, quando surgiu o movimento do *cinema novo*, os filmes testemunharam mudanças nas geografias da praia e a ampliação do rodoviário pela abertura do espaço para circulação de mais automóveis, exibindo também o declínio econômico provocado pela perda do status de capital para Brasília, inaugurada em 1965.

Foram expostas as mudanças de costumes e inquietudes dos anos 1960 e o recrudescimento do consumo da classe média, válvula de escape à repressão imposta pela ditadura. Os filmes imprimiram em sua estética e estilo a opressão crescente sobre os produtores culturais, afetando também o aporte de recursos e toda a cadeia produtiva, quase sempre dependente do diletantismo ou investimentos institucionais. Nessa altura, Copacabana já tinha perdido a aura dourada e elegantemente construída conjuntamente com Hollywood, quando a democratização dos espaços públicos cedeu de vez seu lugar aos apartamentos mínimos, feitos especialmente para as classes mais baixas advindas dos subúrbios. A ocupação das favelas nos morros, da classe média nas ruas internas e das classes mais abastadas na praia, cristalizou-se.

A cartografia simbólica ficou bem demarcada, embora siga ainda a aura de pluralidade e de convivência dos diversos.

4.2. Cartografias Cinematográficas de Copacabana

O impulso cartográfico do cinema evidencia-se nas cenas de abertura dos 4 filmes selecionados. É uma demonstração do desejo de se reter a totalidade da paisagem através de panoramas e vistas aéreas, proporcionando contrapontos oníricos entre precariedade urbana e beleza cenográfica, antes da aterrissagem dentro das complexas articulações territoriais que se desenrolam no solo social da cidade. Essas cenas invariavelmente associam a paisagem cultural à música brasileira, fortemente presente em batuques rítmicos do samba, da bossa nova ou de canções instrumentais, configurando a topografia carioca para estrangeiro ver.

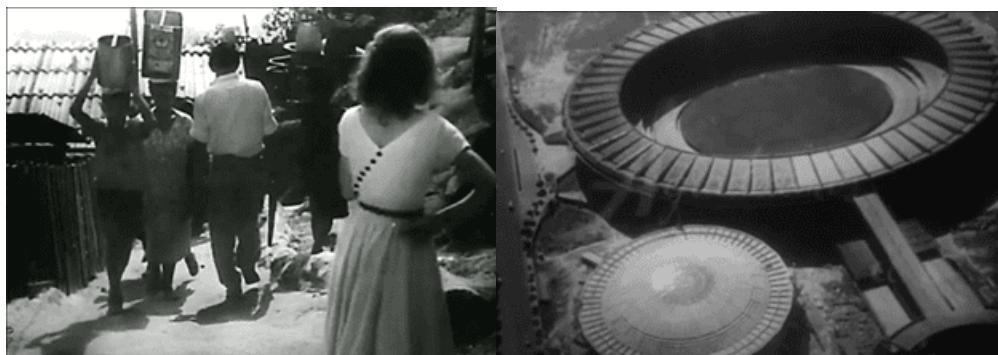
Nesse marco, a abertura do filme *Rio 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos (1955) inaugurou uma nova forma de representar realidades brasileiras, tornando-se também, exemplo de processo cartográfico. Iniciada com uma perspectiva da orla do Rio que é um verdadeiro levantamento cadastral, ela é igualmente, um exercício topográfico. Em imagens provavelmente capturadas por uma trêmula câmera em uma viagem de helicóptero, foram adicionados os créditos de abertura, enquanto a canção de fundo instrumental acompanha o mapeamento da orla da Zona Sul. Aos poucos ela vai sendo abandonada, instalando a viagem na densidade urbana, voltando a câmera depois para a visão do emblemático morro, o Pão de Açúcar. Voltando-se novamente para a tectônica urbana, a câmera captura os estádios de futebol irmãos - Maracanã e Maracanãzinho, passeando pela Quinta da Boa Vista, parque situado no bairro de São Cristóvão. O Maracanã e seu irmãozinho conjugados (Ver Figura 1) funcionam aqui como conectores topográficos entre cidade, o amor do carioca ao futebol, a iconicidade do maior estádio do mundo na altura e Nelson, em uma típica assinatura estilística. Ao aterrissar de vez no chão da favela com um ponto de vista iniciado em *plongée* e *contre plongée*, a câmera passa a observar pessoas cruzandose e esbarrando em crianças carregando latas d'água na cabeça por vielas estreitas – então, somem os créditos de abertura e o filme entra pela favela, onde a história começa, lembrando as “sinfônias de cidades”^v, mas sem a circulação de bondes e automóveis. Aqui a *sinfonia da favela* se dá enquanto a câmera se diverte apenas em registrar os habitantes, estereótipos urbanos em suas tarefas

cotidianas psicogeografando o morro, estruturando a narrativa espacial através desse movimento.

As imagens-movimento de *Rio 40 Graus* configuram exemplarmente processos cartográficos do cinema para o mapeamento visual do espaço urbano e a elaboração de paisagens intencionais. Permitem um exercício de observação arqueológico da cidade nos anos 1950; orla, centro, subúrbio e favelas, e sobre Copacabana, através do olhar documental de Nelson sobre a paisagem, que descreve os lugares às vezes de maneira quase técnica, e outras de forma afetiva e poética.

Uma sucessão de diferentes filmes segue reinterpretando *Rio 40 Graus*. O olhar estrangeiro e a fotografia de extrema qualidade do coloridíssimo filme do francês Marcel Camus (1959), *Orfeu Negro*, inspirado no mito grego de Orfeu e Eurídice e numa peça de teatro de Vinícius de Moraes, inicia-se como um mapeamento da favela do Chapéu-Mangueira/Babilônia, entre Copacabana e Botafogo. Compartilhando a vista das duas praias, a câmera estica longamente o olhar protético para uma ou outra, passeando por clichês geolocalizadores como o Pão-de-Açúcar, em cenas embaladas pelo samba, pela felicidade carnavalesca e por crianças sorridentes empinando pipas, além de outros personagens estereotipados. Nessa paisagem alegórica, durante os créditos, há uma cena nos desbarrancados do morro, embalada pelo balé do Carnaval tal como em *Rio 40 Graus*, na qual os moradores dançam através de movimentos coreografados, emoldurados ao fundo pela deslumbrante paisagem de Copacabana, (Ver Figura 2). As vistas aéreas e panorâmicas atestam – alegria, cor, samba e Carnaval, pois da vista fantástica dessa paisagem intencional o contraste entre morro e asfalto parece inexistente - uma narrativa espacial que recria efusivamente a topografia em preto e branco do filme anterior, reformulada agora como objeto turístico.

Fábula, semi documentário do norueguês Arne Sucksdorff, é um passeio neorrealista e afetivo por Copacabana, realizado por um grupo de crianças abandonadas nas ruas do bairro. A câmera espiã de Arne não só expõe a paisagem através de panoramas como nos filmes anteriores, como explora as psicogeografias das crianças pelas topografias da cidade por onde lhes é possível circular. O uso de rosticidades sobre a paisagem e outros elementos orgânicos para criar pausas narrativas e transições espaço temporais bem marcadas, são frequentes, criando respiros entre rápidas tomadas. Corpos-paisagens são componentes vivos da produção cultural dos espaços e são focalizados com precisão nas *mise-en-scène* da cidade vivida (Bruno, 2002).

Figura 1 – Capturas de tela de Rio 40 Graus

Fonte: Rego, A. A. (2023, p.359).

Figura 2 – Captura de tela de Orfeu do Carnaval

Fonte: Rego, A. A. (2023, p.360).

A obsessão de Sucksdorff por capturar esses componentes variados, como o malandro carioca, o vendedor de balões ou de pentes de plástico na praia, evoca os aspectos de uma gama de indivíduos comuns no cotidiano carioca.

Fábula parte da perspectiva documental e privilegiada do morro para a paisagem urbana (Hamburguer, 2020), mais precisamente do Morro da Babilônia, de onde é possível mirar-se dois ângulos, como no filme anterior. Nas cenas de abertura, uma pipa nervosa acompanhada pelo movimento da câmera recorta a paisagem deslumbrante, e é o punctum, o principal ponto de atração no ecrã, induzindo o passeio do olhar enquanto os créditos elegantes e cuidadosamente colocados sobre o cenário de fundo passam.

O filme mostra no primeiro momento o grupo de crianças vagueando do morro para a área nobre da Avenida Atlântica, em frente ao Hotel Copacabana Palace. A arqueologia da memória mostra a avenida em pista única, ainda não alargada, com apenas duas pistas estreitas, quando o mar adentrava livremente as garagens das edificações em época de ressacas. As cenas exibem as portarias dos ricos apartamentos de arquitetura modernista, situando as edificações da praia no panorama da

modernidade arquitetônica brasileira. Sob a cobertura de um antigo posto de salvamento cujo modelo não mais existe, as crianças preparam suas pipas para brincar, enquanto o malandro carioca passa bêbado, outro típico personagem cartográfico carioca procurando um lugar para se estabelecer, já que foi forçado por obras de modernização, a migrar das geografias noturnas das ruas do centro da cidade para a praia (Ver Figura 3).

As crianças deambulam pela cidade por espaços turísticos, como diante do Hotel Copacabana Palace, dentro de um bar na avenida da praia que ficava ao lado de um extinto Cinema, o Rian, ou nas lojas das galerias chiques que interligam grandes avenidas do bairro, tudo de forma a obter algum dinheiro através de esmolas ou de engraxar sapatos. Os mapas de Sucksdorff não são cartografias topográficas prontas, já que Arne foi informado por atores ou colaboradores brasileiros, e até mesmo pelas crianças que atuaram, todas escolhidas nas ruas. Nesse sentido, o olhar do estrangeiro documentarista prevalece sobre uma parte renegada da vida dos cariocas, a infância nas ruas. A assinatura quase neorrealista de Arne confronta a mitologia de Copacabana de maneira poética.

O cineasta Rogério Sganzerla é descrito por seus correligionários como um cartógrafo das cidades e da sociedade brasileira, enquanto sua obra é considerada o conjunto de seus próprios mapas cognitivos. Hoje, paisagens da memória recente, seus filmes são registros iconográficos espelhando modos de vida urbanos conduzidos pelas psicogeografias dos personagens em percursos geo afetivos pelos lugares onde filmou - as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. O filme aqui destacado é o *Copacabana, Mon Amour*, onde estão expostos vínculos da cidade compartimentada - favela e asfalto, patrão e empregado, opressor e oprimido, inscritos na paisagem urbana e nos espaços de habitar. Filmado quase que totalmente em locações, é espacializado pelas ruas e favelas, provocando parcerias e close-ups entre aqueles que assistiam as filmagens, a equipe e os atores, imprimindo ares de neorealismo ao filme produzido em tempo ínfimo, em menos de um mês. *Mon Amour* é um exercício topográfico e documental pelas ruas de Copacabana, mas também por outros bairros da zona sul carioca, Ipanema, Leblon e Lapa, pontuados pelo curto vestido vermelho vivo de cetim de Sônia Silk, a fera oxigenada, em meio à maravilhosa paisagem de um azul explosivo, ambos resplandecendo em plenos anos 1970, logo após a decretação do AI-5, instrumento opressor da ditadura militar.

O título brinca com uma ambivalência; *Copacabana, Mon Amour* agrupa ao título de uma das praias mais famosas do mundo, símbolo da beleza tropical urbana e ícone do turismo brasileiro, a expressão francesa que completa o título do filme de Alain Resnais, *Hiroshima Mon Amour* (1959). Esse procedimento entrelaça dialeticamente a imagem de Copacabana à imagem do terror nuclear de Hiroshima (Fonseca, 2012, p. 42). Em *Mon Amour* os espaços são fragmentos por onde transitam vidas e corpos em transe permanente, enquadrados por uma câmera inquieta.

Esse travelling de câmera na mão é o primeiro filme realizado pela produtora Belair Filmes, de propriedade de Sganzerla e Helena Ignez, a protagonista de *Mon Amour*. Ela jamais constituiu-se como empresa, e talvez por isso e pela crescente repressão cultural, a questão da garantia de exibição e distribuição ficou relegada, certamente afetando a linguagem dos filmes da produtora, despreocupada em fazer algo mais comercial. A opção por manter a Belair dessa forma se deu devido à percepção dos seus autores sobre o conturbado momento político brasileiro, e de fato, após produzir *Mon Amour* o casal fugiu do país. Essa é a razão pela qual a linguagem marginal é tão centrada nas possibilidades ilimitadas do autor e pouquíssimo preocupada na aceitação do grande público ou com

vínculos de exibição. 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 à escatologia, chocando pela textura das imagens, pela violência dos gestos e pelo grotesco das feições em desfile nas telas (Ramos, 1987). É sob esse estado psíquico e ideológico dos personagens que seguimos movidos pelo impulso cartográfico de Sganzerla, apresentando uma visão incomum da cidade. Uma visão projetiva e topográfica, expressa pela cartografia fragmentária em processo contínuo de mapeamento em meio à decadência urbana do Rio de Janeiro.

Mon Amour escancara o contraste entre várias Copacabanas, evidenciando as desigualdades entre a rigidez da cidade formal e a precariedade da informal, imersas na beleza cenográfica da cidade, tomados em grandes panoramas e vistas aéreas (Figura 4). Copacabana seria a aparente antítese geográfica das questões exploradas pelo filme, porque é o tal território cartão-postal da nação, evidenciando um gesto cínico de Sganzerla ao capturá-la para exibir as mazelas nacionais. E é na narrativa espacial em superfícies segregadas das cozinhas e quartos classe média dos apartamentos, na liberdade das ruas, galerias e boites, que o (des) encontro entre os indivíduos torna-se perceptível. Sganzerla documentou experiências à escala local, e mais uma vez, a psicogeografia afetiva do próprio autor “marginal” transparece nessas topografias. O cineasta mostra o lixo no chão, a sujeira, a precariedade e a ausência de estrutura, abordando com clareza e nitidez o conjunto de barracos feitos de restos e sobras de tábuas de madeira da favela.

As estratégias dimensionais dos mapas fragmentários de Sganzerla nunca buscam a precisão, suas topografias são feitas de recortes da cidade cerzidos de maneira desconexa, sem fidelidade aos fluxos e ligações reais do corpus urbano; são pausas na história construídas por incontáveis rosticidades sobre a paisagem e close-ups nos personagens; são fragmentos de um mapa rasgado do Rio de Janeiro. Nesse ponto, Sganzerla diverge de Eric Rohmer em Paris, que topografava nomes de ruas esclarecendo didaticamente a geolocalização na cidade. É preciso remontar a cartografia de Sganzerla para ingressar em seus mapas mentais, significando que para a compreensão dos não iniciados no roteiro carioca, poderá ser necessário legenda. Sua cartografia é mais nítida para mentes atentas que reconhecem os lugares – não são paisagens substitutas, são descontínuas, são diagramas truncados.

Figura 3 – Captura de tela de Fábula



Fonte: Rego, A. A. (2023, p.399).

Figura 4 – Captura de tela de Copacabana Mon Amour



Fonte: Rego, A. A. (2023, p.445).

5. Considerações finais

Esse artigo explorou brevemente mudanças relacionais entre entorno material e a ideia de paisagem de Copacabana. Sobre as cenas de um conjunto de 4 filmes (1955 a 1970) cujo objeto é o

bairro, aplicou-se uma metodologia aberta, baseada em princípios teóricos interdisciplinares e recursos tecnológicos cinematográficos - as Cartografias Cinemáticas.

Mobilizada como objeto simbólico das representações nacionais e internacionais de Brasil, a Copacabana “real” e cinematográfica, comprova que as histórias contadas não poderiam estar em qualquer outro lugar. Para entender esse ponto, é necessário compreender mitologias, clichês e simbolismos do berço da cultura praiana brasileira, além da sua cartografia simbólica, demarcada em lugares específicos do território por faixas de classes sociais. Como um amálgama de quase tudo, essa sempre foi a verdadeira babilônia tropical e um ícone da modernidade brasileira (Jaguaribe, 2014).

Nesses 4 filmes a paisagem urbana exerce a função de protagonista, conectando-se ao sentido de lugar. Mobilizada psicologicamente, incorpora personagens ao sentido gestaltiano, enquanto a sua geografia inscreve-se nos corpos e atitudes. São alegorias da hierarquização territorial, conflitos, práticas sociais e do caráter de determinados ambientes, externalizadas em comportamentos e atitudes padronizadas. O mapeamento observa personagens cartográficos transitando entre limites espaciais e emocionais, enquanto traçam um panorama mnemônico dos espaços vividos, prefigurando ruas, apartamentos e favelas.

Exceto em *Orfeu do Carnaval*, os 3 filmes selecionados tentam ultrapassar paradigmas, pois no cenário revisitado da paisagem turística reconhecida mundo afora, discutem-se mais fortemente questões sociais e identitárias. Em *Fábula* e *Copacabana Mon Amour* isso ocorre através de personagens instalados dentro de tempos econômico-políticos contraídos, cuja ação topofílica dos cineastas indica um processo seletivo, ideológico e simbólico muito distante da neutralidade, desafiando os imaginários cariocas fixados por imagens recorrentes, intrinsecamente interligadas ao suporte geográfico (Caixa Cultural, 2015; Vaz da Costa, 2006). Em *Mon Amour*, o cinema como instituição de propaganda política do governo e instrumento de domínio cultural, é desafiado. Esses filmes, portanto, vão além de Copacabana, terminando por abranger outras dimensões – pela representatividade icônica do Rio, está-se direcionando a uma imagem de Brasil que se

deseja descolonizar culturalmente, desprendendo-se das anteriores.

A arqueologia das Cartografias Cinemáticas expõe as dinâmicas de parcialidades de paisagens intencionais, repletas de recursos discursivos implícitos, cuidadosamente selecionadas por assinaturas estilísticas para afagar (ou surpreender) espectadores, através de estratégias de dimensionamento. Elas constroem imagens específicas, desterritorializando a audiência até lugares (não tão) espetacularizados por panoramas, vistas aéreas e psicogeografias. Nessa conjunção entre paisagens e cinema, portanto, existe uma arena de contextos geo históricos a apreender, possibilitando explorar grandes problemas sociais, processos culturais e mudanças urbanas do Rio de Janeiro e do Brasil (Shiel & Fitzmaurice, 2001; Vaz da Costa, 2006).

6. Referencias bibliográficas

- Azevedo, A. (2008). *A ideia de paisagem*. Braga: Figueirinhas.
- Azevedo, A. (2009a). Geografia e Cinema. A investigação geográfica em cinema. Âmbito, objeto e problemática. In Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. (Orgs.). *Cinema, Música e Espaço* (pp. 95 – 127). Rio de Janeiro: EDUERJ.
- Azevedo, A. (2009b). Desgeografização do corpo. Uma política de lugar. In A. Azevedo, J. Pimenta & J. Sarmento (Orgs.) *Geografias do corpo. Ensaios de Geografia Cultural* (pp. 31-80). Braga: Figueirinhas.
- Barthes, R. (2001). *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- Berque, A. (1995). *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Editions Hazan.
- Besse, J. M. (2014). *O Gosto do Mundo. Exercícios de Paisagem*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2014.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso.
- Böhme, G. (2017). *The Aesthetics of Atmospheres*. New York: Routledge.

- Caixa Cultural (2015). *Imaginários Cariocas: A representação do Rio no Cinema*. Catálogo da exposição. https://issuu.com/dmfilmes/docs/imaginarios_cariocas_catalogo_virtu_8f43b106a2d4b7
- Caquard, S. & Taylor, D. (2009). What is Cinematic Cartography? *The Cartographic Journal*, 46(1), 5-8. <https://doi.org/10.1179/000870409X430951>
- Castro, T. (2009). Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture. *The Cartographic Journal*, 46(1) 9-15. <https://doi.org/10.1179/000870409X415598>
- Castro, T. (2010). Mapping the city through film: from "topophilia" to urban mapscapes. In R. Koeck & L. Roberts (Eds.) *The City and the Moving Image* (pp. 144-155). London: Palgrave Macmillan.
- Conley, T. (2007). *Cartographic cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Corboz, A. (1983). El Território como Palimpsesto. *Diogène*, 121, 14-35. https://grupo1h2aboy2015.files.wordpress.com/2015/06/02-andre-corboz_el-territorio-como-palimpsesto_completo.pdf
- Corner, J. (1999) The Agency of Mapping. Speculation, critique and invention. In D. Cosgrove (Ed.). *Mappings* (pp.231-252). London: Reaktion Books.
- Costa, E. & Alvarado-Sizzo, I. (2021). Território usado, turismo e cinema: Proposta metodológica. *Finisterra*, 56(118), 175-198. <https://doi.org/10.18055/Finis22285>
- Debord, G. (2014). Situationists internacional manifesto. In J. Gieseking, W. Mangold, C. Katz, S. Low & S. Saegert (Eds.) *The people, place, and space reader* (pp.65-68). New York: Routledge.
- Deleuze, G. (1983). *Cinema 1 - A Imagem-Movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Della Dora, V. (2009). Travelling landscape-objects. *Progress in Human Geography*, 33(3), 334-354. <https://doi.org/10.1177/0309132508096348>
- Eisentein, S., Bois, Y. & Glenny, M. (1989). Montage and Architecture. *Assemblage*, (10), 110-131. <https://doi.org/10.2307/3171145>
- Escher, A. & Zimmermann, S. (2001). Geography meets Hollywood Die Rolle der Landschaft im Spielfilm. *Geographische Zeitschrift*, 89(4), 227-236. <http://www.jstor.org/stable/27818920>
- Fonseca, A. (2012). *Os errantes do cinema marginal*. (Dissertação de mestrado em Belas Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Foucault, M. (2008). *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Gandy, M. (2002). *Concrete and clay: reworking nature in New York City. (Urban and Industrial Environments)*. Cambridge: The MIT Press.
- Gregory, D. (1994). *Geographical Imaginations*. Cambridge: Blackwell Publications.
- Gunning, T. (2010). Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides. In G. Harper & J. Rayner. *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography* (pp. 31-70). Bristol: Intellect Books.
- Hamburguer, E. (2020). Arne Sucksdorff professor incômodo no Brasil. *Doc On-line*, (27), 81-108. <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/doc/article/view/720/pdf>
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 4(3), 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Hopkins, J. (2009). Um mapeamento de lugares cinematográficos; ícones, ideologia e o poder da representação enganosa (1994). In R. Corrêa & Z. Rosendahl (Orgs.). *Cinema, Música e Espaço* (pp. 59-94). Rio de Janeiro: EDUERJ.
- Jaguaribe, B. (2014). *Rio de Janeiro: Urban life through the eyes of the city*. London: Taylor and Francis.
- Koeck, R. & Roberts L. (2010). *The City and the Moving Image. Urban Projections*. Hampshire: Palgrave Mcmillan.
- Lefebvre, M. (2011). On Landscape in Narrative Cinema. *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques*, 20(1), 61-78. <https://doi.org/10.3138/cjfs.20.1.61>
- Lukinbeal, C. & Zimmermann, S. (Eds.) (2008). *The Geography of Cinema - a Cinematic World*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

- Lynch, K. (1960). *A Imagem da Cidade*. Cambridge: MIT Press.
- Massumi, B. (2002). *Parables of the Virtual, Movement, Affect, Sensation*. London: Duke University Press.
- Meinig, D. (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.
- Metz, C. (1974). *Language and Cinema*. Paris: Mouton.
- Name, L. (2007). Personagens geográficos como escala de análise de filmes. In *Anales de la Conferencia Internacional Aspectos Culturales de las Geografías Económicas Y Políticas* (pp. 01-14). Buenos Aires, Argentina. https://www.academia.edu/314533/_2007_Personagens_geogr%C3%A1ficos_como_escala_de_an%C3%A1lise_de_filmes
- Nora, P. (2008). *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Oliveira, L. (2013). Por uma libertação no tempo: notas sobre a filosofia do cinema de Gilles Deleuze. *Pólemos*, 2(3), 133–145. <https://doi.org/10.26512/pl.v2i3.11552>
- Penzs, F. (2017). The Cinema in the Map – The Case of Braun and Hogenberg's *Civitates Orbis Terrarum*. In F. Pensz & R. Koeck (Eds.). *Cinematic Urban Geographies, Screening Spaces* (pp. 23-46). New York: Palgrave McMillan.
- Penzs, F. & Koeck, R. (Eds.) (2017). *Cinematic Urban Geographies, Screening Spaces*. New York: Palgrave McMillan.
- Ramos, F. (1987). *Cinema Marginal (1968-1973). A representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Rego, A. (2023). *Copacabana. Cartografias Cinemáticas de uma Paisagem Cambiante*. (Tese de Doutorado em Geografia). Universidade do Minho, Guimarães. <https://hdl.handle.net/1822/86415>.
- Roberts, L. (Ed.) (2012). *Mapping Cultures: Place, Practice, Performance*. Hampshire: Palgrave Mcmillan.
- Shiel, M. & Fitzmaurice, T. (Eds.) (2001). *Screening the City*. New York: Verso Books.
- Thrift, N. (2008). *Non-representational Theory. Space, Politics, Affect*. London: Routledge.
- Vaz da Costa, M. (2006). A Cidade como cinema existencial. *RUA: Revista de Arquitetura e Urbanismo*, 1(2), 34-43. <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/19346>

7. Notas

ⁱ Cinema como instituição refere-se a filmes de qualquer tipo e duração, analógicos ou digitais, comerciais ou amadores, assistíveis em qualquer tipo de suporte, não só em salas de exibição, mas também em televisões ou smartphones.

ⁱⁱ Segundo Oliveira (2013, pp. 134) “É preciso cautela quando se fala em filosofia do cinema em Deleuze. Sua atividade filosófica sobre o cinema consiste na criação e na desterritorialização e reterritorialização de conceitos filosóficos a partir de imagens cinematográficas.

ⁱⁱⁱ *Fábula* é falado em norueguês e sem legendas, mas o elenco comunica-se em português.

^{iv} *Copacabana Mon Amour* foi recentemente restaurado e conta com várias versões disponíveis na plataforma You Tube.