



Ana Merope Campanella de Siervi Chaves

**Os Apartamentos Conjugados de Copacabana:
cinema, arquitetura e cidade**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Orientadora: Profª. Ana Luiza Nobre

Rio de Janeiro
Junho 2024



Ana Merope Campanella de Siervi Chaves

**Os Apartamentos Conjugados de Copacabana:
cinema, arquitetura e cidade**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profª. Ana Luiza Nobre

Orientadora

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. João Masao Kamita

Departamento de História – PUC-Rio

Profª. Andréa França Martins

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 11 de Junho de 2024

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Ana Merope Campanella de Siervi Chaves

Arquiteta e urbanista e cineasta independente. Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em dezembro de 2020. Atuou como arquiteta em escritórios de interiores e montagens cenográficas. No cinema, tem experiência como diretora de arte, roteirista, produtora e diretora de curta-metragens independentes. Com interesse em Teoria e História da Arquitetura, pesquisa as interseções entre arquitetura e cinema.

Ficha Catalográfica

Chaves, Ana Merope Campanella de Siervi

Os apartamentos conjugados de Copacabana : cinema, arquitetura e cidade / Ana Merope Campanella de Siervi Chaves ; orientadora: Ana Luiza Nobre. – 2024.

158 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2024.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 2. Cinema. 3. Cidade. 4. Copacabana. 5. Montagem. 6. Apartamentos conjugados. I. Nobre, Ana Luiza. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Gostaria de expressar minha gratidão à CAPES pela bolsa que tornou possível o desenvolvimento desta pesquisa. Seu apoio financeiro foi essencial para que eu pudesse dedicar o tempo e a atenção necessários a este trabalho.

À PUC-Rio e aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Arquitetura (PPGArq), agradeço pelo apoio e pela estrutura oferecidos ao longo deste percurso.

Agradeço profundamente à Ana Luiza pela longa parceria, pela sensibilidade e escuta, pelo cuidado e atenção minuciosa ao que escrevo. Obrigada por todas as referências, por se empolgar comigo e me dar vontade de continuar.

Aos Professores João Masao Kamita e Andrea França, agradeço por participarem da banca de qualificação, dedicando sua atenção e tempo à minha pesquisa.

À Bernardo e Caio, pela jornada e pelo tempo juntos, agradeço por me incentivarem e por compartilharem as dificuldades e a sede de escrita. Sou grata pela generosidade de ambos em dividir suas pesquisas, conhecimentos e leituras, e por se interessarem pelo meu trabalho.

Agradeço a todos que compartilharam o dia a dia comigo no campus da PUC, pelos almoços, pausas nos estudos e pelos conselhos. Em especial, à Fiona, pelas longas conversas e pelo afeto que me deram força para seguir em frente.

Às minhas amigas do coração, Aline, Bia, Maria, Fernanda, Catharina e Ana Clara, sou grata por sempre estarem ao meu lado, pelo apoio constante e pelos momentos de descontração.

Aos meus pais Thaís e Omar, por me ensinarem a ser paciente e constante, pelo amor sem fim, por acreditarem em mim e pelas palavras de coragem. Aos meus irmãos Bruno e Lucas, por sempre caminharem ao meu lado.

Ao André, pelo carinho ao ler meus textos, por cada expressão entusiasmada, por se animar em me ouvir, me incentivar a ler e escrever, e pela parceria incondicional. À minha família, por ser base. À Beth, por me guiar rumo à academia.

À Andrea e Mauricio, agradeço pelo acolhimento e pelo conforto de poder estudar cercada de pessoas queridas.

Por fim, ao Chico, obrigada pelo amor, paciência e compreensão durante os momentos difíceis. Por sentir que sempre posso contar com você e por sempre me encorajar, muito obrigada mesmo.

Resumo

Chaves, Ana Merope Campanella de Siervi; Nobre, Ana Luiza. **Os Apartamentos Conjugados de Copacabana: cinema, arquitetura e cidade.** Rio de Janeiro, 2024. 158 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa parte do encontro entre cinema e cidade, utilizando Copacabana como estudo de caso para compreender as contribuições da linguagem cinematográfica para a análise urbana. A leitura da cidade, complexa e contraditória, muitas vezes é simplificada por métodos de análise funcionalista. Assim, esta pesquisa busca atribuir novos significados aos materiais filmicos, conferindo-lhes o status de arquivo e utilizando-os como fontes de análise para refletir como o cinema influencia as percepções sobre a cidade e revela as dinâmicas do espaço construído. Ao analisar uma filmografia de Copacabana, é possível identificar os apartamentos conjugados como estruturas visuais que se repetem no imaginário dessa localidade, não apenas como cenários, mas como personagens com suas próprias narrativas. Portanto, a partir das obras cinematográficas a partir das obras cinematográficas *Tati, a garota* (1973) e *Amor Bandido* (1979) de Bruno Barreto, *Vai Trabalhar Vagabundo* (1973) de Hugo Carvana, *Edifício Master* (2002) de Eduardo Coutinho e *Galeria Alaska* (1979) de José Joffily, todas ambientadas nos apartamentos conjugados de Copacabana, busca-se captar lampejos visuais que conduzam a uma leitura polifônica do bairro. Por meio de um processo de montagem-desmontagem-remontagem, entrelaçam-se narrativas filmicas e arquivos de diversas origens, explorando questões que surgem do choque das variadas visões de Copacabana.

Palavras-chave

cinema; cidade; Copacabana; montagem; apartamentos conjugados

Abstract

Chaves, Ana Merope Campanella de Siervi; Nobre, Ana Luiza (Advisor). **The “Conjugados” Apartments of Copacabana: cinema, architecture and city.** Rio de Janeiro, 2024. 158 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The research begins with the intersection between cinema and the city, using Copacabana as a case study to understand the contributions of cinematographic language to urban analysis. Functionalist analysis methods often simplify the complex and contradictory perception of the city. Therefore, this research aims to attribute new meanings to film materials, giving them the status of archives: using the film material as a source of analysis to reflect on how cinema influences the city's image, as well as, reveal the built environment dynamics. When analyzing the filmography of Copacabana, it is possible to identify the “conjugados” apartments as visual structures that repeat in the imagination of this neighborhood, not only as scenarios but as characters with their narratives. Therefore, from the cinematographic works "Tati, a garota" (1973) and "Amor Bandido" (1979) by Bruno Barreto, "Vai Trabalhar, Vagabundo" (1973) by Hugo Carvana, "Edifício Master" (2002) by Eduardo Coutinho, and "Galeria Alaska" (1979) by José Joffily, all set in the "conjugados" apartments of Copacabana, the aim is to capture visual flashes that lead to a polyphonic reading of the neighborhood. Through a process of montage-disassembly-reassembly, film narratives and archives from various sources are interwoven, exploring issues that arise from the clash of diverse visions of Copacabana.

Key-words

cinema; city; Copacabana; montage; “conjugados” apartments

Sumário

Introdução	9
1 Urbanidade, Montagem e Cinema	
1.1 Mitos Urbanos	18
1.2 Leituras de cidade e montagem	41
1.3 Cidade e cinema	47
1.4 Copacabana dos Filmes	50
2 Montar, desmontar e remontar	
2.1 Rumo ao mar	53
2.2 Casas Altas: verticalização e adensamento	59
2.3 Questões de tipologia	77
2.4 Necessidades, aspirações de beleza ou modos de viver	90
2.5 Imaginário, propaganda e relato	102
2.6 Instabilidades	117
2.7 Acolhimento	130
Considerações Finais	148
Referências Bibliográficas	153

Introdução

Esta pesquisa se desdobra a partir do meu Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, defendido em 2020 no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio¹. Interessada nas interseções entre arquitetura e cinema me chamou a atenção como a linguagem cinematográfica, embasada na construção de um discurso, lida com o espaço construído. Reconhecendo a importância do cinema como um outro modo de explorar e recriar arquitetura, a proposta do Trabalho de Conclusão de Curso era ir além de uma análise meramente comparativa entre esses dois campos de estudo, investigando como a linguagem filmica pode nos fazer dar novos sentidos à arquitetura, para além da experiência física da obra arquitetônica e dos modos de representação tradicional da arquitetura, como desenhos técnicos, croquis e maquetes. A pesquisa de conclusão de curso se desenvolveu em torno de um escopo teórico relacionando arquitetura e cinema, usando noções da fenomenologia para abordar o conceito de lugar nos dois campos de estudo. A partir daí, como parte da pesquisa, foi realizada uma experiência prática de filmagem de um curta metragem baseado na relação do conceito de lugar com um objeto arquitetônico selecionado, uma casa de veraneio centenária em Petrópolis.

Um dos autores centrais foi Serguei Eisenstein (1998-1948), que em sua obra *Montage and Architecture*² (1938), indica que o cinema, assim como a arquitetura e o urbanismo, trabalha com o movimento e o tempo. Segundo o cineasta e teórico russo, o cinema pressupõe a seleção minuciosa de quadros e elementos de um espaço e ordena as imagens em movimento criando uma narrativa espacial. A pesquisa me revelou também que a relação entre cinema e cidade é intrínseca, já que o cinema é um fenômeno essencialmente urbano. O desenvolvimento do cinema só se torna possível graças à urbanização, tendo em

¹ Trabalho de Conclusão de Curso de Arquitetura e Urbanismo defendido em 2020 no departamento de arquitetura e urbanismo PUC-Rio, com o título “**Um lugar entre a Arquitetura e o Cinema**”, sob orientação da professora Ana Luiza Nobre. Disponível em <https://issuu.com/anamerope/docs/caderno_bancafinal_versaoissu>

² EISENSTEIN, Sergei M. **Montage and Architecture**. In: GLENNY, Michael; TAYLOR, Richard. Towards a theory of montage vol.2: selected works. London: BFI Publishing, 1991, p.60. (tradução nossa)

vista que trata-se de uma atividade que se apoia na aglomeração populacional e em uma estrutura industrial proporcionadas pela cidade³. O fascínio pela modernização levou o cinema a filmar a cidade, o palco por excelência da modernização. Nas palavras de Wim Wenders “o cinema se funda na cidade e reflete a cidade”⁴. Sendo assim, o cinema oferece à metrópole o registro de um tempo e a metrópole, por sua vez, possibilita a sua existência.

Nesta pesquisa a intenção inicial foi ampliar e aprofundar este tema, buscando entender como a linguagem filmica, ao dar novos sentidos à arquitetura, também revela outros modos de apreensão da cidade. Isso significa dar novo sentido aos materiais filmicos, transformando-os em arquivos, documentos de pesquisa sobre os espaços arquitetônicos, urbanos e as cidades. Ao mergulhar anteriormente em uma pesquisa que buscava interseções entre arquitetura e cinema, me deparei com uma imensidão de produções e materiais cinematográficos que abordam o tema da cidade a partir das mais variadas perspectivas. Se naquele momento me detive em filmes que evidenciaram a relação arquitetura, cinema e lugar, agora me interesso pelas interpretações filmicas sobre dinâmicas urbanas contemporâneas. A cidade como experiência complexa e contraditória costurada por uma vivência coletiva, ou também individual e intimista, muitas vezes acaba por ser atropelada por métodos de análise esquematizados de bases funcionalistas. Há algo de muito rico que pode surgir de um tensionamento do campo do urbanismo com outros campos disciplinares, e é justamente o potencial do cinema para a análise urbana que interessa à atual pesquisa.

Partindo de um interesse pessoal decidi direcionar a atenção para Copacabana e sua representação no cinema. Este bairro multifacetado e efervescente, destaca-se como uma fonte de fascínio, especialmente quando considero sua dinâmica urbana singular e sua interpretação por obras cinematográficas. Em um primeiro levantamento sobre os filmes ambientados em Copacabana, consegui reunir 28 obras lançadas entre as décadas de 1950 e 2010, baseando-me nas obras disponíveis em acervos privados ou acessíveis na internet.

³ NAME, Leonardo. **Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade.**
Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.037/676>>
Acesso em: 24.ago.2021 .

⁴ WENDERS, Wim. **La Vérité des images.** Paris: L'Arche, 1992.

Observa-se nessa amostra de obras cinematográficas uma maior produção de filmes particularmente no final da década de 1960 e ao longo da década de 1970. Esse período coincide com um momento em que uma transformação no perfil do bairro de Copacabana se consolida. O bairro que até início da década de 1930 se caracteriza por ser um bairro balneário, nos anos seguintes passa por mudanças que o transformam em um bairro de luxo internacionalmente famoso, e então no final da década de 1960, com um alto crescimento populacional e mudanças na paisagem construída, o bairro passa a ter uma composição social cada vez mais heterogênea e ser considerado decadente.

A narrativa dos filmes que tem como cenário Copacabana passa a mudar conforme o perfil do bairro também se transforma. Os personagens da Copacabana, considerada gloriosa e prestigiada internacionalmente na década de 1940, a partir dos anos 1960, frequentam espaços mais cheios de transeuntes e diversos. Alguns dos primeiros lampejos que percebo nessa amostra de filmes, principalmente no recorte do boom de produção no final da década de 1960 e ao longo da década de 1970, são a presença de algumas tipologias arquitetônicas que considero chave para a caracterização dessa Copacabana posterior a sua era de ouro. Sobretudo dos edifícios de conjugados, que até então não estavam presentes nas narrativas filmicas, mas que possivelmente delineiam um novo perfil pouco explorado do bairro. Os conjugados são um tipo de espaço residencial compacto que combina múltiplas funções em um único ambiente. Embora em outras culturas ou lugares possam ser chamados por diferentes nomes, como estúdio ou kitchenette, a denominação "conjugado" está intimamente associada a um tipo característico de Copacabana.

Do ponto de vista de uma pesquisadora de arquitetura, observando a repetição dessa tipologia nos filmes, entendo que me concentrar em obras que a evidenciam na nova dinâmica de Copacabana pode ser frutífero para uma leitura do bairro não explorada, ou pouco explorada, por historiografias tradicionais. Por historiografias tradicionais, refiro-me às abordagens históricas baseadas em métodos, abordagens e perspectivas predominantes. Abordagens que ainda operam sob uma visão comprometida com uma suposta verdade histórica e com uma estrutura cronológica linear. Assim, dentre os 28 filmes pré-selecionados, optei por focar naqueles os quais os apartamentos conjugados desempenham um

papel central na narrativa, resultando assim em um conjunto específico de 5 filmes: *Tati, a garota* (1973) e *Amor Bandido* (1979) de Bruno Barreto, *Vai Trabalhar Vagabundo* (1973) de Hugo Carvana, *Edifício Master* (2002) de Eduardo Coutinho e *Galeria Alaska* (1979) de José Joffily. Meu objetivo é analisar o bairro através dos farrapos e resíduos que surgem da montagem, desmontagem e remontagem desses filmes. Partindo da hipótese que todo material filmado pode ter um valor de arquivo para estudos urbanos, aqui não me interesso pela visão de um cineasta específico sobre a cidade, mas sim como é possível a partir dessas obras cinematográficas captar lampejos de experiências e visões de cidade, talvez invisíveis em historiografias arquitetônicas e urbanísticas consolidadas.

• • •

Enxergo o espaço urbano como um organismo ativo, pulsante, em constante mutação e movimento, o que torna a imagem em movimento uma pertinente fonte de análise para compreensão das dinâmicas urbanas. Apesar de intencionalmente enquadrado e roteirizado, o cinema pode oferecer um registro visual das relações espaciais em funcionamento e interpretações da forma como o humano habita o mundo. O registro da metrópole por parte do cinema, uma arte, que de acordo com o teórico francês de cinema Christian Metz⁵, tem uma capacidade própria de envolver o espectador emocionalmente e sensorialmente, dialogando com um grande público, permite trazer à tona uma série de discussões sobre arquitetura e urbanismo⁶. Trata-se de um registro, explica Leonardo Name citando o geógrafo Jeff Hopkins, que não possui um caráter neutro, mas sim um caráter de uma “forte criação cultural e ideológica onde significados sobre lugares e sociedades são produzidos, legitimados, contestados e obscurecidos”⁷, uma interpretação de um contexto. Nesse sentido, as interpretações urbanas proporcionadas pelos filmes podem oferecer uma experiência espacial, testando

⁵ METZ, Christian. **A respeito da impressão de realidade no cinema.** In: A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1977.

⁶ ALLON, Fabio. **Arquiteturas Fílmicas.** Curitiba: Encrenca, 2016.

⁷ NAME, Leonardo. **Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade.**

Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/04.037/676>>
Acesso em: 24.ago.2023 .

conceitos e formas, comunicando anseios e desejos em relação ao espaço construído.

O momento inicial da pesquisa partiu então da seguinte questão: Em que medida o cinema pode contribuir para uma leitura de cidade, ampliando os horizontes das historiografias e epistemologias tradicionais? Existe uma produção abundante sobre a relação entre cinema e arquitetura, cinema e espaço ou mais especificamente, sobre a relação cinema e cidade. A discussão de cinema e paisagem ou cinema e território também é frequentemente abordada pelo campo da comunicação e até da geografia. Grande parte dessa produção se concretiza em uma série de artigos dos mais variados pontos de vista, publicados em algumas edições especiais de revistas de arquitetura. Leonardo Name dedicou-se a traçar relações entre cinema e cidade em sua tese, focando nas representações do Rio de Janeiro no cinema brasileiro desde a década de 1990 e nos Estados Unidos desde os anos 1930⁸. A análise conjunta dos filmes dessas duas nacionalidades permitiu que o autor explorasse a complexa questão da representação do Rio de Janeiro, frequentemente permeada por clichês e estigmas da ótica estrangeira. Além disso, Name também contribuiu com artigos dedicados à temática da simulação do espaço urbano nos filmes, refletindo sobre como o cinema oferece uma das mais fascinantes mediações entre a cidade como conceito e a cidade como experiência⁹

¹⁰.

Além de Leonardo Name, Humberto Kzure-Cerquera e Gustavo Badolati Racca também contribuíram com teses e artigos que se concentraram na questão da representação urbana no cinema. Kzure-Cerquera explorou a ideia da cidade como personagem nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders¹¹,

⁸ NAME, Leonardo. **RIO DE CINEMA – “MADE IN BRAZIL, MADE IN EVERYWHERE”: o olhar norte americano construindo e singularizando a capital carioca**. Rio de Janeiro : UFRJ/PPGG, 2004.

⁹ NAME, Leonardo. **Escalas de representação: sobre filmes e cidades, paisagens e experiências**. RUA: Revista de urbanismo e arquitetura , [S. I.], v. 7, n. 2, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3172>. Acesso em: maio de 2023.

¹⁰ NAME, Leonardo. **O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência**. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.033/706>. Acesso em: maio de 2023.

¹¹ KZURE-CERQUERA, Humberto. **Cenas da cidade, imagens do cinema: representações do Rio de Janeiro e Berlim nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders ou quando a cidade é personagem**. [s.l.]. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROURB, 2007.

enquanto Racca investigou a produção de documentários com foco nas representações coletivas sobre os espaços urbanos¹². Percebo como traço comum entre a maioria dessas pesquisas e grande número de artigos publicados com as mais variadas metodologias, um enfoque centrado no tema da representação, tema que talvez não responda às perguntas propostas pela presente pesquisa. O que busco não se baseia na questão da representação, mas sim em como podemos encontrar vestígios nos materiais cinematográficos que talvez permitam uma leitura polifônica do recorte proposto.

Nesse sentido, o primeiro tomo do livro *Nebulosas do Pensamento Urbanístico*¹³ fornece algumas pistas de diferentes maneiras de pensar a cidade através da convergência de campos de saberes variados. Organizado como uma coletânea de textos, o livro reúne pesquisadores que apresentam suas contribuições teórico-metodológicas ao pensamento urbanístico. Os modos de pensar, título dado para cada capítulo do livro, sugerem operações metodológicas que desafiam historiografias estabelecidas, por: Associações, Atlas, Biografias, Constelações, Dados, Imagens, Margens, Montagens, Nebulosas e Pluralidades.

Pensar por Imagens, escrito por Junia Mortimer, apresenta o processo de investigação de uma Salvador da década de 50 a partir das fotos do acervo pessoal de Aracy Esteve Gomes. Mortimer procura por lampejos visuais nas fotografias de álbuns de família a fim de chegar a outras possibilidades historiográficas do urbano e das cidades¹⁴. O capítulo *Pensar Por Montagens*, de Paola Berenstein Jacques, segue uma linha semelhante à de Mortimer, concentrando-se na busca por respostas para o problema da historicidade no pensamento urbano. No entanto, aqui o método é pautado no conceito de montagem para tornar visíveis os vestígios, anacronias, as sobrevivências e encontro de temporalidades que permeiam o tecido urbano¹⁵.

¹² RACCA, Gustavo Badolati. **A cidade vista pelo documentário: a produção de representações coletivas sobre espaço urbano em documentários fílmicos**. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROURB, 2018.

¹³ JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva. **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I—modos de pensar**. Edufba, 2018.

¹⁴ Ibidem. p. 172.

¹⁵ Ibidem.

A leitura desses capítulos me permite estabelecer uma conexão significativa com minha pesquisa. As pesquisadoras articulam o pensamento de Walter Benjamin (1892-1940) a fim de chegar a outras possibilidades historiográficas do urbano e das cidades. Benjamin mergulhou profundamente na montagem como metodologia de pesquisa para narrar suas experiências nas cidades modernas. Ele se destacou como um verdadeiro colecionador de arquivos, reunindo fragmentos textuais de diferentes autores, tempos e procedências para compor obras como *Rua de mão única*¹⁶, publicado em 1928, e *Passagens*¹⁷, escrito entre 1927 e 1940, oferecendo, assim, uma visão mais complexa da cidade.

A metodologia de Walter Benjamin em relação ao pensamento urbano teve um impacto significativo também no campo dos estudos cinematográficos. Ainda que a operação benjaminiana ofereça um método de trabalho que me permita pensar a montagem para articulação de arquivos de diversas origens na leitura da cidade, entendo necessário buscar um teórico que estabeleça um paralelo entre os conceitos de Benjamin, a cidade e o cinema. Foi assim que me voltei para o trabalho de Jean-Louis Comolli (1942-2022), renomado editor, diretor e teórico do cinema. Comolli, inspirado pelo conceito de montagem de Benjamin, sugere que o cinema é capaz de coletar fragmentos invisíveis da cidade, em uma construção que vai além do tangível, captando lampejos que surgem do encontro entre o passado e o presente. Nesse processo, o cinema oferece uma forma única de explorar a cidade como um hipertexto, possibilitando novas leituras e análises da vida urbana.

Para propor outras visões sobre o bairro de Copacabana, reconheço a importância de aprofundar-me em historiografias consolidadas no campo da arquitetura e urbanismo, como o livro *História dos bairros: Copacabana*¹⁸. A obra, comprometida com uma suposta verdade histórica, propõe-se a resgatar a memória da cidade do Rio de Janeiro a partir do bairro de Copacabana "não sob uma ótica saudosa e fantasiosa"¹⁹. Títulos do campo da antropologia urbana

¹⁶ BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

¹⁸ CARDOSO, Elizabeth et al. **História dos bairros: Copacabana**. Rio de Janeiro: João Forte Engenharia, Editora Index, 1986.

¹⁹ Ibidem. p.10.

também interessam à pesquisa como *A Utopia Urbana*²⁰ de Gilberto Velho, e a *Invenção de Copacabana*²¹ de Julia O'Donnell. Ambos os títulos exploram as dinâmicas sociais no espaço físico do bairro, bem como as mudanças na paisagem urbana decorrentes dessas interações. Além das publicações específicas sobre Copacabana, também considero relevante investigar a relação do bairro com os processos urbanos que moldaram a cidade do Rio de Janeiro, incluindo obras como *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*²² do geógrafo Maurício de Abreu.

Em um processo paralelo ao aprofundamento das leituras busquei filmes que se passam em Copacabana e então selecionei a filmografia base da pesquisa. Ao considerar as obras cinematográficas selecionadas como arquivos a serem investigados, proponho uma desmontagem dos filmes, de modo que os fragmentos das narrativas instiguem visões pouco exploradas. De certo modo desmontar permite uma aproximação dos fragmentos das diferentes narrativas filmicas escolhidas, e também de arquivos de outra natureza, em um processo que podemos chamar de remontagem. Sendo esses arquivos: recortes de jornais que se relacionam com as questões levantadas; plantas baixas de elementos arquitetônicos que permitam entender as relações espaciais evidenciadas pelos filmes; fragmentos de textos de historiografias sobre o bairro; relatos e imagens das visitas de campo. São três frentes de pesquisa simultâneas que consistem em: análise dos filmes, busca em acervos e idas a campo. Em relação à busca em acervos, foram consultados diversos recursos, incluindo acervos privados dos condomínios dos edifícios pesquisados, além de acervos públicos como o arquivo geral da cidade e a hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (com foco especial no jornal Correio da Manhã entre as décadas de 1940 e 1960). Quanto às visitas a campo, elas constituem uma parte fundamental do método de pesquisa, permitindo uma compreensão mais profunda do contexto urbano em que os filmes se desenrolam. Durante essas visitas, buscou-se não apenas a localização das tramas filmicas, mas também o entendimento da relação dos elementos arquitetônicos com o entorno. Além disso, foram realizadas conversas com

²⁰ VELHO, Gilberto. **A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1973 (1º edição); 1989 (5º edição).

²¹ O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013.

²² ABREU, Maurício de A. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.

moradores e síndicos dos condomínios, e registros fotográficos. Através de um processo de montagem-desmontagem-remontagem busco a justaposição de narrativas e arquivos costurada por questões que surgem do choque das variadas visões de Copacabana.

1

Urbanidade, Montagem e Cinema

1.1

“Mitos Urbanos” : De Copacabana a Barra da Tijuca

Proponho começar de trás para frente, numa tentativa de analisar como certos discursos urbanos estão imbricados. Tratarei de um mito urbano: a ocupação da Barra da Tijuca, que nasce em 1969 na forma do Plano Piloto da Barra da Tijuca, de Lúcio Costa, como resultado da soma dos desejos de uma elite carioca, decepcionada com a suposta decadência de Copacabana a partir dos anos 50, e das aspirações de arquitetos e urbanistas modernistas brasileiros, ansiosos para obterem a chave do ordenamento urbano numa cidade em expansão.

"Primeiro, era só paisagem. Estranha e bela paisagem. O mar, os maciços da Pedra Branca e Tijuca, as três lagoas Marapendi, Tijuca e Jacarepaguá ou Camburi."(fig.1. e fig.2.). Assim é descrita a porção de terras ainda não urbanizadas da Barra da Tijuca pelo trecho do curta *A Cidade Cresce Para a Barra* (1970). Ao som de uma bossa nova e uma narração em off, o filme tem o intuito de apresentar o Plano Piloto da Barra da Tijuca para urbanização da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá. As imagens aéreas paradisíacas anunciam a transformação em curso: "De cada um de seus extremos, esta é a região a ser urbanizada." (fig.3. e fig.4.). Ou ainda : “A autoestrada Lagoa-Barra da Tijuca conduzirá a terceira fase de ocupação da cidade: da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca e o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá.” (fig.5.).



Fig.1. *A Cidade Cresce Para a Barra*. Direção: Paulo Roberto Martins. Rio de Janeiro, 1970.



Fig.2. *A Cidade Cresce Para a Barra*. Direção: Paulo Roberto Martins. Rio de Janeiro, 1970.



Fig.3. *A Cidade Cresce Para a Barra*. Direção: Paulo Roberto Martins. Rio de Janeiro, 1970.



Fig.4. *A Cidade Cresce Para a Barra*. Direção: Paulo Roberto Martins. Rio de Janeiro, 1970.



Fig.5. *A Cidade Cresce Para a Barra*. Direção: Paulo Roberto Martins. Rio de Janeiro, 1970.

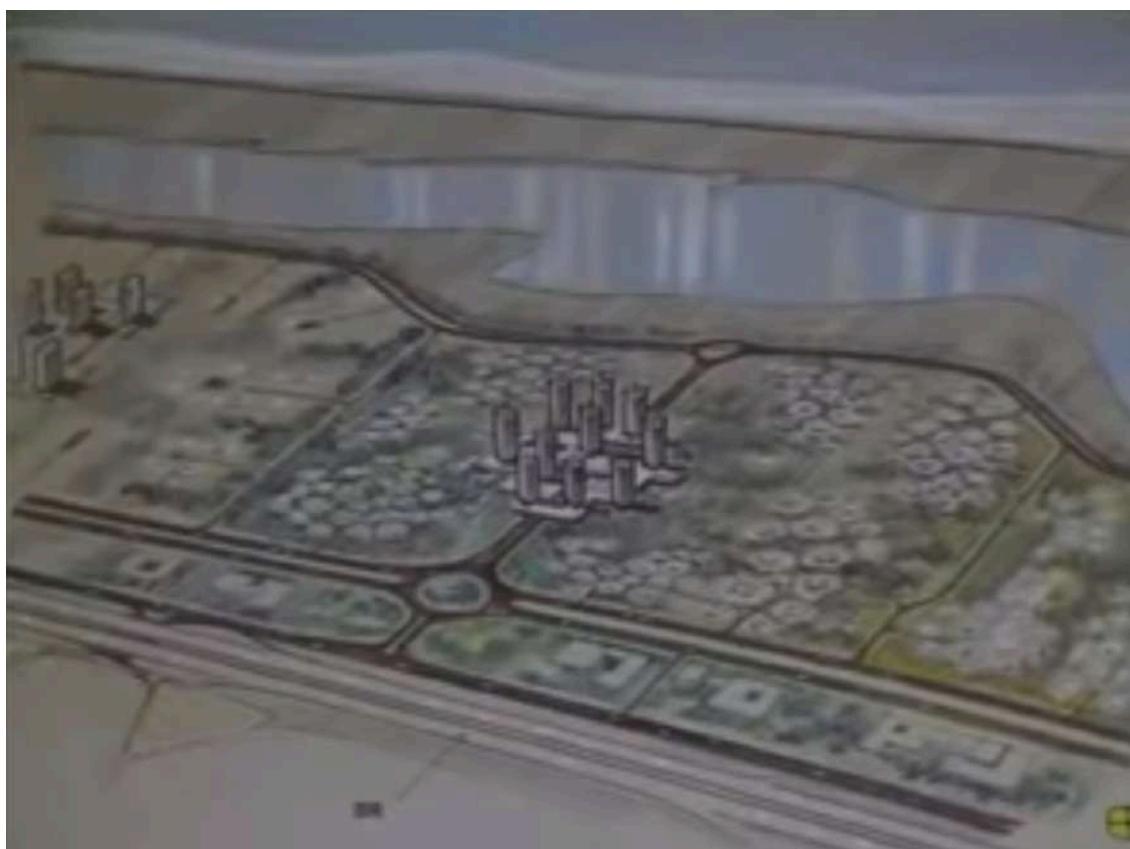


Fig.6. *A Cidade Cresce Para a Barra*. Direção: Paulo Roberto Martins. Rio de Janeiro, 1970.

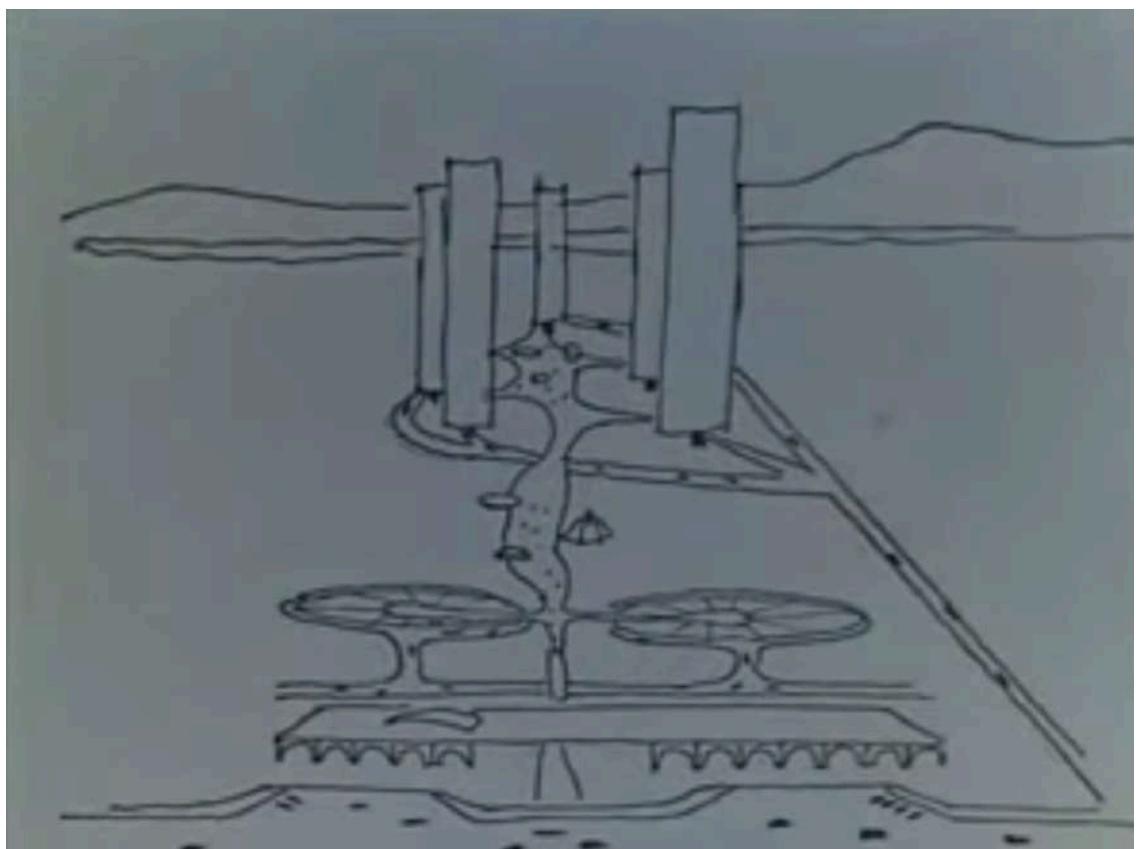


Fig.7. *A Cidade Cresce Para a Barra*. Direção: Paulo Roberto Martins. Rio de Janeiro, 1970.



Fig.8. *A Cidade Cresce Para a Barra*. Direção: Paulo Roberto Martins. Rio de Janeiro, 1970.



Fig.9. *A Cidade Cresce Para a Barra*. Direção: Paulo Roberto Martins. Rio de Janeiro, 1970.

O texto narrado por Echito Reis é atribuído à autoria de Lúcio Costa e parece ser uma adaptação do memorial do Plano Piloto da Barra da Tijuca, escrito pelo arquiteto, para o cinema. No curta-metragem, além da narração, são incluídos croquis, esboços e desenhos que complementam a apresentação do projeto (fig.6. e fig.7). A narração descreve em detalhes as intenções da expansão do Rio de Janeiro para a Barra, destacando: "Desta forma, o círculo norte-sul se fechará, restabelecendo a perdida unidade que dividiu a cidade em duas porções desiguais." (fig.8.). Em outra cena do curta, numa sala repleta de pranchetas e profissionais, é enfatizado o protagonismo do autor desse grande projeto: "Um homem foi chamado para urbanizá-la: o Professor Lúcio Costa." (fig.9.)

Através das imagens aéreas, fotografias, imagens dos profissionais envolvidos, croquis esquemáticos, desenhos do que virá ser a região e narração o curta confere uma credibilidade para o projeto apresentado. A paisagem filmada, somada aos outros artifícios citados, situa o espectador em um lugar filmico, essa

suposta futura Barra da Tijuca¹. Esse lugar construído pelo curta, não é meramente uma representação neutra e objetiva, tampouco um reflexo do "real". Por meio do cinema, é criada uma narrativa e um imaginário que legitimam e justificam a expansão do Rio de Janeiro em direção à Barra sob os moldes imaginados por Lúcio Costa. Dessa forma, a Barra da Tijuca urbanizada, esse lugar filmico apresentado pelo curta-metragem, passa a existir antes mesmo de se concretizar fisicamente.

O curta-metragem recebeu o Prêmio Anual do Instituto de Arquitetos do Brasil em 1970, destacando-se pela direção, o que possivelmente sugere uma visão para a Barra da Tijuca compartilhada e celebrada por outros arquitetos da época. Além da narrativa elaborada por Lúcio Costa em seu memorial, ou mesmo da sua versão adaptada para o cinema, o próprio mercado imobiliário também desempenhou um papel crucial na formulação de narrativas sobre o imaginário da Barra da Tijuca.



Fig.10. VIVA no paraíso. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ano 80, n. 255, p. 15, 2 jun. 1971.

¹ NAME, Leonardo. **Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade**. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.037/676>> Acesso em: 21.mar.2024.

“Viva no Paraíso” anunciava o lançamento do empreendimento Centro da Barra no *Jornal do Brasil* em 1971 (fig.10.). Trata-se da anunciação de um sonho, apresentado como um novo estilo de vida, “a nova forma de viver”. A promessa de uma vida mais calma, prática e segura dentro de condomínios fechados com grandes áreas de lazer, disponibilidade de serviços, próximos o bastante da calmaria da praia, e longe o suficiente do caos urbano de uma zona sul, já então, integralmente edificada². Esta estratégia de marketing parecia visar principalmente homens jovens, com diferentes apelos, como a imagem de uma mulher com trajes reduzidos ou sugerindo a possibilidade de proporcionar ao filho “o direito de ser criança”³. O empreendimento Centro da Barra foi projetado em 1969 por Oscar Niemeyer, um dentre diversos empreendimentos lançados para ocupar a então semi virgem Barra da Tijuca.

A região hoje consolidada da Barra da Tijuca começou a ser frequentada na década de 1930, um vasto território praticamente desocupado com poucos loteamentos e vias de ligação à Zona Sul recém construídas. Ainda nessa época, a região não havia despertado o interesse do mercado imobiliário como região potencial para a expansão urbana do Rio de Janeiro. Somente em 1960, após a inauguração de Brasília, e assim, com a perda do status de capital do Rio de Janeiro, fomenta-se uma discussão acerca dos inúmeros problemas urbanísticos da cidade e a ideia de uma expansão para o oeste. A cidade precisaria ser reinventada, renovada, existia uma insatisfação em relação à baixa qualidade estética dos empreendimentos gerados pelo mercado imobiliário e problemas de trânsito. A zona sul era considerada um espaço esgotado, sem possibilidades para o novo⁴. A região a beira-mar cercada por montanhas e lagos passa a ser vista como um espaço para a “redenção de uma cidade mal planejada”⁵, uma possibilidade de futuro para a cidade a ser construído em conjunto por arquitetos, agentes do poder público e empresários do mercado imobiliário⁶. Aos olhos de uma elite a ideia de um novo futuro para a cidade é também uma promessa de um

² O'DONNELL, Julia; DE SAMPAIO, Lilian Amaral; CAVALCANTI, Mariana. **Entre futuros e ruínas: Os caminhos da Barra Olímpica**. Dilemas-Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, v. 13, n. 1, p. 119-146, 2020. p. 127.

³ Ibidem. p.127.

⁴ Ibidem. p. 124.

⁵ Ibidem. p. 125.

⁶ Ibidem. p. 124.

novo estilo de vida, uma nova concepção de vida urbana, livre das falhas dos tumultuosos bairros da zona sul:

“É o dia a dia. É o cheiro da gasolina que o pessoal tá cheirando aí, entendeu? E tá ficando nervoso, agitado. É isso aí, mas tá tudo bem, não é nada não.”

“O que tu acha de Copacabana?”

“É uma agitação. Mano, não dá não. O negócio é procurar a mata. Isso aqui não dá não.” (fig.11.)

“Copacabana é realmente uma das paisagens mais lindas do mundo, mas necessita ser bem policiada. Precisa ter banheiros sanitários (...) e acabar com esse desfile permanente de cachorros que sujam a calçada toda.” (fig.12.)

“Acho Copacabana legal, um bairro bacana. Rapaziada com a cabeça feita. É isso aí, nascido e criado aí. (...) Não vou achar nada legal, né? Enjoado. É muita poluição, muito bandido, muito maconheiro. É isso aí. Eu, como não gosto.” (fig.13.)

“É um bairro de loucos! Um bairro de loucos! Ninguém se entende em Copacabana!” (fig.14.)



Fig.11. *Copa Mixta*. Direção: José Joffily. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.12. *Copa Mixta*. Direção: José Joffily. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.13. *Copa Mixta*. Direção: José Joffily. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.14. *Copa Mixta*. Direção: José Joffily. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.15. *Copa Mixta*. Direção: José Joffily. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.16. *Copa Mixta*. Direção: José Joffily. Rio de Janeiro, 1979.

Os depoimentos acima fazem parte das entrevistas que compõem o curta *Copa Mixta* (1979) de José Joffily. Misto de documentário e ficção, o curta-metragem retrata Copacabana do final da década de 1970. A montagem combina relatos espontâneos e falas ensaiadas. As opiniões variam entre uma apreciação do bairro e sua paisagem e um descontentamento com suas dinâmicas. A Copacabana de Joffily é diversa, vibrante e contraditória. Junto às entrevistas, o curta também exibe imagens do bairro, caracterizando-o como um espaço repleto de transeuntes, com cenas da praia lotada (fig.15.) e das ruas, onde os pedestres se esbarram nas calçadas (fig.16.).

Apesar de vaga, a ideia partia de uma certeza repetida à exaustão: a necessidade de evitar, no novo bairro a se criar, os erros cometidos em Copacabana. Referido como “um exemplo de problema que nos foi legado”, o famoso bairro da Zona Sul é reiteradamente apresentado como vítima da “exploração imobiliária” (RIO..., 02/06/1968b, p. 6) e da falta de planejamento, figurando como contraponto absoluto do futuro a ser construído na Barra da Tijuca.⁷

Se a Barra da Tijuca era a promessa de um sonho, Copacabana, para alguns, seria o pesadelo. E assim nasce o “mito urbano da ocupação Barra da Tijuca” a esperança do Rio passado a limpo⁸. Sob a gestão do governador Francisco Negrão de Lima (1965 - 1971), o Estado da Guanabara convida Lúcio Costa para criar o plano que faria a cidade do Rio se reinventar. O autor do Plano Piloto de Brasília parecia a escolha certa para evitar que a região crescesse de maneira desordenada, e direcionar a ex-capital rumo a um futuro moderno. Em junho de 1969 Lucio Costa entrega ao governador o Plano-Piloto para urbanização da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá (“Plano Piloto da Barra da Tijuca”), aos moldes da nova capital do país.⁹

No projeto de Lúcio Costa, a Barra da Tijuca daria ao carioca outra forma de experimentação urbana, radicalmente oposta ao tumulto de Copacabana, onde uma multidão de pessoas das mais diversas camadas sociais disputavam, não sem dificuldade, um lugar nas calçadas, ruas e

⁷ Ibidem. p. 125.

⁸ OMISSÃO. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ano 78, n. 125, p. 6, 3 set. 1968.

⁹ O'DONNELL, Julia; DE SAMPAIO, Lilian Amaral; CAVALCANTI, Mariana. **Entre futuros e ruínas: Os caminhos da Barra Olímpica**. Dilemas-Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, v. 13, n. 1, p. 119-146, 2020. p. 125.

areias. No novo bairro, em meio a um espaço vazio de construções e de tradições, surgiria uma paisagem genuinamente moderna – feita de altas torres, belos jardins e enclaves residenciais próximos a praças e parques –, capaz de moldar não apenas os itinerários como também a relação dos cariocas com o espaço urbano.¹⁰

Todo burburinho e a visibilidade da região tornou-a um forte atrativo para investidores imobiliários e moradores. Entretanto, o que se consolidou como bairro foi algo radicalmente diferente das idealizações propostas. Apenas parte do plano de Lucio Costa se materializou, e mesmo esse sofreu contínuas mudanças devido à pressão do setor imobiliário para alterações de gabaritos, taxas de ocupação e dos usos previstos originalmente¹¹. O empreendimento Centro da Barra, projeto que a princípio se encaixava dentro dos parâmetros do Plano Piloto, se tornou um dos maiores escândalos imobiliários do Rio com a construção de apenas três das setenta e seis torres residenciais prometidas, e apenas duas entregues. Ainda assim, o desejo de viver “junto ao mar” e fazer “o negócio da sua vida” ainda estava vivo, e a resposta do mercado imobiliário foi o lançamento de diversos empreendimentos de condomínios fechados.

Talvez esse desejo venha de um eco que se repete desde a consolidação do estilo de vida praiano como algo associado a boa qualidade de vida. A partir do final do século 19 as praias passam a ser vistas como espaço para o lazer e ganham valor de paisagem carioca¹². A cultura da valorização das orlas associava investimentos de infraestruturas nessas áreas a “um projeto de inserção definitiva da capital nos rumos da civilização moderna”¹³. A ideia de progresso parece se repetir sempre associada a novos investimentos em diferentes áreas do Rio de Janeiro e em diferentes momentos históricos, tanto no discurso de ocupação da Barra da Tijuca na década de 1960, como no discurso para o desenvolvimento dos bairros da orla como Copacabana, Leme e Ipanema na década de 1910.

Em *História dos Bairros: Copacabana*¹⁴ (1986), os autores descrevem como Copacabana nasce moderna, com a configuração de um bairro. Bairros

¹⁰ Ibidem. p.126.

¹¹ Ibidem.

¹² VIEIRA, Ivan Souza. **Nas alturas**. Disponível em:

<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.258/8318>> Acesso em: 7.jul.2023

¹³ O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013. p.87.

¹⁴CARDOSO, Elizabeth et al. **História dos bairros: Copacabana**. Rio de Janeiro: João Forte Engenharia, Editora Index, 1986.

como Tijuca e Botafogo tiveram seus processos de formação composto por longas etapas. Copacabana, por outro lado, se consolida como um bairro ocupado com o acesso à infraestrutura urbana em menos de trinta anos. Isso decorre principalmente dos diversos empreendimentos imobiliários adotados na região, absorvendo tudo que havia de mais novo, se forjando como um bairro que caracterizava o novo modo de viver carioca¹⁵. A construção do túnel velho e a chegada do bonde nessa área marcam o começo de um crescimento¹⁶. Até a chegada do bonde no bairro, a região era apenas um grande areal ocupado por poucas construções de difícil acesso. A partir de 1870 a praia afastada começa a ser pensada como um possível bairro conectado a cidade através das linhas de bondes, o que só ocorreria de fato 20 anos depois¹⁷. Era importante para os proprietários locais que o bonde chegassem e ao mesmo tempo era importante para a Companhia Jardim Botânico - empresa responsável pela construção das linhas de bonde - que a urbanização se consolidasse. Sendo assim, ambas as partes se aliam à Empresa de Construções Civis, e em 1849 a malha viária básica de Copacabana já está projetada, porém ainda sem a presença de construções¹⁸.

Apesar de ainda ser uma região pouco povoada, a instalação de serviços e infraestruturas urbanas foi proporcionada pelo governo municipal desde cedo, incentivando a ocupação progressiva do bairro. Durante o governo do prefeito Pereira Passos (1902 - 1906), houve investimentos na melhoria da avenida Beira-Mar e em 1906 foi inaugurado o túnel do Leme - conhecido como Túnel Novo e naquele momento com apenas uma das galerias - facilitando o acesso ao bairro. No final do seu governo, também se iniciaram as obras da Avenida Atlântica, projeto que na época tinha apenas 6 metros de largura. A rápida implementação de serviços básicos, como água, iluminação a gás e esgoto, também foi garantida pela forte pressão dos proprietários e da Empresa de Construções Civis sobre a prefeitura¹⁹. Já em 1919 a administração de Paulo Frontin, depois de diversas ressacas que exigiam a reconstrução de alguns trechos da avenida Atlântica, inicia a ampliação da via para duas pistas com um novo

¹⁵Ibidem. p.13 e 14

¹⁶ ABREU, Maurício de. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997. p. 48.

¹⁷ CARDOSO, Elizabeth et al. **História dos bairros: Copacabana**. Rio de Janeiro: João Forte Engenharia, Editora Index, 1986. p.23 e 24

¹⁸ Ibidem. p.38

¹⁹ Ibidem. p.49

sistema de iluminação e calçadas que propiciavam um passeio agradável junto a orla²⁰.

Todas essas obras de infraestrutura tornaram Copacabana cada vez mais interessante aos olhos de investidores. Assim, em 1923 na reformada avenida Atlântica é inaugurado o Copacabana Palace Hotel, que pelo seu caráter luxuoso passa ser mais um atrativo e um marco do bairro²¹. O hotel tinha um gabinete mais alto do que a maioria das construções de Copacabana até então. A valorização imediata das terras de Copacabana, impulsionada pela presença do Copacabana Palace, levou a Empresa de Construções Civis a vender os lotes adjacentes ao hotel para a edificação dos primeiros prédios de apartamentos do bairro²². Assim, a consolidação de Copacabana já estava estabelecida no início da década de 30, com praticamente todos os lotes ocupados²³. Nesse período, o bairro ainda se caracterizava por ser predominantemente residencial, com casas e edifícios de poucos pavimentos²⁴.

Já no final da década de 1940, Copacabana passa ser um verdadeiro subcentro em formação, com rápido crescimento populacional atraindo comércios e os mais variados serviços, outrora radicados no centro. Nesse processo, o bairro passa a ser um importante mercado de trabalho, atraindo grande quantidade de mão-de-obra barata que passam a ocupar terrenos íngremes não valorizados pelo mercado imobiliário, formando, assim, favelas na região²⁵. Copacabana, que antes era um bairro balneário escassamente povoado junto ao Leme, Ipanema e Leblon, teve suas edificações rapidamente substituídas.

O mesmo tom otimista da propaganda que anunciava o lançamento do empreendimento Centro da Barra no *Jornal do Brasil* a ser construído na Barra da Tijuca, pode ser observado em propagandas de lançamentos dos primeiros “rasga céus”, como eram chamados os edifícios de apartamentos de 8 a 12 andares, em Copacabana em 1929. A proliferação de edifícios em altura em Copacabana colocou o bairro “nos orgulhosos trilhos da metropolização”²⁶. Os primeiros

²⁰ Ibidem. p.51

²¹ Ibidem. p.54.

²² Ibidem. p.161.

²³ Ibidem. p.56.

²⁴ ABREU, Maurício de A. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997. p. 48.

²⁵CARDOSO, Elizabeth et al. **História dos bairros: Copacabana**. Rio de Janeiro: João Forte Engenharia, Editora Index, 1986. p.

²⁶ O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013. p.181.

edifícios de apartamentos eram anunciados como moradias de luxo, com acabamentos de primeiríssima qualidade. Morar em apartamentos era uma nova prática²⁷, representava uma “nova forma de viver” como também anuncia o lançamento do empreendimento Centro da Barra. Assim, como a Barra da Tijuca, que em um dado momento passou a ser vista como um caminho de mobilidade social, Copacabana, anteriormente, deu passos parecidos :

O conforto igual às vivendas suntuosas que só os milionários podem possuir, daí a preferência que vêm conseguindo na capital carioca os grandes prédios que ficam ao alcance do médico, do advogado, do funcionário público, enfim, de todos quantos têm uma posição na sociedade sem haver acumulado fortuna.²⁸

Morar em arranha-céus à beira mar passou a configurar um símbolo de status social. Ao longo dos anos a fama de Copacabana cresceu, seu contingente populacional aumentou cada vez mais, e assim, também a demanda por imóveis no bairro²⁹. Nesse sentido, surgem novas modalidades de comercialização de imóveis com menor metragem quadrada, possibilitando uma composição social cada vez mais heterogênea. A partir dos anos 50 se confirma em Copacabana a tendência da construção de grandes edifícios de conjugados³⁰. Apesar de direcionado para um outro público e de tratarem de outras tipologias, menos luxuosas, as narrativas das propagandas seguiam sendo muito parecidas com as dos primeiros edifícios de apartamentos de Copacabana e com a propaganda do lançamento na Barra Tijuca já abordada anteriormente. Sob os slogans “conjunto arquitetônico moderno”, “apartamentos bem arejados, indevassáveis”, “construção de primeira e acabamento esmerado”, “próximo à praia”, era anunciado pelo jornal *O Globo* em 1954 o lançamento do Edifício Richard. Conhecido também como “duzentão”, na rua Barata Ribeiro 200, o edifício possui 45 apartamentos por andar (fig.17.).

Apesar dos slogans da propaganda destacarem as inúmeras vantagens de adquirir uma das unidades do Edifício Richards, nem sempre os edifícios de

²⁷ VIEIRA, Ivan Souza. **Nas alturas.** Disponível em:

<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitempos/22.258/8318>> Acesso em: 7.jul.2023

²⁸ Diário de Notícias, 26 mai 1932.

²⁹ CARDOSO, Elizabeth et al. **História dos bairros: Copacabana.** Rio de Janeiro: João Forte Engenharia, Editora Index, 1986. p.183.

³⁰ ibidem.

conjugados do bairro recebiam elogios. Em *A utopia urbana*³¹ Gilberto Velho faz uma descrição detalhada do Edifício Estrela, um edifício de conjugados em Copacabana. No livro, o autor descreve como existe para em torno desse tipo de prédio um estigma pela crença de, nas palavras do autor, “um baixo padrão moral de seus habitantes”³². Construído em 1954, o Edifício Estrela³³ possuía 10 pavimentos, com 16 apartamentos por andar, todos com 39 metros quadrados de área.



Fig.17. Anúncio de venda de imóveis no Edifício Richard, Rua Barata Ribeiro 200. O Globo, Rio de Janeiro, 1954.

³¹ VELHO, Gilberto. **A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1973 (1º edição); 1989 (5º edição)

³² Ibidem. p. 80.

³³ Nome fictício dado pelo autor para proteger a privacidade dos moradores. O autor indica que o edifício se localiza na Rua Barata Ribeiro em Copacabana, porém sem precisar a localização exata.

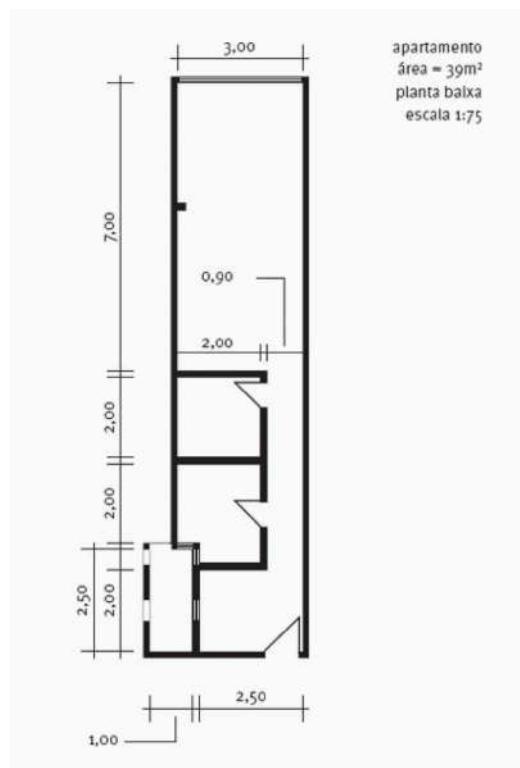


Fig.18. Planta da unidade do Edifício Estrela, Rio de Janeiro. Fonte: VELHO, Gilberto. A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1973 (1º edição); 1989 (5º edição)

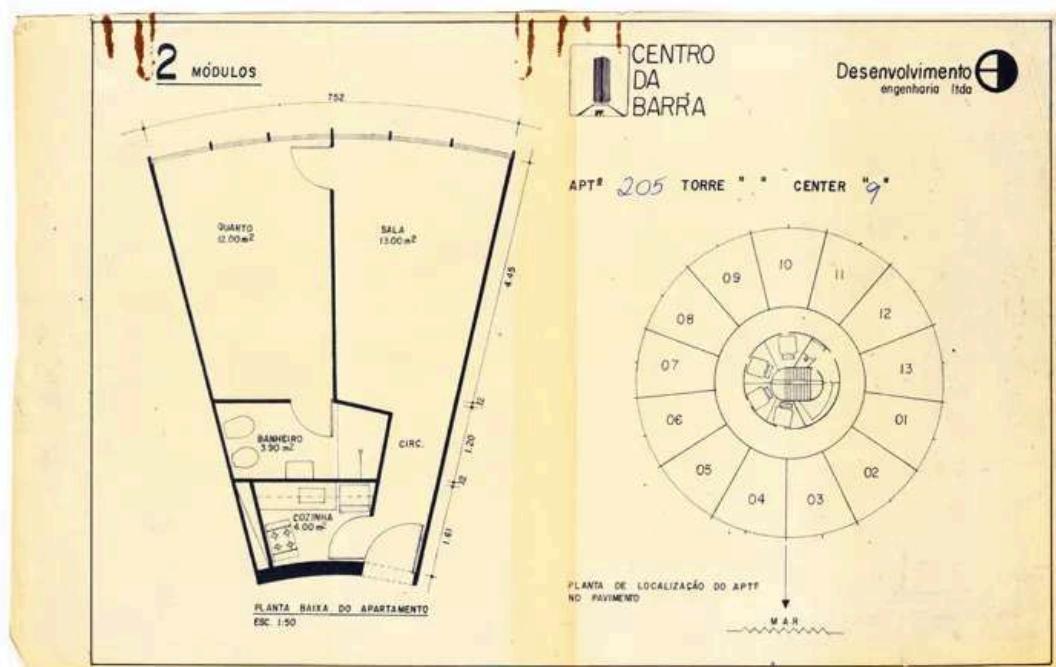


Fig.19. Oscar Niemeyer. Planta baixa do apartamento e planta de localização do apartamento no pavimento da Torre Charles de Gaulle. Rio de Janeiro, 1969.

Ainda que pareçam proposta muito distintas se pensarmos no lançamento do empreendimento Centro da Barra na Barra da Tijuca e os edifícios de conjugados construídos em Copacabana, ao observar a planta baixa do apartamento modelo do Edifício Estrela poderíamos sugerir que não há uma grande diferença na “nova forma de viver” proposta pela edificação barrense. A Torre Charles de Gaulle, uma das três torres concluídas do projeto de Niemeyer Centro da Barra, conta com 13 apartamentos por andar de 51 metros quadrados de área. As propostas contam com um número parecido de apartamentos por andar, além das plantas baixas de apartamentos com configurações bastante similares. A circulação interna dos apartamentos se dá por um corredor lateral que dá acesso a cozinha e as aberturas se localizam em uma única frente. Apesar de uma diferença considerável de 12 metros quadrados por unidade, o apartamento anunciado na Torre Charles de Gaulle pode ser comparável a um quarto e sala de Copacabana, também presentes em alguns edifícios de conjugados, como o Edifício Richard (fig.18. e fig.19.). O que caracterizaria, então, essa “nova forma de viver” proposta pelo empreendimento Centro da Barra, mais uma vez “próximo à praia” e com tipos de apartamentos similares? A resposta talvez seja o modelo de cidade, a forma de viver no modelo moderno de cidade, baseado no Urbanismo Funcionalista.

Os primeiros edifícios da Barra da Tijuca seguiam alguns dos parâmetros estabelecidos no Plano de Lúcio Costa. No entanto, a partir da década de 1980, os novos condomínios foram construídos sem qualquer vínculo com os padrões de construção inicialmente previstos³⁴. O plano foi gradualmente sofrendo pressões, resultando em mudanças no gabarito permitido e no espaçamento entre edificações. Essas alterações modificaram drasticamente a relação da massa construída com a paisagem natural originalmente proposta³⁵. As unidades de vizinhança, modelo empreendido nas superquadras de Brasília, que esboçava a livre circulação, heterogeneidade social, e acesso a comércios e serviços públicos, adquiriram caráter restritivo de concentração da população de alto e médio poder aquisitivo³⁶. O perfil de refúgio é concretizado em condomínios totalmente

³⁴ Ibidem. p.129.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem. p.128.

murados com serviços privados de segurança para garantir o sossego, que antigos bairros da Zona Sul aparentemente não forneciam mais³⁷.

O mito de um bairro a ser protegido da especulação imobiliária acaba por receber os mais diferentes investimentos, sem qualquer conexão com o que um dia foi idealizado, tornando-se de fato o possível paraíso para alguns. Uma parte da especulação e projeção do que a ocupação da Barra da Tijuca seria provém de um desejo de exclusividade de uma elite, e talvez esse futuro, sim, tenha se concretizado e se materializado através de condomínios fechados que atendem às mais diversas demandas em um só lugar, shoppings e fácil acesso à praia.

O desejo de exclusividade não é novo. No entanto, a “marcha para o oeste”³⁸ pode ser interpretada como uma resposta ao crescimento populacional de Copacabana, que deixou de ser um bairro reservado apenas para parcelas da população de alto poder aquisitivo. Antes, Copacabana era sinônimo de elegância e distinção, ocupado por uma aristocracia praiana e considerado um “receptáculo natural das camadas médias ascendentes”³⁹. A popularização da cultura praiana na década de 1930, devido aos fortes investimentos na região, incentivou, não apenas turistas e novos moradores, mas também visitantes de outros bairros, gerando uma “indesejável mistura de classes” que ameaçava a “ordem” e a “beleza social das praias” defendidas “pelos fiéis escudeiros da identidade aristocrática”⁴⁰:

Apreensiva com o exotismo, o “aburguesamento” e a decadência estética e moral trazidos pelo turismo, pelos arranha-céus e pelos numerosos visitantes locais, a elite praiana testemunhava tanto o sucesso de seu projeto de divulgação dos hábitos balneários como (e talvez principalmente) os sintomas do esfacelamento dos parâmetros de elegância sobre os quais havia construído sua identidade aristocrática.⁴¹

Entretanto, a visão modernista de futuro para a Barra da Tijuca de fato não se concretizou. Como mencionado anteriormente, o Plano Piloto para Barra da Tijuca parte dos princípios do Urbanismo Funcionalista, difundidos principalmente pelo arquiteto Le Corbusier. A “Carta de Atenas”, um documento

³⁷ Ibidem.

³⁸ Termo usado por Julia O'Donnell no livro **A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013. p. 191.

³⁹ O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013. p.191

⁴⁰ Ibidem. p.191.

⁴¹ Ibidem. p.195.

redigido em 1933 pelo arquiteto francês, detalha ideais para as cidades do futuro. Essa cartilha de princípios a ser seguidos surge como resposta aos desafios para a reconstrução de uma Europa pós-guerra, junto ao déficit habitacional acumulado⁴².

O documento sintetiza os princípios do Urbanismo Funcionalista. Seu conteúdo inclui contribuições prévias do estudo da arquitetura, incluindo o pensamento do socialismo utópico até as vanguardas da Bauhaus. Baseado nos estudos das necessidades básicas do ser humano, o Urbanismo Funcionalista, propunha um modelo de cidade facilmente reproduzível, e entendia que as chaves do urbanismo podiam se resumir a quatro funções: habitar, trabalhar, recrear e circular. Sendo assim, supunha-se uma cidade planejada, onde as construções seriam padronizadas, o solo privado urbano seria submetido aos interesses coletivos, alta industrialização dos recursos, com controle da densidade urbana, de modo a proporcionar um equilíbrio entre a massa construída e as áreas verdes. O planejamento proposto também previa a separação da cidade em zonas, a sistematização da circulação, sugerindo construções de via largas e a separação entre pedestres e veículos⁴³.

A “Carta de Atenas” revela uma visão cientificista do ser humano, deixando de lado o aspecto plural e complexo das diferenças de cultura e de classe. A pura análise funcional ignora também qualquer tipo de historicidade, levando a uma proposição de espaço de caráter homogêneo. Atribuia-se à arquitetura proposta a capacidade de erradicar as injustiças sociais e de determinar os destinos da cidade. A figura do arquiteto aqui é idealizada como uma autoridade que tem a resposta para a resolução das cidades, como um demiurgo⁴⁴. Apesar da dita ruptura proposta pelo moderno com o sistema de valores clássicos, em tom autoritário e otimista com o futuro, a “Carta de Atenas” roteiriza através de orientações uma resposta em um único sistema fechado. É uma espécie de receita determinista, um documento típico de fé no projeto, que deposita na arquitetura e no arquiteto uma esperança e grandeza idealizada.

A visão moderna presente na “Carta de Atenas” oferece algumas pistas de porque um sistema único de soluções deterministas de ordenamento sofreu duras

⁴² CORBUSIER, Le. **A Carta de Atenas**. Rebeca Scherer (trad.). São Paulo:HUCITEC:EDUSP, 1993. p.20.

⁴³ Ibidem. p.21.

⁴⁴ Ibidem. p.22.

críticas nos anos seguintes, levando consequentemente a queda desse modelo como o ideal para o planejamento urbano. A crítica pós-moderna apontou para os “fúteis esforços dos anos 60 de desenvolver modelos de planejamento de larga escala, abrangentes e integrativos”⁴⁵. David Harvey (1935) ao comparar o pensamento de planejadores modernistas com pós modernos, indica como há uma tendência totalizante e uma busca pelo domínio da cidade através de elaboração de uma forma fechada por parte dos primeiros, enquanto os pós modernos admitem a lógica caótica da metrópole, buscando soluções formais “abertas”.⁴⁶ Segundo o autor, o pensamento pós-moderno, influenciado por autores como Foucault e Lyotard, condena as metanarrativas, explicações universalizantes, e busca se pautar nas pluralidades⁴⁷.

De fato, o urbanismo moderno não considera o imprevisto, as preexistências ou o caráter múltiplo e lacunar da cidade. A promessa de uma Barra da Tijuca nesses moldes, de uma cidade racional e ordenada, se esfacela também devido à pressão de incorporadoras e agentes do capital privado, e acaba por se materializar de maneira excludente. Ao narrar certa idealização criada em torno do “mito urbano da ocupação Barra da Tijuca” reforçado pelo cinema e propaganda, entendo que houve uma certa simplificação da experiência urbana, ou ainda uma resistência às preexistências e a heterogeneidade inerente às cidades. O Rio não poderia ser passado a limpo. Portanto, contra essa visão de uma zona sul esgotada, acredito que ainda há muito a ser explorado a partir das sobrevivências urbanas. Ao meu ver, o bairro que é taxado de decadente por uma elite que busca fugir do caos urbano, é, na verdade, rico em narrativas urbanas pouco exploradas.

⁴⁵ HARVEY, David. **A Condição pós-moderna**. edições Loyola, 1992. p.

⁴⁶ Ibidem. p. 49.

⁴⁷ Ibidem. p. 50.

1.2

Leituras de cidade e montagem

Apenas na aparência a cidade é homogênea. Até mesmo seu nome assume um tom diferente nos diferentes lugares. Em parte alguma, a não ser em sonhos, é ainda possível experienciar o fenômeno do limite de maneira mais original do que nas cidades. Entender esse fenômeno significa saber onde passam aquelas linhas que servem de demarcação, ao longo do viaduto dos trens, através das casas, por dentro do parque, à margem do rio; significa conhecer essas fronteiras, bem como os enclaves dos diferentes territórios. Como limiar, a fronteira atravessa as ruas; um novo distrito inicia-se como um passo no vazio; como se tivéssemos pisado num degrau mais abaixo que não tínhamos visto.

[C 3, 3]⁴⁸

Ainda que encontremos na crítica pós-moderna um ponto de inflexão no pensamento urbano, ao condenar as metanarrativas, científicidade positivistas e metodologias funcionalistas , podemos rastrear o início desse pensamento nas vanguardas surrealistas modernas dos anos 1920 e 1930⁴⁹. Artistas, escritores e teóricos, dentre eles Sergei Eisenstein (1898 - 1948), Bertolt Brecht (1898-1956), Walter Benjamin (1892-1940), Georges Bataille (1897-1962) e Aby Warburg (1866-1929) no período entreguerras formulam pensamentos complexos que partem da heterogeneidade⁵⁰. Em comum esses pensadores desafiam formalismos estetizantes e os excessos da modernidade através da exploração da montagem⁵¹. Benjamin, por exemplo, um pensador da tradição marxista, tradição essa apontada por pensadores pós modernos como um amplo esquema interpretativo totalizante, considera a ideia da montagem como um exercício para “tentar capturar as

⁴⁸ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2009. p.127.

⁴⁹ HARVEY, David. **A Condição pós-moderna**. edições Loyola, 1992. p.55.

⁵⁰ JACQUES, Paola Berenstein. **Montagem urbana**. In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D.; DRUMMOND, W. (Org.). Memória, narração, história: experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea (Tomo IV). Salvador: EDUFBA, 2015. p.48.

⁵¹ Ibidem. p.74.

relações multiestratificadas e fragmentadas entre economia, política e cultura”⁵². Em seu trabalho inacabado *Passagens*⁵³ Benjamin denomina seu método de operação de montagem literária, método este também utilizado no seu livro *Rua de mão única*⁵⁴.

Em ambas as obras de Benjamin citadas o autor utiliza a montagem como um recurso literário para narrar a própria experiência nas cidades modernas, em *Passagens Paris*, e em *Rua de mão única Berlim*⁵⁵. Através da justaposição de elementos recortados - citações, notas, pedaços de textos de campos variados e etc. - ou seja, fragmentos textuais, Benjamin busca possibilitar uma apreensão mais complexa da cidade⁵⁶. Além da própria quebra de linearidade formal proposta ao criar uma narrativa com vários saltos textuais, os fragmentos colecionados pelo autor também podem pertencer a diferentes momentos históricos, rompendo também com a linearidade temporal.

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. [N la, 8]⁵⁷.

(...) A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. (...). Portanto romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal. [N 2, 6]⁵⁸

Trata-se de uma forma de narrar diferente do historicismo, na medida em que admite a coexistência de tempos distintos e diferentes vozes. O próprio título *Passagens* faz referências às passagens parisienses, galerias luxuosas, outrora

⁵² HARVEY, David. **A Condição pós-moderna**. edições Loyola, 1992. p.55.

⁵³ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (

⁵⁵ JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva. **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I-modos de pensar**. Edufba, 2018. p. 214

⁵⁶ Ibidem. p.215.

⁵⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.502.

⁵⁸ Ibidem. p.503.

pequenas vielas, que ao serem cobertas por estruturas de ferro e vidro e decoradas com pisos de mármore, passam no século XIX a ser o sonho de um futuro urbano moderno⁵⁹. Quando Benjamin escreve sobre as passagens parisienses, essas já estão obsoletas, substituídas por grandes lojas de departamento, mas sobram como um resquício urbano dos anseios de outros tempos. Passagens também podem remeter às passagens textuais, os “farrapos” e “resíduos” selecionados, as anotações do próprio Benjamin ou citações de outros autores. Os “elementos minúsculos”, são passagens de um tempo para outro, uma ideia para outra, ou ainda as passagens das galerias, de uma rua para outra, de um espaço para outro⁶⁰.

(...) Agora, nas Passagens, empreendo também um estudo da origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade - ou seja, como causas -, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento - um termo mais adequado seria desdobramento - fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas [N 2a, 4]⁶¹.

Ao tratar das passagens, Benjamin não se concentra em descrever eventos isolados, mas sim em compreender a relação entre a transformação e as origens dessas formas urbanas com os “fatos econômicos”. Dentro dessa espécie de imenso catálogo inacabado, as passagens, na verdade, são um dos temas, dentre muitos outros. O autor fala em prostituição, flânerie, exposições universais, panoramas, moda, etc. Benjamin extrai dos fenômenos urbanos que surgiram no início do século XIX a essência dos primórdios da modernidade⁶². Nas palavras do autor “descobrir na análise do pequeno momento individual, o cristal do acontecimento total”⁶³.

⁵⁹JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva. **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I-modos de pensar.** Edufba, 2018. p.215.

⁶⁰Ibidem.

⁶¹BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 504.

⁶²Ibidem. p.16.

⁶³Ibidem. p.503.

Assim como as passagens parisienses, os fragmentos utilizados pelo autor são o que sobrou, obsoletos resíduos da história. Abandonando uma atitude serena e contemplativa diante do seu objeto, Benjamin atenta para aquilo que talvez seria esquecido ou que não teria valor aos olhos de uma historiografia hegemônica. A justaposição de narrativas, de vozes, de espaços e de tempos heterogêneos proporciona o choque entre ideias, uma remontagem, ou ainda poderíamos dizer, uma desmontagem da história “oficial”. O complexo montagem-desmontagem-remontagem opera na diferença, nos conflitos, tensionando o outrora, que não se cristaliza, ao entrar em contato com o agora, e o porvir⁶⁴.

É o caso também deste projeto, que deve caracterizar e preservar os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora. [N 1, 3]⁶⁵

Benjamin entende o intervalo como parte essencial de sua metodologia de trabalho. Exige-se do leitor uma postura ativa, uma capacidade de interpolar entre citações⁶⁶. Além disso, uma habilidade de explorar detalhes minuciosos e imaginar profundamente, a ponto de dar vida a elementos que podem parecer insignificantes à primeira vista⁶⁷. Ao imaginar profundamente, o leitor pode até mesmo visualizar vagamente o que Benjamin não chegou a concretizar no trabalho inacabado das *Passagens*, “as grandes construções a partir de elementos minúsculos”⁶⁸. Ainda assim, os fragmentos, em sua maioria curtos, deixados por Benjamin, por vezes resumos de pensamento e por vezes contraditórios entre si, dificultam a interpretação clara de como ele imaginava que seriam conectados em sua obra final⁶⁹. Cabe ao leitor imaginar que cada configuração particular de citações permite diferentes nexos. Um encontro de fragmentos permitido pelo intervalo, o espaço entre as partes, que define um não encadeamento.

⁶⁴ Ibidem. p.216.

⁶⁵ Ibidem. p. 499

⁶⁶ Ibidem. p. 15

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem. p.503.

⁶⁹ Ibidem. p.15.

(...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação(...). Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. [N 3, 1]⁷⁰

Talvez o lampejo descrito por Benjamin ocorra justamente no intervalo, esse choque em um momento fugaz. Segundo o autor, as imagens históricas são como constelações, onde o passado e o presente se encontram em um único momento, em um lampejo, criando uma imagem vívida que transcende a temporalidade linear. Essa imagem é dinâmica e dialética, pois não se limita a refletir o tempo de forma linear, mas sim a capturar as tensões e contradições que existem entre o passado e o presente.

A metodologia de Benjamin reflete a própria experiência de cidade. A cidade de choques, do final do século XIX, de experiências fragmentadas, caracterizada pela emergência de um novo mundo urbano moldado pela modernidade⁷¹. Ou ainda, pela experiência dos diversos tempos que coexistem na materialidade da cidade, seja em ruínas que ecoam aquilo que já existiu ou em estruturas que anseiam um certo futuro⁷². A cidade em sua concretude e experiência é o lugar que aceita as anacronias, sobrevivências e contradições refletidas nos trabalhos de Benjamin.

Ao se aprofundar no trabalho de Benjamin, Warburg, Bataille, dentre outros, Paola Berenstein entende a resposta das vanguardas modernas à científicidade positivista como uma possível chave de leitura para a cidade, fazendo frente aos métodos atualmente mais aplicados aos estudos urbanos que “operam mais pelas semelhanças e, sobretudo, pela criação de consensos

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 505.

⁷¹ SINGER, Ben. **Modernidade, Hiperestímulo e o Início do Sensacionalismo Popular**. In: CHARNEY, L.; Schwartz, V.R. O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. Califórnia: University of California Press, 1995. p.72

⁷² JACQUES, Paola Berenstein. **Pensar por montagens. Nebulosas do pensamento urbanístico**, v. 1, p. 206-234, 2018. p.223

legitimadores de enunciados dominantes já conhecidos e pré-estabelecidos”⁷³⁷⁴. A autora elabora sobre o procedimento crítico, a partir da prática da montagem, da justaposição de fragmentos distintos, de farrapos e resíduos, daquilo que sobrou, tensionando variadas narrativas urbanas. Apostando no complexo montagem-desmontagem-remontagem para tornar “visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto”⁷⁵. Contra qualquer homogeneidade, totalidade, a favor da sobrevivência daquilo que foi apagado, silenciado ou esquecido.

“Como Warburg em seu Atlas ao tentar cartografar as pequenas sobrevivências de um tempo em outro, ou como Benjamin, trapeiro de citações, no trabalho das passagens, ou ainda como Bataille que mencionava “documentos” pela repulsão entre eles, propomos pensar a montagem de narrativas urbanas por suas diferenças também como uma forma complexa de pensar e praticar a história das cidades e, sobretudo, do Urbanismo.”⁷⁶

A busca pelas sobrevivências e pelos fragmentos permitem uma outra postura diante da cidade, uma postura contra a simplificação da experiência urbana, ou ainda uma “desmontagem” de todas as certezas do campo dos estudos urbanos. Como desdobramento dessa reflexão parto em busca de arquivos que tensionam uma visão cristalizada de passado, presente e futuro do espaço urbano. A partir da montagem-desmontagem-remontagem busco encontrar possíveis nexos ainda pouco explorados de um tecido urbano dito esgotado. Assim, investigar em que medida o cinema pode contribuir decisivamente para o mapeamento, desmontagem e remontagem de arquivos, farrapos e resíduos esquecidos que permitiriam uma leitura polifônica da cidade.

⁷³ JACQUES, P. B. **Montagem urbana**. In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D.; DRUMMOND, W. (Org.). Memória, narração, história: experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea (Tomo IV). Salvador: EDUFBA, 2015. p.47-94.

⁷⁴ Ibidem. p.74.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem. p.83

1.3

Cidade e cinema

"Filmada, a cidade se torna texto, hipertexto, e mesmo, simultaneamente, coletânea de todas as histórias possíveis nas cidades e léxico de todas as palavras trocadas. Cidade como corpus dos corpos e rede dos signos. Sequências de relações (nos dois sentidos de ligar e relatar) que não são todas visíveis: digamos que o cinema nos confronta com aquilo que, de cada cidade filmada, justamente não se reduz à sua dimensão visível." ⁷⁷

Segundo Jean-Louis Comolli, teórico francês, a representação da cidade em filme é texto e hipertexto; em outras palavras, é uma forma de linguagem. Assim sendo, pode ser analisada em diferentes níveis de significado e interpretação. Cada rua, cada prédio, cada cena capturada em filme pode conter inúmeras histórias e experiências vividas pelos habitantes da cidade. O cinema tem o potencial de revelar aspectos ocultos ou subjetivos da cidade, indo além de sua aparência superficial. Ao documentar a cidade, o cinema oferece uma forma de inscrição do que não é facilmente visível ou tangível. Nas palavras de Comolli, "É como modo de inscrição maior do invisível que o cinema privilegia a cidade"⁷⁸. O invisível seria o que ainda não foi observado ou transformado em espetáculo. Isso pode incluir eventos cotidianos que passam despercebidos, memórias esquecidas, ou mesmo o fluxo contínuo do tempo que permeia a cidade. Esse fluxo temporal, descrito pelo autor como um cortejo de fantasmas, deixa uma espécie de resíduo invisível das experiências passadas que se entrelaçam e coexistem com o presente⁷⁹.

O invisível também é descrito como "o lugar de todos os lugares e o tempo de todos os tempos : *passagem*"⁸⁰. A metáfora da *passagem* (Walter Benjamin),

⁷⁷ COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2008. p. 180.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

nesse sentido, pode ser usada para melhor descrever a cidade⁸¹. As passagens manifestam-se enquanto fantasmagoria⁸², outrora galerias de luxo, agora resquícios urbanos de uma Paris que sonhava com o tempo seguinte. Como menciona Comolli, passagem dos transeuntes, passagem dos desejos, passagem das mercadorias, passagem do tempo⁸³. A cidade guarda em si vestígios dessas passagens, de forma semelhante à máquina cinematográfica, que captura fragmentos temporais e os enquadra no espaço e no tempo⁸⁴. A operação da máquina cinematográfica consiste em fragmentar e conjugar os fragmentos que fabrica. Sendo assim, nenhum obra cinematográfica se apresenta como o mundo observado pelos nossos olhos⁸⁵.

Como um fenômeno essencialmente urbano, desde seus primórdios são fragmentos da cidade que os primeiros filmes nos apresentam: *A saída da fábrica Lumière em Lyon* (1895) e *A chegada de um trem à estação de Ciotat* (1896) dos irmãos Lumière⁸⁶. Esses primeiros momentos da cinematografia urbana tecem uma relação íntima entre o desenvolvimento técnico filmico e a cidade da passagem⁸⁷. Ao registrar as durações e passagens, o dentro/frente de quadro, o cinema materializa a dualidade característica dos habitantes urbanos, que oscilam entre a exposição e o recolhimento, entre manifestar-se e ocultar-se no anonimato das multidões⁸⁸. De certa forma, a cidade não é apenas um tema ou objeto de representação no cinema, mas também influencia diretamente a linguagem e a estética cinematográfica⁸⁹. Em outras palavras, a cidade molda a maneira como os primeiros filmes são feitos e percebidos, tornando-se uma parte essencial da gramática visual do cinema. Uma espécie de emulação de uma experiência de urbanidade, “A cidade filmada se desdobra em um conjunto de temporalidades paralelas, de histórias sobrepostas”⁹⁰. Comolli fala em um “nascimento da cidade-cinema”, uma “cumplicidade escritural entre cidade e filme”, que geram no final da década de 1920 uma profusão de filmes que se apoiam na cinematográfica

⁸¹ Ibidem. p.181.

⁸² BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2009. p.53 e 54.

⁸³ COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2008. p. 181.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem. p. 182.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem.

urbana⁹¹. Esse primeiro momento do cinema não apenas se apoia na cinemática urbana, mas principalmente celebra essa urbanidade, seja como um objeto de desejo do espectador em filmes como *O homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov, ou como o seu avesso, uma desconfiança, como em *Nosferatu* (1921) e *Aurora* (1927) de F. W. Murnau⁹².

A relação cidade/cinema, no entanto, se transforma a partir da Segunda Guerra Mundial(1939-1945), pela primeira vez a cidade destruída é filmada e exibida, a catástrofe se torna espetáculo⁹³. A cidade de ruínas, a partir de então, não é mais “máquina desejante”⁹⁴ e sim "máquina da indiferença"⁹⁵. Cidade da massificação criadora de distanciamento. A impotência e indiferença do homem frente à destruição causada por si mesmo passa constituir um rompimento na própria possibilidade de filmar⁹⁶. As cidades destruídas pela guerra convocam uma reconstrução, não apenas da cidade em si, mas do olhar desse espectador. O desencanto pela modernidade e seus produtos naquele período, passa a representar para o cinema a impossibilidade de neutralidade diante dos acontecimentos⁹⁷.

O impacto da experiência da guerra na maneira de filmar proporciona a própria elaboração desses acontecimentos diante das ruínas da cidade. Nesse sentido, vejo o cinema não apenas como um registro da cidade ou um documento histórico do nosso tempo, mas também como um meio de coletar os fragmentos e resíduos invisíveis presentes na materialidade urbana. Ele oferece os lampejos mencionados por Benjamin, resultantes do encontro entre o “outrora” e o “agora”. Ainda sim, aqui não pretendo me estender em análises de obras cinematográficas completas, mas sim procurar extraír de alguns filmes selecionados os fragmentos que proporcionam lampejos para construir visões e análises pouco exploradas do bairro de Copacabana.

⁹¹ Ibidem. p. 183

⁹² Ibidem. p. 184.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem. p.185.

⁹⁷ Ibidem.

1. 4

Copacabana dos filmes

Agora na postura de colecionadora, pescadora de pérolas⁹⁸, vou recolher nos entulhos do passado meus fragmentos e peças. De uma amostra de 28 filmes que se passam em Copacabana, onde vou reconhecer quais as “formas secundárias e perdidas”⁹⁹ que vão narrar as formas de hoje? Essa tarefa exige do pesquisador um olhar atento, é preciso que se abandone uma atitude serena e contemplativa diante do corpus de pesquisa. Assim como para Benjamin tratar das passagens representa “descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total”¹⁰⁰, busco nos filmes algo que permita uma leitura contemporânea a partir de traços comuns.

O que encontro repetidas vezes nos filmes, às vezes com mais evidência e outras vezes com uma presença fantasmagórica, são os apartamentos conjugados. Uma tipo de apartamento característico do bairro de Copacabana, onde se conjugam várias atividades em um mesmo ambiente. Essa percepção possibilita uma seleção mais concisa de 5 filmes, dentre eles alguns filmes de ficção e outros documentários, todos atravessados de alguma maneira por esse tipo de apartamento característico do bairro de Copacabana. Ao caminhar pelo bairro, é possível que a presença do conjugado em Copacabana escape à percepção de um observador desatento. Em meio a massa construída é difícil distinguir edifícios de apartamentos conjugados dos demais. Nesse sentido, acredito que o conjugado possa ser considerado uma das “formas aparentemente secundárias e perdidas”¹⁰¹ que menciona Benjamin. Foi o cinema, por outro lado, que ao filmar a cidade e oferecer uma forma de inscrição do que não é facilmente visível, tornou os apartamentos de conjugados de Copacabana evidentes aos meus olhos. Suspeito que dentro dessa seleção de 5 filmes a serem abordados na pesquisa, os

⁹⁸ Descrição de Walter Benjamin feita por Hannah Arendt em ARENDT, H. **Walter Benjamin 1842-1940**. Paris: Editions Allia, 2007.

⁹⁹ BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 501.

¹⁰⁰ Ibidem. p. 503.

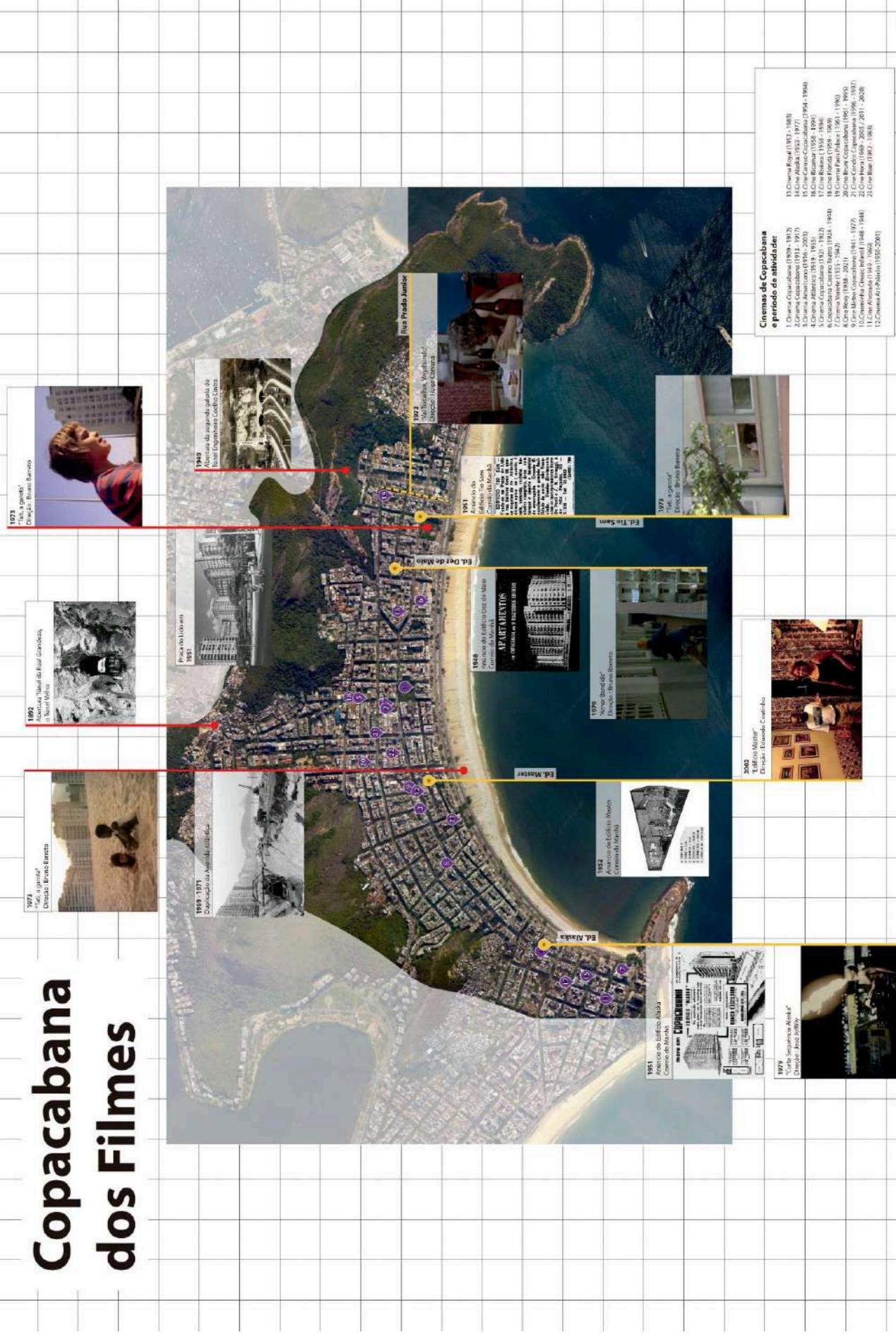
¹⁰¹ Ibidem. p. 501.

apartamentos conjugados não são mero cenário, e sim personagens que têm algo a dizer sobre a história do bairro de Copacabana e suas dinâmicas.

Dessa forma, entendo que é necessário revisitar e remontar essas obras ficcionais e documentais de outros tempos e diferentes cineastas, reconhecendo que essas imagens não estão estáticas no tempo e são capazes de ressoar de alguma forma no presente. Penso em justapor tais obras cinematográficas com documentos históricos, sejam esses provenientes de arquivos públicos ou privados, historiografias ou experiências pessoais, plantas baixas e recortes de jornal, a fim de interrogá-los e trabalhá-los do interior. Recolher os farrapos e resíduos, sem a intenção de inventariá-los, e sim, como diria Benjamin, “fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”¹⁰². Fazer deles, enfim, obra de montagem.

¹⁰² BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.502.

**Copacabana
dos Filmes**



2

Montar, Desmontar e Remontar

2.1

Rumo ao mar

Uma menina que carrega sua boneca é colocada junto com bolsas em cima da caçamba de um caminhão de mudanças por um homem e pergunta: “Moço, você sabe pra onde é que a gente vai, é pra outro país?”. Em cima do caminhão há alguns móveis e a menina se senta no sofá (fig.1.). Em seguida vemos uma rua de casas onde algumas crianças jogam bola despreocupadas. É quase inexistente a movimentação de automóveis (fig.2.). Manuela, uma mulher adulta que também carrega algumas sacolas, sobe na caçamba com a ajuda dos homens da mudança e se despede de algumas pessoas que observam o caminhão sendo preparado para partir. “Vai lá, lá tem mar, é lindo!” diz Manuela. “Ficou chique hein, vai morar em Copacabana?” diz um dos vizinhos que se despedem, ao que Manuela responde: “Claro, é pra quem pode.” (fig.3.). O caminhão de mudanças parte se afastando dos vizinhos que acenam. A Igreja da Penha ao fundo permite perceber que a rua em que a sequência se passa é no subúrbio carioca (fig.4.).



Fig.1. Frame do filme *Tati, a garota*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1973.



Fig.2. Frame do filme *Tati, a garota*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1973.



Fig.3. Frame do filme *Tati, a garota*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1973.



Fig.4. Frame do filme *Tati, a garota*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1973.

A sequência inicial do filme *Tati, a garota*, dirigido por Bruno Barreto em 1973, narra a mudança da garota Tati, de 6 anos, e sua mãe do bairro da Penha, na zona norte, para o bairro de Copacabana, na zona sul da cidade. Baseado no conto de mesmo título escrito por Aníbal Machado e lançado em 1954¹, o filme adapta a história, originalmente ambientada no final da década de 1930, para a década de 1970, e já nos primeiros minutos de filme caracteriza a Copacabana desse tempo. O diálogo descrito evidencia a ideia discutida anteriormente, que associa morar em Copacabana a uma mudança de status social. A apresentação dos créditos iniciais acompanha o caminhão de mudança em direção a Copacabana. Tati já revela seu caráter travesso jogando uma de suas bonecas do caminhão. O caminho parte da Penha e passa pelo que parece ser a Avenida Brasil (fig.5.). Poucos segundos depois, após um corte, o caminhão de mudanças percorre as vias expressas do Aterro do Flamengo (fig.6.).



Fig.5. Frame do filme *Tati, a garota*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1973.

¹ MACHADO, Aníbal. **A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.



Fig.6. Frame do filme *Tati, a garota*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1973.

Na sequência há uma espécie de contemplação do aterro do Flamengo, cenário relativamente novo na paisagem carioca. As vias expressas conectando Centro à Zona Sul da cidade eram parte de um projeto que vinha sendo amadurecido desde o Plano Agache (1927-1930). Já o Parque Brigadeiro Eduardo Gomes foi concebido posteriormente, sugerido por Carlota de Macedo Soares e projetado por Roberto Burle Marx, sendo inaugurado em 1965. Naquele momento, meados da década de 1960, o Rio passava por transformações urbanas com novos parâmetros baseados nas ideias modernistas que contagiaram o cenário nacional e mundial.

Bruno Barreto contextualiza sua narrativa em um movimento de mudança dos personagens da Penha para Copacabana, um bairro que continuava a crescer após sua consolidação na década de 1930. A partir da sequência de abertura do filme, podemos inferir que a ascensão social também está ligada à mudança das personagens de um bairro no subúrbio do Rio de Janeiro para um bairro da orla carioca, na Zona Sul da cidade, uma região que recebia constantes investimentos e ainda mantinha a fama dos seus "anos de ouro".

As cenas seguintes do filme localizam a nova moradia de Tati(a garota) e Manuela(a mãe) em um edifício de conjugados na Praça do Lido. Poderia ser o próprio Edifício Estrela, descrito por Gilberto Velho como um espaço onde os recém-chegados ao bairro se estabeleciam, refletindo uma possível tendência entre os edifícios de apartamentos conjugados em Copacabana na década de 1970. O autor chega a essa conclusão ao entrevistar residentes do prédio na época, concluindo que 50% destes moram no prédio há um ano ou menos, vindos de outros bairros ou estados². No seu trabalho, há relatos de moradores do Edifício Estrela que comentam: “Não entendo por que alguns insistem em viver aqui. Seria melhor voltarem para o subúrbio...”³. Assim, o autor confirma a estigmatização, apresentada no início do filme de Bruno Barreto.

² VELHO, Gilberto. **A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1973 (1º edição); 1989 (5º edição). p.15.

³ Ibidem. p.78.

2.2

Casas Altas: verticalização e adensamento

Aos olhos de Tati, Copacabana é um novo mundo a ser descoberto. Debruçada na janela de seu apartamento no primeiro andar, ela identifica seu amigo Zezinho brincando na Praça do Lido(fig.7. e fig.8.). “Mamãe e pra lá, daquele lado?” pergunta. “É o mar” , responde Manuela. Talvez ainda com a referência de sua antiga vizinhança, questiona Tati : “E naquela casa alí, quem é que mora?”. Manuela não responde.“ Mamãe, por que as casas aqui são tão altas? E a gente é tão pequena né?”. Para Tati, as “casas altas” e o mar são uma novidade(fig.9.) .



Fig.7. Frame do filme *Tati, a garota*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1973.



Fig.8. Frame do filme *Tati, a garota*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1973.



Fig.9. Frame do filme *Tati, a garota*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1973.

A praça do Lido, ainda não gradeada na época, e a praia são o quintal de Tati. Logo no início da trama, nos é revelado que Tati não tem pai. Manuela é mãe-solo e trabalha como costureira em seu apartamento arcando com suas despesas e as da filha. Enquanto a mãe trabalha durante o dia, Tati brinca no parquinho da praça e Manuela a observa da janela. A praça onde brinca Tati é o ponto de partida da verticalização de Copacabana (fig.10. e fig.11.). No final da década de 1920, em uma Copacabana ainda pouco habitada, dominada principalmente por casas ou mansões, os terrenos ao longo do trecho entre as ruas Belfort Roxo e Nove de Fevereiro (atual República do Peru), até então desocupados, eram vendidos exclusivamente para a construção de edifícios de apartamentos⁴.

Há uma radical mudança de perfil na paisagem de Copacabana a partir da verticalização que se inicia nos anos 1920⁵. Em 1946 a Prefeitura Municipal liberou o limite dos edifícios de Copacabana para 8, 10 ou 12 pavimentos, o que levou o bairro a um boom imobiliário⁶. Na década de 1970, o processo de verticalização em Copacabana atingiu seu ápice, com a construção de dois edifícios na orla que chegaram a alcançar 38 andares⁷. Isso ocorreu em decorrência de uma legislação especial de incentivo à hotelaria, cujo gabarito máximo permitido anteriormente era de 12 pavimentos⁸. Um processo em que, segundo Gilberto Velho, “A falta ou precariedade de uma regulamentação, as deficiências de um código de obras, a força de grandes interesses garantem um crescimento desordenado para o bairro”.

Nesse contexto, o processo de verticalização e adensamento de Copacabana como resposta à demanda contínua por imóveis no bairro foi predominantemente conduzido pelo mercado imobiliário. Esse crescimento ocorreu em um período relativamente curto, impulsionado não apenas pela crescente reputação do bairro no turismo internacional e no cenário cultural e

⁴ CARDOSO, Elizabeth et al. **História dos bairros: Copacabana**. Rio de Janeiro: João Forte Engenharia, Editora Index, 1986. p.161.

⁵ VIEIRA, Ivan Souza. **Nas alturas.O apartamento à beira-mar e a verticalização de Copacabana**. Disponível em:

<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.258/8318>> Acesso em: 20.nov.2023

⁶ ABREU, Maurício de A. Evolução Urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997. p. 126.

⁷ CARDOSO, Elizabeth et al. **História dos bairros: Copacabana**. Rio de Janeiro: João Forte Engenharia, Editora Index, 1986. p. 188.

⁸ Ibidem

artístico, com seu estilo de vida glamoroso, mas também pelo processo de expansão da cidade do Rio de Janeiro como um todo.



Fig.10. Frame do filme *Tati, a garota*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1973.



Fig.11. Praça do Lido 1951. Fonte:<https://copacabana.com/praca-do-lido>. Acesso em: 20.nov.2023.

O processo de crescimento populacional da cidade do Rio de Janeiro está atrelado à industrialização iniciada na segunda metade do século XIX⁹. Na primeira metade do século XX, a cidade foi o principal polo industrial do Brasil.¹⁰. Um processo de industrialização que se acelerou durante a primeira Primeira Guerra, e assim, ao final da guerra, o Rio já tem 1 milhão de habitantes¹¹. Além da industrialização, outro fator que contribuiu para o crescente contingente populacional do Rio foi seu o status de capital até 1960, atraindo pessoas em busca de cargos públicos ou outras oportunidades de empregos¹².

O contexto de rápido crescimento das grandes cidades após a Revolução Industrial e o surgimento da nova "civilização maquinista" foi objeto de intensa discussão entre arquitetos e urbanistas no período pós-Primeira Guerra Mundial, que buscavam as melhores soluções para lidar com o aumento populacional e a reconstrução de uma Europa devastada pela guerra. Na Alemanha, no período de 1926 a 1931, arquitetos como Walter Gropius, Bruno Taut, Martin Wagner, Mart Stam, Otto Hasler, Fred Forbat, Ernest May, Hans Scharoun, entre outros que passam a discutir as condições das habitações operárias, a nova demanda coletiva e a necessidade da arquitetura de responder às necessidades de massa¹³.

Nesse sentido, os esforços eram focados em uma maximização da produção de habitação. Se discutia a ideia de uma célula mínima de habitação, uma ideia que buscava juntar novas técnicas construtivas e proposições com um desenho que resolvesse o problema da habitação no país¹⁴. Essa mobilização reuniu intelectuais, arquitetos e classes trabalhadoras e resultou em “experiências notórias em habitação social, em uma escala nunca antes experimentada”¹⁵ que de fato ganharam materialidade resultando em grandes conjuntos residenciais para a população urbana¹⁶.

O ato inaugural da primeira edição dos CIAM, sediado em La Sarraz, foi a elaboração de um manifesto que listava os conteúdos e intenções dos congresso,

⁹ VELHO, Gilberto. **A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1973 (1º edição); 1989 (5º edição). p.69.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo SP, Nobel, 1990. p. 16

¹⁴ BARONE, Ana Cláudia Castilho. **Team 10: arquitetura como crítica**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. p. 29.

¹⁵ Ibidem. p. 30.

¹⁶ Ibidem.

sendo uma das primeiras diretrizes elencadas a de "tirar a arquitetura do impasse acadêmico e colocá-la em seu verdadeiro meio, que é o econômico e social"¹⁷. A ideia era reunir grandes expoentes internacionais da arquitetura moderna na intenção de instaurar definitivamente a nova linguagem arquitetônica como a única que poderia atender às novas demandas da sociedade industrial¹⁸.

Os temas da Habitação Social e da Cidade Funcional foram privilegiados e se consolidaram nas 4 primeiras edições, o que permitiu a divulgação da larga experiência do grupo alemão dos CIAM acerca do tema da habitação¹⁹. A forma como esses temas foram abordados sugere a ideia de que são questões entrelaçadas, possuindo uma continuidade intrínseca²⁰. Partia do estudo minucioso da célula habitacional, células essas, que então, poderiam ser organizadas em blocos e a organização dos blocos levariam a concepção da cidade funcional²¹.

A primeira discussão levantada, a casa para padrões mínimos de existência existenzminimum - pretendia enfocar o tema da solução mais eficaz para a questão da célula mínima, considerando os fatores econômicos de sua produção e a funcionalidade dos espaços criados, a fim de criar as condições mais adequadas de vida para residências unifamiliares em espaços de dimensões reduzidas, otimizando o aproveitamento dos espaços²².

Nas reuniões realizadas em 1929 em Frankfurt e em 1930 em Bruxelas, os projetos da produção alemã foram apresentados de forma a permitir comparações, a fim de determinar a melhor solução para a habitação unifamiliar²³. Os projetos tiveram grande repercussão e era de interesse dos CIAM que as discussões sobre a cidade funcional fossem conduzidas sob os mesmos parâmetros de racionalização, economia e padronização que os estudos sobre a célula habitacional²⁴. Nas palavras do arquiteto alemão Walter Gropius:

A estrutura interna da família industrial se distancia da casa unifamiliar e busca o grande edifício de muitos andares e finalmente a grande

¹⁷BARONE, Ana Cláudia Castilho. **Team 10: arquitetura como crítica**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. p. 27.

¹⁸ Ibidem. p. 26.

¹⁹ Ibidem. p.29.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem. p 32 e 33.

²³ Ibidem. p.30.

²⁴ Ibidem. p.32.

organização dos serviços domésticos. Mas a tendência básica de aliviar a compacidade habitacional nas cidades não é invalidada por esta nova forma de moradia, pois a concentração habitacional de uma zona pode ser regulada, sem limitação da altura construída, pela simples estipulação das relações quantitativas da superfície de habitação, ou seja, da massa de construção com respeito ao terreno de construção.²⁵

O modelo de cidade idealizado por Gropius propunha que a verticalização deveria vir acompanhada de um estudo de ocupação da massa construída (fig.12.). A verticalização deveria proporcionar a democratização do acesso à infraestrutura e coletivização dos serviços domésticos. O estudo de massas apresentado por Gropius em 1930, no III CIAM, relaciona a densidade, as alturas das edificações e a distância entre blocos paralelos em construções baixas, médias e altas. A partir desse estudo o arquiteto conclui que as construções altas, com 10 a 12 pavimentos, e o devido distanciamento entre blocos, são ideais para os centros urbanos

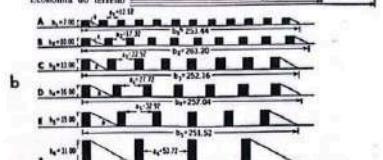
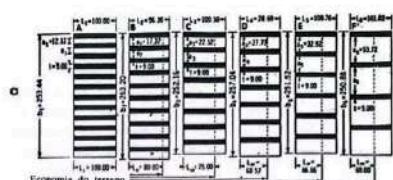
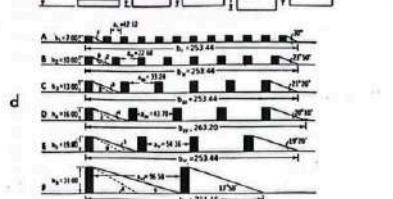


Fig. 40 a, b, c, d. Diagrama mostrando o desenvolvimento de um terreno rectangular com fileiras paralelas de blocos de apartamento de diferentes alturas. Condições como ar, sol, vista e distância do bloco vizinho são melhoradas com o aumento da altura dos blocos em c e d. Em a e b estas condições são constantes, porém quanto mais altos os edifícios menos terreno é preciso para a mesma quantidade de espaço vital.



²⁵ GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva S. A, 1972. p. 153.

Fig.12. Estudo de Massas elaborado por Walter Gropius. GROPIUS, Walter. Bauhaus: **nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva S. A, 1972. p.154.

A ideia de posicionar os blocos de construções altas paralelamente parte do pressuposto de proporcionar melhores condições de ventilação e luminosidade, além de viabilizar a criação de espaços verdes de uso público entre os edifícios. Copacabana se materializa seguindo outros parâmetros de verticalização e ocupação do que os propostos por Gropius. As quadras são percebidas como blocos contínuos, sem espaçamento lateral entre os edifícios de uma mesma quadra, o que por vezes pode ser percebido como algo opressivo. No filme, por exemplo, Tati se sente pequena diante da massa construída de Copacabana. A praça e o mar são um respiro para ela. Existem três grandes praças em Copacabana : Lido, Serzedelo Correia e Cardeal Arcoverde. Três grandes respiros junto a orla em meio a uma “floresta de cimento armado”²⁶. No entanto, a impressão inicial que a paisagem de Copacabana transmite, sugerindo um maciço paredão de prédios, esconde a conformação de suas quadras. Um espaço que talvez só seja vislumbrado de relance nas áreas de serviço ou na demolição de algum prédio. E que também é evidenciada em outro filme situado em Copacabana, do mesmo diretor de *Tati, a garota : Amor Bandido* (1979).

Dentro de uma viatura, um detetive e um oficial recebem um comunicado pelo rádio: “Viaturas 2415 e 2427 e demais carros próximos ao local. Mulher morta num terreno baldio na Avenida Nossa Senhora de Copacabana.” . “É sempre assim quando chove, os desgraçados começam a se matar mais cedo”, comenta o detetive Galvão (fig.13).

²⁶ Termo usado por Gilberto Velho para caracterizar Copacabana em *A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social*.



Fig.13. Frame do filme *Amor Bandido*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.14. Frame do filme *Amor Bandido*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.15. Frame do filme *Amor Bandido*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.16. Frame do filme Amor Bandido. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.17. Frame do filme Amor Bandido. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1979.

Na cena seguinte, vemos o corpo de uma mulher sem vida estendido no chão (fig.14). Conforme a câmera se afasta do corpo, ouvimos o som das sirenes das viaturas que chegam ao local, enquanto percebemos que o corpo está caído em meio a uma estrutura demolida no interior de uma quadra (fig.15.). Pessoas se aglomeraram nos corredores de um prédio para observar a cena, enquanto peritos ao redor do corpo fazem anotações (fig.16.). Na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, também há uma agitação de pessoas interessadas no que aconteceu. “O que houve, hein?”, pergunta uma mulher ao se deparar com o burburinho (fig.17.).

Interrompo a narração da cena aqui para continuar no subcapítulo 2.7. O fato é que o interior da quadra é revelado pelo acidente e por uma série de coincidências. O terreno baldio, ocupado por traços de demolição, na verdade é um espaço à espera. Provavelmente, um alvo de especulação imobiliária, aguardando a construção de mais um edifício em altura em Copacabana. Antes tampado por tapumes, e agora exposto aos olhos dos que passam pela rua para permitir o acesso dos carros da polícia ao local da tragédia. Um espaço secundário, de fundos, despercebido, que agora é palco de um evento extraordinário, fora do comum, proporcionando uma perspectiva relevante sobre o processo de verticalização e ocupação urbana do bairro.

Em Copacabana, a verticalização não esteve ligada à ideia de garantir espaço livre ao nível do chão, tampouco seus edifícios foram idealizados partindo de uma ideia de coletivização dos serviços domésticos ou das condições ideais para ventilação e iluminação, conforme proposto pelo estudo de Walter Gropius. A maior parte do bairro foi loteada pela Empresa de Construções Civis no final da década de 1890, que também projetou ruas e praças. Em grande parte do século XX, os parâmetros para a verticalização não se relacionavam com a largura das ruas²⁷. O gabarito até a década de 1940 era de no máximo 4 pavimentos, e nas ruas por onde passava o bonde era permitido até 8 pavimentos, como uma maneira de incentivar a ocupação. Ainda na década de 1940 a legislação de Copacabana, sob influência das áreas internas coletivas propostas pelo plano de Alfred Agache na década de 1930, determinava um novo padrão de ocupação para as quadras baseado nos arruamentos existentes, de maneira a não alterar padrões ou

²⁷ CARDEMAN, Rogério. **Por dentro de Copacabana: descobrindo os espaços livres do bairro**. Rio de Janeiro: UFRJ-FAU-PROARQ, 2008, 2010. p. 53.

tamanhos²⁸ (fig.18.). A novidade passava a ser a determinação de espaços livres nos miolos das quadras. Essa nova determinação, com limites de profundidade para a ocupação das construções em cada lote , possibilitaria uma condição melhor de ventilação e iluminação para os edifícios que cresciam em passos acelerados e amenizou a situação causada pela permissão da construção de altos gabaritos sem afastamentos laterais²⁹.

Cada edificação é obrigada a deixar uma área livre no fundo do lote, criando, assim, quando da construção de toda a quadra, uma área interna, chamada de coletiva, mas que de comum se obtém a área de ventilação e iluminação e não a apropriação do espaço propriamente dito, ao nível do chão³⁰.

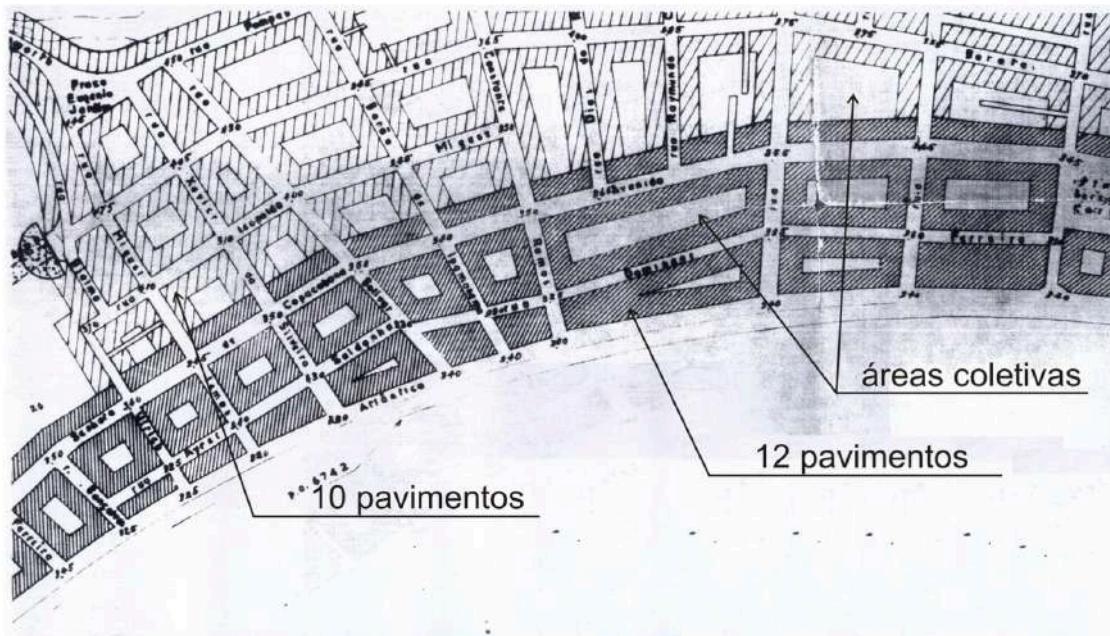


Fig.18. Trecho da Planta de Zoneamento de 1946 de Copacabana. A nova configuração para as quadras do bairro. Fonte: PCRJ, 1958.

Os espaços livres nos miolos das quadras de Copacabana são de uso privado, à semelhança do modelo de quadra padrão proposto por Georges-Eugène Haussmann no século XIX, conhecido como “quadra fechada”, por situar os edifícios junto ao perímetro da quadra, deixando o miolo como uma área não

²⁸ Ibidem. p.68.

²⁹ Ibidem. p.69.

³⁰ Ibidem.

edificada de uso estritamente particular³¹. Haussmann foi prefeito do Sena (1853 - 1870) e responsável por uma grande reforma urbanística que transformou Paris, modernizando a cidade com amplas avenidas, parques, praças e sistemas de esgoto, além de outras infraestruturas. A esse modelo se contrapôs a ideia da “quadra aberta”, proposta pelo engenheiro e urbanista Ildefons Cerdà no Plano Cerdà para a expansão de Barcelona em 1859. Esse urbanista sugeriu que, embora também se edificasse na periferia da quadra, o interior fosse uma grande praça de comunicação direta com a rua. Na primeira proposta de Cerdá, as edificações ocupariam dois lados paralelos, permitindo que no interior da quadra se formasse uma rua para pedestres arborizada, com equipamentos públicos. Em uma segunda proposta, as edificações poderiam ocupar a periferia da quadra em um formato de L. No entanto, as propostas, ao deixarem muitos espaços livres e serem pouco especulativas nesse sentido, resultaram na prática em quadras com edificações ao redor de toda a periferia, mas com a vantagem de possibilitar o cruzamento da quadra e o acesso ao seu interior livre, de uso público, proporcionando uma conexão direta com as ruas³².

A crítica de Gropius aos blocos em torno de um pátio central, como o que acabamos de ver empregado em Copacabana, Paris ou Barcelona, fundamenta-se em questões formais. Ele argumentava que essa configuração não oferecia as condições ideais de iluminação e ventilação que poderiam oferecer o modelo em blocos paralelos. O modelo em que se edifica na periferia da quadra gera, em suas palavras, “uma orientação deficiente, com inevitáveis cômodos de face norte”³³. De fato, como veremos mais adiante, as condições de iluminação e ventilação foram comprometidas pelas legislações e planos que geraram a massa construída de Copacabana que conhecemos hoje. Além disso, para Gropius, a verticalização deveria ser acompanhada de um planejamento cuidadoso das áreas públicas comuns. A defesa da quadra aberta com blocos paralelos significaria a “possibilidade de estender parques, jardins e playgrounds entre os edifícios”. Sendo assim, percebo que, em meio à densa urbanização de Copacabana, onde há poucos espaços livres, a adoção do modelo da quadra fechada, similar ao de Haussmann em Paris, também limitou o acesso dos moradores do bairro a áreas de

³¹ Ibidem. p.75.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.p.166.

lazer públicas. Uma vez que essas áreas não edificadas poderiam ser espaços de livre acesso, proporcionando praças semelhantes às de Barcelona.

O estudo de massas de Gropius está diretamente relacionado à sua visão da sociedade, incluindo o papel da família, a posição da mulher e a organização social diante do rápido crescimento urbano. Ao contrastar construções baixas e médias, Gropius analisa questões como deslocamento e acesso a infraestruturas urbanas a partir de bases sociológicas:

Com o desaparecimento de diversas funções caseiras que a família entregou à produção social, reduz-se o âmbito das tarefas da mulher, de modo que ela procura satisfação para seu desejo natural de atuar também fora do quadro da família. Entra para a vida profissional. A economia, colocada pela máquina em bases completamente novas, mostra à mulher o irracional de seu miúdo labor caseiro.³⁴

Tornou-se, parece, bem mais necessário reunir uma série de moradias no sistema dos serviços domésticos coletivos para aliviar convenientemente o trabalho da mulher que participa da vida profissional e com isto mantê-la apta para o casamento e a procriação.³⁵

O morador da casa térrea troca a vantagem do maior sossego e da proximidade da natureza nas zonas residenciais menos populosas pela desvantagem das longas vias de acesso, perda de tempo livre em meios de transporte abarrotados, com perigo de infecções, longos caminhos para a escola das crianças e dificuldades de fazer compras.³⁶

A residência no grande edifício assegurava vias mais curtas de acesso, instalações centrais que economizam tempo e dinheiro para a administração e os estímulos sociais. Ela traz dificuldades para o cuidado das crianças fora de casa, devido às distâncias verticais, mas como habitação mínima é econômica e possibilita maior relacionamento social³⁷.

A trama de *Tati, a Garota*, mostra sintonia com esse pensamento. As personagens deixam para trás uma região predominantemente de casas no subúrbio para se estabelecerem em Copacabana, localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro, uma área urbanizada verticalmente. Esse novo ambiente oferece acesso a uma variedade de serviços e infraestrutura, e para Manuela, em particular,

³⁴ Ibidem.p.147 e 148.

³⁵ Ibidem.p.150.

³⁶ Ibidem. p.163.

³⁷ Ibidem. p.168.

proporciona acesso à sua clientela, composta principalmente por mulheres de alto poder aquisitivo. Copacabana como um grande subcentro urbano dispõe de mercados, lavanderias, boutiques, restaurantes, escolas públicas, hospitais e etc. A infraestrutura da praça do Lido, que inclui um parquinho onde as crianças se reúnem e Tati brinca, oferece a Manuela a oportunidade de transcender o papel tradicionalmente atribuído à mulher, permitindo-lhe trabalhar enquanto observa sua filha pela janela. Porém, é importante frisar que a família e a condição da mulher na década de 1970 já não se prestam aos mesmos papéis que Gropius descreve. Manuela é mãe-solo, vira noites trabalhando e sua situação de moradia, em diversos momentos da trama, é colocada em cheque, quando a personagem não consegue pagar os aluguéis em dia. A simples aproximação física entre pessoas, ligada à condição de morar em um edifício multifamiliar ou ainda na frente de uma praça, facilita que as personagens construam algumas relações, como os amigos de Tati na pracinha ou ainda uma vizinha que cuida da menina de favor.

A vida no subúrbio, rapidamente apresentada no início da trama, também é caracterizada como propícia para encontros sociais. As crianças brincam nas ruas sem tráfego de carros, e os vizinhos se reúnem para se despedir de Manuela e Tati. Mas o subúrbio parece exibir um senso de comunidade mais pronunciado, em contraste com os momentos em que Tati é a única criança na praça à noite. Em Copacabana, os benefícios potenciais da verticalização urbana defendidos por Gropius não se confirmam. A suposta viabilidade econômica associada à verticalização parece questionável diante da precarização do trabalho de Manuela que ameaça sua condição de moradia. No caso de Copacabana, a concentração de moradias não se traduziu necessariamente na disponibilidade de serviços domésticos coletivos. Como retratado no filme, os serviços domésticos continuam sendo predominantemente uma responsabilidade individual, resultando em uma sobrecarga para as mulheres, que frequentemente precisam conciliar as tarefas domésticas com o trabalho profissional.

2.3

Questões de tipologia



Fig.19. Frame do filme *Tati, a garota*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1973.

Grande parte da narrativa de *Tati, a garota* se passa num apartamento conjugado. Apartamento esse onde Manuela trabalha como costureira e vive com sua filha Tati. A cama e a mesa de jantar ficam em um mesmo cômodo que, em alguns momentos do filme, é dividido por uma cortina para receber visitas ou clientes (fig.19.). É possível perceber também que além desse cômodo há uma pequena cozinha e um banheiro. Os apartamentos conjugados, como o de Tati, recebem essa denominação por serem compostos por um único cômodo onde se

conjugam várias atividades³⁸. No jornal *Correio da Manhã*³⁹ encontramos, antes de 1950, anúncios de vendas de apartamentos com a palavra conjugado para denominar cômodos unidos em imóveis em que as atividades ainda eram separadas (fig.20.). Após 1950 começam a surgir anúncios de apartamentos que se enquadram na definição descrita anteriormente, porém ainda sem a denominação de conjugado (fig.21.). É a partir dos anos de 1960 que surgem anúncios em que essa tipologia ganha a denominação de conjugado (fig.23. e fig.24.).

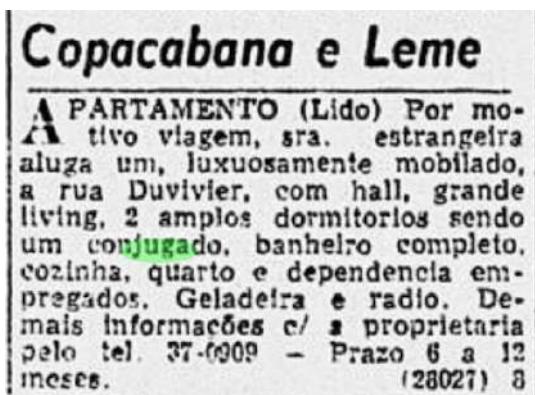


Fig.20. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, n. 17111, p. 10, 1948.



Fig.21. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, n. 18130, p. 16, 1952.

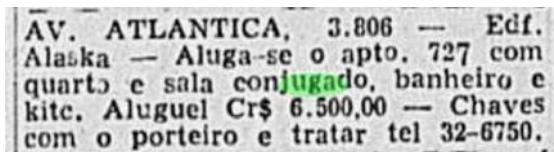


Fig.22. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, n. 20482, p. 29, 1960.



Fig.23. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, n. 20502, p. 24, 1960.

³⁸CARDOSO, Elizabeth et al. **História dos bairros: Copacabana**. Rio de Janeiro: João Forte Engenharia, Editora Index, 1986. p.185.

³⁹Jornal publicado no Rio de Janeiro de 1901 até 1974.

APTO. CONJUGADO — Vende-se barato, ocupado, Av. Copacabana, Pôsto 4 NCr\$ 20. Tel. 222-8797 - Sr. Garcia - CRECI 429. 15845 700

Fig.24. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, n. 20482, p. 29, 1969.

EDIFÍCIO PARAÍSO — Rua Paula Freitas, 29 — Em final de construção. Vendo o apartamento 708, lateral c/ vista p/ Copacabana, muito claro, com sala de 4,70 x 3,00, quarto de 3,50 x 3,00, varanda de 2,10 x 1,50; banheiro 2,10 x 1,60, kitc., 1,60 x 1,20 — Cr\$ 200.000,00. Fin: aproximado de Cr\$ 42.000,00.

Fig.25. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, n. 17513, p. 15, 1950.

RUA BARATA RIBEIRO 668, apto. 908. sala, quarto, Kitchenette e banheiro. Aluguel: Cr\$ 10.000,00. Chaves com o porteiros Gonçalves. Tratar na Administradora Durivier S.A. Rua Alvaro Alvim nº 31, 8º andar.

Fig.26. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, n. 20486, p. 24, 1950.

Ainda no início da década de 1960, o uso da palavra conjugado para denominar um tipo de apartamento não é tão frequente, apesar de existirem diversos anúncios descrevendo salas conjugadas a quartos, como o recorte de jornal da figura 22. Entretanto, também chama a atenção nos anúncios de apartamentos conjugados no *Correio da Manhã* o termo kitc., abreviação da palavra kitchenette, que parece designar cozinhas pequenas, tanto em apartamentos conjugados quanto em apartamentos quarto e sala (fig.25. e fig.26.). Por outro lado, a palavra kitchenette também é usada para denominar apartamentos como os conjugados⁴⁰.

O uso de dois termos diferentes para tratar de apartamentos com área útil entre 20 e 40 metros quadrados compostos por um cômodo único onde se conjugam várias atividades levanta algumas questões: existem diferenças entre o que passou a ser denominado conjugado e kitchenette? Seria conjugado uma tipologia específica de Copacabana? O que torna a tipologia do conjugado um tema comum explorado em filmes que se passam em Copacabana? Para tentar

⁴⁰ CARDOSO, Elizabeth et al. **História dos bairros: Copacabana**. Rio de Janeiro: João Forte Engenharia, Editora Index, 1986. p. 187.

responder algumas dessas questões nos concentramos em primeiro lugar no conceito de tipo.

Aldo Rossi (1931-1997), arquiteto e teórico italiano conhecido por suas contribuições ao pensamento urbano, se aprofunda no estudo do tipo entendendo que trata-se de um conceito que desempenha um papel fundamental na compreensão e concepção do ambiente construído. Rossi não é o primeiro a abordar a questão da tipologia, mas sua abordagem se torna importante no contexto da arquitetura e do urbanismo contemporâneo por propor o tipo como ponto de partida para a compreensão da formação e evolução das cidades. No livro *A arquitetura da cidade*⁴¹, Rossi explica que o tipo arquitetônico possui um significado histórico e cultural, pode variar e reage a técnicas ou funções.

O tipo vai se constituindo, pois, de acordo com as necessidades e com as aspirações de beleza; único mas variadíssimo em sociedades diferentes, ele está ligado a forma e ao modo de vida. Por conseguinte, é lógico que o conceito de tipo se constitua em fundamento da arquitetura e retorne tanto na prática como nos tratados.⁴²

(...) um elemento cultural e, como tal, pode ser procurado nos diversos fatos arquitetônicos; a tipologia torna-se assim, amplamente, o modelo analítico da arquitetura, podendo ser identificada melhor ainda no nível dos fatos urbanos.⁴³

Segundo Rossi, a cidade é formada por uma série de tipos arquitetônicos recorrentes que persistem ao longo do tempo. Esses tipos possuem uma estabilidade e continuidade histórica que conectam o passado ao presente, carregam uma memória coletiva de uma sociedade ao longo das gerações. São como fragmentos que preservam a história da cidade. O tipo é uma constante e não se reduz a uma forma, apesar de todas as formas arquitetônicas serem redutíveis a tipos. Nas palavras do autor, o tipo é definido como “algo permanente e complexo, um enunciado lógico que está antes da forma e que a constitui”⁴⁴. Diferencia-se de um modelo, portanto, pois não é uma imagem a ser copiada perfeitamente, mas pode servir de regra, ou enunciado, a um modelo.

⁴¹ ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁴² Ibidem. p. 25.

⁴³ Ibidem. p. 19.

⁴⁴ Ibidem. p.25.

O tipo é, pois, constante e se apresenta com características de necessidade; mas, mesmo determinadas, elas reagem com a técnica, com as funções, com o estilo, com o caráter coletivo e o momento individual do fato arquitetônico.⁴⁵

Rossi observa ainda que os tipos arquitetônicos não são imutáveis, mas podem evoluir e se adaptar com o tempo. Eles podem ser reinterpretados e modificados para atender às necessidades contemporâneas, mantendo, no entanto, sua essência e relação com a tradição. Determinam a estrutura das cidades, influenciando a disposição das ruas, praças e espaços públicos.

Seguindo a linha de pensamento rossiano, talvez os espaços arquitetônicos denominados de conjugado e kitchenette possam ser considerados então variações de um mesmo tipo arquitetônico. E a palavra conjugado parece ser o termo mais recorrente para denominar uma variação tipológica que permanece profundamente associada a Copacabana, embora possa ser encontrada também em outros contextos urbanos. Ainda assim, para sustentar essa afirmação, é necessário entender como essa tipologia surgiu no contexto de Copacabana e quais fatores contribuíram para sua configuração.

A proliferação de edifícios de conjugados em Copacabana teve início por volta de 1950, impulsionada pelo seu status como um subcentro urbano⁴⁶. Esse bairro, que anteriormente era habitado por indivíduos de alto poder aquisitivo nos edifícios de apartamentos e por pessoas em situação de vulnerabilidade nas favelas que ali surgiram, passou a testemunhar uma crescente presença da camada socioeconômica de renda modesta⁴⁷. Nesse contexto, o crescimento imobiliário do bairro passava por uma desaceleração após o boom da década de 1940. Isso se deve à severa aplicação da Lei do Inquilinato da década de 1950⁴⁸, sancionada durante o governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951). Essa legislação regulava as relações entre proprietários e inquilinos de imóveis urbanos, estabelecendo direitos e deveres para ambas as partes. Questões como reajuste de aluguéis, despejo, prazo mínimo de locação e outras disposições do mercado de locação de

⁴⁵ Ibidem. p.25.

⁴⁶ CARDOSO, Elizabeth et al. **História dos bairros: Copacabana**. Rio de Janeiro: João Forte Engenharia, Editora Index, 1986. p.183.

⁴⁷ ABREU, Maurício de A. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997. p. 129.

⁴⁸ LEI Nº 1.300, DE 28 DE DEZEMBRO DE 1950 - Diário Oficial da União - Seção 1 - 28/12/1950, Página 18555

imóveis foram abordadas por essa lei. Além disso, ela impunha um congelamento nos preços dos aluguéis. A saída encontrada pelas empresas construtoras para garantir lucratividade foi construir edifícios com uma grande quantidade de apartamentos pequenos, já que a lei federal não previa a área nem a forma da construção de casas ou apartamentos⁴⁹.

Contudo, em 1963 a construção de prédios conjugados foi definitivamente interrompida, através de um decreto que fixou igualmente a relação entre a área do terreno e a área das unidades habitacionais⁵⁰. Além disso, como consequência da rápida transformação na paisagem do bairro, promulga-se a Lei Municipal 525/50 limitando o gabarito dos demais bairros oceânicos em 4 pavimentos mais cobertura, de modo a evitar que tais bairros crescessem na mesma proporção vertiginosa de Copacabana⁵¹.

A construção de prédios de apartamentos de dimensões mínimas e de padrão de qualidade inferior - os conjugados - foi uma das soluções encontradas para atender uma demanda constante por imóveis em Copacabana.⁵²

O modelo adotado pelo mercado imobiliário para atender essa demanda e o surgimento dessa tipologia no bairro está claramente ligado a interesses econômicos articulados às políticas urbanas da época. Era necessário compactar todos os espaços domésticos em metragens quadradas cada vez menores para garantir maiores lucros. No entanto, é difícil desconsiderar que o esforço para compactar os espaços domésticos num conjugado, também está ligado às discussões internacionais acerca da racionalização da moradia unifamiliar que se tornam centrais no debate do CIAM na década de 1930, como já foi visto antes.

Se por um lado na Europa a discussão sobre a existência mínima surge de um âmbito social atrelado a políticas habitacionais públicas, as origens da kitchenette apontam, por outro lado, para a otimização do espaço doméstico na América, mais especificamente nos Estados Unidos, movida por interesses do

⁴⁹ CARDOSO, Elizabeth et al. **História dos bairros: Copacabana**. Rio de Janeiro: João Forte Engenharia, Editora Index, 1986. p. 185.

⁵⁰ Ibidem. p.187.

⁵¹ ABREU, Maurício de A. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997. p. 129.

⁵² CARDOSO, Elizabeth et al. **História dos bairros: Copacabana**. Rio de Janeiro: João Forte Engenharia, Editora Index, 1986. p.185.

capital privado. Segundo Joana Mello, o apartamento kitchenette⁵³ foi decorrente, em um primeiro momento nos Estados Unidos, da adaptação de antigos quartos de hotéis à função residencial⁵⁴. Momento esse em que algumas cidades, como Chicago e Nova York, passam por um intenso processo de metropolização e verticalização⁵⁵. Esses edifícios de apartamentos, originalmente hotéis, incorporavam a ideia de coletivização de alguns serviços complementares, como lavanderias, restaurantes e áreas de lazer. A oferta desses serviços coletivos pelos edifícios introduziu a redução de espaços domésticos ao mínimo possível, e deu origem a um equipamento que unia fogão, geladeira, pia e armário chamado kitchenette, que depois daria nome à tipologia arquitetônica⁵⁶.

A oferta de serviços coletivos nos edifícios e na cidade deu suporte à miniaturização dos equipamentos e espaços domésticos, como cozinha e lavanderia, ou à eliminação de espaços como salas de visitas, recepção, salas de jogos e afins, diminuindo a área dos apartamentos e, com isso, possibilitando a construção de um número maior de unidades habitacionais, objetivo compartilhado, ainda que com finalidades muito diversas, tanto pelo mercado imobiliário quanto pelos promotores de políticas habitacionais públicas face ao intenso processo de urbanização.⁵⁷

A autora também destaca que esses apartamentos americanos exerceram uma influência significativa em Le Corbusier⁵⁸, que inicialmente enfatizava o conceito da oferta de serviços comuns, inspirado também pelos conjuntos habitacionais soviéticos. Le Corbusier também contribui para a discussão sobre espaço mínimo em seus projetos, como nas Casas Geminadas (1926-1927), apresentadas na exposição Weissenhofsiedlung (1927) em Stuttgart, ou no Edifício Clarté (1930-1932), construído em Genebra, na Suíça.⁵⁹ Além da influência no trabalho de Le Corbusier, algumas correntes americanas que repensam as áreas de serviços ainda na metade do século XIX são inspiração para

⁵³ A autora usa a palavra quitinete, porém a fim de manter um padrão escolhi seguir usando kitchenette, termo utilizado por outros autores já citados no texto.

⁵⁴ SILVA, Joana Mello de Carvalho. **Habitar a metrópole: os apartamentos quitinetes de Adolf Franz Heep**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 21, p. 141-157, 2013.

⁵⁵ Ibidem. 143.

⁵⁶ Ibidem. p. 144.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem. p.145.

⁵⁹ Ibidem.

a "Cozinha de Frankfurt", estudo de importância para as discussões na Alemanha sobre a célula de habitação.

Obras como *A Treatise on Domestic Economy, for the Use of Young Ladies at Home and at School* (1841), elaborada pela educadora Catherine Esther Beecher (1800-1878), que tratava da simplificação dos afazeres domésticos, tiveram grandes repercussões no pensamento de racionalização do espaço doméstico⁶⁰. Beecher, uma influente figura de seu tempo, inspirou outras mulheres notáveis, incluindo Christine Frederick (1883 - 1970) e Mary Pattison (1869 - 1970)⁶¹. Frederick, uma economista e defensora do taylorismo aplicado ao lar, e Pattison, engenheira e participante do movimento sufragista, foram ambas autoras de livros importantes sobre engenharia doméstica. Elas promoveram a ideia de cozinhas compactas, otimizadas com encaixes para eletrodomésticos e muitas prateleiras para utensílios⁶². Essas ideias despertaram o interesse de Ernest May, que, após entrar em contato com essas discussões norte-americanas, orientou Schütte-Lihotzky a incorporar as propostas de Frederick e Pattison na criação de um novo design de cozinha⁶³. Esse esforço resultou na famosa "Cozinha de Frankfurt", um modelo de cozinha funcional e compacta⁶⁴.

Não por acaso, São Paulo, Adolf Franz Heep (1902-1978), arquiteto germanico que acumulou experiências na Europa trabalhando em Frankfurt, com Ernest May e Adolf Meyer, e em Paris, com Le Corbusier e Jean Ginsberg, construiu edifícios de kitchenettes entre os anos de 1940 e 1950⁶⁵ incorporando diversos princípios descritos acima. Heep chega a São Paulo em 1947 num momento em que o mercado imobiliário paulistano passa por uma reestruturação e passa a assimilar a arquitetura moderna e a ideia da racionalização da construção tendo em vista a maximização dos lucros⁶⁶. Logo é contratado pelo arquiteto Jacques Pilon, também imigrante e já proprietário de uma grande empresa paulistana de projetos e obras⁶⁷(fig.27.).

⁶⁰ Ibidem .p. 146.

⁶¹ Ibidem. p.146.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem. p.147.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem. p.148.

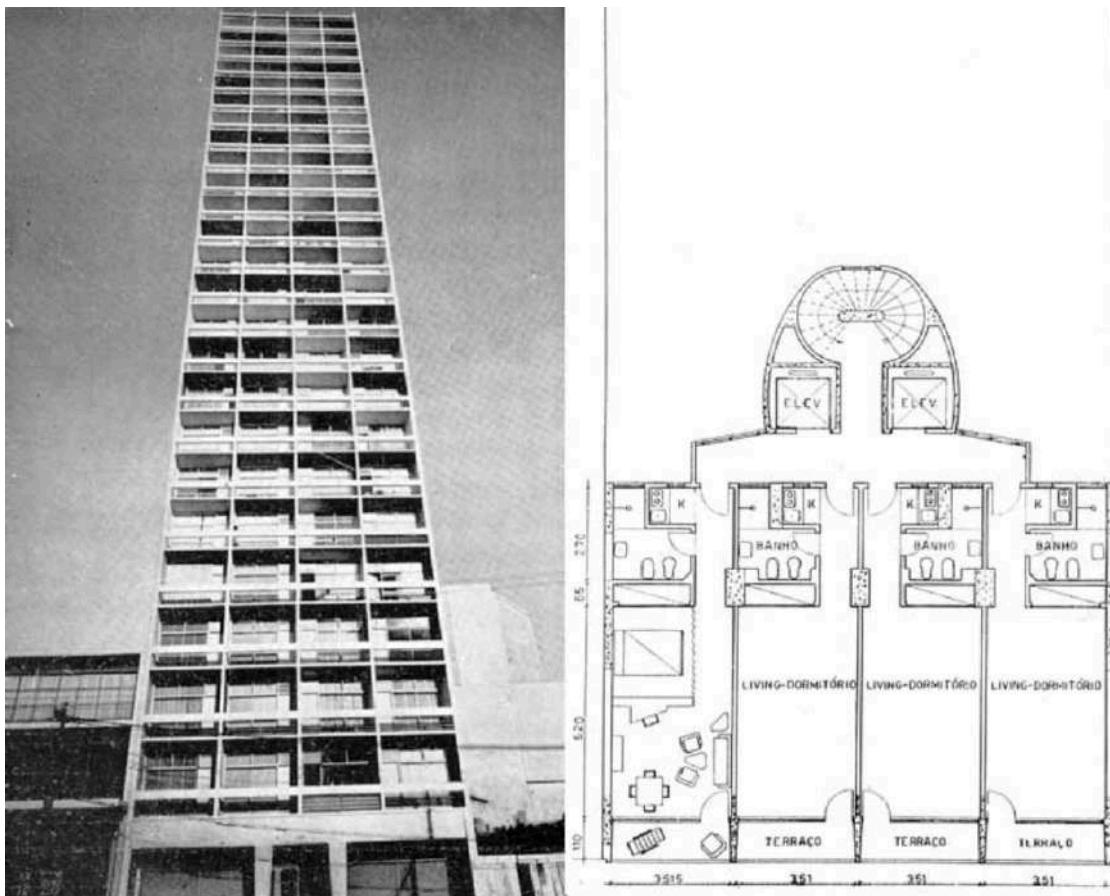


Fig. 27. Adolf Franz Heep. Vista da fachada principal, planta do pavimento tipo e planta do térreo do Edifício Icaraí, São Paulo. Fonte: Acrópole, São Paulo, n. 210, abr. 1956.

Paralelamente à construção, por Adolf Franz Heep, de kitchenettes em São Paulo, os edifícios de conjugados também surgiam em Copacabana, como parte do mesmo movimento do mercado imobiliário interessado em oferecer apartamentos com metragens cada vez mais reduzidas⁶⁸. Algumas referências

⁶⁸ **Observação:** A experimentação modernista em habitação social no Rio de Janeiro começou com a criação do Departamento de Habitação Popular em 1946, um órgão público que hoje equivaleria às secretarias municipais. Após diversas administrações focadas em grandes intervenções infraestruturais, como obras viárias e intervenções na paisagem urbana, a prefeitura do Rio, então distrito federal, passou a ter um enfoque diferente sob a gestão de Pedro Ernesto do Rego Baptista (1931-1934), que priorizou medidas de assistencialismo social. Com a questão da moradia se tornando urgente, durante a gestão de Hildebrando de Araújo Góis (1946-1947), o tema da habitação ganhou centralidade com a criação do Departamento de Habitação Popular.

Figuras centrais nesse departamento foram o arquiteto e urbanista Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) e a engenheira Carmen Velasco Portinho (1903-2001), pertencentes a uma geração influenciada pelo urbanismo moderno, amplamente divulgado pelo CIAM. Entre as obras realizadas durante o funcionamento desse departamento, destacam-se o Conjunto Prefeito Mendes de Moraes (conhecido como Pedregulho), inaugurado em 1950, e o Conjunto Marquês de São Vicente (conhecido como Minhocão), inaugurado

visuais já no início da trama de *Tati, a garota* apresentam o cenário onde se passa a maior parte da narrativa: um típico edifício de conjugados de Copacabana. A imagem da Praça do Lido e um pedaço de placa, onde está escrito *Pussycat*⁶⁹, capturada no momento em que Tati joga sua boneca pela janela, me levaram a identificar que se trata do edifício Tio Sam, na Rua Belfort Roxo (fig.28.). Vale a pena comparar, assim, as plantas de um apartamento kitchenette do Edifício Icaraí do arquiteto Franz Heep (fig.29.), e de um apartamento conjugado do Edifício Tio Sam (fig.30.). São comuns a circulação lateral, a planta retangular, posição de janelas, posição da varanda e conjugação de espaços de dormir e estar. As variações se apresentam principalmente nas áreas destinadas a serviços domésticos : planta e posição que cozinha e banheiro ocupam; área reservada para tanque e banheiro de serviço no conjugado; saída independente na cozinha do conjugado; disposição aberta da cozinha na planta da kitchenette.

em 1952. Ambos foram idealizados segundo a lógica da unidade de vizinhança, influenciados por experiências americanas e inglesas no campo da habitação.

Esses conjuntos ofereceriam uma variedade de serviços públicos: residências, escolas, postos de saúde, lavanderias, mercados, entre outros, e estavam integrados à malha urbana. Os apartamentos eram destinados à população de baixa renda e, em ambos os conjuntos, foi prevista a construção de apartamentos de “um corpo só”, que abrigavam as atividades de estar e dormir em um mesmo ambiente, destinados a solteiros. Destaco essas experimentações no campo da habitação social, pois esses apartamentos que conjugam as atividades de dormir e estar nos conjuntos mencionados também foram construídos simultaneamente aos edifícios conjugados em Copacabana. Ambos são respostas ao processo de urbanização e metropolização da cidade do Rio de Janeiro, seja por iniciativa pública ou privada.

⁶⁹ Pussycat era uma boate de entretenimento adulto que funcionava na Rua Belfort Roxo nos anos 1970. Após fechar, passou a funcionar no imóvel um bar chamado Bar Sem Vergonha, e atualmente voltou a ser uma boate de entretenimento adulto chamada Kalabria.



Fig. 28. Planta do pavimento tipo do Edifício Tio Sam, Rio de Janeiro. Fonte: acervo privado
Condomínio Edifício Tio Sam, 1951. Redesenhado pela autora.

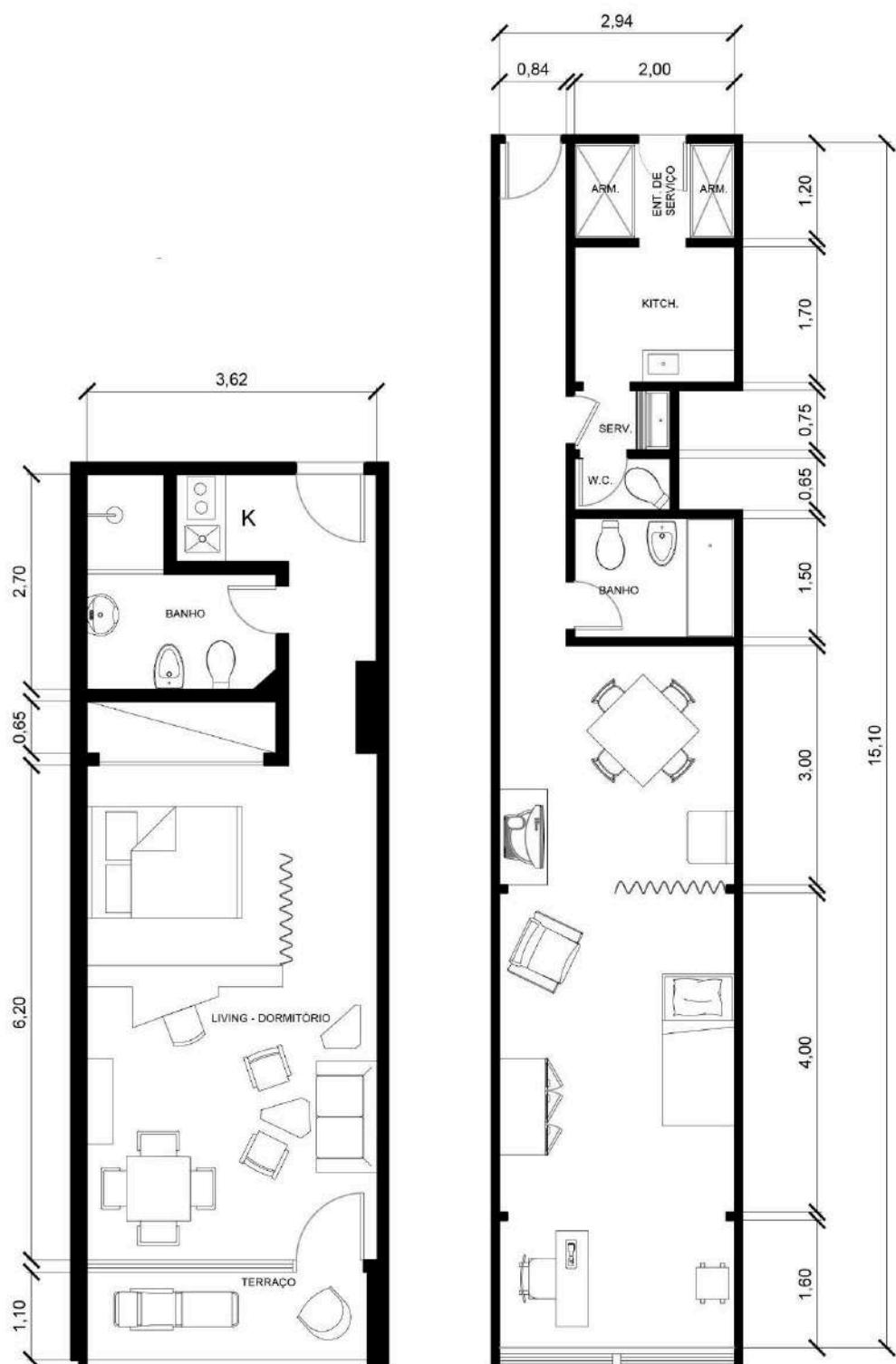


Fig. 29. Adolf Franz Heep. Planta da unidade do Edifício Icaraí, São Paulo. Fonte: Acrópole, São Paulo, n. 210, abr. 1956. Redesenhado pela autora.

Fig. 30. Planta da unidade do Edifício Tio Sam, Rio de Janeiro. Fonte: acervo privado Condomínio Edifício Tio Sam, 1951. Redesenhado pela autora.

A kitchenette do Edifício Icaraí e o conjugado do Edifício Tio Sam parecem configurar, portanto, um mesmo tipo, ou, nas palavras de Rossi, um mesmo “enunciado lógico” que varia “de acordo com as necessidades e com as aspirações de beleza”⁷⁰ ligadas “à forma e ao modo de vida”⁷¹. É tentador pensar na semelhança entre as plantas de conjugados produzidas pelo mercado imobiliário em Copacabana e as plantas modernistas geradas a partir de estudos da existência mínima, ou ainda assumir que a influência americana foi um fator decisivo para a definição do conjugado de Copacabana. No entanto, acredito que seriam assunções simplistas. Ainda sem respostas para todas as questões levantadas anteriormente, me pergunto então quais seriam as “necessidades, aspirações de beleza e modos de viver” que constituíram o conjugado como uma tipologia característica de Copacabana. Nesse sentido, a busca por uma origem para definição da tipologia do conjugado, a análise de plantas baixas e a historiografia oficial se mostram insuficientes. Por isso, volto ao cinema recolhendo fragmentos que me permitem desmontar e remontar algumas das relações entre a espacialidade arquitetônica dos conjugados e a construção filmica do imaginário sobre Copacabana.

⁷⁰ ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 25

⁷¹ Ibidem.

2.4

Necessidades, aspirações de beleza ou modos de viver



Fig.31. Frame do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. Direção: Hugo Carvana. Rio de Janeiro, 1973.



Fig.32. Frame do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. Direção: Hugo Carvana. Rio de Janeiro, 1973.

“Vida nova Dino. Você pagou suas dívidas com a sociedade (...). As coisas estão mudando muito. Hoje em dia, para trabalhar, qualquer um tem oportunidades. Somos um país jovem, com os olhos no futuro. Você ainda é moço. Cresça com o país!”(fig.31.), aconselha o agente de Estado para Secundino Meireles, carinhosamente apelidado de Dino, ao libertá-lo de um presídio. Conforme os personagens passam pelos portões da penitenciária, passamos a entender, pelas falas do funcionário do presídio, que Dino foi encarcerado por pequenas trambicagens como cheques sem fundo, ou ainda, falsa identidade (fig.32.).



Fig.33. Frame do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. Direção: Hugo Carvana. Rio de Janeiro, 1973.

A cena de abertura do filme *Vai Trabalhar Vagabundo* (1973), dirigido e protagonizado por Hugo Carvana, é seguida por imagens documentais do Rio de Janeiro na década de 1970 (fig.33.). Ao som da música de Chico Buarque, que leva o mesmo nome do filme, acompanhamos os créditos iniciais e Dino desfrutando das primeiras horas de sua liberdade. A sequência musical de apresentação dos créditos já deixa claro que o personagem não seguirá os conselhos do agente de Estado. Dino toma uma cerveja no bar, flerta com mulheres na rua, surrupia dinheiro de um antigo amigo e acaba em uma noitada com uma mulher que acabara de conhecer. Shirley o convida para passar a noite

com ela na casa de seus patrões que estão fora viajando (fig.34). Os dois dançam e se divertem em um apartamento decorado de acordo com a moda vigente (fig.35.).



Fig.34. Frame do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. Direção: Hugo Carvana. Rio de Janeiro, 1973.



Fig.35. Frame do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. Direção: Hugo Carvana. Rio de Janeiro, 1973.

No dia seguinte Dino acorda deitado no sofá com Shirley o apressando para ir embora, pois seus patrões poderiam chegar a qualquer momento. Ouvimos batidas na porta. “Corre, corre!”, diz Shirley, enquanto Dino se esconde. A campainha toca incessantemente. Entra um casal, Heloisa e Azambuja. “Eu posso saber porque essa porta está fechada por dentro? Você pode me dizer porque?” pergunta Heloísa em tom de autoridade para a funcionária. “É que deu ladrão no prédio do lado e eu fiquei com medo”, justifica Shirley. “E você sabe muito bem que eu não gosto que você ande em casa sem uniforme e com essa rede na cabeça!” a patroa prossegue. Heloísa grita com o marido sobre seu sumiço nas últimas horas e ao ver Shirley observando os dois se dirige a ela mais uma vez de maneira grosseira : “E você? O que tá fazendo parada feito um dois de paus, hein?”. Irritada, Shirley sai em direção a cozinha (fig.36.).



Fig.36. Frame do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. Direção: Hugo Carvana. Rio de Janeiro, 1973.

Dino consegue escapar do apartamento sem ser visto, percorrendo as ruas de Copacabana, sugerindo, possivelmente, que o imóvel está situado nesse bairro. Ainda em Copacabana, o protagonista visita sua amiga Lu em um modesto apartamento, notavelmente menos luxuoso, que se assemelha a um típico conjugado do bairro (fig.37.). A partir de então o filme se desdobra em diversas situações em que Dino usa de sua astúcia e malandragem para contornar as mais improváveis situações.



Fig.37. Frame do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. Direção: Hugo Carvana. Rio de Janeiro, 1973.

A trama se alterna entre cenas em apartamentos de Copacabana e na Zona Norte do Rio de Janeiro. A localização exata dos edifícios, porém, não pode ser precisamente identificada. Em um olhar mais desatento, pela comicidade, teor sexual, nudez e irreverência das cenas, poderíamos assumir que *Vai Trabalhar Vagabundo* seria mais uma chanchada, gênero de filmes brasileiros que sofreu duras críticas por seu caráter alienante. Entretanto, o filme revela algumas fraturas expostas de uma sociedade que normalmente era retratada por chanchadas como apaziguadas⁷². Desde o início do longa-metragem, Dino é apresentado como uma figura de resistência à ordem social estabelecida durante a Ditadura Militar⁷³. Enquanto o trabalho é enaltecido como um meio de ascensão social e um gesto patriótico para contribuir com o crescimento do país, Dino desafia essa posição, refutando esses valores. O filme aponta para diferentes relações de classe, contrapondo a vida dura da classe trabalhadora, que luta pela sobrevivência diária, com a vida leve daqueles que ocupam espaços de poder e desfrutam do conforto por pertencerem à burguesia⁷⁴. Nesse panorama, a malandragem do personagem se apresenta entre o romantismo e o mal-estar, enaltecendo a cultura popular do

⁷²CARDENUTO, R. **A malandragem no país da ditadura: humor, deboche e política no cinema realizado por Hugo Carvana**. Antiteses, [S. I.], v. 12, n. 23, p. 602–630, 2019. DOI: 10.5433/1984-3356.2019v12n23p602. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/36428>. Acesso em: 10 Jan. 2024. p. 607.

⁷³ Ibidem. p.618.

⁷⁴ Ibidem.

subúrbio e também oferecendo uma fuga à opressão da árdua realidade das camadas populares⁷⁵.

Em um primeiro momento, o que capturou minha atenção na "chanchada política"⁷⁶ de Carvana foi, mais uma vez, a utilização do apartamento conjugado como elemento caracterizador do bairro de Copacabana. No entanto, o choque dessa narrativa com outras fontes de pesquisa abre outras questões. A partir de *Tati, a garota*⁷⁷ investigamos questões acerca da ideia de ascensão social ligada a Copacabana, da verticalidade e ocupação do bairro e possíveis influências que deram origem à tipologia do conjugado. As narrativas de ambos os filmes abordam temas comuns, como a representação do subúrbio em contraponto a Copacabana, personagens pertencentes à classe trabalhadora e a temática da ascensão social. Ainda que em *Vai trabalhar Vagabundo* a ideia de ascensão social não esteja ligada exatamente a Copacabana, é apresentado um ideal de vida burguesa associada ao bairro. Já em *Tati, a garota*, a ideia de ascensão social está ligada ao simples fato da personagem Manuela e sua filha se mudarem de um bairro do subúrbio para um apartamento conjugado em Copacabana. A interseção dessas narrativas instiga a seguinte questão: Como a concepção desse tipo de moradia reflete o ideal de vida burguesa associado ao bairro de Copacabana?

No caso do filme *Vai trabalhar Vagabundo*, a decisão de Carvana de incluir na trama a personagem Shirley como uma empregada doméstica na residência dessa família abastada em Copacabana destaca uma realidade típica desse estrato social. Além disso, evidencia feridas ainda não cicatrizadas de uma cultura que frequentemente carrega consigo um passado invisibilizado. Com base nas cenas descritas entendemos que existe uma relação clara de poder entre os patrões e Shirley. A empregada da família abastada está restrita à zona de serviço da casa e é repreendida por não estar utilizando o uniforme. Em outro momento, mais à frente do longa metragem, também passamos a entender que Shirley reside na casa dos patrões, ou ao menos passa algumas noites lá, ocupando a dependência de serviço.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Termo usado por Reinaldo Cardenuto em : CARDENUTO, R. **A malandragem no país da ditadura: humor, deboche e política no cinema realizado por Hugo Carvana.** Antíteses, [S. I.], v. 12, n. 23, p. 602–630, 2019. DOI: 10.5433/1984-3356.2019v12n23p602. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/36428>. Acesso em: 10 Jan. 2024. p. 609.

⁷⁷ *Tati, a garota*. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1973.

As raízes do trabalho doméstico no Brasil, oriundas do período escravista e da divisão sexual do trabalho, contribuíram para a invisibilidade e a desvalorização social dessa atividade⁷⁸. Esses aspectos se manifestaram e manifestam até hoje, em maior ou menor grau, no planejamento dos espaços de habitação brasileiros⁷⁹. O trabalho doméstico emergiu como a principal porta de entrada para o mercado de trabalho urbano para os recém-libertos da escravidão, representando também um meio de sobrevivência ao proporcionar, mesmo com os baixíssimos salários, emprego estável, abrigo e alimentação⁸⁰. Sendo assim, por muito tempo a residência das prestadoras desse tipo de serviço esteve vinculada à casa de seus empregadores⁸¹. Embora hoje em dia seja menos comum que as empregadas domésticas residam no local de trabalho, as dimensões e condições do “quartinho” ou a existência de um banheiro separado para diaristas permanecem como indicadores de uma ordem social excludente⁸².

Reproduzindo de maneira reduzida o modelo rural da Casa-grande colonial, as residências urbanas no Brasil do início do século XIX tinham em sua configuração uma espécie de senzala menor, localizada nos quintais e adjacente à cozinha e outras dependências como depósitos, despensas, galinheiros, instalações sanitárias e etc. Estes quintais eram espaços considerados de pouco prestígio e frequentemente eram escondidos dos olhares da rua e de visitantes por muros baixos que cercavam o ambiente⁸³. Mesmo após a abolição da escravidão, as áreas de serviço e os espaços de descanso para os empregados persistiram sendo percebidas como locais pouco valorizados. As dependências para trabalhadoras domésticas, na arquitetura brasileira, foram amplamente incorporadas nos projetos residenciais das famílias de alto e médio poder aquisitivo⁸⁴. Essas áreas experimentaram alterações na sua disposição, migrando do porão para a proximidade da cozinha, do sótão ou até sendo segregadas da estrutura principal

⁷⁸ DE LIMA, J. C. R.; CAMPOS, R. A. de; SANTOS, R. G. dos. **ARQUITETURA DA DESIGUALDADE: O QUARTO DE EMPREGADA COMO COMUNICADOR DE UMA ORDEM SOCIAL ESTRATIFICADA.** Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S. l.], v. 14, n. 41, p. 333–360, 2022. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/1332>. Acesso em: 12 jan. 2024. p. 335.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem. p. 336.

⁸² Ibidem. p. 336.

⁸³ Ibidem. p. 342.

⁸⁴ Ibidem. p. 349.

sob a forma de edículas - contudo, mantendo-se quase sempre associadas à zona de serviços⁸⁵.

Nos edifícios de apartamentos, modalidade habitacional introduzida no país na década de 1910, esses espaços também se fizeram notáveis⁸⁶. Nesse sentido, a existência da dependência de serviço também pode ser traçada desde os primeiros edifícios de apartamentos de Copacabana construídos a partir da década de 1920. Na transição das mansões da alta burguesia para os novos edifícios verticalizados procurava-se manter o alto padrão de qualidade associado à modernidade⁸⁷. Em alguns casos, como o Edifício Itaoca em Copacabana, projeto idealizado por Anton Floderer e Robert Prentice de 1928, os dormitórios para os funcionários domésticos ocupavam parte ou área total dos últimos pavimentos (fig.38), como era em Paris. A partir da reforma de Haussmann (1852 - 1870), os edifícios em Paris passaram a ser construídos seguindo uma lógica e estética específicas. Os andares mais próximos do solo, acima do térreo, que eram destinados a lojas ou habitações, eram mais valorizados e reservados para a parcela nobre da sociedade, devido à facilidade de acesso. Nos edifícios desprovidos de elevador, os andares superiores eram menos valorizados. O último andar, em particular, era destinado aos empregados dos moradores do edifício, com pequenos quartos menos confortáveis, refletindo a hierarquia social da época.

Contudo, a prática predominante no Brasil para a disposição das dependências de serviços em edifícios de apartamentos foi integrá-las ao setor de serviço, como no Edifício Itahy, projeto de 1932 do arquiteto Arnaldo Gladosch, também localizado em Copacabana. Assim, os ambientes reservados aos empregados dentro dos apartamentos foram delimitados de forma mais rígida, gerando um zoneamento que distingue claramente entre áreas íntimas e áreas de serviço. Em ambos edifícios, Itaoca e Itahy, podemos perceber que a segregação entre patrões e funcionários se estende também para a circulação interna dos edifícios, evidenciada pela presença de halls de entrada, escadas e elevadores distintos para usos sociais e de serviço (fig.39. e fig.40.).

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ CABRAL, Maria Cristina Nascentes; PARAIZO, Rodrigo Cury. **Presença estrangeira: arquitetura no Rio de Janeiro 1905-1942 / Foreign presence: architecture in Rio de Janeiro 1905-1942.** 1. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018. p.155.

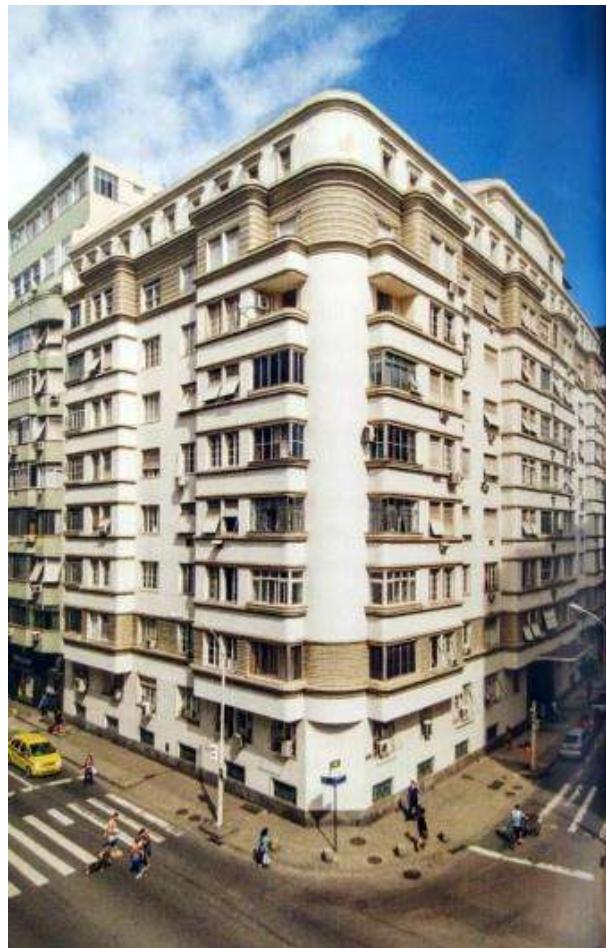


Fig. 38. Anton Floderer e Robert Prentice. Composição vista pela esquina da Rua Duvivier com Av. Nossa Senhora de Copacabana. Fonte: CABRAL, Maria Cristina Nascentes; PARAIZO, Rodrigo Cury. Presença estrangeira: arquitetura no Rio de Janeiro 1905-1942 / Foreign presence: architecture in Rio de Janeiro 1905-1942. 1. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018. P.154

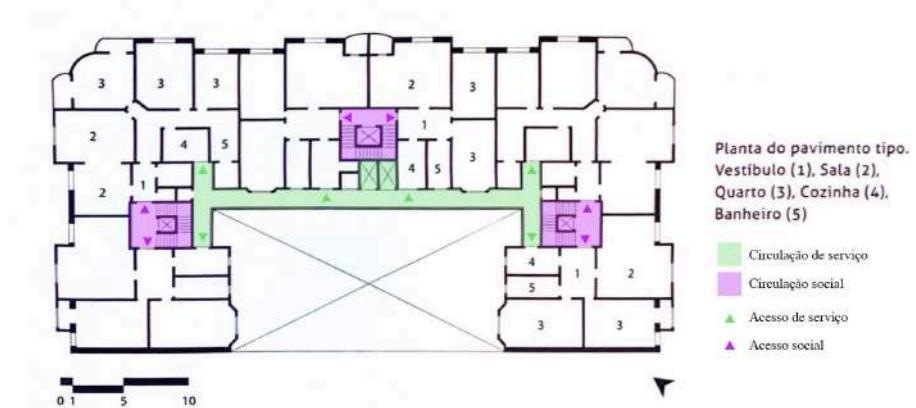
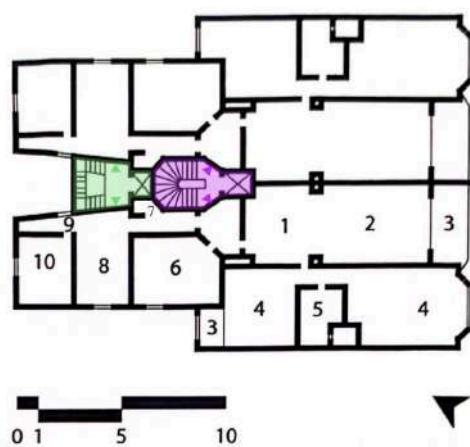


Fig. 39. Anton Floderer e Robert Prentice. Planta do pavimento tipo do Edifício Itaoca. Fonte: CABRAL, Maria Cristina Nascentes; PARAIZO, Rodrigo Cury. Presença estrangeira: arquitetura no Rio de Janeiro 1905-1942 / Foreign presence: architecture in Rio de Janeiro 1905-1942. 1. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018. p.15



Planta baixa do pavimento tipo. Galeria (1), Salão (2), Balcão (3), Quarto (4), Banheiro (5), Sala (6), Lavabo (7), Copa/Cozinha (8), W.C. (9), Criada (10)

- Circulação de Serviço
- Circulação social
- ▲ Acesso de serviço
- ▲ Acesso social

Fig. 40. Arnaldo Gladosch. Planta do pavimento tipo do Edifício Itahy. Fonte: CABRAL, Maria Cristina Nascentes; PARAIZO, Rodrigo Cury. Presença estrangeira: arquitetura no Rio de Janeiro 1905-1942 / Foreign presence: architecture in Rio de Janeiro 1905-1942. 1. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018. p.170.

Os vestígios dessa cultura são apresentados pelo filme de Carvana ao introduzir Shirley, sua relação com os patrões e o espaço que ela habita dentro do apartamento. *Vai Trabalhar Vagabundo* traz à tona questões não exploradas no filme *Tati, a garota* de Bruno Barreto, embora essas questões se manifestem na planta do apartamento conjugado no Edifício Tio Sam, que serviu como locação para as filmagens. Ao revisitar a planta do pavimento tipo do Edifício Tio Sam, nota-se um esforço de reproduzir o modelo de zoneamento que separa áreas de serviço e áreas íntimas, bem como o sistema de dupla circulação, que incorpora duas entradas para cada apartamento (fig.41.). Se ainda examinarmos o anúncio veiculado no Correio da Manhã em junho de 1951 para um apartamento no Edifício Tio Sam, constatamos que, além do banheiro de serviço, o imóvel supostamente inclui um quarto destinado a alojamento de funcionários (fig.42.). Durante uma visita de campo, pude constatar que o edifício Tio Sam não dispõe de um último pavimento designado para o alojamento de funcionários. Essa constatação levou-me a supor que o que seria o alojamento, na planta baixa do pavimento tipo do edifício, é na verdade referido como um armário.

Aqui o que Rossi poderia chamar de necessidades, aspirações de beleza ou ainda modos de viver de uma burguesia, bem ilustrados por Carvana, é o “bafejar dos tempos da escravidão”⁸⁸. As possíveis influências do conceito de existência mínima e das kitchenettes americanas no surgimento dos conjugados se transformam ao esbarrar em uma cultura profundamente marcada pelo racismo estrutural, cujas raízes remontam ao período colonial.

⁸⁸ MARINS, Paulo César Garcez. **Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras**, p.131 - 214, in SEVCENKO, Nicolau. **História da Vida Privada no Brasil 3 - República: da Belle Époque à Era do Rádio**, ed. 7, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.p.192.



Fig. 41. Planta do pavimento tipo do Edifício Tio Sam, Rio de Janeiro. Fonte: acervo privado Condomínio Edifício Tio Sam, 1951. Redesenhado pela autora.

EDIFÍCIO TIO SAM — Vende-se na Praça do Lido à rua Belford Roxo 58, qua- se esquina de Av. Atlântica, ótimos aptos. de 1 quarto, 1 sala, varanda, cozinha, ba- nheiro completo, área com tanque e quarto e banheiro de empregada. Grande fi- nanciamento e grande faci- lidade da parte não finan- ciada. Vendas diretamente com os incorporadores Remo De Paoli e J. M. Soraggi, à Av. Nilo Peçanha, 155 — S/326 — Tel. 52-1842. (33493) 700
--

Fig. 42. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, n. 17857, p. 4, 1951.

2.5

Imaginário, propaganda e relato

Em um dos apartamentos conjugados do Edifício Master, em Copacabana, o entrevistado de Coutinho está sentado em frente a uma escrivaninha com um computador da época. Trata-se de Marcelo, como aparece no card do canto superior da tela.

“Eu cheguei no Master há uns quatro anos. É engraçado eu falar chegar no Master, porque a primeira vez que eu entrei aqui tomei um certo susto. Eu falei: ai não, meu Deus, mais um prédio desses de Copacabana eu não aguento. Eu já tinha habitado, não exatamente, mas frequentado um outro apartamento naquela região da Barata Ribeiro.” diz Marcelo.

Ao fundo vemos uma mulher de costas ainda sem identificação. Ela está em pé, virada de frente para a cozinha aberta do apartamento. Um corte aproxima a câmera de Marcelo, e ele continua:

“Eu vim bastante angustiado.(...)" Ele ri. "Obviamente o que me trouxe pra cá foram motivos afetivos, e enfim, acabei ficando."

Mais uma aproximação é feita pela câmera através de um zoom, que enquadra Marcelo e a moça ao fundo, ainda de costas. Agora é possível perceber que ela passa roupas em uma tábua de passar.

“Quer dizer, o fato de ter essa diversidade de pessoas aqui não me incomoda muito em si, mas eu acho que é mais a concentração, o número que é muito opressivo, é muita gente. Não é o fato delas serem diferentes, esse aspecto eu acho interessante.”

Mais um zoom no rosto de Marcelo e o movimento de passar roupas no fundo, apesar de desfocado, fica mais claro.

“Nos anos 70, no final, eu cheguei a vir pra cá. Eu cheguei a ir ao antigo sótão, que era uma boate na galeria Alaska. Naquela época existia uma mistura entre o sórdido e o glamuroso. (...). Eu não fazia muita distinção e o tempo que eu passava aqui era muito curto. Não dava para sentir muito bem. Então era como vir pra cá no carnaval e olhar isso tudo com um olhar de fantasia.”

Coutinho pergunta: “Você vinha mas morava fora?”

E o entrevistado continua: “Morava longe, sempre longe e não me deixava impregnar por isso. O que me incomoda hoje é que a realidade de Copacabana impregna muito a vida da gente. Você sair na rua é você ver coisas piores hoje em dia. É garoto cheirando cola, prostituto, prostituta, traficantezinho etc etc. São realidades. É demais, é demais. Pelo amor de Deus, eu não digo que males sociais devam ser combatidos, eliminados e tratados. A sociedade não é asséptica, mas é demais.”

O plano é cortado novamente para um momento em que o entrevistado se vira para trás e pergunta para a mulher no fundo:

“Natalina, o que você acha disso? Dessa coisa de Copacabana. Você que trabalha aqui em duas residências, fala um pouco pra gente aqui. Dessa confusão que é Copacabana.”

O foco então muda para Natalina, ainda de costas. E um zoom enquadraria apenas ela no plano. “Olha pra cá, fala com a gente. Fala naturalmente.” insiste Marcelo. Ela ri, se vira e diz:

“Ah, muita confusão, né? Eu gosto mais assim do sossego, né?”. Agora um card no canto superior direito identifica Natalina. “Eu sou assim mais do trabalho, pra casa. As vezes quando viajo vou em Minas pra ver a minha mãe. Gosto mais de ficar na minha casa. Ou se não nos fim de semana, ou no meio da semana eu vou a igreja, né? Porque sou evangélica. Entendeu?”. (fig.43., fig.44. e fig.45.)

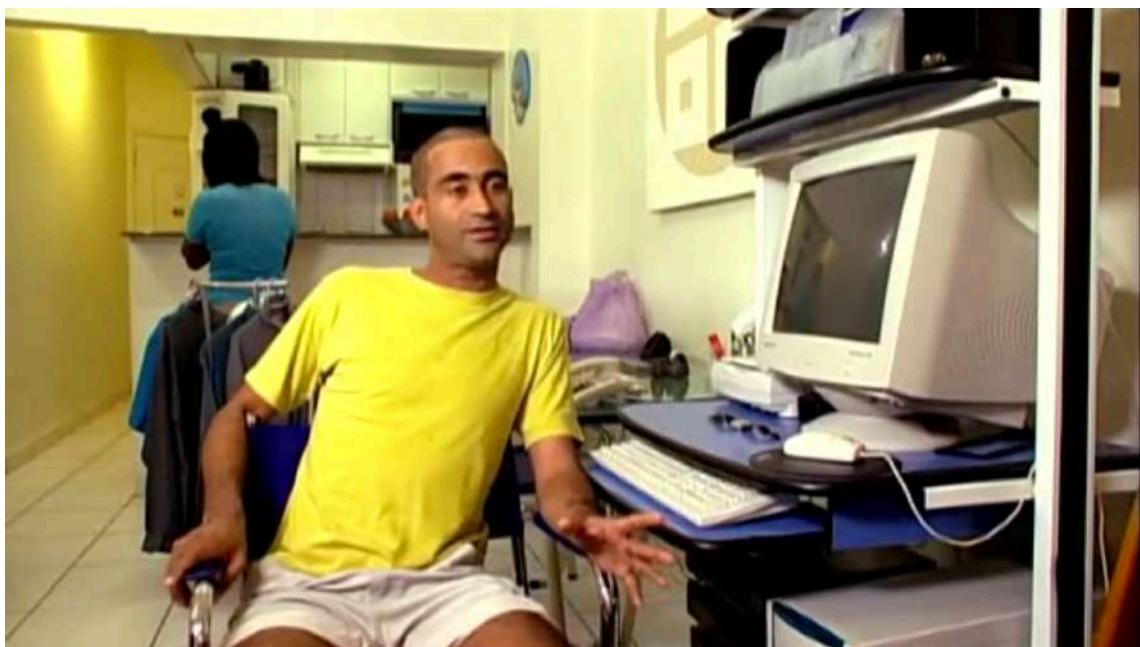


Fig.43. Frame do filme *Edifício Master*. Direção:Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 2002.



Fig.44. Frame do filme *Edifício Master*. Direção:Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 2002.



Fig.45. Frame do filme *Edifício Master*. Direção:Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 2002.

A entrevista é uma dentre muitas de *Edifício Master*, documentário dirigido por Eduardo Coutinho lançado em 2002. Trata-se, como narra o diretor, de um registro da vida do prédio durante uma semana. Através de entrevistas com os moradores do Edifício Master, o filme apresenta histórias pessoais atravessadas por diferentes imaginários de Copacabana e também do próprio prédio.

A partir da entrevista descrita, constatamos, de fato, que os modos de vida de uma burguesia de Copacabana acostumada a ter serviços domésticos terceirizados, como visto no filme *Vai trabalhar vagabundo*⁸⁹ e evidenciado pela planta do Edifício Tio Sam, se reproduzem no cotidiano dos conjugados. Natalina, inicialmente enquadrada como um pano de fundo desfocado, torna-se parte integrante da entrevista somente quando se sente autorizada pelo seu patrônio a falar. A dinâmica da entrevista reitera, mais uma vez, as relações entre patrônio e empregada previamente destacadas no capítulo anterior. No entanto, a própria entrevista acima, e mais várias outras escolhidas por Coutinho, nos mostram que a realidade dos moradores dos conjugados do Master são muito diversas.

“Um edifício em Copacabana a uma esquina da praia. Duzentos e setenta e seis apartamentos conjugados. Uns quinhentos moradores. Doze andares. Vinte e três apartamentos por andar” descreve Coutinho, ou “mais um prédio desses de Copacabana” segundo Marcelo. Anunciado em 1952 no Correio da Manhã, o

⁸⁹ **Vai Trabalhar Vagabundo.** Direção: Hugo Carvana. Rio de Janeiro, 1973.

Edifício Master era mais um dos lançamentos da construtora e incorporadora Predial Corcovado S.A.(fig.46.). Recorde de vendas com todas as suas unidades comercializadas em uma semana, era o maior empreendimento em número de unidades da construtora até então (fig.47.). “Do gênero do Master” já havia sido concluída a construção do Edifício San Diego, e ainda estavam por vir os edifícios Leviatan e San Martin, todos em Copacabana, programados para serem entregues em um intervalo de cerca de um ano, e supostamente com acabamento superior ao Master (fig.48.).



Fig. 46. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Edição A18132 , 1952.



Fig. 47. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Edição 18138 , 1952.



Fig. 48. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Edição A18132, 1952.

Anunciados como o "melhor negócio do momento", os apartamentos do Edifício Master, de acordo com a propaganda, eram voltados para pequenas famílias e seriam um excelente investimento para residência, locação ou revenda (fig.46.). Uma ilustração também destaca a localização privilegiada do edifício próximo à Avenida Atlântica e ao Cine Metro. Na época, o bairro contava com cerca de 8 cinemas em funcionamento⁹⁰, sendo 5 deles localizados nas adjacências do prédio (vide mapa no subcapítulo 1.4). Inaugurado em 1941, o Cine Metro Copacabana foi o terceiro da rede e contava com 1708 lugares⁹¹ (fig.49.). Assim como a luxuosa sala do Cine Metro, ornamentada com lustres de cristal e poltronas estofadas, outro desenho presente na propaganda ilustra uma unidade do edifício de maneira quase aristocrática. A perspectiva recria o imaginário evocado por anúncios ou colunas em jornais que descreviam os suntuosos apartamentos do período inicial da verticalização em Copacabana(fig.50.). O conforto das vivendas reservado para classes altas agora disponível em 40 metros quadrados, a um preço acessível.



Fig.49. Fachada do Cine Metro Copacabana.

Fonte:<https://www.postoseis.com.br/post/cinema-metro-copacabana-1941-1977>.

Acesso em: 20.Jan.2024.

⁹⁰ OS CINEMAS COMO FORMAS URBANAS: OS PADRÕES ESPAÇO-TEMPORAIS DA EXIBIÇÃO CINEMATOGRÁFICA EM COPACABANA (1909–2021) - Fonte de pesquisa de isso aqui ana p. 20.

⁹¹ Ibidem. p. 21.

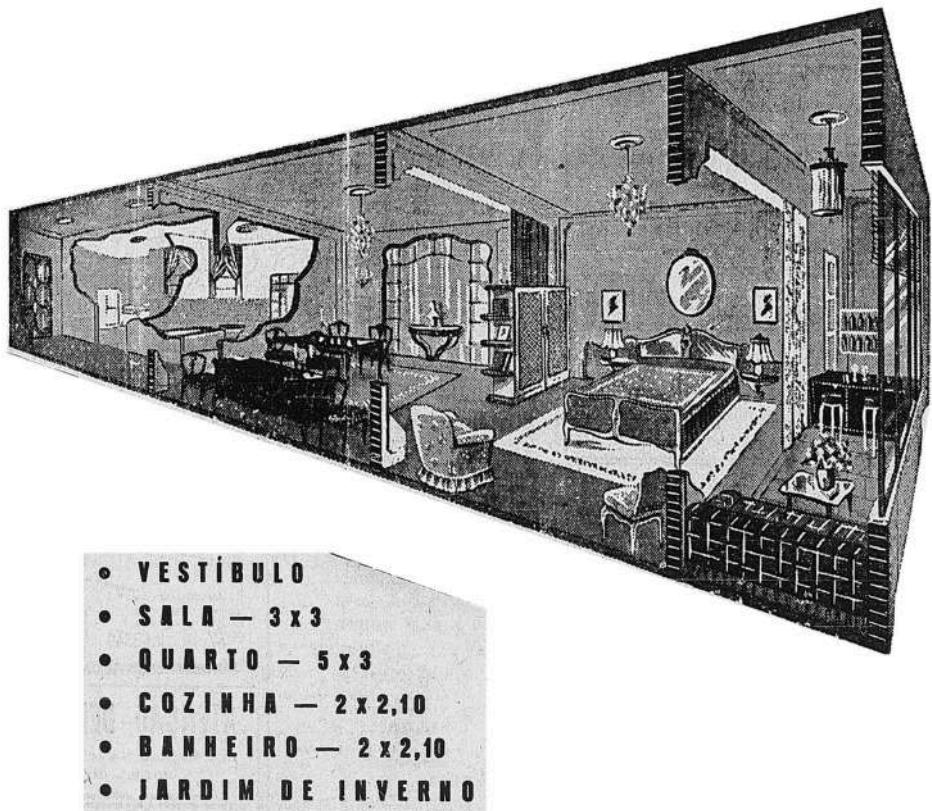


Fig. 50. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Edição A18132 , 1952.

Ao examinarmos as metragens fornecidas na propaganda, percebemos um certo exagero na estratégia de vendas. A distorção na proporção da escala dos móveis em relação às dimensões dos ambientes dá a impressão de que toda a configuração da mobília ilustrada caberia confortavelmente, com espaço de sobra. Trata-se de uma prática comum nas propagandas imobiliárias até hoje. No entanto, um rápido esboço a partir da perspectiva e medidas pode assegurar que essa representação não condiz com a realidade (fig.51.) A mesma observação pode ser feita ao analisarmos as diferentes disposições de móveis nos apartamentos apresentados no documentário de Coutinho. Essas variações, apesar de diversas, evidenciam as limitações tanto na quantidade de móveis quanto nas dimensões que podem ser acomodadas em um apartamento.

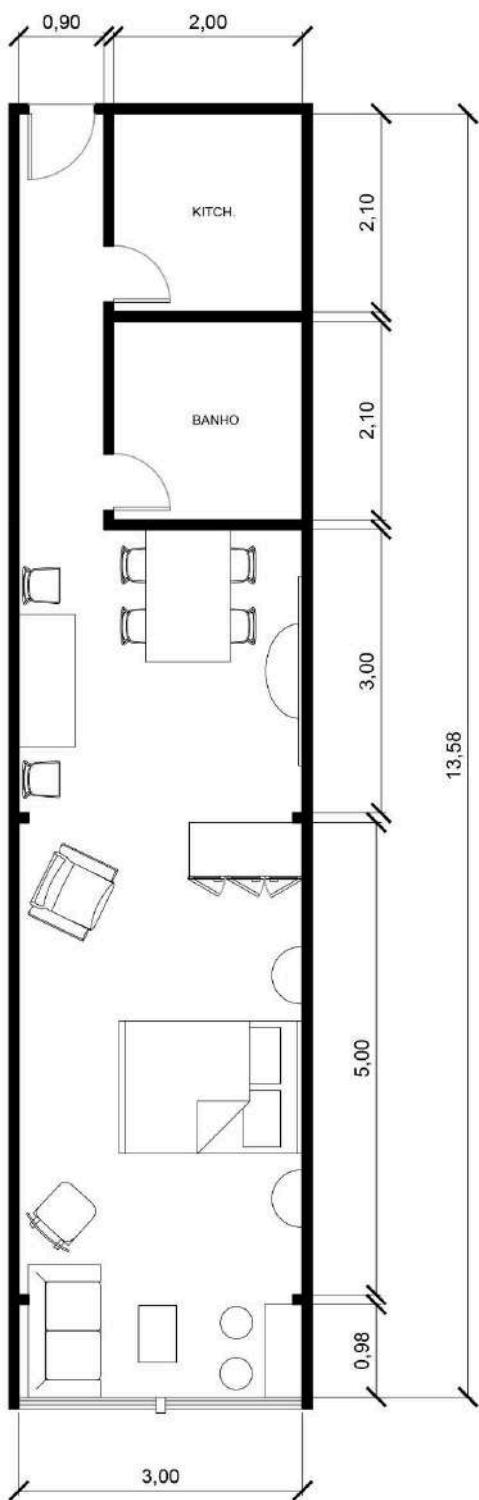


Fig. 51. Esboço elaborado pela autora a partir do anúncio do Correio da Manhã, Rio de Janeiro,
Edição A18132 , 1952.

Embora os apartamentos do Edifício Master apresentem distinções em relação ao Tio Sam, como a ausência de banheiro de serviço, tanque e dependência para empregada, observa-se, através da propaganda, uma clara tentativa de comercializar um estilo de vida burguês. Além disso, repete-se a circulação lateral, planta retangular, posição de janelas, posição da zona de serviço e conjugação de atividades de dormir e estar, características típicas de um apartamento conjugado. Aquilo que é designado como varanda no edifício Tio Sam é categorizado aqui como Jardim de Inverno, apesar de apresentar as mesmas características. Na prática, a principal distinção entre esse espaço e o quarto conjugado com a sala é a mudança de piso. Não há portas de vidro separando os ambientes, nem guarda-corpo, elementos comumente encontrados em varandas tradicionais. Me parece mais uma tentativa de associar uma imagem de luxo ao imóvel, uma vez que o conceito de jardim de inverno está ligado à tradição dos jardins aristocráticos, que simbolizam status social, riqueza e poder. Monarcas como Luís XIV da França, que encomendou a André Le Nôtre o desenho dos famosos Jardins de Versalhes em 1661, influenciaram a criação de grandes jardins na Europa, os quais se tornaram modelos para a nobreza de outros países. Assim, a inclusão de um jardim de inverno no imóvel é mais uma estratégia de venda. Já a cozinha aberta no fundo da entrevista de Marcelo é uma adaptação da planta original que, como ilustrado no anúncio, setoriza a cozinha como algo a ser escondido.



Fig.52. Frame do filme *Edifício Master*. Direção:Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 2002.

Todo o glamour e requinte associado a Copacabana pode, talvez, justificar o relato de Laudicéia, outra entrevistada de Coutinho, que afirma ter sempre sonhado em morar no bairro. Ou ainda, o depoimento de José Carlos, que menciona sofrer preconceito de seus ex-vizinhos da Zona Norte do Rio de Janeiro por residir na Zona Sul, adicionando mais uma camada a essa dinâmica. Quando questionado por Coutinho sobre o motivo desse preconceito, José Carlos responde: "Dizem que fiquei rico. Olha, mora em Copacabana, é o estigma." (fig.52.). Um glamour associado ao bairro que também aparece nas cenas iniciais do filme *Tati, a Garota*, quando um dos vizinhos de Tati e Manuela no subúrbio comenta: "Ficou chique, hein? Vai morar em Copacabana?".

O Master retratado na propaganda de 1952 e o Master abordado por Eduardo Coutinho em 2002 revelam visões quase antagônicas do edifício. Em meio século, o bairro passou por inúmeras transformações impulsionadas pela especulação imobiliária e pela evolução urbana da cidade do Rio de Janeiro. Copacabana experimentou uma rápida e intensa urbanização, com obras significativas como a abertura de uma segunda galeria no Túnel Engenheiro Coelho Cintra (1946-1949) e o alargamento da Avenida Atlântica (1969-1971), que aumentaram o fluxo de automóveis no bairro. A construção de muitos edifícios altos em um espaço limitado resultou em um aumento significativo da densidade populacional, afetando a qualidade de vida e a percepção de exclusividade. Além disso, o desenvolvimento do turismo de massa trouxe um grande número de visitantes ao bairro, alterando sua dinâmica local. Embora o turismo tenha benefícios econômicos, também gerou desafios, como a pressão sobre a infraestrutura e as praias, que nunca estiveram tão cheias. A expansão de bairros mais novos e planejados, como a Barra da Tijuca, que oferecem infraestrutura moderna, segurança e espaços mais amplos, atraiu uma população de alto poder aquisitivo, contribuindo para a migração de moradores de Copacabana para essas novas áreas. Nesse contexto, o imaginário construído pela propaganda e a fantasia de viver em Copacabana entram em choque com os cenários apresentados nos relatos do documentário.



Fig.53. Frame do filme *Edifício Master*. Direção:Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 2002.

“(...) Aqui era um antro de perdição muito pesado. Houve suicídios, houve mortes de porteiros, houve assassinatos. Isso já foi muito, muito pesado. Nos corredores havia mulheres caídas, havia filas, entendeu? De mulheres e de homens esperando o freguês sair para entrar outro, sabe? Havia muitas cafetinas aqui. Depois tiveram as mortes naturais. Que eu me lembre, posso falar? No 608 morreu uma amiga minha.” Descreve Vera, a primeira entrevistada do documentário. “No apartamento que a gente tá alugando?” pergunta Coutinho. Vera: “Que vocês estão. Houve muita mudança aqui no prédio. As pessoas malgradas saíram. Tem muitas pessoas de bom grado aqui. Graças a deus agora aqui é um prédio familiar.” (fig.53.)

A descrição de Vera revela um momento do edifício que contrasta com a imagem idealizada de uma Copacabana marcada pelos valores aristocráticos da elite litorânea. O luxo das mansões destinadas às classes privilegiadas parece inalcançável em espaços tão reduzidos como os apartamentos de 40 metros quadrados. O edifício, longe de representar o conforto e a sofisticação esperados, pareceu gerar no passado desconforto e preconceito entre os moradores entrevistados por Coutinho. Quando Marcelo se refere a "mais um prédio desses de Copacabana", por outro lado ele sugere um desconforto que aparentemente permeia outros edifícios semelhantes ao Master, insinuando não apenas uma

percepção específica em relação a esse prédio, mas também uma imagem compartilhada por uma categoria inteira de edifícios em Copacabana.

O edifício capturado pela filmagem, entretanto, é um mosaico de narrativas comuns, provenientes de vidas diversas, mas igualmente imersas na trivialidade do cotidiano. Um edifício como qualquer outro edifício de conjugados em Copacabana, abrigando uma variedade de pessoas: estudantes, aposentados, contadores, professores, camelôs, famílias. Talvez a única figura que pudesse provocar algum olhar reprovador fosse a garota de programa. No entanto, embora aborde um assunto considerado tabu em seu relato, sua presença também parece banal e passa despercebida pelos demais moradores. Nada do que é retratado no filme parece justificar o poder moralizador revelado pelo síndico: "Eu uso muito Piaget. Quando não dá certo, eu parto pro Pinochet, e é uma realidade, né? (...) Então, quando essa gente tá viajando na maionese e você mostra a realidade pra eles, eles caem e aí se chocam diante da realidade. E é isso aí que eu tento mostrar. Vamos no Piaget, com educação, com carinho. Eu dou amor e eu quero receber amor, mas eu não posso exigir o amor. (...)" Na perspectiva dele, seu modo de agir transformou o edifício em um lugar digno e decente.

A polifonia de retratos do prédio e do bairro se entrelaça, de todo modo, criando várias visões do Master e várias interpretações de Copacabana. Apesar de nunca mostrar imagens do bairro ou documentar diretamente as narrativas que os personagens oferecem, somos levados a confiar nas palavras dos entrevistados sobre o que é ou foi Copacabana, ou sobre o que é ou foi o edifício. Para formar minhas próprias conclusões, visitei o edifício em duas ocasiões distintas⁹². Na primeira, fui acompanhado por um amigo que aluga sua unidade por temporada no Airbnb, enquanto na segunda ocasião fui como uma potencial compradora de uma unidade semelhante, também destinada ao aluguel por temporada no Airbnb. Ambos os apartamentos que visitei foram reformados, apresentando uma cozinha aberta, teto rebaixado com gesso, pontos de luz embutidos (spots) e piso de porcelanato que imita cimento queimado(fig.54.). Minha expectativa era encontrar o edifício retratado no filme, mas em vez disso deparei-me com os efeitos claros de um processo de gentrificação tanto em Copacabana quanto no próprio edifício.

⁹²As visitas ao Edifício Master ocorreram nos dias 19 de outubro e 13 de dezembro de 2023.

Hoje, muitas das unidades, de fato, são destinadas a aluguéis de temporada, e o edifício agora conta com um novo e sofisticado sistema de segurança(fig.55.).

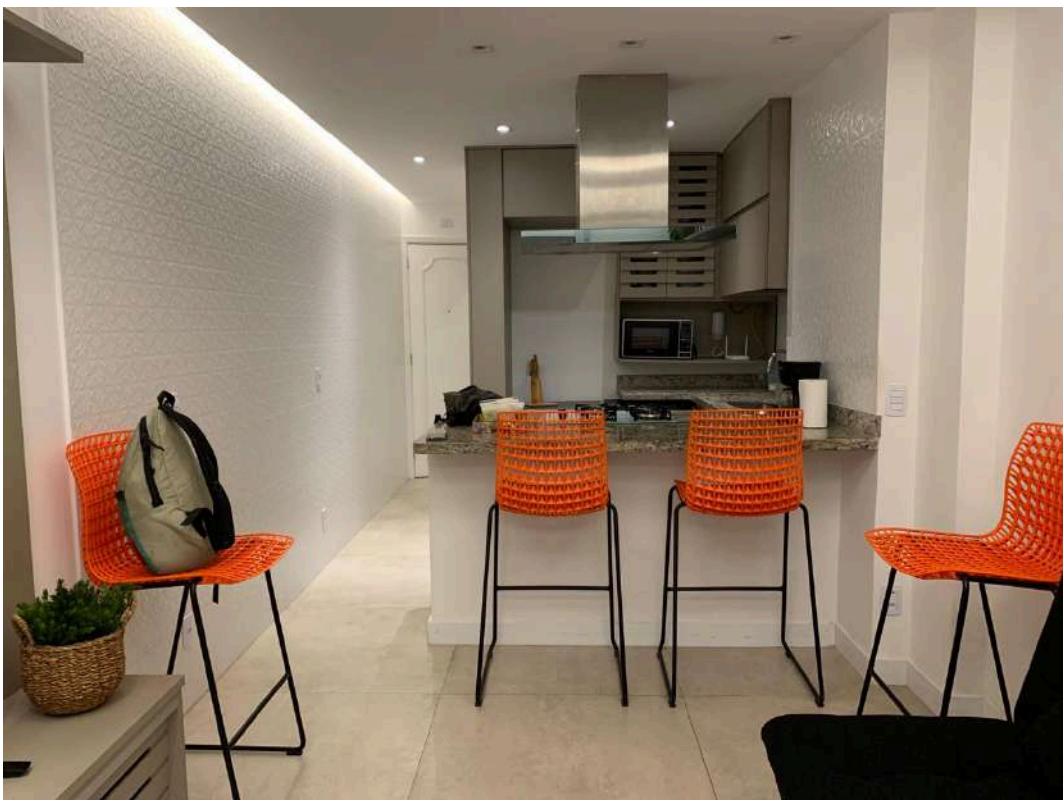


Fig.54. Apartamento do Edifício Master. Outubro, 2023. Foto da autora.



Fig.55. Portaria do Edifício Master. Outubro, 2023. Foto da autora.

O cruzamento dos anúncios, relatos e minha experiência pessoal permite, portanto, enxergar quatro “tempos” do edifício, que revelam essa Copacabana descrita por um dos personagens como “uma mistura entre o sórdido e o glamuroso”. A partir das propagandas, podemos reconstruir um imaginário do que esse edifício representava, uma expectativa de uma moradia elegante próxima aos modernos cinemas e lojas de uma Copacabana que ainda exalava exclusividade. Já os relatos do documentário descrevem o passado do edifício como decadente, lembrado pelos moradores como um lugar pesado, cheio de conflitos. Durante a filmagem, percebe-se um edifício “controlado”, um “prédio familiar” e cotidiano nas suas narrativas. E, por fim, no momento atual, testemunhamos um processo de gentrificação do prédio. Diante das diversas vozes que ecoam nos relatos dos moradores do Edifício Master e de minha experiência pessoal pude testemunhar essas mudanças e compreender como o cenário urbano e social se transformou ao longo dos anos. Através dessas vozes, passamos a questionar nossas próprias visões e preconceitos sobre Copacabana e os edifícios que a compõem.

2.6

Instabilidades



Fig.56. Frame do filme *Curta Sequência Alaska*. Direção: José Joffily. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.57. Frame do filme *Curta Sequência Alaska*. Direção: José Joffily. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.58. Frame do filme *Curta Sequência Alaska*. Direção: José Joffily. Rio de Janeiro, 1979.

A pesquisa se constitui de um emaranhado de farrapos e resíduos, uma investigação que muitas vezes parte de um encadeamento de questões, ou ainda, da simples curiosidade de desvendar uma Copacabana que, em muitos sentidos, ainda me é desconhecida. O filme *Curta Sequência Alaska*, curta metragem de José Joffily filmado em 1979, surge em uma uma despretensiosa busca na internet, numa tentativa de compreender a qual galeria Marcelo se refere em seu depoimento no filme de Coutinho⁹³.

O filme de Joffily inicia com uma imagem tremida capturada por uma câmera na mão, enquanto escutamos em off uma equipe de filmagem buscando o melhor enquadramento em um bar (fig.56.). Repentinamente, a equipe é interrompida por um dos frequentadores que se senta em uma mesa, indagando sobre a natureza da filmagem : “Aí meu irmão, que novela é essa que você tá fazendo?”. A voz em off esclarece que se trata de uma reportagem sobre Copacabana. Logo em seguida, outro cliente do bar se envolve na interação, participando da dinâmica aparentemente espontânea entre os dois homens e a equipe de filmagem (fig.57.). A conversa entre os dois entrevistados se sobrepõe à voz ao fundo que tenta coordenar o enquadramento de câmera e luz de forma errática, tornando difícil captar completamente o conteúdo da conversa. A partir de então os dois homens, os supostos entrevistados, começam a interagir com os demais frequentadores que se aglomeraram ao redor deles, dando início a uma série de depoimentos descontraídos.

Ao revisar os créditos, percebo que, na verdade, esses dois homens são atores que interpretam entrevistados. Trata-se de um improviso habilmente conduzido pelos atores Anselmo Vasconcelos e Paulo Barbosa, resultando nos depoimentos espontâneos dos frequentadores da Galeria Alaska. Aos olhos de um espectador desavisado, as escolhas de linguagem do curta brincam com a fronteira entre o relato pessoal e a atuação, levantando questões sobre se aquilo é de fato uma reportagem ou um documentário experimental. A escuridão da filmagem noturna dificulta a identificação imediata do local, que só se torna reconhecível quando um letreiro ao fundo aparece, ou através de um dos últimos depoimentos do curta (fig.58.). Ainda assim, inicialmente, não consegui identificar qual parte de Copacabana estava sendo mostrada, ou mesmo se aquele local ainda existe nos dias de hoje. Sem fornecer uma definição clara da Galeria Alaska, além de ser o

⁹³ Edifício Master. Direção:Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 2002.

local onde ocorrem as entrevistas, algumas falas como "Moradores da região fizeram uma campanha para falar mal da galeria.", "Aqui é todo mundo artista. Aqui é uma comunidade.", "Realmente é um paraíso, tem de tudo aqui.", "Viado não tem aqui, só sujeito homem.", "Lugar sujo isso aqui, você tá aqui pra quê?", criam para o curta-metragem uma atmosfera de sigilo ou mistério, apenas sugerindo que a Galeria Alaska de alguma forma desperta preconceitos, fascínio e curiosidade.

Por meio da investigação em periódicos do *Correio da Manhã* e de documentos no Arquivo Geral da Cidade, foi possível discernir que a Galeria Alaska pertence a um conjunto residencial de apartamentos conjugados, projetado em 1950. Um edifício, também denominado Alaska, composto por 12 pavimentos distribuídos em dois blocos distintos: um deles voltado para o mar (na Avenida Atlântica) e o outro para a Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Esses blocos são conectados por uma galeria que atravessa a área comum e liga as duas avenidas (fig.59.). O documento de solicitação de licença para a construção do prédio também indica que inicialmente estava prevista a presença de várias lojas e um cinema na galeria (fig.60.). Já o anúncio veiculado no Correio da Manhã em março de 1951 possibilita identificar que, ao contrário dos edifícios de apartamentos conjugados previamente analisados, o Edifício Alaska apresenta três plantas baixas diferentes. Isso revela uma variedade na tipologia dos apartamentos conjugados dentro do mesmo edifício (fig.61.).

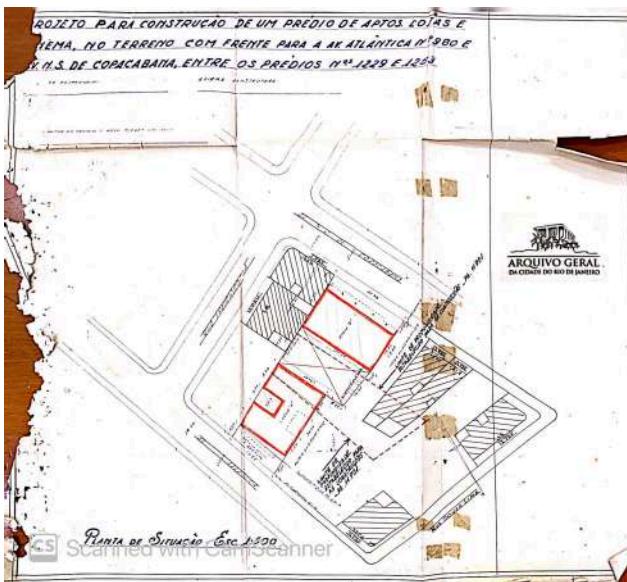


Fig.59. Planta de situação do Edifício Alaska. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1950.

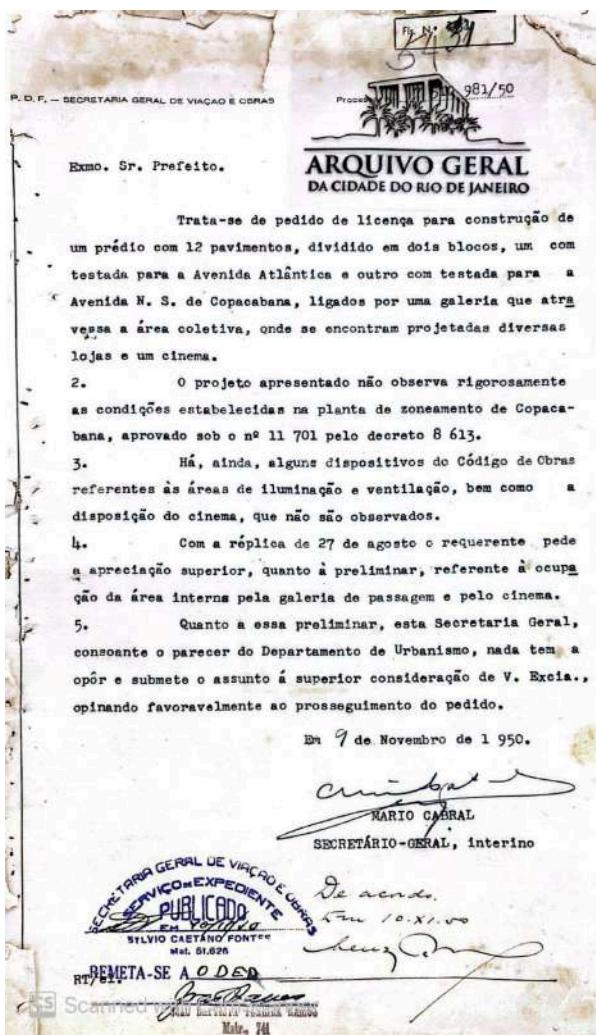


Fig.60. Licença para a construção do Edifício Alaska. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1950.

more em COPACABANA

EDIFÍCIO "ALASKA"
AV. COPACABANA, 591 - AV. ATLÂNTICA, 3836
Em construção adiantada!
Ampla galeria com 14 magníficas lojas a serem inauguradas dentro de 30 dias

Morar, corresponde não só ao sentido de conforto do lugar onde se habita, como também ao local, situação e facilidade para se obter o necessário para a vida. O Edifício "Alaska", na Praça 6, em Copacabana, oferece todas as vantagens possíveis, sendo verdadeiramente invejável pelo conforto e diversão de seus apartamentos.

VENDAS E FINANCIAMENTO COM O BANCO EXCELSIOR
AV. PRES. VARGAS, 509 - 16º AND. - TEL. 33-1071 E 42-8494
JUNTO À AV. RIO BRANCO, OU
IMOBILIÁRIA LEITE LTDA.
RUA GONÇALVES DIAS, 64 - 7º AND. - TEL. 22-7479 - RIO

APARTAMENTOS FRENTE AV. ATLÂNTICA
de Cr\$ 250.000,00
a Cr\$ 280.000,00
por Cr\$ 4.000,00
mensais

APARTAMENTOS FRENTE AV. N. S. COPACABANA
de Cr\$ 200.000,00
por Cr\$ 3.000,00
mensais

APARTAMENTOS FUNDOS AV. ATLÂNTICA
de Cr\$ 180.000,00
por Cr\$ 3.000,00
mensais

APARTAMENTOS FUNDOS AV. N. S. COPACABANA
de Cr\$ 160.000,00
por Cr\$ 2.000,00
mensais

Vaga Padrão

Localização ideal, com 14 lojas de grande variedade comercial, além de magnífico Cinema "ALASKA", elegante e ultra-moderno, a ser instalado no Edifício.

Intercorpiação de PERICLES RIBEIRO, BAPTISTA LEITE, ABRAÃO ACCIETTA & EDMAR ACCIETTA

Projeto e Construção de IMOBILIÁRIA LEITE LTDA.

AV. ATLÂNTICA

Fig. 61. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Edição 17798 , p. 8, 1951.

Embora o curta-metragem se concentre na Galeria Alaska, foi possível observar por meio do cruzamento entre filme, periódicos e documentos, uma outra abordagem de edifícios de conjugados que integram usos residenciais e comerciais. Este aspecto, que não havia sido identificado previamente na pesquisa, revela-se também como uma tendência no bairro. As primeiras galerias a surgirem na região foram as galerias Duvivier e Menescal, construídas por volta de 1945, as quais também combinavam usos residenciais e comerciais, embora os edifícios oferecessem outras tipologias de apartamentos⁹⁴. A proposta da primeira era recriar a atmosfera das passagens parisienses, com cerca de 100 lojas⁹⁵. A empreitada, porém, não obteve êxito e, até os dias atuais, esses espaços permanecem subutilizados, com lojas fechadas e baixo movimento⁹⁶. Por outro lado, a Galeria Menescal sempre se manteve como um polo movimentado de atividades⁹⁷. Nesse contexto, constatamos que a mesma política liberal adotada

⁹⁴ CARDOSO, Elizabeth et al. **História dos bairros: Copacabana**. Rio de Janeiro: João Forte Engenharia, Editora Index, 1986. p. 91.

⁹⁵ Ibidem

⁹⁶ Ibidem

⁹⁷ Ibidem

pelas autoridades municipais, que promovia a densificação do bairro e levou à construção de edifícios conjugados, também pode explicar a escolha de multiplicar os espaços comerciais em um único terreno⁹⁸.

Além do que anunciava na propaganda de lançamento do Edifício Alaska, a galeria não apenas continha as 14 lojas inicialmente previstas, mas também passou a abrigar casas noturnas, bares e outro cinema. Além do Cinema Alaska, inaugurado em 1953, o local também recebeu o Cinema Royal, inaugurado um ano antes, em 1952⁹⁹ (fig.62.). Durante a década de 1950, várias salas de cinema foram inauguradas nas proximidades do Edifício Alaska, com um total de cinco salas em funcionamento simultaneamente¹⁰⁰. Mais tarde na década de 1960, o Cinema Alaska se destacou como um dos pioneiros a incluir em sua programação conteúdos eróticos, os quais mais tarde se tornariam um atrativo para várias salas de cinema. Nesse mesmo período, a Galeria Alaska abrigou a Boate Stop, que posteriormente foi reinaugurada como Sótão, um dos locais que marcou o início das carreiras de transformistas¹⁰¹. Entre as décadas de 1960 e 1980 a galeria se tornaria um território conhecidamente voltado para o público homosexual , “o maior reduto gay do país” segundo alguns¹⁰². O próprio Cinema Alaska posteriormente transformou-se no Teatro Alaska, onde, na década de 1980, acontecia a famosa Noite dos Leopardos, conhecida por seus shows de nudez masculina que alcançaram grande sucesso, inspirando versões em outras cidades do país (fig.63.).

⁹⁸ HORTA, Eduardo; KÓS, José. **Experiências Urbanas nas Galerias de Copacabana.** 2013. p.5.

⁹⁹ CRUZ, Vinícius Burle Ferreira Araujo. **Os cinemas como formas urbanas: os padrões espaço-temporais da exibição cinematográfica em Copacabana (1909-2021).** 2023. 35 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023. p. 20.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. **Artes de Acontecer: viados e travestis na Cidade do Rio de Janeiro, do Século XIX a 1980.** Revista Esboços, v. 23, n. 35, p. 90-116, 2016. p. 105

¹⁰² ibidem. p.106



Fig.62. Programação de reabertura do Cinema Royal.

Fonte: <https://www.postoseis.com.br/post/cine-royal-alaska-e-holliday>. Acesso em: 2.fev.2024.

ARTES CÊNICAS | VALDI COUTINHO

Os nossos leopards vão atacar também

Depois do tremendo sucesso alcançado pela "Noite dos Leopards" - um dos maiores sucessos de bilheteria dos últimos tempos, no Teatro Alasca, Rio de Janeiro, logicamente, a mulher masculina também haveria de ter sua versão reclame. Afinal de contas, o interesse pela beleza feminina é um fato. Deve-se tudo que já se viu no strip-tease feminino, haveria de ser aberto um espaço, também, para o homem mostrar seus dotes físicos e sua estética corporal, no palco. Assim, o público recifense ganha um eticule inédito, "Leopards em Noite de Gala", idealizado e produzido por Roberto Costa, com estréia marcada para amanhã, às 22 horas, na Buate Misty, onde ficará em cartaz, todas as terças-feiras.

"Sendo o Recife o terceiro polo de espetáculos teatrais do Brasil, já tendo firmado sua capacidade de produção e o nível qualitativo de suas criações em todos os gêneros, não poderíamos deixar de oferecer ao nosso público mais

Os leopards estão prontos para mostrar suas qualidades em espetáculo cuja estréia está marcada para amanhã

Fig.63. Programação de reabertura do Cinema Royal.

Fonte: <https://www.postoseis.com.br/post/cine-royal-alaska-e-holliday>. Acesso em: 2.fev.2024.

A reunião de todos os fragmentos até então compilados revelou-se uma surpresa para mim, uma vez que percebi que passava frequentemente na frente da famosa galeria sem suspeitar que aquele era o cenário do curta metragem de Joffily. Como toda a efervescência apresentada no Curta Sequência Alaska passou despercebida? Durante uma visita de campo, pude constatar que algumas lojas ainda estão em funcionamento, mas os espaços no subsolo, que antes abrigavam cinemas ou boates, foram convertidos em igrejas evangélicas. Os bares da galeria, voltados para a Avenida Nossa Senhora de Copacabana, antes cheios de vida e movimento, agora costumam estar vazios.

De fato, como diz o anúncio Correio da Manhã, alguns dos apartamentos do Edifício Alaska desfrutam de uma "situação invejável", compartilhando a mesma vista para o mar dos apartamentos mais valorizados da Avenida Atlântica. Por muitos anos, frequentei o edifício exatamente ao lado, o Edifício Costa Marfim, erguido no final da década de 1950. No entanto, ele atende a um perfil de comprador distinto. Cada andar do Edifício Costa Marfim é ocupado por um único apartamento de 500 metros quadrados, em contraste com o Edifício Alaska, que possui 31 apartamentos por andar, com áreas que variam entre 27 e 40 metros quadrados. As variações de metragem quadrada e vistas, seja para a Avenida Nossa Senhora de Copacabana, para o interior da quadra ou para o mar, contribuem para uma ampla gama de preços dos apartamentos do Edifício Alaska, que podem variar de 380.000 a 1.250.000 reais.

Para visitar os apartamentos, fingei ser uma potencial compradora, enquanto a corretora me alertava para tomar uma decisão rápida, pois os imóveis estavam despertando grande interesse. Contudo, de acordo com o relato dos porteiros do Edifício, essa não era sempre a realidade. Durante o auge dos “inferninhos”¹⁰³, os moradores enfrentavam dificuldades para vender seus apartamentos, muitas vezes tendo que aceitar valores significativamente abaixo do preço de mercado. Além das suspeitas levantadas pelas falas do Curta Sequência Alaska, outras fontes de pesquisa, como relatos em blogs na internet, me levaram a entender que a galeria era frequentemente alvo de críticas, embora também fosse

¹⁰³ Como são apelidados casas de show, bares, clubes noturnos ou boates. Às vezes, o termo pode ser usado de forma pejorativa, associando esses espaços à prostituição ou a presença de atividades ilegais, como tráfico de drogas ou jogos de azar. No entanto, é importante ressaltar que nem todos os estabelecimentos chamados de “inferninhos” estão associados a atividades ilegais, e o termo pode ser usado de forma genérica para se referir a bares ou clubes pequenos e vibrantes, muitas vezes localizados no subsolo.

muito celebrada e conhecida por ser frequentada por celebridades como Elza Soares, Caetano Veloso e até mesmo Mick Jagger. Assim como observado entre os moradores do Edifício Master, mencionado no capítulo anterior, os preconceitos em relação à Galeria Alaska também decorriam da frequência de prostitutas, travestis e gays no local. Alguns relatos em blogs sugerem que o declínio definitivo da efervescência, que perdurou por cerca de 40 anos, foi causado pela chegada da Igreja Universal. Ela ocupou o antigo Teatro Alaska, entrando em conflito com as poucas casas de espetáculos restantes em nome da moral e dos bons costumes.

Ao estudar o Edifício Alaska, constato que as dinâmicas espontâneas evidenciadas nos relatos do filme *Edifício Master* também se faziam presentes na vida da Galeria Alaska. Essas dinâmicas, que ocorriam dentro das unidades residenciais dos conjugados, muitas vezes transbordavam seus limites, possivelmente influenciando o que viria a ser a Galeria Alaska e vice-versa. Esse processo de retroalimentação contribui para a agitada vida do bairro. Apesar de alguns edifícios de conjugados, como o Master, tenham passado por um processo de gentrificação e sejam descritos como prédios familiares, conforme apresentado no documentário de Coutinho, as visitas de campo e os filmes me levam a perceber que é impossível saber o que acontece por trás das portas; cada unidade de apartamento é uma possibilidade.

Copacabana, frequentemente descrita como caótica, testemunhou nos edifícios de conjugados grandes desestabilizadores urbanos. De alguma maneira, a lógica delirante dos arranha-céus de Nova York descrita por Koolhaas se assemelha aos edifícios conjugados de Copacabana, no que ele chama de “instabilidade programática perpétua”¹⁰⁴. O autor lembra que os arranha-céus se tornaram possíveis graças à invenção dos elevadores, que, para além da capacidade de garantir a circulação vertical sem grandes esforços físicos, geraram a ausência de articulação entre andares e ofereceram um pulo desarticulado entre pisos¹⁰⁵. A partir de então, os edifícios transfiguraram-se em uma estante de possibilidades individuais¹⁰⁶. Essa condição significa que para cada lote há um arranjo instável e imprevisível de programas variados, limitando a previsão do

¹⁰⁴ KOOLHAAS, Rem. **Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p.10.

¹⁰⁵ Ibidem. p.106.

¹⁰⁶ Ibidem. p. 109.

planejamento arquitetônico¹⁰⁷. A aparente solidez física de um arranha-céu se traduz, assim, em um grande desestabilizador da urbes, uma “instabilidade programática perpétua”¹⁰⁸. Guardadas as diferenças entre Nova York e Copacabana, talvez o mesmo poderia ser dito sobre a lógica de um edifício de conjugados: eles proporcionam uma expansão vertical para Copacabana ao empilhar diversas atividades comerciais, de serviços e residenciais. São grandes estantes de células e cada uma com suas possibilidades individuais. Cada edifício de conjugados, com seu arranjo instável e imprevisível de atividades, compôs um bairro borbulhante.

Esses grandes edifícios de Copacabana, que muitas vezes passam despercebidos, ocultam sua diversidade interna, o que Koolhaas chamaría de lobotomia. Ele se refere à ruptura com o postulado humanista de que o exterior de um edifício deve revelar seu interior¹⁰⁹. No entanto, no caso dos edifícios em altura, a superfície externa é cada vez menor em comparação ao volume interior e seus programas são tão variados que não podem ser traduzidos em uma "fachada honesta", aquela que reflete as atividades internas que oculta¹¹⁰.

Na discrepância deliberada entre continente e conteúdo, os criadores de Nova York descobrem uma área de liberdade sem precedentes. Eles a exploram e a formalizam com o equivalente arquitetônico de uma lobotomia - o corte cirúrgico da ligação entre os lobos frontais e o resto do cérebro, para aliviar alguns distúrbios mentais separando as emoções e os processos do pensamento.¹¹¹

Os edifícios de conjugados também sofrem uma lobotomia, uma separação entre a arquitetura exterior e a arquitetura interior. Esses “monolitos”¹¹² vistos de fora são mais um entre qualquer outro edifício da cidade, apesar de cada janela de suas fachadas representar um universo particular. Sua aparente solidez física

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem. p. 110.

¹⁰⁹ Ibidem. p. 126.

¹¹⁰ Ibidem. p. 126.

¹¹¹ Ibidem. p. 126.

¹¹² Termo utilizado por Koolhass em KOOLHAAS, Rem. Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p.126

abraça não apenas uma diversidade de dinâmicas, mas o faz de forma exponencial, através de seus inúmeros conjugados.

2.7

Acolhimento



Fig.64. Frame do filme Amor Bandido. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.65. Frame do filme Amor Bandido. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.66. Frame do filme Amor Bandido. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.67. Frame do filme Amor Bandido. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.68. Frame do filme Amor Bandido. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1979.

“O que houve, hein?”. Retomo de onde parei no subcapítulo 2.2. : “Eu não sei, não parece que foi um travesti que se jogou”, responde um dos curiosos. Sandra se aperta dentre a multidão pedindo passagem, mas é impedida pelo policial que protege o local do acidente(fig.65.). Ele estende o braço, bloqueando sua passagem : “Não, não pode não. Não pode entrar não”. “Deve ter sido a minha amiga, será que você não entende? Eu moro com ela”, grita Sandra, sua voz carregada de angústia (fig.66.). Um perito a identifica e a permite passar. “O que aconteceu?”, pergunta Sandra ao que o perito responde “Saltou do nono andar. Está morto. Você morava com ele?” (fig.67.).

Ao ver o corpo de perto Sandra para de responder as perguntas, mas ele continua: “Qual era o nome dele?”. “Marlene”, responde a jovem. “Não quero saber o nome de guerra.” insiste o policial (fig.68). “Romildo”, diz Sandra. (...) “Você quer dizer que esse Romildo se matou por causa do garoto?” Pergunta o policial. “Como é que eu vou saber? Acho que sim, só pode ter sido isso. Olha, eu não sei, eu já disse que eu via ela muito pouco. Acho que ninguém entendia muito bem a Marlene”, responde Sandra, seus olhos perdidos na distância. “Por que você chama ele de Marlene?”, questiona o policial, sua curiosidade é evidente. “Porque era assim que ela gostava de ser chamada”, responde Sandra.

Trata-se da cena após os créditos iniciais do filme *Amor Bandido*, dirigido em 1979 por Bruno Barreto. Um corpo sem vida estendido no chão, situado no interior de uma quadra, marca o ponto de partida para o desenrolar da trama do filme. Se em um capítulo anterior me concentrei em pensar no que essa imagem revela sobre as quadras de Copacabana, agora direciono minha atenção para outro aspecto intrigante: quem é esse corpo, ou qual o corpo que cai? E o que isso revela sobre o bairro?

O filme acompanha a história de Sandra, uma jovem dançarina e prostituta de 17 anos que trabalha em uma boate. Contudo, sobre Marlene, sua companheira de apartamento, sabemos muito pouco. O filme não hesita em mostrar seu corpo sem vida, quase transformando a tragédia em espetáculo. É apenas um corpo, um corpo sem rosto (Fig.68.). Em cenas subsequentes, temos um breve vislumbre do rosto da personagem através de uma imagem em um jornal impresso, com a manchete “Travesti Marlene salta para a morte”, ou através de uma fotografia que Sandra guarda consigo. Tudo o que sabemos sobre a

personagem é o pouco que os outros têm para narrar, já que ela não teve a oportunidade de contar sua própria história.

No ensaio *Vênus em dois atos*¹¹³, Saidiya Hartman (1961), uma acadêmica e escritora norte-americana, analisa a presença constante de Vênus na documentação histórica da escravidão atlântica e enfrenta a dificuldade de descobrir algo novo sobre ela que já não tenha sido dito, assim como Marlene, Vênus não pode contar sua história. Vênus é um codinome criado pela autora para abordar a história de mulheres negras escravizadas no mundo atlântico, cujas narrativas foram negligenciadas ao longo do tempo, restando apenas registros de violência nos arquivos históricos. Esses registros evidenciam um investimento libidinal na violência. No limite do indizível e do desconhecido, Hartman mimetiza a violência presente nos registros históricos e tenta repará-la ao fabular uma outra história para Vênus, “preencher as lacunas e oferecer fechamento onde não há nenhum. Criar um espaço para o luto, onde ele é proibido. Fabricar uma testemunha para uma morte não muito notada.”¹¹⁴.

Eu poderia dizer, seguindo um filósofo famoso, que o que sabemos de Vênus em suas muitas formas equivale a “pouco mais do que um registro do seu encontro com o poder” e que isso fornece “um esboço insuficiente de sua existência”. Um ato de acaso ou desastre produziu uma divergência ou uma aberração em relação ao curso esperado e usual de invisibilidade e a catapultou do subterrâneo para a superfície do discurso.¹¹⁵

Assim como Vênus de Hartman, sobre Marlene obtemos um “um esboço insuficiente de sua existência”¹¹⁶, sua história emerge para a superfície a partir do desastre. Sandra relata que Marlene se apaixonou por um rapaz que a abandonou, o que possivelmente foi o motivo de sua tragédia pessoal. Mais adiante na trama, descobrimos que não se tratava de um relacionamento romântico, mas sim de uma

¹¹³ HARTMAN, S. **Vênus em dois atos**. Revista Eco-Pós, [S. I.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 25 de mar. 2024.

¹¹⁴ Ibidem. p. 25.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Michel Foucault. **A vida dos homens infames**. In: Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Tradução Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 207. - citado por HARTMAN, S. **Vênus em dois atos**. Revista Eco-Pós, [S. I.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 25 de mar. 2024.

transação comercial em que o rapaz, Toninho, se prostituía para obter dinheiro. Sandra, é a única personagem que fala sobre Marlene com um mínimo de humanidade e respeito. Por meio de insinuações como "Quem era a bichona hein, Sandra?", feita pelo vizinho, "Aquela bicha velha que morava com você", ou "Pegava mal pra mim ser visto com um travesti escroto daquele", proferido pelo ex-amante de Marlene, é possível inferir que a personagem provavelmente enfrentava violências cotidianas. Na verdade, sobre Marlene, não dispomos de mais informações além dessas. São os únicos detalhes que o filme nos oferece, deixando-nos apenas com a imaginação sobre as inúmeras violências às quais aquele corpo possivelmente estava sujeito.

É evidente que a vivência das travestis, marcada pela violência, não se limita a um contexto específico, mas em Copacabana essa violência é especialmente presente e visível. Me pergunto, então, se esse deveria ser o foco dessa investigação, se a violência desse arquivo pode proporcionar uma compreensão mais profunda do contexto do bairro. "Por que sujeitar os mortos a novos perigos e a uma segunda ordem de violência?"¹¹⁷. Talvez a abordagem mais pertinente aqui não seja através do aspecto da violência, mas sim do acolhimento. O que possibilita que o bairro abrigue vivências ou práticas consideradas desviantes por uma parte conservadora da sociedade?

O bairro que uma vez foi sinônimo de elegância e distinção, ocupado por uma aristocracia praiana, com o aumento da população e a densificação urbana, perdeu os sinais de prestígio associados ao exclusivismo¹¹⁸. No entanto, como discutido nos capítulos anteriores, mesmo após o período áureo, ainda podemos observar vestígios dessa necessidade de reafirmar um certo status associado ao bairro. Os resquícios da defesa dos bons costumes e dos padrões de moralidade, antes defendidos pelos "fiéis escudeiros da identidade aristocrática"¹¹⁹ na década de 1930 e 1940, seguem permeando o discurso sobre Copacabana na década de 1950, como podemos observar neste trecho de uma crônica publicada em 1953:

¹¹⁷HARTMAN, S. **Vénus em dois atos**. Revista Eco-Pós, [S. I.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 25 de mar. 2024. p.19.

¹¹⁸ O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013. p. 207.

¹¹⁹ Ibidem

(...) Para muitos a Zona Sul não é o paraíso, mas o inferno da perdição, onde Copacabana dita a imoralidade, o aviltamento dos costumes, a frivolidade e a boemia.¹²⁰

Como descreve Michel Certeau, a cidade construída pelo discurso urbanístico tende a suprimir ou ocultar elementos que possam ser interpretados como poluição, seja ela física, mental, sexual, política, entre outras¹²¹. Tal repressão é feita para preservar a imagem oficial desejada da cidade¹²². Essa cidade, idealizada como um sujeito universal, resultado de operações de controle, segregação e invisibilização, reflete o grau de controle exercido pelos poderes regulatórios, tanto formais quanto informais¹²³. O que podemos observar em Copacabana é que, de fato, esse controle se estende por meio de poderes regulatórios informais. Uma ilustração disso pode ser observada no filme de Coutinho, onde os moradores do Edifício Master parecem apoiar as práticas de controle do síndico e o poder moralizador que ele exerce, o que significou a saída das pessoas de “malgrado”¹²⁴ do edifício.

Nos cruzamentos dos filmes, recortes de jornal e relatos constatado no bairro, assim como a cidade construída pelo discurso urbanístico conforme caracterizado por Certeau, tentativas de eliminar ou esconder o que não se encaixe no padrão de existência e sociabilidade estabelecido pelos agentes desses poderes regulatórios¹²⁵. Historicamente, esse processo é marcado pela busca de uma suposta moralidade e pela higienização da cidade¹²⁶. Assim como mencionado anteriormente sobre os poderes regulatórios informais, também houve tentativas institucionalizadas de reprimir práticas consideradas indesejadas de existência e sociabilidade. Por exemplo, na década de 1940, ocorreu a perseguição à prostituição pela polícia do Estado Novo¹²⁷.

¹²⁰ O Cruzeiro, 3 jan 1953.

¹²¹ RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. **Artes de Acontecer: viados e travestis na Cidade do Rio de Janeiro, do Século XIX a 1980**. Revista Esboços, v. 23, n. 35, p. 90-116, 2016. p. 91

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ A expressão foi utilizada pela entrevistada Vera no documentário "Edifício Master", dirigido por Eduardo Coutinho e lançado em 2002.

¹²⁵ RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. **Artes de Acontecer: viados e travestis na Cidade do Rio de Janeiro, do Século XIX a 1980**. Revista Esboços, v. 23, n. 35, p. 90-116, 2016. p.91 e 92

¹²⁶ Ibidem. p. 92.

¹²⁷ Ibidem. p. 98.

No entanto, mesmo diante desse processo, a vida continua pulsando nos interstícios da cidade, desenvolvendo códigos próprios e dando origem a práticas inventivas, que podem levar à formação de territórios e articulações inesperadas¹²⁸. Essa dinâmica é encontrada nas formas de vida adotadas por grupos sociais marginalizados e estigmatizados, como travestis, prostitutas e homossexuais¹²⁹. George Chauncey, debruçando-se sobre a cidade de Nova York, mostra como espaços urbanos, frequentemente retratados de forma moralista como locais de promiscuidade e decadência moral, na verdade serviram como centros de sociabilidade e apoio para grupos historicamente marginalizados pelas normas da sociedade dominante¹³⁰. Esses espaços ofereciam um senso de integração e pertencimento e ao longo do tempo, essas redes de apoio expandiram-se para além desses espaços iniciais ao ar livre, alcançando apartamentos privados, bares, boates com áreas reservadas, saunas, restaurantes e cafeterias. Além disso, essas comunidades criaram suas próprias instituições, como equipes esportivas, eventos sociais, concursos de beleza, corais, livrarias, jornais e revistas¹³¹. Eram locais que ofereciam soluções para os desafios da vida urbana, desenvolvendo práticas de cuidado mútuo e mecanismos eficazes de proteção entre pares para questões básicas como encontrar moradia ou até obter emprego, que não só garantisse a subsistência material, mas também permitisse ascensão social e econômica¹³².

Até fins do século XIX, a presença de “pederastas” nos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro era tão exuberante que foi considerada “acintosa” por médicos que estudaram a prostituição masculina. Desde pelo menos os anos de 1950, há registros de núcleos de sociabilidades formados na: Cinelândia, Rua do Passeio, Avenida Nossa Senhora de Copacabana, no Edifício Avenida Central, em determinados trechos das praias (de Copacabana – *Bolsa de Valores*, do Flamengo e de Ipanema).¹³³

Assim como os registros dos núcleos de sociabilidade citados acima, comprehendo que em Copacabana os "inferninhos" e até mesmo a galeria Alaska, funcionaram como esses espaços de acolhimento que permitem que o bairro

¹²⁸ Ibidem. p. 92.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem.

¹³³ Ibidem. p. 93.

abrigue grupos sociais marginalizados e estigmatizados. Como vimos no capítulo anterior, a galeria foi o ponto de partida para a ascensão dos transformistas, através dos espetáculos *The International Set* e *Les Girls*, em 1964¹³⁴. Na mesma época, na boate Alcatraz, também em Copacabana, ocorria o espetáculo Rio a Noite.¹³⁵ Segundo Valéria, uma figura de destaque na cena e frequentemente rotulada pela imprensa não como ator, cantor ou dançarino, mas simplesmente como "o travesti", a Boate Stop, localizada na Galeria Alaska, foi o espaço viabilizado para a realização de um espetáculo exclusivamente com travestis.¹³⁶ Apesar dos problemas financeiros enfrentados pela Boate Stop na época, o show *The International Set* foi um tremendo sucesso, contando com um elenco de 11 artistas¹³⁷. Nesse sentido, entre as décadas de 1960 e 1980, esse espaço conhecido como "o maior reduto gay do país" era um espaço de livre expressão e acolhimento para toda uma geração¹³⁸.

A própria aristocracia praiana de Copacabana, e os resquícios de um passado onde morar no bairro era um signo de distinção reservado a poucos, valorizavam a defesa da moral em nome da família. Essa visão fica evidente nos comentários sobre os primeiros arranha-céus da cidade na década de 1930, que deixam claro que a venda de apartamentos era destinada a um grupo seletivo. A modernidade e a civilidade eram associadas à "valorização de um padrão de moralidade que tinha na unidade familiar um de seus pilares".¹³⁹

A entrada tem o mesmo aspecto das portarias dos grandes e luxuosos hotéis. Um controle severo permite aos inquilinos livrarem-se de pessoas indesejáveis, que podem ser despachadas, mediante uma desculpa aceitável. Nos corredores não se nota bulício. Ordem e silêncio. ... Para tornar-se inquilino do edifício, o candidato enche uma ficha, declarando o seu estado civil, que deve ser casado, vivendo com a esposa. Não são admitidos solteiros nem viúvos.¹⁴⁰

¹³⁴ Ibidem. p. 105.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem. p. 106.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013. p. 177.

¹⁴⁰ Diário de Notícias, 27 mai 1932.

Ordem e silêncio eram necessários, apenas casados poderiam habitar os luxuosos edifícios, e qualquer desvio não era bem-vindo. Essa família, patriarcal e monogâmica, valorizada na citação acima, acabava por destinar um lugar específico às sexualidades "insubmissas", espaços onde o que não é bem-vindo pode existir e se desenvolver. Esses territórios não se limitavam apenas a fornecer satisfação sexual; eles também serviam como locais onde as pessoas compartilhavam suas experiências de exílio, como ser rejeitadas em casa e forçadas a sair, e consolidavam uma identidade comum¹⁴¹. Como descreve Rago, a prostituição, também pode ser vista como um produto decorrente desse modelo de sociedade:

Fenômeno essencialmente urbano, inscreve-se numa economia específica do desejo, característica de uma sociedade em que predominam as relações de troca, e em que todo um sistema de codificações morais, que valoriza a união sexual monogâmica, a família nuclear, a virgindade, a fidelidade feminina, destina um lugar específico às sexualidades insubmissas¹⁴².

Conforme a trama de *Amor Bandido* avança, descobrimos que Sandra foi expulsa de casa aos 13 anos pelo pai Galvão, um investigador policial. Segundo o relato do pai, Sandra “já estava desgraçada” e manchou o nome da família de vergonha. Posteriormente, ela passou a viver com sua amiga Marlene em um apartamento em Copacabana. Assim como Marlene, Sandra também enfrenta preconceito ao longo do filme, porém relacionado ao fato de ser prostituta, sendo ambas personagens alvos de processos de desqualificação e invisibilização social. Nesse sentido, podemos imaginar que Sandra e Marlene encontram na companhia uma da outra um refúgio nesse apartamento em Copacabana, seja compartilhando experiências ou dividindo despesas de aluguel.

Assim como nos filmes tratados anteriormente, parte da narrativa de *Amor Bandido* se desenrola num apartamento. Através das tomadas e ângulos fornecidos pelo diretor, pude observar algumas características que indicavam se tratar de um apartamento conjugado. Essas características incluíam uma planta aparentemente retangular, a localização da cozinha próxima à entrada e a divisão

¹⁴¹ RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. **Artes de Acontecer: viados e travestis na Cidade do Rio de Janeiro, do Século XIX a 1980**. Revista Esboços, v. 23, n. 35, p. 90-116, 2016. p. 92.

¹⁴² RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930**. 2a edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p.25 e 26

do quarto da sala por uma cortina, sugerindo que os espaços poderiam estar integrados. A partir da mesma cena descrita no início deste texto, descobri se tratar do Edifício Dez de Maio, localizado na Rua Carvalho de Mendonça no bairro Copacabana. Também não foi difícil encontrar anúncios de venda na internet de apartamentos neste edifício, que me garantiram acesso à planta baixa das unidades (fig.69.). No entanto, o que inicialmente foi interpretado como um apartamento conjugado se revelou ser um apartamento quarto e sala, outra tipologia comum no bairro de Copacabana. Apesar de possuir algumas das semelhanças descritas anteriormente, como as mesmas localizações de banheiro e cozinha, e a planta retangular, este tipo de unidade difere por não possuir corredor. Além disso, apresenta uma suíte e uma varanda conectada ao quarto, que é uma pequena extensão envidraçada, não ocupando toda a lateral do quarto como nos conjugados. Outra distinção importante é que não há integração entre o espaço da sala e do quarto.

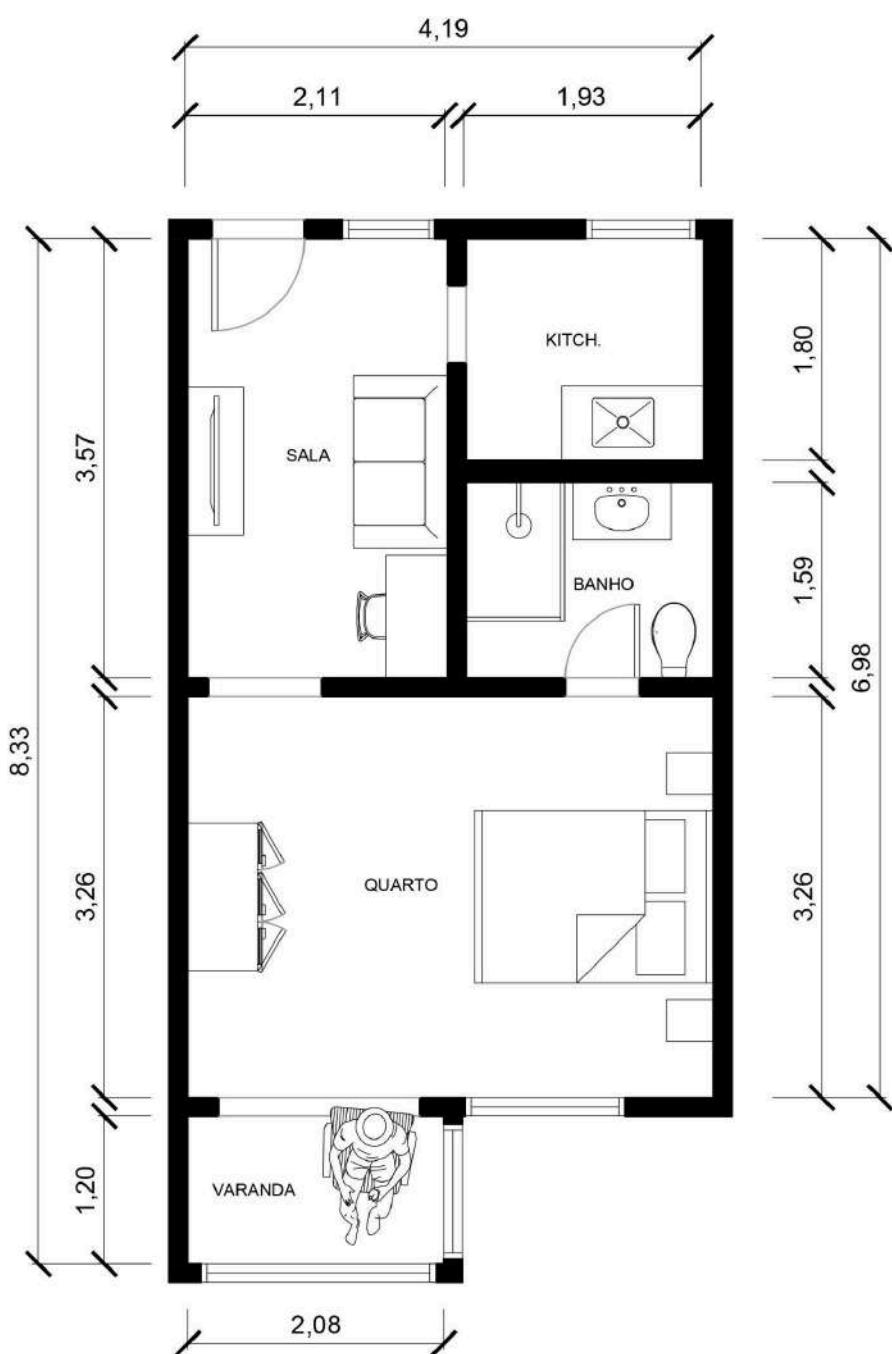


Fig. 69. Planta da unidade do Edificio Dez de Maio, Rio de Janeiro.

Fonte: <https://www.123i.com.br/condominio-9fe6a0801.html>.

Acesso em: 10.fev.2024.

Redesenhado pela autora.

Além das características da unidade apresentada pelo filme, que passam a impressão de se tratar de um apartamento conjugado, o próprio edifício em que ela está inserida também pode ter causado certa confusão. Cenas nos corredores do edifício ou em seus arredores também ocorrem com frequência na trama, evocando de certa forma os prédios conjugados analisados anteriormente. O conflito inicial descrito já permite identificar que o edifício possui muitos apartamentos, dado a multidão de curiosos que se debruçam nos parapeitos dos corredores para observar o terrível acidente (fig.16.). Ainda em outras cenas, acompanhamos Sandra pelos longos corredores em que cada porta onde cada porta parece levar à uma unidade edifício (fig.70.). Planos semelhantes dos compridos corredores em edifícios de conjugados aparecem em *Tati, a garota* (fig.71.) ou em *Edifício Master* presentes no filme de Coutinho (fig.72.).



Fig.70. Frame do filme Amor Bandido. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1979.



Fig.71. Frame do filme Tati, a garota. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 1973



Fig.72. Frame do Edifício Master. Direção:Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 2002.

A pesquisa em periódicos e as visitas de campo me possibilitaram identificar que o Edifício Dez de Maio é constituído por dois blocos interligados por corredores. Cada bloco conta com sete unidades de apartamentos quarto e sala em cada andar, totalizando onze pavimentos. Assim como os edifícios de conjugados tratados na pesquisa, de fato, o Edifício Dez de Maio possui um grande número de apartamentos : 154 unidades. Esta quantidade supera a do Edifício Tio Sam, que possui 91 apartamentos, mas fica aquém dos números do Edifício Alaska e Edifício Master, os quais contam com 341 e 276 unidades, respectivamente. Foi construído em 1946, num período anterior aos edifícios conjugados estudados na pesquisa e também anterior à Lei do Inquilinato da década de 1950, a qual catalisou a tendência de construção de edifícios de conjugados. Este edifício de quarto e sala, com metragens semelhantes aos conjugados, possivelmente representa um dos primeiros passos rumo à tendência que seria plenamente estabelecida nos anos 1950. Talvez também possa ser considerado uma influência para edifícios de conjugados que integram usos residenciais e comerciais, como o Edifício Alaska, já que o Edifício Dez de Maio inclui como parte integrante a Galeria Duvivier, uma das primeiras do bairro.

O primeiro registro encontrado do Edifício Dez de Maio é de setembro de 1940, um anúncio feito pela incorporadora Irmãos Duvivier Ltd., que apresentava o edifício como parte de uma lista que incluía diversos outros prédios, cada um oferecendo diferentes tipos de apartamentos (fig.73.). Ao contrário da abordagem adotada nos anúncios da construtora e incorporadora Predial Corcovado S.A., analisados anteriormente no capítulo 2.5, que se concentravam na promoção de edifícios "no estilo do Master", atribuindo desenhos e nomes específicos a cada um dos empreendimentos anunciados, a incorporadora Irmãos Duvivier Ltda. anunciava seus lançamentos abrangendo diversas tipologias em diferentes edifícios. Os anúncios da incorporadora Irmãos Duvivier Ltda. vendiam quadras inteiras de diferentes edifícios, cada um com diferentes tipologias, sem um protagonismo específico para cada empreendimento. As representações chegavam até a dificultar a distinção entre quais edifícios incorporavam quais tipologias. (fig.74. e fig.75.).

IRMÃOS DUVIVIER LTD.

V E N D E

Pelo maior e mais perfeito plano de construção e de incorporação em Copacabana
(POSTO 2, entre o Casino de Copacabana e o Lido)

9 MAJESTOSOS EDIFÍCIOS

A absolutamente independentes uns dos outros, com entradas distintas, para a Avenida Copacabana e ruas Rodolfo Dantas, Carvalho de Mendonça e Duvivier.

Modernos, luxuosos e confortáveis apartamentos:

Predio à esquina de:

COPACABANA COM RODOLFO DANTAS — 2 apartamentos por andar.

TYPO 15	TYPO 16
hall e entrada	hall e entrada
2 salas	2 salas
4 quartos	4 quartos
terraço	terraço em cima
banheiro	banheiro
côpia e cozinha	côpia e cozinha
quarto e W.C. de criados	quarto e W.C. de criados
142:000\$000	156:000\$000

Predio à esquina de:

RODOLFO DANTAS COM CARVALHO DE MENDONÇA — 2 apartamentos por andar

TYPO 13	TYPO 14
hall e entrada	hall e entrada
sala de jantar	2 salas
3 quartos	3 quartos
terraço	terraço em curva
banheiro	banheiro
côzinha	côzinha
quarto e W.C. de criados	quarto e W.C. de criados
92:000\$000	110:000\$000

Predio à esquina de:

MINISTRO VIVEIROS DE CASTRO COM DUVIVIER — 2 apartamentos por andar

TYPO 13	TYPO 14
hall e entrada	hall e entrada
sala de jantar	2 salas
e 3 quartos	3 quartos
terraço	terraço em curva
banheiro	banheiro
côzinha	côzinha
quarto e W.C. de criados	quarto e W.C. de criados
100:000\$000	114:000\$000

Predio à esquina de:

DUVIVIER COM CARVALHO DE MENDONÇA — 2 apartamentos por andar

TYPO 11	TYPO 12
hall	hall
2 salas	2 salas
3 quartos	4 quartos
terraço	terraço
banheiro	banheiro
côzinha	côzinha
quarto de criados	quarto de criados
W.C. de criados	W.C. de criados
tanque e armário	tanque e armários
120:000\$000	142:000\$000

2 Predios à rua:

CARVALHO DE MENDONÇA — 4 apartamentos por andar

TYPO 6 E 7	TYPOS 3, 4, 5, 8, 9, 10
entrada	entrada
sala	sala
2 quartos	2 quartos
2 terraços	2 terraços
banheiro	banheiro
côzinha	côzinha
W.C. de criados	W.C. de criados
tanque	quarto de criados
53:000\$000	64:000\$000

2 Predios à rua:

CARVALHO DE MENDONÇA — 7 apartamentos por andar
sala, quarto, terraço, banheiro e côzinha.

35:000\$000

PAGAMENTO A LONGO PRAZO

A TABELLA DE DESCONTOS DECRESCENTES, torna interessante a aquisição imediata.

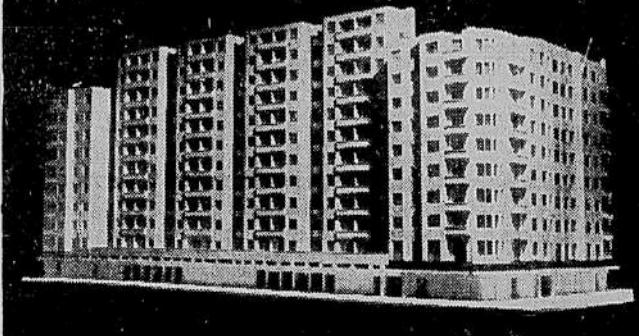
RUA GENERAL CAMARA, 76 — 2.º andar

TEL. 23-1

(39826) 91

Fig. 73. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, n. 14076., p. 19, setembro de 1940.

APARTAMENTOS
em COPACABANA em 9 MAGESTOSOS EDIFÍCIOS



PAGAMENTO A LONGO PRAZO, TABELLA PRICE, JUROS DE 9% A. A.

PREDIO A ESQUINA DE: COPACABANA COM RODOLPHO DANTAS 2 APARTAMENTOS POR ANDAR A PARTIR DE 147.000\$000	PREDIO A ESQUINA DE: DUVIVIER COM CARVALHO DE MENDONÇA 2 APARTAMENTOS POR ANDAR A PARTIR DE 125.000\$000
PREDIO A ESQUINA DE: RODOLPHO DANTAS COM CARVALHO DE MENDONÇA 2 APARTAMENTOS POR ANDAR A PARTIR DE 95.000\$000	PREDIO A ESQUINA DE: MINISTRO VIVEIROS DE CASTRO COM DUVIVIER 2 APARTAMENTOS POR ANDAR A PARTIR DE 104.000\$000
1 PREDIOS A RUA: CARVALHO DE MENDONÇA 7 APARTAMENTOS POR ANDAR A PARTIR DE 35.000\$000	2 PREDIOS A RUA CARVALHO DE MENDONÇA 4 APARTAMENTOS POR ANDAR A PARTIR DE 60.000\$000

Irmãos Duvivier Ltd.

RUA GENERAL CAMARA N.º 76, 2.º andar - 23-1004 - QUASI ESQUINA DA AVENIDA

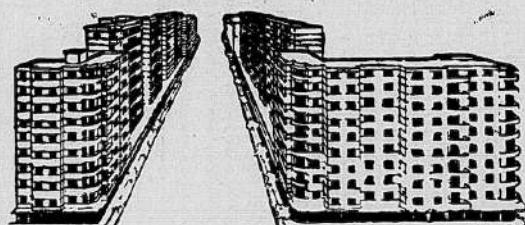
(41124) 81

Fig. 74. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, n. 14123., p. 19, novembro de 1940.

Irmãos Duvivier Ltd.
(Incorporadora)

VENDE:

Modernos e elegantes apartamentos ás ruas: Copacabana, Rodolpho Dantas,
Carvalho de Mendonça, Duvivier e Ministro Viveiros de Castro



Situados em 5 diferentes esquinas — 13 diferentes tipos
A partir de 35.000\$000 até 156.000\$000, com pagamento a longo prazo

Rua General Camara n.º 76-2.º • -:- 23-1004

Fig. 75. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, n. 14123., p. 19, agosto de 1940.

A partir das reflexões apresentadas, percebo que o edifício de sala e quarto filmado por Bruno Barreto evoca uma imagem em comum com os edifícios de conjugados em Copacabana. Em ambos casos vemos a imagem de imponentes "monolitos" que escondem dinâmicas imprevisíveis por trás de suas inúmeras portas nos longos corredores e eles, por sua vez, propiciam, nos dois casos, uma certa possibilidade de anonimato. O simples fato de serem edifícios com um grande número de apartamentos torna essa condição inerente, como evidenciado na fala do vizinho de Marlene: "Quem era a bichona hein, Sandra?", revelando que ele não a conhecia, ou nos relatos do Edifício Master, onde uma das entrevistadas tenta identificar no elevador se alguma das meninas presentes é a sua vizinha criança que costuma ser ouvida pelo basculante do banheiro. Possivelmente é nessa condição de anonimato que Sandra e Marlene encontraram apoio mútuo, criando em seu apartamento um espaço de acolhimento.

Considerações Finais

Ao assumir a inspiração de Benjamin e buscar uma postura de colecionadora, reunindo variados resíduos, fragmentos e peças, deparei-me com muitas incertezas. De certa forma, ainda que tenha me proposto a romper com uma narrativa totalizante de Copacabana, tive dificuldade de me desvincilar da vontade de abraçar todas as frentes possíveis de olhares para o bairro, o que exigiu um recorte dos filmes incluídos no corpus da pesquisa, que justapostos com outros materiais (textos, mapas, relatos, imagens e/ou recortes de jornal), desmontaram certezas que eu trazia antes de me aprofundar na investigação. Esses filmes funcionaram, assim, “como salteadores à beira da estrada, que irrompem armados e retiram ao ocioso caminhante a sua convicção”¹. Interrogá-los e trabalhá-los do interior significou recolher e captar lampejos de possíveis chaves de leitura para o bairro.

Através dos estudos historiográficos, pude identificar a rápida transformação de Copacabana que deixou de ser um bairro balneário, ocupado por casas e mansões, para se tornar um destino turístico de renome internacional, reconhecido por seu vibrante cenário cultural e artístico. Uma mudança que teve início na década de 1920 com a construção dos primeiros edifícios em altura, inicialmente destinados a residências de luxo. Já em 1940 o bairro experimentou um boom imobiliário, consolidando-se como um subcentro urbano e atraindo uma variedade de estabelecimentos comerciais.

No entanto, foi o cinema que me levou a perceber uma abordagem específica em relação aos apartamentos conjugados, apresentando-os como uma imagem fundamentalmente ligada a Copacabana. Os filmes analisados indicam e reconhecem esses apartamentos como um fator decisivo na transformação do bairro em um ambiente plural. Se os edifícios de conjugados, erguidos a partir de 1950, já exerciam um impacto substancial na composição social, no imaginário e nas dinâmicas do bairro durante a década de 1970 (período em que a maioria dos filmes analisados foi produzida), ao longo da pesquisa tornou-se evidente uma

¹ BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única-infância berlinese: 1900**. São Paulo: Autêntica, 2013. p.99 e 100.

escolha consciente por parte dos cineastas em retratar os apartamentos conjugados como protagonistas da evolução urbana de Copacabana.

A intencionalidade por trás dessa escolha talvez seja mais evidente na adaptação cinematográfica do conto *Tati, a Garota*², de Aníbal Machado, por Bruno Barreto. Assim como no filme, no conto acompanhamos a história de Tati e Manuela, que se mudam do subúrbio para Copacabana. A história de Aníbal Machado, no entanto, se passa na virada do ano de 1938 e caracteriza Copacabana como um bairro em formação, com menções a terrenos vazios e à presença de arranha-céus. Embora o conto não mencione apartamentos conjugados ou especifique o tipo de moradia de Tati e Manuela, se em um edifício ou em uma casa, na adaptação para o cinema o diretor optou por situar num apartamento conjugado no Edifício Tio Sam a residência das protagonistas. Esse apartamento torna-se central na narrativa cinematográfica, mediando a relação de Tati com o entorno do bairro, que por vezes se mostra avassalador para a menina. Assim, não por acaso Bruno Barreto escolhe adaptar a história para o início da década de 1970, e situar a trama em um edifício de conjugados, caracterizando a Copacabana daquele período e destacando sua atratividade social e simbólica para os recém-chegados ao bairro.

Já no filme *Vai Trabalhar, Vagabundo* (1973), percebo que o apartamento conjugado é utilizado como uma maneira de caracterizar as relações de classe existentes no bairro. Hugo Carvana estabelece um contraste entre personagens que habitam um luxuoso apartamento em Copacabana, desfrutando do conforto por pertencerem à burguesia, e personagens da classe trabalhadora, que enfrentam lutas diárias pela sobrevivência e residem em um apartamento conjugado no mesmo bairro ou nos subúrbios. Apesar de não precisar com exatidão a localização dos apartamentos em Copacabana presentes na trama, em dado momento um endereço fictício é atribuído ao apartamento conjugado : Rua Prado Júnior 410. Durante as visitas de campo, constatei a existência de pelo menos dois edifícios de apartamentos conjugados na rua, porém o endereço fornecido não existe. Além disso, as imagens do interior do apartamento não permitem associá-las a nenhum desses edifícios. É como se os personagens vivessem em “mais um um prédio desses de Copacabana”, e o diretor corroborasse assim com a

² MACHADO, Aníbal. **A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

fala do entrevistado de Eduardo Coutinho em o *Edifício Master*. As imagens do interior do apartamento são suficientes para evocar uma experiência comum do bairro, e assim Hugo Carvana explora e reafirma o conjugado como uma imagem profundamente associada a Copacabana.

Até mesmo no *Curta Sequência Alaska* (1979), inicialmente percebido como um filme que não trata dos apartamentos conjugados, a presença dessa tipologia arquitetônica se revela de forma quase fantasmagórica. O foco do curta está na filmagem dos bares da Galeria Alaska e de seus frequentadores, em uma imagem escurecida e por vezes vacilante, criando um ambiente de mistério e efervescência. O filme opta por não revelar explicitamente, mas apenas sugerir as dinâmicas que ocorrem na galeria através dos relatos e reações dos entrevistados. Retrata a galeria como um lugar cheio de vida, porém envolto em certo sigilo, como se o “não dito” pairasse na atmosfera do curta. A imprevisibilidade nos relatos parece refletir as inúmeras possibilidades dos 341 apartamentos conjugados que se localizam acima da galeria, na parte residencial do edifício. A impossibilidade de saber o que acontece por trás das inúmeras portas do edifício de conjugados reflete a impossibilidade de saber o que acontece dentro da galeria. Dinâmicas que transbordam o limite do espaço físico, galeria influenciando conjugado, conjugado influenciando galeria. Um processo de retroalimentação. Aquilo que não é facilmente tangível, mas é próprio de Copacabana, é privilegiado ou traduzido na linguagem cinematográfica.

Dentro da filmografia analisada, observei também correspondências visuais criadas pelo cinema para caracterizar Copacabana. Certas tomadas e ângulos me levaram a pensar que o apartamento onde se passava a maior parte da trama no filme *Amor Bandido* (1979) era um conjugado. Imagens dos corredores e dos interiores do apartamento evocam uma imagem compartilhada entre o edifício de apartamentos de sala-e-quarto do filme de Bruno Barreto e os edifícios de conjugados presentes nos outros filmes. Aqui, o que o *Curta Sequência Alaska* apenas sugeriu sobre a prostituição, os infernhos e a vida LGBT em Copacabana, aparece de forma mais explícita. Esses temas começam a surgir, de maneira implícita ou explícita, em ambos os filmes do final da década de 1970, provavelmente devido ao contexto do processo de redemocratização que se iniciou timidamente durante o governo de Ernesto Geisel (1974-1979), com o AI-5, sendo substituído por garantias constitucionais até sua completa revogação

em 1978. *Amor Bandido*, ao evocar a imagem do conjugado, sugere uma relação entre a vida noturna presente no bairro, considerada desviante, e a condição de acolhimento criada por esses grandes edifícios. De certa forma, Bruno Barreto reforça assim a importância desses tipos de edifícios para a sobrevivência de espaços como a Galeria Alaska em Copacabana.

Mesmo anos mais tarde, em *Edifício Master* (2002), Eduardo Coutinho continua reconhecendo os apartamentos conjugados como uma presença significativa no bairro. O diretor escolhe abordar Copacabana a partir desses apartamentos, explorando seus interiores e seus moradores. Não há imagens das ruas, praças ou da fachada do edifício, nem mesmo o que os moradores veem das janelas. O documentário se concentra exclusivamente nos relatos sobre o cotidiano e a vida pessoal dos entrevistados, além de descrições sobre o bairro. Dessa forma, tanto os moradores quanto os apartamentos personificam Copacabana.

O fato é que todos os filmes analisados dão uma certa ênfase aos espaços internos para caracterizar o próprio bairro. Eles valorizam a vida interna desses edifícios, que se desenrola nesse espaço multifuncional dos apartamentos conjugados, adaptando-se a diferentes circunstâncias. Ao focar em apresentar esses espaços internos, o cinema torna a lobotomia dos edifícios de Manhattan, descrita por Rem Koolhaas, evidente nos edifícios de conjugados de Copacabana. Apesar da aparente homogeneidade expressa em suas fachadas, os edifícios de conjugados do bairro são compostos por inúmeros universos particulares. “Cada “casa” representará um estilo de vida e uma ideologia diferentes”³, nas palavras de Koolhaas. Podemos até dizer que, guardadas as diferenças entre Nova York e Copacabana, esses edifícios são como os arranha-céus descritos pelo autor : verdadeiras cidades dentro da cidade. Mas aos meus olhos, o cinema torna perceptível um bairro dentro dos edifícios, Copacabana manifestando-se dentro dos edifícios de conjugados.

Por outro lado, o encontro dos filmes com documentos de outras origens, sejam textos historiográficos da arquitetura e urbanismo, recortes de jornais ou plantas baixas, revelou em lampejos importantes noções sobre os apartamentos conjugados e sua influência na formação de Copacabana. Esse encontro permitiu

³ KOOLHAAS, Rem. **Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p.151.

investigar aspectos relacionados à verticalização e ocupação do bairro, onde os apartamentos conjugados surgem como produto do mercado imobiliário a partir de interesses econômicos e políticos que muitas vezes privilegiam o interesse privado acima dos interesses públicos. Além disso, compreendi a influência do processo de metropolização do Rio de Janeiro na origem dessa tipologia, a partir do conceito de existência mínima e das kitchenettes norte-americanas, que se transformam em outras configurações no contexto brasileiro, marcado pelo racismo estrutural de claras origens coloniais. Reconheci nos apartamentos conjugados, mais uma vez com Benjamin, as "formas aparentemente secundárias e perdidas"⁴ do passado que narram as formas de hoje. Através do encontro dos filmes com outras fontes de pesquisa, pude admitir a coexistência de tempos distintos e diferentes vozes, e observar no cinema a possibilidade de coletar e dar novos sentidos a fragmentos intangíveis na materialidade urbana.

Ainda gostaria de explorar muitas outras montagens a partir da minha pesquisa. Entre os rastros deixados, há muitas histórias não contadas, muitos retalhos não costurados na trama textual. Nem tudo o que descobri foi incluído no texto, mas concluo com a convicção de que o cinema é uma fonte inesgotável para a investigação urbana. Outros farrapos e resíduos poderiam ser coletados a partir dos filmes que se passam em Copacabana, e ao serem montados, desmontados e remontados resultariam em um trabalho completamente diferente, revelando outros inúmeros aspectos do bairro. Isso apenas reforça a polifonia de Copacabana, e aqui tentei captar um vislumbre do que essa polifonia pode oferecer.

⁴BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 500 e 501.

Referências Bibliográficas

Bibliografia

ABREU, Maurício de A. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997

ALLON, Fabio. **Arquiteturas Fílmicas**. Curitiba: Encrêncas, 2016.

BENEVOLO, L. **História da Cidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 2).

CABRAL, Maria Cristina Nascentes; PARAIZO, Rodrigo Cury. **Presença estrangeira: arquitetura no Rio de Janeiro 1905-1942 / Foreign presence: architecture in Rio de Janeiro 1905-1942**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018. p.155.

CADERMAN, Rogério. **Por dentro de Copacabana: descobrindo os espaços livres do bairro**.

CARDENUTO, R. **A malandragem no país da ditadura: humor, deboche e política no cinema realizado por Hugo Carvana**. Antíteses, [S. l.], v. 12, n. 23, p. 602–630, 2019. DOI: 10.5433/1984-3356.2019v12n23p602. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/36428>. Acesso em: 10 Jan. 2024.

CARDOSO, Elizabeth et al. **História dos bairros: Copacabana**. Rio de Janeiro: João Forte Engenharia, Editora Index, 1986.

CORBUSIER, Le. **A Carta de Atenas**. São Paulo: HUCITEC:EDUSP, 1993.

COSTA, Lucio. **Plano piloto para urbanização da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá**. Rio de Janeiro: Agência Jornalística Imagem, 1969.

CRUZ, Vinícius Burle Ferreira Araujo. **Os cinemas como formas urbanas: os padrões espaço-temporais da exibição cinematográfica em Copacabana**

(1909-2021). 2023. 35 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023. p. 20.

DE LIMA, J. C. R.; CAMPOS, R. A. de; SANTOS, R. G. dos. **ARQUITETURA DA DESIGUALDADE: O QUARTO DE EMPREGADA COMO COMUNICADOR DE UMA ORDEM SOCIAL ESTRATIFICADA.** Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S. l.], v. 14, n. 41, p. 333–360, 2022. Disponível em:
<https://abpnrevista.org.br/site/article/view/1332>. Acesso em: 12 jan. 2024. p. 335.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto.** O olho da história III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018

_____. **Quando as imagens tocam o real.** Pós, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

EISENSTEIN, Sergei M. **Montage and Architecture.** In: GLENNY, Michael; TAYLOR, Richard. Towards a theory of montage vol.2: selected works. London: BFI Publishing, 1991, p.60.

HARTMAN, S. **Vênus em dois atos.** Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em:
https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 25 de mar. 2024. p.19.

HARVEY, David. **A Condição pós-moderna.** edições Loyola, 1992. P.55.

HORTA, Eduardo; KÓS, José. **Experiências Urbanas nas Galerias de Copacabana.** 2013. p.5.

JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva. **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I–modos de pensar.** Edufba, 2018.

_____. **Montagem urbana.** In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D.; DRUMMOND, W. (Org.). Memória, narração, história: experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea (Tomo IV). Salvador: EDUFBA, 2015.

KZURE-CERQUERA, H. **Cenas da cidade, imagens do cinema: representações do Rio de Janeiro e Berlim nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders ou quando a cidade é personagem.** [s.l.]. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROURB, 2007.

MARINS, Paulo César Garcez. **Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras**, p.131 - 214, in SEVCENKO, Nicolau. História da Vida Privada no Brasil 3 - República: da Belle Époque à Era do Rádio, ed. 7, São Paulo: Companhia das letras, 1998.p.192.

METZ, Christian. **A respeito da impressão de realidade no cinema.** In: A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NAME, Leonardo. **Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade.** Disponível em:

<<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.037/676>> Acesso em: 1.set.2022 .

_____. **O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência.** Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.033/706>. Acesso em: maio de 2023.

_____. **Escalas de representação: sobre filmes e cidades, paisagens e experiências.** **RUA: Revista de urbanismo e arquitetura** , [S. l.], v. 7, n. 2, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3172>. Acesso em: maio de 2023.

_____. **RIO DE CINEMA – “MADE IN BRAZIL, MADE IN EVERYWHERE”: o olhar norte americano construindo e singularizando a capital carioca.** Rio de Janeiro : UFRJ/PPGG, 2004.

O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940).** Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013.

O'DONNELL, Julia; DE SAMPAIO, Lilian Amaral; CAVALCANTI, Mariana.

Entre futuros e ruínas: Os caminhos da Barra Olímpica. Dilemas-Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, v. 13, n. 1, p. 119-146, 2020.

PALLASMAA, Juhani. **The Architecture of Image: existential space in cinema.** Helsinki: Rakennustieto Publishing Helsinki, 2007.

RACCA, Gustavo Badolati. **A cidade vista pelo documentário: a produção de representações coletivas sobre espaço urbano em documentários filmicos.** Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROURB, 2018.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930.** 2a edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. **Artes de Acontecer: viados e travestis na Cidade do Rio de Janeiro, do Século XIX a 1980.** Revista Esboços, v. 23, n. 35, p. 90-116, 2016.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SILVA, Joana Mello de Carvalho. **Habitar a metrópole: os apartamentos quitinetes de Adolf Franz Heep.** Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 21, p. 141-157, 2013.

VELHO, Gilberto. **A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social.** Rio de Janeiro: ZAHAR, 1973 (1º edição); 1989 (5º edição).

VIEIRA, Ivan Souza. **Nas alturas.** Disponível em:
<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.258/8318>> Acesso em:
20.nov.2022

WENDERS, Wim. **La Vérité des images.** Paris: L'Arche, 1992.

Filmografia

Antes Que Eu Me Esqueça. Direção: Tiago Arakilian. Brasil: Titânia Produções/ Fraiha Produções/ Globo Filmes, 2017

A opinião pública. Direção: Arnaldo Jabor. Brasil: Sagitário Produções, 1967.

Berenice Procura. Direção: Allan Fiterman. Brasil: E.H. Filmes, 2017.

Copacabana. Direção: Carla Camurati. Brasil: Copacabana Filmes, 2001.

Copacabana Me Engana. Direção: Antônio Carlos da Fontoura. Brasil: Difilm/Canto Claro Produções Artística, 1969.

Copacabana Mon Amour. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Belair Filmes, 1970.

Copa Mixta. Direção: José Joffily. Brasil: Coevos Filmes, 1979.

Cuidado Madame. Direção: Júlio Bressane. Brasil: Belair Filmes, 1970.

Edifício Master. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2002.

Era uma Vez... Direção: Breno Silveira. Brasil: Globo Filmes/ Conspiração Filmes/ Lereby Produções, 2008.

Fulaninha. Direção: David Neves. Brasil: Embafilme, 1986

Galeria Alaska. Direção: José Joffily. Brasil: Coevos Filmes, 1979.

Ladrões de Cinema. Direção: Fernando Coni Campos. Brasil: Embafilme/Lente Filmes, 1977.

O Abismo Prateado. Direção: Karim Aïnouz. Brasil: RT Features, 2011.

O Assalto ao Trem Pagador. Direção: Roberto Farias. Brasil: Herbert Richers, 1962.

O Vampiro de Copacabana. Direção: Xavier de Oliveira. Brasil: Estepe Produções Cinematográficas/Atlântida Cinematográficas, 1976.

Rio, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Saga Filmes, 1955.

Rio Babilônia. Direção: Neville d'Almeida. Brasil: Cineville Produções Cinematográficas/ Embrafilme/ Centro de Produção e Comunicação, 1982.

Roberto Carlos em Ritmo de Aventura. Direção: Roberto Farias. Brasil: Produções Cinematográficas R.F. Farias, 1968.

Sábado Alucinante. Direção: Cláudio Cunha. Brasil: Kinema Filmes, 1979.

Tati, a Garota. Direção: Bruno Barreto. Brasil: LC Barreto, 1973.

Todas as Mulheres do Mundo. Direção: Domingos de Oliveira. Brasil: Saga Filmes, 1966.

Vai Trabalhar Vagabundo!. Direção: Hugo Carvana. Brasil: Alter Filmes, 1973.

Acervos Consultados:

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

Acervo privado Condomínio Edifício Alaska

Acervo privado Condomínio Edifício Tio Sam

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em:

<<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>