

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

EDUARDO FONTOLAN MARELLA

OS CAMINHOS DE UM VESTIDO PERIGOSO

Análise do filme *Copacabana Mon Amour* a partir do figurino de Sonia
Silk

Niterói, 2019

EDUARDO FONTOLAN MARELLA

OS CAMINHOS DE UM VESTIDO PERIGOSO

Análise do filme *Copacabana Mon Amour* a partir do figurino de Sonia
Silk

Monografia apresentada à
Universidade Federal Fluminense
como requisito parcial para
obtenção do grau de bacharel em
Cinema e Audiovisual

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. INDIA MARA MARTINS

Niterói, 2019



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC)

Instituto de Arte e Comunicação Social

Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Aluno(a):	EDUARDO F. MARELLA
Matrícula:	

TÍTULO
OS CAMINHOS DE UM VESTIDO PERIGOSO - ANÁLISE DO FILME "COPACABANA MON AMOUR" A PARTIR DO FIGURINO DE SÔNIA SILK.

BANCA EXAMINADORA	
Prof. Orientador	INDIA MORA MARTINS
Examinador 1	DOUGLAS RESENDE
Examinador 2	ELIDNY SALVATERRA

PARECER	
A banca aponta para a originalidade do abordagem do tema e a leitura transversal que estabelece com outros campos de reflexão e análise. Ressalta também a metodologia adotada na estrutura do trabalho, que se revela pedagógica. A banca sugere a publicação do trabalho e a continuidade da pesquisa na Pós Graduação.	
DATA: 06/12	NOTA FINAL: 10,0

ASSINATURAS DA BANCA	
Prof. Orientador	
Examinador 1	
Examinador 2	

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Tadeu por entender minhas escolhas e pelo suporte;

À minha mãe Celina pelo amor e cuidado incondicionais;

Às minhas irmãs Stella e Maria Sílvia por todo o incentivo e companheirismo;

À minha Tia Clarete por todo o carinho e presença;

Ao meu cunhado Alexandre por deixar aberta a gaveta cheia de filmes;

Ao Rio de Janeiro por ter aberto tantos caminhos;

Aos amigos que a universidade me trouxe por todo o afeto e histórias compartilhadas, em especial Adriana, Amina, Juliana, Fernanda e Murilo;

Aos amigos de Itapira pelos braços sempre abertos, em especial Sarah, Estela, Otavio Alberto e Laura;

Às professoras Índia e Theresa pela orientação e confiança;

Aos professores Eliany e Douglas pelo interesse e afinidade;

À Helena Ignez pela inspiração e ousadia;

A todos que resistem através de seus corpos e sexualidades;

A todos que acreditam na liberdade através da educação e cultura.

Aos marinheiros que, espiritualmente, guiam o meu barco.

RESUMO

A presente monografia se dedica a investigar o filme *Copacabana Mon Amour* ao considerar sua importância histórica dentro da cinematografia brasileira, sendo um marco da virada da década de 1960 para 1970. Neste trabalho, defende-se haver uma estética potente e singular na tentativa de traçar o retrato de nossa identidade nacional. Ainda que a fragmentação seja seu principal recurso narrativo, escolheu-se recortar a matéria de análise para a camada visual da obra, mais especificamente nas operações percebidas pelo figurino enquanto elemento discursivo. Através de uma única peça, um vestido vermelho trajado pela personagem Sonia Silk, buscou-se sugerir contextos e sensações que podem corroborar para entendê-la como uma alegoria marginal dentro do imaginário geral que compreende Copacabana e o Brasil até os dias de hoje, na construção de uma perspectiva orientada pelos contrastes percebidos na obra.

Palavras-chave: cinema brasileiro, cinema moderno, cinema marginal, Copacabana, alegoria, direção de arte, figurino, cor, vermelho, anos 1970

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
I) “SÔNIA É COPACABANA”: UM CASO ALEGÓRIO.....	10
II) QUANDO SONIA APARECE.....	18
III) PARA ONDE UM VESTIDO NOS LEVA?	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
REFERÊNCIAS.....	50

INTRODUÇÃO

Lembro-me da primeira vez em que assisti a *Copacabana Mon Amour* na minha primeira casa no Rio de Janeiro, logo no início da graduação em Cinema e recordo ainda o surgimento de uma inquietude que se manteve viva desde a experiência de me ver diante deste filme. Senti-me enormemente desconfortável por causa da insistente gritaria de seus personagens e talvez por não estar ainda totalmente liberto da busca por sentido cartesiano na imagem cinematográfica. Mas não demorei a perceber que era este o jogo e como ele poderia ser revelador, como aquela ficção poderia contar mais que outras.

Percebia algo de brasileiro, de carioca, de feminino e um pensamento por trás dele determinado em fazer de seus quadros, suas paisagens e sua plasticidade uma obra de arte. Seu trabalho com as cores me trazia a comprovação de como elas falam por si em um dialeto só inteligível aos olhos e ao coração. A comprovação de que a opção por um modelo específico de roupa faz toda a diferença na leitura de um corpo no espaço, ainda que em aparências. A comprovação, sobretudo, de que os envolvidos numa realização audiovisual podem assumir o compromisso de estilizar a realidade, enfatizar suas cores e formas sem caírem em ostentações para criar ou justificar o belo. O universo de *Copacabana* não é agradável: há fome, pobreza, sexualização do corpo feminino, violência e vigilância.

Copacabana Mon Amour não tem uma narrativa clássica, não se explica por si só do começo ao fim e por isso dá lugar à sensação de vazios que pedem indagações. Quando nos envolvemos com seus personagens que vagam em Copacabana sob o sol, em um cenário de narrações míticas e rituais religiosos, já não importa querer detectar exatamente de onde vieram, o que são ou para onde vão. Mas se comenta sobre suas ações, reproduzem-se suas falas e seus cantos. Lembra-se do fantasma correndo no calçadão atrás de Sonia Silk, que desfila com seu vestido vermelho de cetim. Quem nunca gritou “Tenho pavor da velhice!” feito ela?

Se Dorival Caymmi perguntou “o que é que a baiana tem” (CAYMMI, 1939), sempre me questionei o que tinha Sonia Silk, interpretada pela baiana Helena Ignez. Por que sua imagem causava tanto alvoroço dentro e fora da tela? Por que existia uma

força nela que carrega todo o sentido do filme? Uma força que nos tira da tranquilidade por querer ser voz e ocupar espaços, seja no sonho de cantar na Rádio Nacional ou de berrar em seus trajetos entre a favela e a Avenida Atlântica. Uma presença que, atenta sobre figuras esquecidas pelo discurso oficial, representa uma obra potente, capaz de “ver e mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito”. De “insultar os arrogantes e poderosos quando ficam como ‘cachorros dentro d’água’ no escuro do cinema” (CALCANHOTTO, 1994).

Meu desejo antes deste trabalho ter sido projetado era realizar uma pesquisa no campo da direção de arte no cinema e diversos filmes em suas particularidades me instigavam a pensar alguma análise neste recorte. Entendia que não poderia escapar a um certo tipo de método para elencar os componentes próprios desta área - do cenário aos adereços – e começar a estabelecer uma série de significações e inter-relações entre eles para apreender uma construção abrangente de espaços, tempos, atmosferas e contextos dentro do universo ficcional observado.

Tendo como premissa buscar ao máximo afunilar meu objeto de estudo para que melhor pudesse me debruçar sobre ele, pensei em experimentar analisar apenas um elemento presente na camada visual de algum filme que pudesse oferecer uma ampla discussão. Considerei que investigar uma única peça de figurino seria uma boa opção, acreditando que, individualmente, cada modelo de vestimenta possa ter sua autonomia comunicativa para além da narrativa, existindo como um microcosmo, uma imagem que nos transporta para atributos da humanidade e do Universo.

Vasculhando meu repertório e minhas memórias, reconectei-me a Sonia Silk ao lembrar do poder expressivo que aquele corpo vestido de vermelho alcançava em *Copacabana Mon Amour* e, por apreciar a obra como um todo, determinei que seria ele o ponto de partida deste trabalho. Utilizei-me de uma versão de 2013 do filme, que se trata de uma restauração empreendida por Sinai Sganzerla, filha de Rogério, junto da Cinemateca do MAM-RJ, que recuperou vestígios de cópias de preservação da película cujos negativos originais já haviam se perdido. Entendia que o jogo proposto pelo vestido pretendia causar estranhamentos e espantos à moralidade vigente, então cheguei até a pergunta: Por que ele é perigoso?

A partir de uma colocação de Helena Ignez em que ela afirma ser Sonia o próprio bairro de Copacabana, busquei entender esse procedimento filosófico e de

linguagem que reúne o todo num particular até chegar no conceito de alegoria, ao qual dedico o primeiro capítulo. Utilizo-me de Ismail Xavier, que traça um panorama do uso alegórico na Literatura, no Cinema e movimentos culturais na busca de representação de uma verdade global a partir de fragmentos, o que deságua para questões de identidade nacional e política, tanto pelo seu caráter de figurar quanto o de tensionar a firmeza das estruturas já consolidadas.

Percebi que o filme em sua marginalidade se tratava muito mais dos choques ao establishment e nesta aposta de uma narrativa cheias de tensões ao imaginário coletivo. Foi a partir disso que orientei minha análise que ocorre no segundo capítulo. Escolhi observar suas composições quando Sonia e o vestido aparecem, privilegiando os momentos de contraste a ideias de organicidade que são notados. Nesta parte, centrome em interpretações que pertencem ao domínio visual primeiramente, tentando simular o processo de fruição do espectador - principalmente o de primeira viagem – que é atirado no “caleidoscópio” de imagens que é o filme.

No terceiro capítulo, parto para onde o vestido pode nos levar, uma espécie contextualização que recai sobre o momento político vivenciado no Brasil à época e suas consequências na própria feitura do filme, além de trazer estudos da história da cor vermelha para subjetividade coletiva e fatos sobre a territorialização no bairro de Copacabana. Faço uma reunião de conceitos como quem tenta organizar as pistas dadas pela narrativa depois de ter assistido ao filme, após ter respirado e começado a pensar sobre suas avalanches.

Entreguei-me ao desafio de tentar encontrar e percorrer os caminhos de um vestido perigoso.

I) “SONIA É COPACABANA”: UM CASO ALEGÓRICO

Numa entrevista concedida Felipe Iszlaji de Albuquerque como parte do repertório teórico de sua dissertação de mestrado sobre a metalinguagem em Rogério Sgnazerla, a atriz Helena Ignez declarou de maneira geral sobre a experiência de *Copacabana Mon Amour* que: “É um filme muito feminino. Eu vejo como o próprio bairro. Eu acho que o personagem de Sonia é Copacabana. Ela encarna o filme” (ALBUQUERQUE, 2008, p.142).

A partir desta colocação tão categórica de Helena, busquei compreender sua respectiva personagem Sonia Silk, dentro da ótica das representações, como resultado de uma construção alegórica. Segundo o Dicionário de Termos Literários, de Massaud Moisés, alegoria, palavra de origem grega (*agoreou*, outro; *allos*, falar em público), é uma figura de linguagem que estabelece um “discurso acerca de uma coisa para se compreender outra” (MOISÉS, 2004, p.14), assim como a expressão da existência de Sonia supostamente nos faria perceber o bairro de Copacabana.

Elegi o texto “Alegoria, modernidade e nacionalismo”, de Ismail Xavier, como norte para posterior análise desta personagem, pensando através do autor e seu panorama contendo “diferentes acepções do alegórico” e “noções como tempo, história e política” como o figurino pode operar, em sua própria camada visual e textual, ao vestir o corpo da personagem de Helena Ignez. (COHN in. XAVIER, 2019, p.5).

Xavier fala, embasado no ensaísta estadunidense Angus Fletcher sobre a fragmentação como recurso típico da alegoria, por meio da qual é possível se abrirem brechas e lacunas que movem o espectador a investigar a imagem dada, que carrega um sentido oculto a ser decifrado. Um sentido que existe em verdade mas que está diminuído à manifestação na superfície.

[A alegoria] se põe como um reconhecimento dos limites trazidos pela tradução, para uma linguagem inteligível ao homem, da mensagem das forças que regulam o cosmos, da palavra de Deus (verdade infinita); ou então como reconhecimento da ação corruptora do tempo (contingência humana) sobre uma escrita ou sinal que, num dado momento do passado, mais puro, mais paradisíaco era inteligível aos antepassados dos homens que viveram o privilégio da origem, da instauração (XAVIER, 2019, p.11).

Ele quer dizer que, neste aspecto, a alegoria trabalha com seu manuseio intencional de ocultamentos sobre uma verdade sagrada dificilmente traduzível em essência e que para ser alcançada é preciso “ter passado por uma educação especial e por ritos de iniciação, ser o sacerdote capaz de ler o oráculo, adivinhar o essencial a partir dos sinais da natureza”. É também um meio para se desnudar o mitos, tirar suas vestes superficiais e tentar entender sobre o que ele realmente fala ou ensina. Para além de um plano teológico, este jogo também pode acontecer num plano político quando, numa determinada realidade não se é possível realizar a completa expressão dos fatos e pensamentos. A alegoria se mostra, segundo suas palavras, como a “astúcia diante da censura” ou “o proibido sob o manto do permissível”.

O teórico no entanto deixa expresso logo no início do texto que existe uma questão em voga entre a crítica sobre acreditar na potência da alegoria enquanto fricção do estado das coisas ou, de outro lado, tender a desacreditá-la por apresentar uma característica redutora do universo que tenta representar. Contraposto a perspectiva deste mecanismo como gatilho instigante à percepção do que se esconde, há o argumento que o acusa por sua dinâmica de dominação. Uma dominação que se estabelece quando o outro é autoritariamente alocado dentro das fronteiras da construção alegórica, principalmente quando um distanciamento espaciotemporal se faz presente entre o criador e objeto.

Como exemplo, ele cita os processos de leitura feitos pela religião cristã acerca das narrativas mitológicas e tradições alheias que, ao incorporá-las e reinterpretá-las de acordo com seu projeto ideológico, instaura também uma ordem onde suas raízes são suplantadas. Segundo ele,

(...) a operação típica é transformar as ruínas do vencido, os fragmentos do passado de uma cultura, os dados do outro em peças da ordem totalizante do vencedor que, desse modo, apagam as discontinuidades da história e conferem sentido à experiência humana no tempo a partir de um centro instalado segundo sua perspectiva (XAVIER,2019, p.15).

A preocupação que ronda o uso da alegoria é, portanto, justa. Uma vez que suas estruturas de significações e pressupostos acerca de uma verdade se agarram ao que é externamente convencionalizado por um entendimento coletivo já dado, torna-se vulnerável à instabilidade da passagem do tempo e decorrentes releituras. Mesmo que correntes artísticas tenham tentado esconjurá-las, como fizeram os românticos e sua predileção ao símbolo como parte de seu processo criativo por partir, inversamente, do interno para o externo, expressando particularidades que alcançam uma sensibilização de caráter geral

e imanente, a alegoria retorna combativa e se “instala no centro da polêmica que envolve a arte moderna”. (XAVIER, 2019. P.26).

Desejando a ruptura de verdades e sentidos estanques oferecidos pelo idealismo das construções clássicas, os artistas modernos se depararam com a fragmentação como recurso de expressão, entendendo a incompletude, a interrupção e os vazios como nossa impossibilidade de lidar com a complexidade do real, afirmando, assim, não existir alguma totalidade discursiva capaz de se firmar. Era o tempo em que a medição da própria linguagem havia sido posta em xeque, reconhecendo-se e se discutindo sobre os perigos da representação e, conseqüentemente, da interpretação. (XAVIER, 2019, p.32)

A partir desta colocação, Xavier passa a usar dois conceitos que serão muito caros para esta análise: os de organicidade e de não-organicidade. Ele, que neste momento muito se apoia em Walter Benjamin, fala sobre a organicidade enquanto um movimento entendido como natural e contínuo e que pôde ser moldado muito bem pelos ideais de progresso da burguesia e seu otimismo pelo desenvolvimentismo e pela transformação do mundo em mercadoria.

A alegoria moderna, por sua estranheza fragmentária que suspende o valor da expectativa da continuidade, abala aquilo que é considerado orgânico quando posta frente a ele e evidencia o que não cabe, o que está à margem das relações de vida pautadas na mercadoria e do progresso burguês em seu projeto de desenvolvimento enquanto garantia de prosperidade social e felicidade. No outro polo, seu choque revolucionário se dá por sua condição não-orgânica, “numa imitação perversa, satânica, do estado das coisas, visando exorcizá-lo”. Em sua operação, ela

Subverte as continuidades históricas estabelecidas pelo poder, recusa a teleologia que fundamenta as operações mercantis das classes dominantes e chama as transformações históricas pelo seu verdadeiro nome: catástrofes. Não se furtando à observação da barbárie moderna, a alegoria é a expressão de desencanto lúcido que desautoriza uma visão ingênua de progresso como promessa de felicidade (XAVIER, 2019, p.32).

A questão da representação alegórica trazida por Xavier deságua, ao fim, no problema da identidade nacional aplicada ao quadro brasileiro no que tange seu próprio reconhecimento enquanto nação. É na sustentação de um discurso sobre raízes, sobre histórias ou mitos de fundação que se ergue uma noção de cultura autêntica, “cujo solo é uma mitologia regressiva do tipo nacional, mitologia cuja exacerbação desemboca no fascismo”. (XAVIER, 2019, p.36-37)

Uma vez que o progressismo pensa a história universal montando um processo teleológico ao qual ficam subordinados os destinos das particularidades

nacionais, a resposta nacionalista a esse tom universalizante das transformações capitalistas pode ser a afirmação radical da legitimidade de um modo de sentir e ver, de um traço de comportamento que estão aquém e além da racionalidade técnica embutida na ideia de progresso (vide o historicismo romântico nacionalista e sua crítica ao iluminismo francês, primado da razão (XAVIER, 2019, p.36).

Relacionando então a alienação própria ao mito do progresso exercida sobre as particularidades históricas e sociais de um território e o desejo de seus habitantes de reagir em busca de uma autoafirmação, encontramos um caminho que também não foge a totalizações. Podemos lembrar, no campo da Literatura, a corrente dos “verdamerelos”, composto pelos paulistas Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Cândido Mota Filho e Alfredo Élis. De cunho ideológico conservador, apostavam num projeto de ruptura pautado num autoritarismo radical de recusa às tradições e influências europeias sob o lema “Originalidade ou Morte!”. Intentando “defender as fronteiras geográficas e culturais do país”, seus artigos publicados no jornal Correio Paulistano constituíam um veículo de grande conveniência ao regime político totalitário do Estado Novo de Getúlio Vargas (FGV, 2017). A partir da publicação do Manifesto “Nhengaçu Verde-Amarelo”, de 1929, defendiam seu nacionalismo:

O grupo ‘verdamarelo, cuja regra é liberdade plena de cada um ser brasileiro como quiser e puder; cuja condição é cada um interpretar o seu país e o seu povo através de si mesmo, da própria determinação instintiva; - o grupo ‘verdamarelo, à tirania das sistematizações ideológicas responde com sua alforria e a amplitude sem obstáculo de sua ação brasileira. Nosso nacionalismo é de afirmação, de colaboração coletiva, de igualdade dos povos e das raças, de liberdade de pensamento, de crença na predestinação do Brasil na humanidade, de nosso valor de construção nacional.

Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como fez, através de quatro séculos a alma de nossa gente, através de todas as expressões históricas. Nosso nacionalismo é ‘verde amarelo’ e tupi.” (CADORE, s.d, p.390)

Ansiosos por algum tipo de quebra de padrões estacionários, os verdamarelos se localizavam no pensamento modernista da Literatura ao mesmo tempo que a vertente antropofágica, movimento que foi mais analisado no artigo de Xavier. A corrente modernista antropofágica – que Xavier valora como “mais lúcida, criativa e de maior repercussão”, idealizada por Oswald de Andrade, apoiava-se na ideia de “deglutição cultural” ao invés de uma defesa ufanista, vista por eles com olhar irônico e bem humorado, fugindo de uma organicidade sobre a pureza de raízes e de uma redução fascista.

Embora o ideário de Oswald de Andrade apresente ainda uma dose de regressão mítica, esteja cheio de contradições, se apegue a uma antropologia precária, sua tática fundamental de deglutição cultural não implica em discriminações (puro/impuro) e vê o processo da produção cultural se fazendo de intersecções, de trocas, equívocos, conflitos, releituras, choques que impedem uma concepção da cultura nacional como resultado de um crescimento orgânico segundo a metáfora da raiz pura que desabrocha e se explicita como totalidade. A antropofagia vê como impossível essa miragem de integridade e olha com espírito lúdico para o jogo incessante de contaminações” (XAVIER, 2019, p. 37-38).

Podemos lembrar a clássica obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mario de Andrade, cujo título em si indica sua desconstrução de identidade e narra a história anti-heroica de contaminações do personagem que nasce negro, numa aldeia indígena e se transforma em branco em seu caminho até a cidade grande (ANDRADE, 1997). A ambiguidade do termo “caráter” se faz por sua referência não somente ao sentido ético e moral, mas a de seu significado mesmo enquanto ausência de uma localização dos brasileiros em linha histórica, um espelho de seu “vazio constitutivo” (GAIO, 2016, p.25).

No poema “Combinação de Cores”, publicado na Revista de Antropofagia – meio pelo qual este grupo modernista difundia suas publicações artísticas e literárias – e assinado por alguém de pseudônimo Jacob Pum-Pum mas que tem “a cara de Oswald de Andrade” (CAMPOS in. REVISTA DE ANTROPOFAGIA, 1975), temos quatro versos sucintos que atacam diretamente seus opositores cerrados no nacionalismo austero, referindo-se ácida e ludicamente ao simbolismo orgânico sustentado pelas cores de nossa bandeira: “Verdamarelo/ Dá azul? / Não. / Dá azar.”

O Tropicalismo também é observado por Xavier, que apresenta alguns pontos trazidos por outros autores acerca do embate a uma suposta visão orgânica sobre o Brasil que se instala na produção deste movimento cultural, marcado pelos trajetos desarmônicos ao espírito de unidade nacional, na tentativa de narrar alegoricamente nosso estado de reconhecimento fragmentário.

Utiliza-se de Louzada Filho, que fala sobre a presença da colagem de elementos, sobre a estratégia ao modo pop e que “vê nas justaposições geradoras de estranheza e choque uma capacidade de colocar as contradições a nu, de produzir uma nova percepção da experiência social”. (LOUZADA in XAVIER, 2019, p. 40)

Temos, por exemplo, na canção *Lindoneia*, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil e interpretada originalmente por Nara Leão, uma junção das ideias de beleza e feiura coexistindo na figura feminina retratada, utilizando o termo “parda” como sugestão, naquele momento histórico do autor, de uma população de traços racialmente miscigenada, de um povo que dispunha do sol e de frutas, a abundância num cenário violento onde há policiais vigiando e que a mulher em questão está desaparecida ou quem sabe morta, “expressão escarrada da ditadura que se vivia naquele tempo” (ROCHA, 2008).

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss
Linda, feia
Lindoneia desaparecida

Despedaçados
Atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
Oh, meu amor
A solidão vai me matar de dor

Lindoneia, cor parda
Fruta na feira
Lindoneia solteira
Lindoneia, domingo
Segunda-feira (...)

Lindoneia desaparecida
Na igreja, no andor
Lindoneia desaparecida
Na preguiça, no progresso
Lindoneia desaparecida
Nas paradas de sucesso
Ah, meu amor
A solidão vai me matar de dor (...)

 (VELOSO, GIL, 1968)

Ainda sobre esta letra, podemos notar na quarta estrofe o contraste gritante na disposição no mesmo verso das palavras “preguiça” e “progresso” ou mesmo em sua referência aos ritos populares da religiosidade simultâneos ao sonho de atingir “as paradas de sucesso” (ROCHA, 2008). Lindoneia, uma miss que ninguém viu,

desaparece e seu final não é feliz, como se o mito do progresso tornasse a ser desmentido nesta canção.

O lance tropicalista, em particular, ao desintegrar os componentes de uma visão colonial e subverter uma retórica ufanista de exaltação nacional, é capaz desse esvaziamento crítico justamente porque expõe, lado a lado, as ruínas do que ‘poderia ter sido e não foi’ (possibilidades irrealizadas próprias à condição periférica) e o lixo importado, sem desembaralhá-los (XAVIER, 2019, p. 40).

Xavier indica também a ressalva feita por Roberto Schwarz relacionada a uma falta de historicismo na alegoria tropicalista, sobre uma perspectiva vazia e derrotista quanto ao futuro brasileiro, ainda que não descarte sua potência reveladora de incongruências e a capacidade de mostrar um desconforto no nacionalismo conservador, que este compara a um “segredo familiar trazido à rua” (SCHWARZ in XAVIER, 2019, p. 41).

A alegoria tropicalista encontra, em sua análise, um fundamento histórico concreto, mas ele [Schwarz] lembra o quanto este permanece opaco à representação artística que, preferindo a composição em mosaico ao todo orgânico, não dá conta das mediações necessárias que permitem captar o movimento concreto da história, resvalando para uma visão atemporal do descompasso que denuncia. A consciência aguda do atraso nacional se traduz numa estratégia formal que congela, transformando a ‘pobreza brasileira’ num destino: os dois brasis, o arcaico e o moderno, permanecem dados irreconciliáveis (XAVIER, 2019, p.42).

No entanto, esse cuidado de Schwarz pela evidência concreta de um lugar social e histórico pode parecer, num primeiro momento, uma tentativa de se apreender uma totalidade que não cabe a natureza estilhaçada da alegoria. Foi o que motivou os escritos de Silviano Santiago no prefácio de *De Olho na fresta*, de Gilberto Santos, que apoiado nos conceitos de desconstrução e de diferença do francês Derrida, defende a análise de suas matrizes culturais a partir de si mesmo e dissociada da crítica sintética eurocêntrica, o que culmina no argumento que “pensar a contradição em si” configura a peculiaridade brasileira (XAVIER, 2019, p. 43-44).

Olhando para o pressuposto de que pensar o Brasil é assumir um território cujo resumo não é capturável e onde a contradição é seu traço constituinte, Xavier procura chamar a atenção ao pontuar que “a desconstrução à brasileira de Silviano é um nacionalismo, não-organicista mas não menos ufanista” (XAVIER, 2019, p.45), uma vez que tal afirmação também não passa de um anseio de se estabelecer algum atributo

que nos seja apropriado, mesmo que numa instância que admite nossa desestrutura, nosso desmantelamento.

Retomando o objeto desta pesquisa, o vestido inserido no universo fílmico de *Copacabana Mon Amour*, acredito relevante lembrar alguns posicionamentos de Fernão Ramos sobre o caso da alegoria em seu livro sobre a marginalidade no cinema brasileiro entre 1968 e 1973 porque o utilizarei outras vezes como embasamento, ainda que com todo o cuidado por causa de seu caráter de agrupar obras distintas e livres de manifestos ao termo “marginal”.

Ele argumenta que a ligação entre o Tropicalismo e o Cinema Marginal é “tentadora” e exige certa cautela. Pela “relativização de discursos antes homogêneos e de pretendida abrangência totalizadora” que o primeiro realiza ao lado da “impureza de constituição e da ausência de uma hierarquia valorativa sobre os elementos que o segundo antropofagicamente deglute, o Cinema Marginal não aposta, como os tropicalistas, na alegoria como seu traço estrutural”. (RAMOS, 1987, p. 78-79).

O ponto limite da representação alegórica – o instante em que a alegoria (...) consome-se em si mesma pelo acúmulo de significações fragmentadas instaurando o universo do gratuito e do “sem sentido” (aí já enquanto literal) parece ser o polo de maior atração marginal (RAMOS, 1987, p. 80).

Rogério Sganzerla que, ao responder as acusações de Glauber Rocha por fazer uma “parafernália tropicalista”, disse que desde o início “não era essa a “jogada” (RAMOS, 1987, p.79). Mesmo que a vontade de “representação da brasilidade” não tenha sido levantada como bandeira por esta tendência de realizadores a que Fernão Ramos se dedica a interpretar, ele afirma que ela acontece “de forma intensa em obras singulares” (Idem, p. 80). Olhando para *Copacabana Mon Amour*, procuro detectar como se equilibra ou não a fragmentação que tende ao sem sentido ou quando serve como alegoria, apoiando-me na ideia de não-organicidade oferecida por ela através dos pontos de tensão que o vestido vermelho de Sonia Silk é capaz de criar.

II) QUANDO SONIA SILK APARECE

Antes de dar início a esta análise é preciso distinguir em *Copacabana Mon Amour* a natureza de sua estrutura narrativa. Existe nele uma preferência em manifestar o estado de espírito de suas personagens e a intensidade de suas respectivas ações dramáticas que se sobrepõem a um encadeamento de sequências orientado pelo desenvolvimento causal de seus conflitos. Desprovido da situação da história em esquemas de espaço e tempo, o filme apresenta uma estrutura muito fragmentada na qual suas intrigas não são os dados centrais, fazendo da informação narrativa “objeto de conta-gotas” (RAMOS, 1987, p. 140-141).

Fernão Ramos, ao tentar esquematizar as diretrizes estéticas do que chamou de Cinema Marginal, destacou a fragmentação narrativa como ingrediente constituinte nas obras que relacionou a esta tendência, tanto por seu direcionamento próximo às vanguardas dos anos 1960 que procuravam desmontar e relativizar as estruturas diegéticas da imagem quanto como reflexo de um universo fílmico violentamente dilacerado onde o equilíbrio das formas narrativas clássicas se torna dissonante e incabível. (Ibidem).

Através deste autor, que utiliza o caso deste filme para ilustrar a quebra de organicidade do entendimento linear da história, temos acesso a uma preciosa e extensa sinopse “encontrada nos arquivos da EMBRAFILME” (Ibidem) que nos traz ordenadamente explicações acerca desta fábula que se passa no bairro de Copacabana, ainda que na prática, quando assistimos a este longa, a apreensão de suas informações é muito mais complexa e carente de minuciosa atenção. O texto sintético da obra se constitui então com uma força autônoma de tradução e oferece uma lucidez sobre a conjuntura que facilmente pode escapar ao espectador de primeira viagem.

No morro, uma mãe acredita que seus filhos estão possuídos pelo demônio. São Sônia Silk e Vidimar. Ela sonha ser cantora da Rádio Nacional, enquanto ele é empregado doméstico do Dr. Grilo. Para conseguir meios de subsistência, Sônia se entrega a turistas em Copacabana. Vidimar se apaixona pelo patrão. Sônia vê espíritos em seres e objetos mais variados; desnordeada pergunta: por que será que vejo Deus o tempo todo? Resolve então visitar o pai-de-santo Joãozinho da Gomeia. Para quebrar o feitiço que atua sobre seu irmão, só encontra uma saída: assassinar o Dr. Grilo. Para tanto vai à casa onde seu irmão trabalha e se deixa seduzir por Grilo. Finalmente rompe o sortilégio deixando Vidimar em pânico (RAMOS, 1987, 140-141).

Tendo ciência desta desintegração de um desenvolvimento narrativo na expressão da obra audiovisual, diferentemente do que revela a sinopse, não é possível tentar encontrar na materialidade construída pelo que se chamaria de direção de arte um trabalho preocupado em traçar indícios da passagem do tempo. É importante frisar que o filme não consta em seus créditos a função de diretor de arte atribuída a alguma pessoa, o que nos leva a pensar que a concepção das camadas plásticas do filme partiram do próprio diretor em sua reivindicação enquanto autor. Helena Ignez, em entrevista para a pesquisadora Paula Iglecio Cozzolino afirma que o companheiro Rogério Sganzerla “além de autor de cinema, era um diretor de arte” (COZZOLINO, 2016, p.67).

Fugindo-nos a noção de localização exata da vivência de Sônia Silk e dos demais personagens em algum intervalo de horas, dias, meses ou ano, o figurino dela – salvo em momentos em que despido de ou aderido por peças como uma capa de chuva, cinto largo ou meia-calça – permanece em todas as suas aparições o mesmo. O vestido vermelho icônico de Sônia é onipresente e faz dela uma espécie de personagem “tipo”, tal qual os personagens das histórias em quadrinhos (GARCIA, 2018, p.129).

O filme se inicia com um plano em câmera na mão que lembra um tilt de cima para baixo onde vemos um homem segurando uma cabra preta presa ao pescoço por uma corda e rodeado por duas mulheres dançando em movimentos giratórios sobre um chão de terra batida. Seus trajes remetem a uma estética afro-brasileira. Túnicas volumosas adornadas de outros panos em amarração, turbantes nas cabeças e grandes cordões de tranças e contas no pescoço.

Num plano curto inserido nesta ação dá-se a primeira aparição de Sonia Silk em enquadramento geral. Ela caminha num morro asfaltado e seu entorno revela um ambiente de arquitetura precária com muros improvisados e este fragmento funciona como uma apresentação bem despretensiosa do lugar de origem da personagem. Em continuidade de movimento, um corte leva o andar de Sonia até ação inicial e a põe em interação com as três figuras do princípio e também com a câmera. Ela saúda o homem, beija-lhe as mãos e os pés e ele começa a contornar seu corpo com uma galinha preta rajada enquanto as mulheres prosseguem em sua movimentação rodopiante.



Figura 1: Sonia Silk é apresentada junto de figuras que remetem a rituais religiosos afro-brasileiros.

Esteticamente, a composição destes elementos na cena transportam a uma leitura possível no imaginário brasileiro a ritos religiosos como o do Candomblé e as vestimentas em sua perspectiva visual. Pela aparência de seus tecidos de texturas rústicas e também os rendados, oferecem uma sensação de artesanaria, de vínculo a natureza e uma ancestralidade sagrada. O conjunto destes figurinos em suas camadas de panos combinados conferem-lhes peso.

O vestuário com peso compartilha dos sonhos fundamentais do homem, do céu e da caverna, da vida sublime e do enterramento, do vôo e do sono, é com seu peso que um vestuário se torna asa ou mortalha, sedução ou autoridade. Os trajes cerimoniais, muitas vezes, são pesados: a autoridade é um tema de imobilidade, de morte. Diferente dos trajes de bodas, de batizados, que são vaporosos e leves. A leveza é frequentemente eufórica (COZZOLINO, 2016, p.76).

Sonia e seu vestido tubinho de cetim vermelho causam neste momento o primeiro ponto de tensão manifestado pela relação entre os figurinos. Com o ajuste rente, temos a demarcação dos contornos de seu corpo enquanto as vestes dos outros são volumosas. “A importância do volume pressupõe, segundo certas análises, uma ética da personalidade e da autoridade, enquanto que a do ajuste, uma ética do erotismo” (COZZOLINO, 2016, p.76).

Fica expressa aqui alguma inadequação entre dois universos – um mundano, carnal pela exposição de suas pernas, braços e cabelos loiros artificiais que vão de encontro a outro, protegido por indumentárias longas que servem a uma movimentação cerimonial e que parecem possuir uma razão de ser, já decorados pela força de uma tradição orgânica dentro de suas crenças específicas. Aliada a feição de desespero de Sonia, que é mostrada apertando a face e a cabeça agressivamente, somos apresentados

a uma personagem em dissonância da lucidez e da programação ritualística que a primeira sequência expõe.

Além disso, há a presença documental dos habitantes do local em que a cena foi filmada e seus corpos trajando roupas brancas constroem a cor e a organicidade do local. Sonia também não parece pertencer, se a tentativa for adequá-la a uma uniformidade visual que advém das condições estéticas do ambiente, àquele lugar.

Em sua segunda aparição, Sonia está com o irmão Vidimar, interpretado por Otoniel Serra, em meio a um ambiente abjeto, onde lixo e entulho se acumulam à sua volta. Ela está agora sem meia-calça e suas pernas estão mais expostas. Podemos ver melhor sua sandália de tiras também vermelha. O plano que o precede mostra a mãe destas personagens em estado de descontrole dizendo aos berros que os filhos estavam possuídos pelo demônio. A montagem cola os planos da mãe em ambiente mais fechado e de baixa luz, e o dos filhos em ambiente externo, à luz do sol, entremeados por planos de curtíssima duração com visões do morro. Neste primeiro momento dramático do filme, a favela já começa a ser desenhada pela inserção de imagens com traços documentais, fortalecendo uma ideia de pertencimento destes espaços e corpos no tempo.

Sonia responde em equivalente desespero que vê o espírito de um preto e que não aguenta mais, enquanto o irmão de camisa rosa rasgada está entregue a sujeira circundante. Ele segura uma galinha avermelhada nas mãos e beija a irmã, exausta e inerte. Em atmosfera quente, trazida pela associação dos tons vermelhos e amarronzados junto a luz natural do sol e a exposição parcial dos corpos de ambos, temos uma cena que provoca desconforto, que expõe o lixo e o incesto, havendo uma tensão de organicidade se pensarmos numa sociedade que preza por um progresso higienista e na promessa inquebrável da instituição da família.



Figura 2: Sonia Silk e o irmão Vidimar em meio ao lixo.

Na terceira aparição, que ainda se insere no contexto do conflituoso terreno familiar, vemos Sonia saindo de um casebre baixo construído de pau-a-pique. Entendemos que é esta sua morada, lugar cujas propriedades interiores não serão reveladas ao longo filme, estabelecendo a forte relação de Sonia com o mundo exterior e a superficialidade do contato domiciliar e materno. Neste momento prosseguem ações com insinuações incestuosas e a mãe insiste em atacar verbalmente a filha, culpando-a pela falta de dinheiro em casa e pelo sonho desta ser cantora na Rádio Nacional. Fica indicado aqui, o quadro de vulnerabilidade econômica a que pertence Sonia Silk.

Sonia abandona as imediações de sua casa e começa a caminhar pelas vielas improvisadas do morro. Seu trajeto é interrompido por um garoto, que grita, em estado semelhante ao desespero das demais figuras do filme. Ele está descamisado, assim como outros garotos que observam o percurso dela do alto das pedras. Algumas mulheres presentes usam vestidos de aparência leve e de tonalidades claras. A conjunção dos figurinos quase ausentes trazem a sensação de uma alta temperatura, marcada pelo sol e pelo calor.

Sonia em suas sandálias apresenta certa dificuldade em caminhar pelas passagens irregulares e seu vestido tubinho de corte reto e modelagem justa ao corpo parece reduzir-lhe ligeiramente a capacidade de movimento e de ventilação.

Construindo figurinos, a forma do traje é essencial para desenhar a silhueta e dar a postura ao ator. Uma personagem que usa uma saia reta tem um comportamento diferente de outra que usa uma saia rodada, a forma da saia oferece ou não movimentos à atriz diante da câmera (COZZOLINO, 2016, p.76).

Se pensarmos no tecido de cetim do qual é feito o vestido (cuja origem remonta a China e a princípio era formado por um trama fechada de fios de seda e lã, mas que a partir do século XX teve a incorporação de fibras sintéticas como o rayon em sua confecção) podemos, num primeiro momento associá-lo a um brilho e uma leveza. No entanto, se levarmos em consideração a possibilidade de serem presentes as fibras não orgânicas e derivadas do petróleo, encontramos uma especulação fortemente plausível, tendo em vista a barateza do material artificial que melhor cabem ao universo de Sonia Silk. Quanto mais sintéticos e plastificados os fios de um tecido, menos arejado e permeável ele se torna, o que não parece propício para se vestir num quente e ensolarado dia. Em suma, o vestido parece desconfortável e abafado demais para as condições do clima e do relevo apresentados, erguendo-se mais uma tensão causada por ele e seu contexto inoportuno.

Sonia segue a caminhar por sua vizinhança num plano sequência icônico em que a câmera a segue pelas costas, recurso que será muito utilizado por Sganzerla em seu filme. Ela para defronte a uma ribanceira e avista o horizonte, composto pelo bairro de Copacabana e seu aglomerado de edifícios na segunda camada e o oceano na terceira. A ação tem o acompanhamento da voz de Vidimar como narração, que distanciadamente nos conta num tom delirante, sobre o passado que deu origem a existência da irmã, misturando em seu relato personagens históricos, divindades, alegorias bíblicas e nomes cotidianos.

Fome, sede, dança. De Gomorra vieram seus bárbaros antepassados. Na primavera do ano 1080, Nicolau de Cusa estuprou uma princesa ocidental descendente de Genghis Khan concebendo Davi. E Davi gerou Dom Fernandes. E Dom Fernandes gerou Diacuí. E Diacuí gerou o preto velho Zezinho da Perna Dura. E Zezinho da Perna Dura gerou Noel. E Noel gerou Edmilson. E Edmilson gerou Aristides. E Aristides gerou ela: Sonia Silk, a fera oxigenada (COPACABANA, 2013, 10'15'' – 10'55'').

Reforçando a visão de Sonia como personagem alegórico, Estevão de Pinho Garcia escreve que “se [ela] tem sua própria mitologia, Copacabana, o Rio de Janeiro, o Brasil e o planeta Terra também apresentam suas cargas míticas. Do local, do regional, vamos ao universal” (GARCIA, 2018, p.131).



Figura 3: Plano sequência que acompanha Sonia pelas costas até centralizá-la no quadro e nos revelar uma ampla visão do bairro de Copacabana e o oceano ao fundo. A paleta de cores percebida aqui – vermelho, azul e amarelo- é empregada em vários momentos do filme.

Marcos Valério Guimarães, que pesquisou os corpos e sensorialidades nas obras do realizador Julio Bressane, fala sobre a autonomia que a câmera possui neste filme, chamando-a de câmera-corpo que “se faz presente em todo o filme em uma coreografia constante com os corpos tensos de Sonia Silk” e de seu irmão (GUIMARÃES, 2018, p.62). Ele se apoia na teoria de Steven Shaviro que propõe um “corpo cinematográfico” capaz de tecer um sistema de afetações e reconhecimentos através da sensibilização dos corpos que são tocados por um tipo de imagem afetiva e atravessadora, como o de Sganzerla e Bressane em seus movimentos de câmera que tentam ao máximo criar dispositivos que nos fazem fruir e pensar sobre a existência de pessoas e corporeidades presentes e vivas. Seja Sonia Silk, Helena Ignez, Rogério Sganzerla, membros da equipe de filmagem, os transeuntes e todos aqueles que assistem ao filme.

Entretanto, ao observar o conjunto do circuito de produção do cinema, surge um conceito fundamental nesse *corpus* teórico: o de *corpo cinematográfico*, constituído por uma tripla articulação entre os corpos filmados (podendo-se incluir aí a *câmera-corpo*), o do espectador e o próprio filme como um corpo. É uma condição de múltiplas afetações e alteridades no interior desse espaço cinematográfico, onde, em cada instância, há modos de lidar com os corpos. A câmera está na exploração dos corpos no espaço fílmico, em diferentes estratégias de aproximações, contatos e relações espaciais. Uma dança possível, sendo ela mesma um corpo ativo. As sombras e luzes na tela, uma corporalidade incorpórea, dotada do poder de impactar os corpos dos espectadores. O filme maquina, tece os fios de um estimulante contato espectadorial, no sentido de que não apenas o olhar, mas o conjunto dos sentidos estão em atividade no contato filme-espectador. Essa é a máquina cinematográfica (GUIMARÃES, 2018, p.52).

Referida como “fera oxigenada”, damos um novo valor aos cabelos de Sonia por entendermos que sua cor não é natural mas resultado de uma intervenção química de

descoloração. O Amarelo associado ao Vermelho do vestido e ao Azul do mar e do céu compõe neste plano a tríade das cores primárias-pigmento.

Mais adiante, Sonia é vista montada em uma bicicleta num plano que se inicia com destaque para seus pés, que agora vestem uma sandália de salto prateada. Uma pipa vermelha voa no céu e detém a atenção da câmera, assim como um carro amarelo da empresa Café Capital e também um fusca azul, mantendo este trabalho de seleção e evidência das cores primárias. Ela pedala e mais uma vez o vestido –agora somado ao salto- se mostra inadequado a seus movimentos de ciclista.

A energia de Sonia desafia impedimentos e limites geográficos. Através de um corte, somos transportados da favela até a orla de Copacabana, onde ela caminha acompanhada pela câmera em plano sequência lateral. Agora, podemos ver em seu figurino um cinto grosso preto sobre seu vestido. Ela é seguida pelo irmão, que corre atrás dela com um lençol branco sobre o corpo a imitar um fantasma. Pode funcionar como uma metáfora que liga ao significado da narração: fantasma da fome que assombra indivíduos como Sonia e o irmão. Mais uma vez o caráter documental se evidencia. Os banhistas e demais pessoas que estão na praia não disfarçam sua surpresa com a presença da câmera. A performance de Sonia se assemelha a um happening, forma artística e teatral de intervenção na rotina de um ambiente, improvisando-se cenas que levam o público desavisado a interagir com situações em tempo real, misturando as fronteiras entre público e espetáculo, entre cotidiano e arte. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS, 2019).

Esse diálogo com o happening aparece nos filmes da Belair [produtora de Sganzerla e Julio Bressane] por meio do dispositivo fundamentado na interação dos atores com os transeuntes das ruas ou com anônimos em diferentes lugares públicos (GARCIA, 2018. p.30).

Ainda em Copacabana, a sequência se transfigura em imagens em preto e branco, subtraindo a atmosfera de grande vibração cromática desenvolvida até então. Sem algum deslocamento contextual ou dramático muito significativo para justificar esta ruptura estética, logo nos questionamos sobre esta escolha da direção e podemos suspeitar sobre as suas condições técnicas, como os tipos de rolos negativos disponíveis a mão naquele momento.

Nestas passagens sem cor, Sonia bebe uma garrafa de cerveja direto no gargalo e eventualmente cospe um pouco da bebida. Ela encontra uma moça (Lilian Lemmertz) e percebemos que as duas estão combinando um programa e que Sonia se prostitui. Ouvimos ela gritar repetidas vezes sua frase mais icônica: “Tenho pavor da velhice!”. O irmão travestido de fantasma irrompe a presença das mulheres e os três começam a andar por uma galeria de lojas no bairro. Há como acompanhamento sonoro faixa da trilha de Gilberto Gil, *Mr. Sganzerla*. A citação ao nome do próprio autor na faixa musical provoca um estranhamento e nos afeta a assumir a substância de Rogério presente no filme, para além de seu papel criativo e signatário da obra, além de repetição na letra das palavras “yellow” e “green”, amarelo e verde em inglês, para remeter às cores do imaginário de nação brasileira, desta vez como plano sonoro de uma Copacabana em preto e branco, rodeada de fantasmas e de prostituição. Numa estética que lembra o passado da película primitiva cinematográfica, Sonia parece atentar provocar os valores antigos, abominando a velhice no bairro que mais abriga idosos no país. (BASSETTI, PEIXOTO, 2015, p.19)



Figura 4: Na sequência em preto e branco, Sonia encontra sua cliente e bebe pelo bairro de Copacabana.



Figura 4: Sonia Silk caminha pela orla de Copacabana seguida pelo irmão que imita um fantasma. A presença deles gera curiosidade aos transeuntes na praia e a feitura da cena se assemelha a um happening.

Na próxima cena, Sonia e sua cliente já estão num quarto. Ela repete algumas vezes que tem nojo de pobre e fantasia sobre uma riqueza de sua família e seus prêmios na Rádio Nacional. As paredes do quarto são rosa e temos uma espécie de coelho inflável também rosa com que Sonia interage, brinca, manuseia, roça com as pernas. As duas se deitam, acariciam-se e se beijam. O vestido de Sonia desliza em confluência com seu corpo disposto ao sexo.

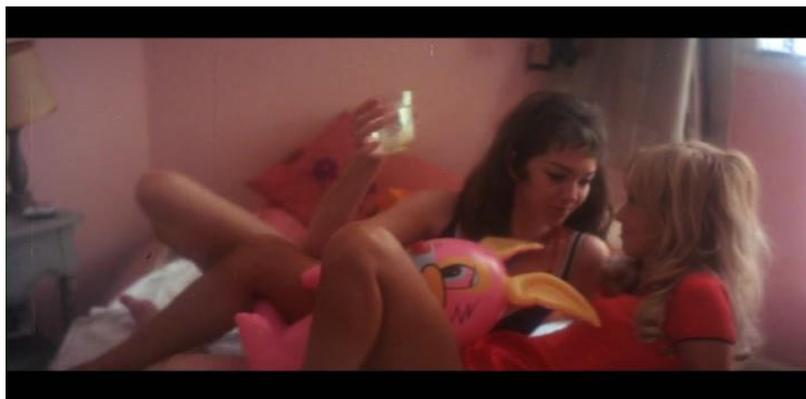


Figura 5: Os tons avermelhados na composição cromática desta sequência chamam a atenção durante a encenação do prazer entre duas mulheres.

Interessante notar a construção desta sequência, única que se dedica a retratar mais intimamente a personagem realizando seu ofício de prostituta, num arco dramático no qual conflitos moralizantes a respeito da profissionalização do sexo e da própria soberania do corpo feminino desaparecem e cedem lugar a uma cena carregada de erotismo onde as atuantes são duas mulheres entregues a toques e beijos. Acredito que aqui, por meio desta escolha, Sganzerla subverte a perspectiva da heterossexualidade enquanto modelo de desfrute do sexo e do prazer, ocultando qualquer presença masculina e dando protagonismo a expressão do deleite feminino. Anselmo Peres Alós escreveu sobre a poética queer no campo da Literatura e indica como reversões de narrativas sexuais como a que ocorre nesta cena, no caso do cinema, implicam em tensões à estabilidade das estruturas binárias de nossa cultura.

“Importa avaliar, a partir de uma poética *queer*, de que modos os binarismos de gênero e de sexualidade são denunciados como ficções reguladoras da identidade humana (...). A espinha dorsal desta proposta pode ser sintetizada na seguinte sentença: a desestabilização do imaginário (hetero)sexual através da literatura subverte e reorganiza o imaginário cultural de uma nação. Uma vez que a premissa heterossexual é posta em xeque, noções cristalizadas como as de família, amor e parentalidade mostram suas fragilidades e limitações. Uma vez que isso ocorre, metáforas baseadas em tais noções, tais como 'pátria-mãe', necessitam ser reavaliadas. Pais e mães, via de regra, costumam

expurgar, repreender e castigar seus filhos e filhas que se revelam com tendências homossexuais, ou que são 'pegos em flagrante', isto é, exercendo formas subversivas de performativização do seu gênero. Será que a 'pátria-mãe' não faz o mesmo com alguns dos seus 'filhos e filhas' em nome de uma noção heteronormativa de 'cidadania' bastante questionável? Não estaria a 'pátria-mãe' condenando tais cidadã(o)s a um exílio que não ousa dizer seu nome?" (ALÓS, 2010, p.859-860)

Na próxima aparição, Sonia caminha por uma rua sombreada por árvores em Copacabana com o mesmo dispositivo da câmera-corpo a seguindo pela nuca. Depois Sonia, mais uma vez no morro, canta a canção "Escandalosa", composta por Ramon Novaez e conhecida na interpretação de Emilinha Borba. "Um dia, /Uma vez lá em Cuba/ Dançando uma rumba/ Disseram que eu era/ Escandalosa" (NOVAEZ). Os versos entoados podem fazer ligação ao espírito incontido, escandaloso da personagem ao mesmo tempo que tocam seu grande desejo de ser cantora na rádio. Vemos e ouvimos Sonia cantar, agora mais conectada à projeção de seus sonhos. Sua única espectadora é uma mulher idosa que desce um lance de escadas ao seu lado, não porque quisesse mas pelo fato da personagem abordá-la pedindo sua atenção e constrangendo sua timidez. Temos a impressão novamente que se trata de uma intervenção performática e não ensaiada, onde uma moradora do local teve seu caminho interrompido pela tomada da cena e se tornou matéria oportuna pra interação da atriz.

Mais adiante temos uma sequência com uma forte composição cromática com ênfase no vermelho. Numa atmosfera mais nublada, Sonia desce de um carro pilotado por um homem, provável cliente. Novamente leva uma garrafa de cerveja na mão e desta vez seu figurino apresenta uma capa de chuva com capuz também vermelha que lhe esconde os braços e os cabelos. Na calçada, alguns carros vermelhos estão estacionados. Ela se encontra com o personagem de caráter malandro e malicioso interpretado por Guará Rodrigues. Ele veste uma camiseta que alterna listras nas cores quentes vermelha e laranja com listras pretas. Em plano sequência, ela o beija, caminha com gestos sedutores e brinca de jogar a bebida em seu cangote enquanto recebe dele a alcunha de Miss Prado Júnior, nome da rua que é um conhecido ponto de prostituição em Copacabana. Dá-se um corte para um plano mais fechado e conjunto dos dois, dispostos a frente de um grande edifício vermelho. Em diálogo, Guará ameaça Sonia sobre a intenção de um dia tornar-se seu cafetão, viver com ela e usufruir de seus rendimentos. Ela o abandona, debochando de suas palavras num momento de leve garoa.



Figura 6: Sonia com a capa de chuva vermelha ao lado de Guará Rodrigues

Ela começa a se debater convulsivamente como se não tivesse mais controle de seu corpo e fosse vítima de uma possessão espiritual. Remexe-se até cair inconsciente e é amparada por uma passante da rua portando um guarda-chuva. Mais uma vez seu corpo causa certa tensão ao funcionamento do espaço da cidade e mostra sua vulnerabilidade.

Mais à frente chegamos a um momento onde se instala um forte ponto de tensão envolvendo o corpo de Sonia e sua aparência. É quando ela se aproxima de uma viatura da Polícia Civil e começa a se observar no reflexo do retrovisor. Ela se apropria do camburão, esfregando-se nele. Acena de maneira provocante para outros carros que passam pela rua. Aqui, sua presença despojada e que beira a vulgaridade sensual entra em choque com o universo teleológico e estético das forças militares e o vestido curto e brilhante contrasta com a lataria maciça, com a tipografia uniforme de suas inscrições e o design destinado à patrulha e ao encarceramento, com suas sirenes proeminentes e a traseira alongada com frestas sistematicamente dispostas para abrigar os indivíduos infratores da ordem.



Figura 7: Sonia e o camburão da Polícia

Helena Ignez durante entrevista concedida a um documentário pertencente ao material extra do DVD de *Copacabana Mon Amour*, numa versão restaurada após os negativos originais quase terem se perdido definitivamente, deixa nítido numa fala sua consciência do poder impactante daquele vestido, dentro e fora do filme:

E num desses dias de filmagem lá na Avenida Prado Júnior eu percebi que poderíamos ter uma cena maravilhosa. Tinha um camburão e, quando vejo lá, aquele carro terrível, maldito. Aquele terror daquele carro. Vinha vazio, com dois policiais que deveriam ser o que estavam dentro dele tomando cerveja num bar da Prado Júnior. Eu, já toda vestida de vermelho com aquele super mini vestido de cetim, sapatos prateados e aquela cabeleira, fui me maquiar. Fazer um retoque falso na maquiagem no espelho do retrovisor. Evidentemente era uma grande loucura, uma praça de prazer em guerra onde aqueles personagens alucinados criam suas próprias realidades. Um registro extraordinário dos nossos piores tempos” (A RESTAURAÇÃO, 2013, 08’37”- 09’38”).

Finalizando a trajetória fragmentada de Sonia Silk, caminhamos até a residência do Dr. Grilo, personagem interpretado por Paulo Villaça que cumpre o papel de patrão de seu irmão Vidimar, anteriormente revelado em atos desferindo agressões verbais e físicas, violentando seu empregado moral e sexualmente ainda que com passividade deste. Nesta sequência estes três personagens interagem.

Primeiro, Sonia e o Dr. Grilo estão deitados sobre um grande pufe onde começam a se acariciar eroticamente. Na centralidade da composição do quadro, as cores primárias novamente se encontram - o vestido vermelho se combina com o Amarelo do pufe e o Azul da camisa do patrão. – enquanto ao redor uma colcha de listras e almofadas de crochê fazem um balanço multicolorido e excessivo.

Depois, são transportados para o ambiente do quarto onde se dá continuidade ao ato sexual. As paredes da locação são revestidas por um papel de parede em padrão losangular branco, com detalhes em vermelho que lembram gotas escorrendo. Suas roupas íntimas também são brancas e se fundem na alvura do espaço. O lençol branco de bolinhas vermelhas e objetos azuis e vermelhos seguem mais uma vez o direcionamento da paleta de cores do filme. Um manequim, ao canto direito do quarto, de aparência tosca e caracterizado com trajes que lembram os típicos de um caubói– lenço vermelho no pescoço, chapéu preto de na cabeça e calça vermelha franjada – não deixa de causar estranhamento quanto sua finalidade e existência. Parece ser tanto um mancebo quanto um objeto decorativo, tão artificioso e cafona quanto o

coelho inflável rosa visto anteriormente. Somos mais uma vez inseridos num universo ficcional fantasioso e estilizado, que agride expectativas do belo e traz uma forma excessiva relacionada a produção artística da indústria cultural (RAMOS,1987).



Figura 8: Sonia e Dr. Grilo com a parede e o manequim estilizados compondo um ambiente onde predominam o Branco e o Vermelho.

O irmão Vidimar entra em cena e compõe um trio junto da irmã e do patrão. A confusão sentimental e a histeria que são próprias a estes personagens chegam a seu ponto alto de tensão. Entre os planos mostrando relações sexuais entre os três e que nos põe em estado de choque ao assimilar esta possibilidade de desejos confluentes, ações desconfortáveis quebram o ritmo do momento. O Dr. Grilo profetiza a morte de Sonia Silk e a condena, em palavras, ao destino abjeto do lixo enquanto a ouvimos em pensamento, por outro lado, cogitar em assassinar o burguês. Vidimar, sabidamente apaixonado pelo patrão, parece tentar realizar um feitiço de amarração e denuncia sua dependência afetiva desesperada. Todos entram num transe que reconfigura os movimentos de suas faces e de seus corpos indicando as forças extraterrenas pelas quais eles acreditam estarem subjugados.

De todas as vontades manifestadas pelos personagens em cena, o plano de Sonia se concretiza. Com a cumplicidade de Vidimar, ela asfixia o Dr. Grilo com uma almofada vermelha e chegamos ao final. Vidimar continua com seu comportamento de correr e gritar exasperado, exclamando aos ventos e às paisagens cariocas ter sido traído pelo patrão e a irmã. Sonia é vista pela última vez ao lado de Guará, ambos de vermelho e dispostos em cima de um guindaste amarelo com presença do azul do céu ao fundo. Numa imagem mais uma vez captando a triangulação das três cores primárias, a prostituta e o malandro posam performaticamente e se exibem do alto para a praia enquanto o guindaste gira em torno do seu próprio eixo, um simulacro de figuras

desviantes na sociedade, vestidos de vermelho e se apropriando daquele maquinário que tanto remete ao projeto de progresso urbano. Embora máquinas sigam operando na transformação do território num jogo sob as regras do capital e da grandeza, lembramos que seres marginais famintos e escandalosos resistem às tentativas de apagamento.

Cansada de ver a cara de Deus a quarenta graus à sombra, era o fim de mim, Sonia Silk, Miss Prado Júnior e começava uma outra Sonia Silk. Antes a fome não me deixava pensar. Agora ela me faz pensar não em mim nem nos espíritos dos meus amantes, mas a fome faz cada vez mais pensar na fome dos outros azarados da terra. É preciso mudar a face do planeta, transformar pela violência este planeta errado, vagabundo e metido a besta.” (COPACABANA, 2013, 74’22”-74’54”).



Figura 9: Sonia e Guará posam e festejam sobre o guindaste na praia de Copacabana.

E com esta narração na voz de Sonia Silk, ela parece despertar para a causa de seus sintomas de sofrimento, desvinculando-as das crenças de obsessão que permeiam toda a narrativa e sugerindo uma tomada de consciência antes bloqueada pela fome e agora vislumbrável com o assassinato de Dr. Grilo e sua alegoria a classe burguesa dominante e patronal.

III) PARA ONDE UM VESTIDO NOS LEVA?

Realizada a análise mais centrada nos elementos visuais que saltam à nossa percepção numa leitura mais ligada à forma e à narrativa do filme, busco elencar agora fatos mais localizados num contexto histórico e conceitual concretos que possam, numa intenção de construção crítica, criar associações possíveis com a realidade extra-fílmica.

A começar pela cor, que aqui é uma propriedade plástica de muito interesse, é possível entendê-la como instância que carrega valores intimamente ligados aos processos históricos e culturais das sociedades humanas (LEITE, 2014). Num artigo intitulado “*Pequena história da cor vermelha*”, a artista plástica Mazé Leite escreve sobre a pesquisa realizada pelo francês Michel Pastoreau, que se dedica ao estudo antropológico das cores e nos traz, neste caso, simbolismos arraigados ao Vermelho, cor tão determinante na construção de sensações em *Copacabana Mon Amour*.

Mazé e Pastoreau nos contam que “antigamente, o sistema cromático girava em torno da tríade Preto, Branco e Vermelho. O Branco representava o que não tinha cor, o Negro, aquilo que era sujo, e o Vermelho era considerado a única cor”. Também o vermelho foi um dos primeiros pigmentos a serem utilizados pelo homem com mais facilidade, obtido a partir de terras avermelhadas no Período Paleolítico; da erva Garance de raízes avermelhadas, no Neolítico; e posteriormente, de metais como o Ferro e o Mercúrio. (LEITE, 2014)

Na Antiguidade, simbolizava o poder e a guerra, sendo a cor do deus Marte e presente nos centuriões romanos, civilização que descobriu o crustáceo murex como fonte para tal pigmento. Para os cristãos, o vermelho remete a vida, às chamas do Pentecostes e ao sangue derramado de Cristo para a salvação da humanidade. Ao mesmo tempo que pregavam que era a cor do inferno, de Satanás e do pecado. (LEITE, 2014).

Na Idade Média, utilizavam-se os ovos do inseto cochonilha para extração do pigmento carmim num processo complexo que o tornava um produto raro e acessível apenas à confecção das vestimentas da alta nobreza. Após a Reforma Protestante na Europa, o vermelho tornou-se uma cor imoral, associada a alegoria da prostituta da Babilônia, emissária do apocalipse e vestida de vermelho.

Por isso, depois do século XVI, nos países protestantes os homens não se vestiam mais de vermelho, com exceção dos cardeais e de certas ordens de cavalaria. Nos meios católicos, as mulheres podiam se vestir de vermelho. As coisas se invertem: antes, o azul era a cor feminina (por causa da Virgem)

e o vermelho, masculina, porque era signo de poder e de guerra. Após a Reforma, a cor masculina passa a ser Azul e o Vermelho, a cor das mulheres. (LEITE, 2014).

E ainda no que toca à relação das atribuições da cor ao gênero feminino e a prostituição, o que diretamente se liga a concepção da personagem de Helena Ignez no filme, completa:

Ao mesmo tempo, as prostitutas, durante um longo período de tempo, eram obrigadas a vestir uma peça de roupa vermelha para que fossem logo identificadas. Assim como deviam colocar nas portas de suas casas uma lanterna vermelha... daí a origem das nossas brasileiras ‘casas da luz vermelha (LEITE, 2014).

Mazé Leite termina o artigo relatando implicações do Vermelho no contexto das mobilizações políticas, segundo Pastoreau. É apontado que durante a Revolução Francesa de 1789, quando a burguesia parisiense se articula para destituir o regime monárquico absolutista, uma grande bandeira vermelha foi hasteada no Campo de Marte como toque de recolher para sinalizar que o povo devia se manter afastado das ruas, sem poder reivindicar seus interesses mais radicais. Desrespeitando o alerta, os manifestantes se lançaram às ruas e foram reprimidos, tendo ocorrido mais de cinquenta mortes. A partir daí, a bandeira vermelha passa a ser apropriada como emblema do sangue derramado dos mártires, do povo oprimido e como um signo de ações revolucionárias e de ruptura com o passado. (LEITE,2014)

Os símbolos duram. Tanto o Vermelho como símbolo de poder no mundo ocidental, quanto o Amarelo dos asiáticos que significam a mesma coisa, atravessaram os séculos, da mesma forma que esta simbologia do vermelho como a cor dos proletários e dos revolucionários em todo o mundo. Era a cor da bandeira da URSS e é a cor da bandeira da China, sob o domínio do Partido Comunista. É a cor da bandeira do Partido Comunista do Brasil, obviamente.

Mas Vermelho também significa, no mundo ocidental, a festa, o natal, o luxo, o espetáculo: as salas de teatro são decorados com cortinas vermelhas. Quando queremos dizer que alguém está ‘vermelho de cólera’, resgatamos esses símbolos do passado. E também associamos essa cor ao erotismo e à paixão. Mas na vida cotidiana, usamos menos a cor vermelha, em nossos móveis, mobiliários, automóveis, etc. Mas usamos sempre em casos de advertimentos: sinais de trânsito, de proibição, a cruz vermelha ligada à saúde... ‘Tudo isto deriva da mesma história, a do fogo e do sangue’, diz Pastoreau. (LEITE, 2014)

A associação de Sonia e a materialidade de seu corpo - sentida por uma gestualidade escandalosa favorecida por seu curto vestido vermelho de cetim – ao

universo desta cor é tentadora se pensarmos que historicamente ela está imbuída de valores que transitam entre o poder e o sangue, o sagrado e o profano, a feminilidade, o sexo e a prostituição. É uma cor quente, intensa e energética que fricciona estados de tranquilidade e equilíbrio. O uso de seu pigmento é precursor, o que a levou precocemente obter o status de cor além do Preto e do Branco. É também uma das primeiras cores dentro do espectro - seguida do verde e do azul- que é percebida pelos olhos humanos para depois combinar suas frequências e promover uma sensação total das cores visíveis pela luz natural do sol (MISEK, 2010, p.120). Como se o vestido fosse em si uma alegoria de significações culturais do Vermelho a um nível universal, pelo menos no Ocidente.

É importante também retomar atenção à combinação do Vermelho, Azul e Amarelo na paleta de cores do filme. São elas cores primárias-pigmento -que se diferem das cores primárias-luz compostas pela tríade RGB (Vermelho, Verde e Azul) – (MISEK, 2010, p.8) e que foram matéria-prima para o trabalho de muitos artistas relacionados à pintura moderna.

Artistas como Paul Klee, Wassily Kandinsky e Piet Mondrian acreditavam na potência simbólica do amarelo, do azul e do vermelho em estabelecer o novo, a origem das coisas: o símbolo do caráter fundador de um novo universo e de uma nova humanidade, pois, a partir das cores primárias, todo o círculo cromático se origina (HERCULES, 2012, p. 1313)

Voltando a Pintura sobre suas próprias particularidades, incluindo a decomposição de cores até seu ponto fundador para que se denunciasse o caráter organicista das representações naturalistas, o Cinema, em sua linguagem, pode se apoiar nestes pintores para criar seus próprios questionamentos. O caso do cinema moderno francês é um bom exemplo e filmes como os de Jean Luc-Godard apresentam uma seleção cromática com ênfase tanto na tríade das primárias-pigmento quanto nas cores da bandeira francesa (Azul, Vermelho e Branco) onde o naturalismo e o nacionalismo de seu país são tensionados por personagens trajados em cores puras e vibrantes. (HERCULES, 2012).

O filme *Pierrot Le Fou* foi dirigido por Godard em 1965, quatro anos antes da produção de *Copacabana Mon Amour*. Foi um ano marco para a cor no cinema europeu e na reflexão sobre sua potência discursiva na imagem cinematográfica, extravasando o plano narrativo. Tem um apelo pop pelo uso saturado de cores puras que se destacam e surgem com autonomia na organicidade do espaço (HERCULES, 2012). A influência

destas tendências podem ser sentidas no filme de Sganzerla, no qual, à moda brasileira, temos um jogo de referências intertextuais, assim como em *O Bandido da Luz Vermelha*, que assimila, por exemplo, a linguagem pop dos quadrinhos em seus processos de estilização. (RAMOS, 1987)

Com o suporte da pintura, a paleta de Pierrot le fou, assim como das obras realizadas durante os anos 60, é uma imersão absoluta nas cores saturadas, estilizadas, que sinalizam um uso gráfico e colocam em evidência a ruptura com um preceito amplamente defendido pela indústria de Hollywood: o efeito mimético das cores (HERCULES, 2012, p. 1311).

No Brasil, podemos citar o artista Hélio Oiticica e seu trabalho de ruptura nas artes plásticas. Em 1967 ele defende através do conceito de “nova objetividade” um pensamento vanguardista que aspira a superação o suporte tradicional da pintura no espaço retangular do quadro, transcendendo as propriedades da forma e da cor para novas estruturas de ordem ambiental, instalações geometrizadas que ele se referia como “objetos”. Expandindo a instalação da obra de arte para fora de seus espaços tradicionais, ele buscava um diálogo não de representação, mas de interação direta com o espectador (REZENDE in. OITICICA, 2019).

Ao escrever sobre sua obra *Núcleo*, que dispõe uma estrutura no espaço com placas coloridas com leves variações em sua tonalidade fala da relação entre as cores puras – de caráter fundador – e seu desenvolvimento em nuances. Mesmo que não se apoie na pureza das cores primárias-pigmento em suas instalações, ao explicar suas escolhas discute sobre os efeitos da questão tonal enquanto geradora de maior ou menor tensão.

À primeira vista o que chamo de desenvolvimento nuclear da cor pode parecer, e o é em certo sentido, uma tentativa de trabalhar somente no sentido da cor tonal, mas na verdade situa-se em outro plano muito diferente do problema da cor. Pelo fato de partir esse desenvolvimento de um determinado tom de cor e evoluir até outro, sem pulsos, a passagem de um tom para outro se dá de maneira muito sutil, em nuances. A pintura tonal, em todas as épocas, tratava de reduzir a plasticidade da cor para um tom com pequenas variações; seria assim uma amenização dos contrastes para integrar toda a estrutura num clima de serenidade (...) (OITICICA, 2019, p. 13).

Pensando em *Copacabana Mon Amour*, ainda que se possa perceber variações tonais, como a do vermelho e a do rosa, seus personagens se relacionam no universo criado por Sganzerla diretamente com materialidades construídas na plasticidade intensificada pelas cores originárias em estado puro. Quando são postos ao lado da

realidade mais documental que ficcional, aumenta-se a percepção do contraste entre elas. Há na natureza muitas variações tonais e é esta “dimensão infinita” da cor no espaço que Oiticica busca discutir (OITICIA, 2019). Quando Sonia e seu vestido vermelho aparecem se diferenciam da organicidade das cores do mundo real em sua gama de tons impressos pela luz natural e sentimos sua inconformidade a uma imitação naturalista.

Se Sonia tanto se destaca de seu redor e seus happenings não escondem a surpresa das pessoas com que ela interage, podemos questionar como ela é entendida pela própria Helena Ignez como uma alegoria Copacabana, sendo que as dinâmicas da personagem e do bairro costumam se relacionar com tensão. É que neste filme a concretude histórica fica em segundo plano e dá lugar a uma descrição poética, metafórica e de opiniões parciais sobre um possível quadro conjuntural brasileiro. Ainda que suas mazelas sejam detectáveis, não compreendemos apenas com suas míticas narrações uma linha temporal, causas ou movimentos de um processo histórico definido. Do alto do luxuoso hotel Copacabana Palace, Guará anuncia:

O Brasil é o país mais rico do mundo. Seus rios, seus minérios e as imensas florestas fazem dele o paraíso da Terra. Mas parece ser exatamente sua riqueza a causa de tanta miséria. Precisamos acabar com estes miseráveis traiçoeiros enlouquecidos pelo sol, pelo azar e pela fome. Cinco fanáticos cangaceiros saíram pelo Brasil a queimar fábricas, fazendas e distribuir terras. Esse sol de Copacabana enlouquecendo e estragando o juízo. Tirando o controle da população desequilibrada pelo sol do Oceano Atlântico. Nós não podemos pensar. A inteligência faz mal ao brasileiro. É preciso a polícia para não deixar esse mundo sujo e esse povo louco correrem por água abaixo. Metade do povo brasileiro não tem dente ou sabe falar, ouvir e escrever. Sem a polícia, a fome ia ser maior ainda. A polícia salva o Brasil do desastre do Comunismo (COPACABANA, 2013, 29’49”- 31’09”).

Podemos criticamente tentar localizar o contexto que abrange o momento de sua feitura e em que foi recebido. O filme foi lançado dentro da experiência de produções da “Belair”, criada por Rogério Sganzerla e Julio Bressane a partir de fundos conquistados através do sucesso comercial dos filmes *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*, de Sganzerla, somado a investimentos pessoais de Bressane. Com o nome inspirado numa marca de carros conversíveis de apelo kitsch, a produtora realizou seis longas-metragens no tempo de três meses. Junto a *Copacabana Mon Amour*, estão nesta lista de produções “*Barão Olavo, o Terrível*”, “*Cuidado Madame*”, “*A Família do Barulho*”, “*Betty Bomba, a Exibicionista*” e “*Sem Essa Aranha*” (RAMOS, 1987, p. 96).

Era a virada de 1969 para 1970 e uma vasta onda de autoritarismo se espalhava pelo Brasil e pela América Latina onde as soberanias desta região foram postas sob governos centralizados e militaristas. O Brasil, governado por Garrastazu Médici, vivia o ápice de uma ditadura que se implantou após o golpe militar de 1964 e contava com um forte regime de controle e repressão política por meio de Órgãos como o Serviço Nacional de Informações (SNI) e as Delegacias de Ordem Política e Social (DOPS). (PORTAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS, s.d.).

Não havia eleições diretas com participação popular e se governava por decretos. Pouco tempo antes, em 1968 havia sido decretado o Ato Institucional nº 5, o AI-5, conhecido como uma das medidas de caráter mais arbitrário destes anos de chumbo e que dava poderes praticamente ilimitados ao Poder Executivo sobre os demais, suspendendo os direitos constitucionais, legalizando a perseguição e sufocamento de movimentos de oposição. Em 1970, ocorre o apogeu de guerrilhas urbanas comandadas por grupos armados da esquerda em busca de uma libertação política e o Estado recrudesce seus aparatos de repressão por meio de prisões, torturas e exílios, além de impor uma agressiva censura à expressão individual e artística. (Ibidem.)

Igualmente intolerante a críticas e à contestação pacífica, o governo Médici baixa um decreto-lei estabelecendo a censura prévia a livros e periódicos, o qual é ratificado pelo Congresso em maio de 1970. Jornais, revistas, livros, peças de teatro, filmes e músicas são censurados e tudo aquilo que desagradava às autoridades governamentais é proibido (Ibidem.).

Simultâneo a este cenário, o Brasil acreditava viver um “milagre econômico” ao se tornar a oitava maior economia do mundo em razão de uma expansão industrial e de empregos em andamento, junto de uma pesada injeção de investimentos externos (Ibidem.), levando sua população a um clima de otimismo que a alienava de suas práticas violentas e onde a prosperidade se levantava enquanto discurso oficial.

Fernão Ramos analisa filmes realizados nesta época, entre os anos 1968 e 1973 que compartilham traços comuns no que diz respeito às estruturas de narrativa, de produção e exibição. Filmes que se mostram sintoma de seu tempo. Sem perspectivas de adentrar o circuito exibidor, os cineastas associados a esta corrente de caráter underground e independente haviam cortado suas relações com o grupo de realizadores do Cinema Novo – que prezavam pela irrevogável presença de seus filmes nas salas de cinema brasileiras como única forma de afirmação soberana frente a colonização cultural estrangeira no Brasil (RAMOS, 1987).

Assumindo uma postura mais experimental e mais livre das amarras firmadas pelas negociações necessárias a um sucesso comercial visado por seus antecedentes cinemanovistas, os cineastas marginais puderam refletir em suas obras uma estética para além das tendências artísticas e formais modernas, mas que expressava de um modo alegórico o momento de alta atribulação política e social no Brasil. Através de seus personagens desesperados, que vagavam sem esperança a berrar, temos um dilaceramento psicológico como espelho da violência e da tortura que ameaçavam a integridade destes corpos. As imagens grotescas, irritantes pela repetição e o gosto pela abjeção falavam sobre um país onde a marginalidade estava pautada em não seguir os valores tão forçosamente impostos, tais como a superestima ao trabalho, o padrão heterossexual e o moralismo religioso. Para firmar esta não aceitação a cultura vigente, tais pilares eram negados pelo deboche e pela visão de uma vida de curtição. (RAMOS, 1987).

Não demorou para que estes autores, incluindo Rogério Sganzerla, Helena Ignez e Julio Bressane sofressem retaliações. Convidados por um militar de alta patente a se retirarem do Brasil sob a acusação de estarem articulando uma “ação de subversão de cultura, fomentada pelo terrorismo” (RAMOS, 98), partiram os três rumo ao exílio em Londres, experiência tida como um ponto em comum a vários artistas e intelectuais brasileiros à época. Foi neste período, na capital inglesa, que Sganzerla e Helena tiveram contato com Gilberto Gil, que vivia também na condição de exilado político, e o encontro resultou na potente composição dos arranjos, melodia e voz da trilha sonora que acompanha *Copacabana Mon Amour*. (A RESTAURAÇÃO, 2013)

Ainda no plano cultural, os anos 1970 começavam a assumir uma posição de maior alteridade frente as manifestações religiosas populares, recaindo na produção cinematográfica sob um “olhar etnológico”, (SANTIAGO JUNIOR, 2014, p.418). Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior argumenta que até os anos 1960, as imagens acerca dos ritos religiosos, sejam os de origem africana, os pentecostais ou as atitudes messiânicas eram tidos como “sinais de alienação social - considerava-se que a religiosidade bloqueava o potencial revolucionário popular” (Ibidem).

A partir de 1970, o ponto de vista passa ser outro, partindo do registro ou encenação do próprio povo e seus costumes como maneira de renovar o posicionamento político no cinema, com a intenção de representar a variação de nossa identidade nacional, acreditando assim redefinir uma noção de brasilidade que assume sua

dimensão popular, agenciando o que era tido culturalmente como “outro” e trazendo para as salas de cinema visões e elementos das religiões mediúnicas afro-brasileiras condicionadas a um lugar de marginalidade. (Ibidem).

Em 1970, Rogério Sganzerla apresentava "*Copacabana, mon amour*", filme que inicia com cenas da personagem Sônia Silk, vestida de vermelho vivo, em um terreiro de rito indeterminado (pode ser candomblé ou umbanda), quando se ouve o narrador: "No panteão brasileiro, a entidade suprema é Tupan; Xapauã é o deus da peste; Elegba, deus do mal; Ôco, deusa dos vegetais; Omulu, deus da peste; Dadá, deusa das matas". Logo entra uma canção ritual afro-brasileira e o Pai de Santo toma uma galinha, que se debate, e a passa no corpo de Sônia, enquanto as 'filhas de santo' dançam ao redor dos dois ao fundo da cena. No filme, Sônia e seu irmão frequentemente entram em transe enquanto passeiam pelas ruas e favelas cariocas. Ela é uma espécie de Pomba Gira e ele, de Exu. O enredo não explica nada do ritual mostrado, mas marca um espaço (o Rio de Janeiro) e um rito para produzir uma cosmogonia própria, uma miscelânea de procedências culturais, que realiza um retrato subjetivo e marginal do Rio de Janeiro em sua agônica capitalidade perdida (SANTIAGO JUNIOR, Ibidem).

O Pai de Santo que aparece no início do filme é Joãozinho da Gomeia, figura histórica conhecido como “Rei do Candomblé”, que conquistou grande fama no cenário nacional na década de 1960 e foi um precursor no processo de expansão e consolidação cultural da religião afro-brasileira, tendo sua imagem projetada em fotografias, reportagens jornalísticas, no cinema e no carnaval. Em contato com políticos e artistas, era marcado pela irreverência de sua personalidade. Homossexual assumido e responsável por levar a dança dos orixás para fora dos terreiros tradicionais e ortodoxos de Salvador, friccionou o conservadorismo baiano até ser perseguido e migrar para a Baixada Fluminense, onde fundou sua casa de santo e fortalece tal prática espiritual pelo Sudeste.

Em consonância com processos de afirmação cultural como o do Candomblé em nosso imaginário, *Copacabana Mon Amour* enuncia, ao agenciar em sua construção estética estes nomes, sonoridades e ritos como parte de uma identidade múltipla ao modo antropofágico. Suely Rolnik fala sobre uma flexibilização dos processos de subjetivação que se ergue entre as décadas de 1960 e 1970, o que possibilita um pensamento sobre nosso próprio imaginário mais aberto a novos repertórios, desapegando-se do establishment, traçando novas cartografias e dando luz a outros territórios. “A unidade individual moderna é substituída pela multiplicidade e o devir”

(ROLNIK, 2019, p.31). O filme é em si uma multiplicidade de imagens cariocas, brasileiras, que caminham num sentido oposto à uma subjetividade colonizada, eurocêntrica e católica.

Copacabana, *Mon Amour* era o retrato de uma coletividade excluída, emocional e socialmente. Contudo, Rogério Sganzerla, que foi um dos fundadores do cinema *underground* brasileiro, além da reconstrução da subjetividade individual, condensa imagens-fragmentos de lugares e elementos da 'carioquice' e da brasilidade a partir da macumba. Não é por acaso que o ritual negro acontece (primeiro) na favela, de maneira que a situação social e a procedência das marcas da macumba são evidenciadas para o espectador. O filme fazia uso de uma série de lugares-comuns (favela *versus* Copacabana), em um retrato híbrido e mestiço de seus personagens no Rio de Janeiro, com a fragmentação identitária ressaltada. De certa forma, é uma obra sobre um 'nós' designado pelo filme, uma vez que, no decorrer dela, os transes deixam as favelas e acontecem no meio das ruas, nas praias, no encontro do catolicismo com a umbanda e os neopentecostais, na sobreposição de deuses do povo, cuja identidade se define na mistura (SANTIAGO JUNIOR, 2014. p.435).

É nesta conjuntura que Sonia Silk em sua potência alegórica nos remete não somente à prostituta da Babilônia das escrituras judaicas mas também à Pomba-Gira da Umbanda e do Candomblé, entidade feminina relacionada a Exu, que divide com ele a proteção das ruas, caminhos e encruzilhadas, sendo associados simbolicamente às cores Vermelho e Preto. (SILVA, 2012). Tem a característica de possuir corpos de indivíduos compulsoriamente, sem que eles tenham sido necessariamente introduzidos à religião. “É representada na figura de uma mulher sedutora, branca de cabelos longos e louros, tida como protetora das prostitutas” (PESSOA DE CASTRO in. BARROS, 2007, p. 250).

Em 1967 era lançado *La Belle de Jour*, de Luis Buñuel, filme que traz Catherine Deneuve interpretando Séverine, uma mulher casada de alta classe que se prostitui às escondidas por fetiche e aventura num bordel em Paris. Os cabelos loiros icônicos da atriz francesa são bem mais cuidadosamente penteados que os da escandalosa Sonia, mas um simbolismo parece unir as duas. Quando Séverine - que tenta manter sua fachada temendo ser descoberta- está absorta em seus pensamentos, temos planos na narrativa que recriam ludicamente estas imagens interiores da personagem. Numa destas miragens, ela está amarrada numa árvore, vestindo um vestido vermelho também de tubinho, e é violentada a mando do marido por dois cocheiros que lhe desferem golpes de chicote. (LA BELLE, 1967). Numa cena violenta, pensamos nas

noções de culpa, pecado, fetiche sexual que se relacionam a Séverine e sua prostituição em segredo, sendo o figurino desta sua faceta subconscientemente muito semelhante ao de Sonia.

No entanto, um abismo socioeconômico separa a parisiense Séverine e a carioca Sonia Silk e, se a primeira se prostitui para perversão de si mesma, a outra parece o fazer pela fome. Falamos de alguém que de algum modo é uma alegoria de Copacabana porque é fácil descobrir que o bairro é famoso por seu turismo sexual, suas casas e pontos de prostituição. Sendo o primeiro espaço do Rio de Janeiro a ser apropriado como balneário por seus habitantes, o bairro foi intensamente especulado e ocupado entre os anos 1940 e 1950, tornando-se símbolo do estilo de vida carioca (PINTO, 2013). Entre 1969 e 1971 sua principal via, a Avenida Atlântica passava por um processo de duplicação. A faixa de areia de praia foi expandida, bem como a dimensão das curvas do icônico calçadão em pedras portuguesas, redesenhado por Burle Marx na intenção de ser visto do alto e consolidando seu papel de cartão-postal. (O GLOBO, 2013). É por causa desta reforma arquitetônica que os guindastes são vistos na orla e sintetizam uma ideia de progresso no filme, como grandes monstros de metal transitando pela praia.

De fato, no Rio, mais especialmente em Copacabana, os costumes são bem diversos do restante do país. Essa praia – e bairro- do Rio de Janeiro é, ainda nos anos 2010, reconhecida internacionalmente, atraindo um fluxo significativo de turistas, responsáveis por parte de sua circulação monetária. Embora tenha perdido para Ipanema, além de toda sua elegância, também parte de sua força como a ‘praia’ por excelência no imaginário brasileiro e internacional, vivia, nos anos 1950, o seu auge como bairro onde se harmonizavam ‘modernidade e prazer de viver’. Durante muito tempo, ditou ao resto do país ‘as novas modas do consumo: primeiro fast-food, primeiro supermercado, primeiras lojas de eletrodomésticos... (PINTO, 2013, p.64)”

Em Copacabana, a atratividade turística somada à exotificação dos corpos das mulheres do terceiro mundo, do ponto de vista de um clichê colonialista, fizeram que turismo prostituição coexistissem no mesmo espaço, que ao mesmo tempo podem ser tanto um território de “lazer” como de “prazer” (BASSETTI, PEIXOTO, 2015)

Além de ser reduto turístico, a Avenida Atlântica é uma área predominantemente residencial, com concentração de moradores de maior poder aquisitivo que a média geral do bairro. Nas Ruas Prado Júnior e Princesa Isabel, o uso é bastante diversificado, havendo uma conjugação de atividades de comércio e serviços com a residencial. Predomina a população de renda mais baixa, devido a maior presença de imóveis pequenos ou conjugados. Na

Avenida Ministro Viveiro de Castro e nas ruas Belford Roxo, Ronald Carvalho e Duvivier, o panorama é o mesmo. São as imediações da Praça do Lido, conhecidas com o red light district de Copacabana. A prostituição ‘de calçada é visível, ainda que haja uma série de bares, boates e casas de strip-tease, bem como casas de prostituição clandestinas que funcionam em prédios residenciais e/ou comerciais espalhados pelas ruas mais movimentadas do bairro (BASSETTI, PEIXOTO, 2015, p. 21).

Sonia Silk, referida como a Miss Prado Júnior pode ser entendida como a representação alegórica e portanto, fragmentada de um todo – Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil – que a Belair preferiu gritar como verdade, das forças que se escondem nos terreiros, dos corpos desesperados e famintos das favelas, das mulheres que vivem do prazer nas ruas de um bairro desterritorializado pelos turismos do lazer e do sexo. A narrativa dá pistas, lembrando da incompletude estabelecida por sua também fragmentação, de um universo ficcional até onde é possível algum sentido de maior lógica. A carga mítica de suas narrações e a estilização de seus personagens nos bloqueia de esquecer que estamos num filme, causando uma série de tensões dentro e fora dele à organicidade, à tranquilidade e à manutenção do establishment.

Assim como o filme, acredito que este trabalho é capaz de dar algumas pistas buscando exemplos em produções de arte e conhecimento que de alguma forma dialoguem com os objetos de *Copacabana Mon Amour*. Determinar que as questões trazidas até aqui expliquem o sentido do que designei como alegoria é um risco e beira a injustiça, relembrando o poder de dominação que releituras alegóricas podem ter, quando escrevo quarenta anos depois de sua produção. Sinto que contextualizar é selecionar e tramar informações, sabendo que algo não caberá e ficará de fora, porque não se é possível dar conta do todo. A vontade de buscar um retrato da nossa nação é irresistível - ainda que se tente por suas características negativas- “mesmo quando nossa retórica insiste falar em cacos” (XAVIER, 2019, p.50). Embora autores como Roberto Schwarz, citado no primeiro capítulo, tenham defendido a contextualização histórica como valor importante para uma alegoria, concordo com Ismail Xavier que termina seu texto criticando:

Na minha área específica, o cinema, já se tornou um cacoete da crítica e dos cineastas essa aflição em detectar o diagnóstico geral, em flagrar um conceito de Brasil nos filmes que lidam com os mais diversos aspectos da experiência (às vezes, a leitura apressada de brasilidades surge como exemplo caricatural daquele processo mais complexo, que embaralha expressão e leituras alegóricas e tende a fazer do crítico, pelo seu pendor racionalizante, o maior alegorista, seja para estilhaçar o uno, seja para integrar o múltiplo. (XAVIER, 2019, p.49).

Uma vez que o cinema tem sua própria linguagem e cada produção é em si um evento histórico, é preciso não esquecer que, ao se propor a analisar um filme, o contexto que mais pode importar não é o que descreve e narra as tendências do mundo a um nível macro e didático, tentando uma exposição estruturalista, científica e globalizante do que nele acontece com a finalidade de se tornar um repertório de informação fiel a quem a ele assiste. O apelo que tem a imagem cinematográfica ao real pode levar a este cacoete - como argumentou Xavier - não apenas da crítica especializada como da espectral em fazer da obra cinematográfica ficcional em seu estado final uma epifania, uma revelação sagrada. Mas a interpretação sobre o histórico da formação específica de um bairro que abriga contrastes como a favelização e a turistificação internacional, num momento em que o Brasil estava sob o domínio moral e político de um autoritário regime ditatorial, pode ser gradualmente complicada conforme o tempo passa. Conforme mais os anos da virada para a década de 1970 ficam no passado, maiores e cuidadosos são os esforços para desvendar seus sinais.

Cobrar a responsabilidade do filme enquanto representação, mesmo que de um fragmento de realidade, no caso o retrato do Brasil, a partir de sua situação como produto finalizado deve ser feito com cautela porque em *Copacabana Mon Amour* o contexto histórico é sentido com muita força por seus realizadores na relação direta com o seu fazer. Não é sobre uma criação que se distanciou de seu objeto para descrevê-lo, mas que teve seu processo enquanto obra artística intimamente influenciado pela conjuntura de seu tempo. No material extra que acompanha a cópia da versão restaurada, registros de depoimentos de Rogério Sganzerla mostram a preocupação do diretor em relatar o clima político e cultural a partir de como sua feitura era ameaçada. Ele diz que nos anos 1970 “o próprio ato de colocar uma câmera na mão ou no tripé e tentar registrar a realidade em 24 quadros por segundo já se tornava um impecílio, uma grande provocação”. (SGANZERLA in A RESTAURAÇÃO, 2013) O enfrentamento teve como consequência o exílio e este fato foi também um viabilizador de encontros no exterior entre artistas que foram obrigados a deixar o Brasil, como Sganzerla e Gilberto Gil que nesta ocasião puderam criar a trilha sonora na finalização do filme.

No mesmo documento, Helena Ignez fala sobre a extraordinariedade do registro realizado, definindo seu processo de filmagem como uma loucura e recomendando o filme por sua “beleza e ousadia”. Ela lembra também do pioneirismo de Sganzerla em

fazer uso da técnica cinemascope no Brasil, que alargava o tamanho da largura do quadro capturado e projetado, afirmando ser este dimensionamento da imagem “o objeto de desejo nesse filme”. Para o ator Otoniel Serra, o filme é marcado pela liberdade de improvisação na encenação orientada pelo diretor, o clima de afeto e coletividade entre a equipe e a resistência de se filmar sem recursos. Tanto a postura subversiva de seus realizadores quanto o trabalho com as técnicas próprias ao cinema, ou mesmo as relações interpessoais entre seus envolvidos podem ser a matéria para uma análise crítica que não se feche em diagnósticos, ainda mais numa obra que para o produtor Julio Bressane é uma “imagem sintoma”, uma “apreensão figural daquele momento, de um instante, e como toda apreensão, transitória”. (A RESTAURAÇÃO, 2013)

O que escolhi interpretar dentro da gama de possibilidades oferecidas pelo filme foi um recorte centrado no vestido vermelho de Sonia Silk por acreditar que o figurino da personagem em sua camada comunicativa era capaz de abrir caminhos para apreensão dos sintomas sentidos naquele momento. Mesmo sem a designação de alguém aparte da direção como cabeça de equipe de um projeto de direção de arte, no qual entra a concepção do figurino, o pensamento próprio a esta não é ausente no filme.

O crédito de diretor de arte enquanto função - embora já fosse utilizado em Hollywood desde 1939 a partir do filme *E o Vento Levou* – aparece pela primeira vez no cinema brasileiro subitamente em *El Justicero*, filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1967. É atribuído a Luiz Carlos Ripper, cujo trabalho é reconhecido por Nelson Pereira como inaugural na Direção de Arte brasileira, devido ao seu completo domínio dos processos e elementos que a constituem, do desenvolvimento dos cenários até a maquiagem. (SANTOS NETO, 2019).

Benedito Ferreira do Santos Neto indica o desaparecimento do crédito de diretor de arte nos filmes de Nelson Pereira subsequentes a *El Justicero*. A hipótese do autor é a de que Luiz Carlos Ripper, por ter se envolvido em produções de caráter alegórico que incitavam a teatralidade, aproxima-se da artesanaria da cenografia teatral e encontra no crédito como “cenógrafo” um significado mais coerente a seu trabalho. (SANTOS NETO, 2019).

Por muito tempo, inclusive na pesquisa historiográfica de Vera Hamburger, afirmou-se que o crédito de diretor de arte só aparece no Brasil em 1985 em *O Beijo*

da *Mulher Aranha* e o marco estabelecido por Ripper se manteve desconhecido. *O Beijo da Mulher Aranha*, dirigido por Hector Babenco, é uma coprodução américo-brasileira e a aproximação ao cinema departamentalizado e de altos orçamentos estadunidense explica o destaque dado à direção de arte em seus créditos. (SANTOS NETO, 2019).

Na virada da década 1970, quando foi produzido *Copacabana Mon Amour*, a tradição da direção de arte no Brasil ainda estava, portanto, em gestação. Distantes também da departamentalização de funções hollywoodiana, não é possível acusar os membros da Belair de não se importarem com qualquer indicação de alguma mente relacionada a este âmbito criativo, nem que fosse a de Sganzerla.

Vera Hamburger ao escrever o livro *Arte em cena* faz um panorama sobre o trabalho de alguns diretores de arte no cinema e brasileiro e discute sobre o papel e a abrangência desta atividade dentro de produções audiovisuais. Embora afirme que cada profissional tenha sua própria metodologia de trabalho, ela procura categorizar ao máximo as etapas da produção de um filme e mostrar a segmentação possível dentro da área de direção de arte, que pode contar com cenógrafos, figurinistas, maquiadores, aderecistas, produtores de objetos, contrarregras, cenotécnicos, designers, entre tantos (HAMBURGER, 2014).

Quando discorre sobre o uso das cores, enxerga cada uma delas como ferramenta potente de expressão e de criação de sentido para o espectador, resultado da “combinação de fenômenos físico-químicos, fisiológicos e psíquicos, próprios de cada ser que o vivencia”. Mas mesmo que pesquisas neste sentido tenham sido feitas, “não há como redigir um manual que oriente a criação artística.” (HAMBURGER, 2014, p.42). Vera não se limita em definir a expressividade cromática num viés de construções de significados e ressalta que os códigos dramáticos também se fazem pelos contrastes entre as cores.

Cada personagem inspira um repertório de cores característico, num processo paralelo ao que tinge os ambientes. A composição cromática entre cenários e figurinos cria, a cada momento, contradições ou consonâncias significantes. Um ‘ponto ativo’ vermelho – ou seja, um personagem, um animal ou um veículo em movimento, etc. – sobre um fundo monocromático de tons cinza provoca sensações e confere códigos dramáticos diferentes daqueles evocados pelo corpo de tons creme movendo-se sobre o mesmo fundo. Efeitos de fusão entre a figura e o espaço cênico ou a exploração dos contrastes criados entre eles provocam significações próprias. (HAMBURGER, 2014, p.41).

Percebendo Sonia Silk como uma alegoria que fala em si sobre o contraste entre os discursos oficial e o insurgente, sobre o choque inorgânico que pode se instalar numa construção de realidade nacional no cinema, minha abordagem se desenvolveu no sentido de analisar a dissonância que o encontro entre algumas cores e formas era estabelecida partindo do figurino e se relacionando consequentemente com o ambiente e outros corpos, principais ou anônimos, na narrativa. O figurino, para Vera Hamburger, também é um comunicador essencial que traz, por meio de cada item, signos e sugestões acerca da psicologia, da condição social e do tempo histórico dos personagens (HAMBURGER, 2014) e, no caso de *Copacabana Mon Amour*, criam uma atmosfera própria num mosaico de estranhamentos e contrastes.

Porém, um filme de ficção não tem o compromisso com a reprodução exata de referências estilísticas originais. O jogo que se pode criar na composição de elementos provenientes de diferentes épocas e estilos é, muitas vezes, mais interessante ao universo da dramaturgia do que a busca de uma veracidade histórica plena. (HAMBURGER, 2014, p.48)

Assim como os cacoetes dos críticos com o anseio em dar explicações históricas e tecer totalizações sobre uma obra fílmica, acredito que estes vícios também acometam de certa maneira os responsáveis por conceber e desenvolver o trabalho de direção de arte. Como se todos os elementos presentes na composição visual de uma cena exigissem uma razão de ser ou estivessem atados as instruções contidas numa cartilha sobre as sensações humanas. Em *Copacabana Mon Amour*, os investimentos numa leitura neste sentido parecem insuficientes porque paradoxalmente o que determina sua tessitura e sua linguagem é a destruição da estabilidade e o ciframento de seus códigos em mitologias. Seu roteiro não nos conta algo porque evolui mas porque se rasga e faz do filme uma obra ainda pulsante até hoje em sua capacidade de fazer o espectador retomar antigas e criar novas interpretações de suas alegorias, como o devir de significações da própria vida.

Sabemos que os tempos eram arriscados para estes artistas e que o vestido vermelho de Sonia Silk conseguiu ser perigoso aos ideários do poder, do nacionalismo, do bom gosto e do progresso burgueses entre os tantos lugares em que conseguiu instalar suas tensões. Ele vive no melhor do nosso imaginário cinematográfico nacional e, graças à Helena Ignez, repercute agora em sua carreira como diretora. Em *Ralé*, filme dirigido por Helena em 2015, ela faz uma homenagem a sua icônica

personagem e se veste novamente de vermelho posando ao lado do cartaz de *Copacabana Mon Amour*, invocando o seu espírito combativo (RALÉ, 2015). Em 2019, Helena, aos 80 anos, ficou 24 horas em cena com o vestido de Sonia e uma peruca loira, numa performance em que interagia com o filme projetado atrás dela no placo. A intenção era devolver ao público uma arte sob os parâmetros do Cinema Marginal e seu apelo ao grotesco se assemelha muito ao que vem acontecendo, segundo seu idealizador Nuno Ramos, na guinada de conservadorismo violento e intolerante que vem se alastrado no cenário político brasileiro atual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu de duas principais indagações acerca das possibilidades da prática da análise fílmica. A primeira delas toca a viabilidade de se esmiuçar a obra cinematográfica ao ponto de ser interpretada a partir do recorte bem específico que é uma única peça de figurino e suas aparições, no caso, um vestido vermelho. A segunda se refere às razões que o permitem estar no escopo de uma investigação consistente, considerando a importância do filme a que pertence para a cinematografia brasileira.

Concluo que tenho aqui uma exposição, um ensaio sobre um vestido que chamei de perigoso porque ameaça as estruturas com as quais se relaciona. A pesquisa orbitou num campo investigativo mais disposto a propor perspectivas do que resolver assertivamente um problema, que se mantém em aberto como a vivacidade do próprio filme *Copacabana Mon Amour*, que ainda é referência nos dias de hoje.

Embora questões como colonialismo, subdesenvolvimento, favelização, turismo sexual, poder militarizado, burguesia patronal e padrões sexuais heteronormativos ainda nos sejam caros ao debate contemporâneo, em 1970 levantar críticas a tais instâncias era muito arriscado. No entanto, cineastas como Rogério Sganzerla e Julio Bressane,

bem como a atriz Helena Ignez ousaram não se calar, ou melhor, produzir filmes que tensionavam diretamente o controle e a moralidade vigentes nesta respectiva década.

O Cinema Marginal, experiência a que estes artistas estão relacionados, aconteceu entre os anos de 1968 e 1973, auge de uma ditadura militar que operava através da censura, prisões e torturas para manter seus opositores silenciados e impedidos de ameaçar sua ordem autoritária. Como recusa ao progresso verde e amarelo que se pintava na crença do acontecimento de um “milagre econômico” - enquanto seus cidadãos eram violentamente perseguidos – filmes como *Copacabana Mon Amour* buscavam desnudar as feições do Brasil.

Tentando falar sobre esse contexto abrangente e sensível em Copacabana, local que historicamente se desenvolveu como referência da brasilidade, Sonia Silk, mulher loira e vestida de vermelho perambula entre a favela, seu lugar originário e as turísticas ruas do bairro, também marcadas pela prostituição. Ela é uma alegoria porque é um fragmento que se refere a um todo que, no caso, não está ligado a prosperidade nem ao progresso, mas ao turismo sexual que envolve as mulheres pobres do terceiro do mundo.

É uma alegoria porque se encaixa em sua dimensão capaz de desnudar verdades ideológica e coletivamente construídas pois sua presença escandalosa assusta e se choca com o establishment. Carrega consigo entidades de uma religiosidade antes convencionada às localidades periféricas e sonha em romper os limites de classe tornando-se cantora famosa. Ela é um mosaico do que se escondia numa visão oficial de Brasil, um país que se encontra numa grande problemática de identidade nacional, diversificada e incapturável, mas que sempre tenta se retratar.

Por onde passa com seu vestido, sobressaem os contrastes e os elementos visuais e plásticos do filme corroboram para estas sensações. As cores primárias abundantes na paleta cromática subtraem a sutileza da tonalidade enquanto harmonia e o Vermelho evoca uma série de impressões que podem ser relacionadas à feminilidade, à prostituição, à energia do movimento e à revolta popular. Sua forma e volume podem sugerir um erotismo pela ênfase que provoca no corpo e seu corte pode ser visto como não muito confortável ao calor e relevos irregulares de Copacabana. O desconforto é próprio à narrativa marginal, de personagens psicologicamente dilacerados e violentados, próximos ao grotesco e ao abjeto.

Num universo fílmico de cargas míticas, seu diagnóstico de Brasil não é realista e não se concretiza com consistência, sendo na verdade um sintoma, onde as condições e riscos de seu tempo se manifestam na obra. Não é possível depositar nele todos os anseios de contextualização exata de uma época ou de uma identidade de nação, mas se pode sugerir traços de nossos aspectos políticos, sociais e culturais, já que suas brechas e sua montagem fragmentada, ausente de linearidade assim nos estimula. Não é possível determinar, como num manual, o que as propriedades de seu figurino significam objetivamente ao passo que abre caminho para muitas interpretações subjetivas.

Sonia Silk é um exemplo do cinema enquanto tensão dos estados das coisas e é isto que visei discutir, sendo a visualização desta potência o cerne desta pesquisa. Acredito na importância deste tipo de pensamento e autoria para o cinema do até hoje dissonante Brasil e se depender de Helena, as referências a esta icônica personagem se manterão recorrentes e ativas como um ponto vermelho num fundo cinza.

REFERÊNCIAS

AUTORES

ALBUQUERQUE, Felipe Iszlaji de. *A Metalinguagem na obra de Rogério Sganzerla*. 2008. 146f. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2008.

ALÓS, Anselmo Peres. Narrativas da sexualidade: pressupostos para uma poética queer. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, n.3, v. 16, p.837 – 864, set./dez, 2010.

ANDRADE, MARIO. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 1997.

BARROS, Elizabete Umbelino de. *Línguas e Linguagens no Candomblés de Nação Angola*. 2007. 295f. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BASSETTI, Thelma B.; PEIXOTO Roberta. O consumo do sexo em Copacabana/RJ e a conformação de suas territorialidades: embates e resistências. *Revista de Direitos e Garantias Fundamentais*, Vitória, n. 2, v. 16, p. 9-28, jul./dez, 2015.

CADORE, Luis Agostinho. Curso prático de Literatura. São Paulo: Ática, s.d.

CAMPOS, Augusto de. "Revistas Re-vistas: os antropófagos". In: Revista de Antropofagia. São Paulo: Editora Abril, 1975.

COZZOLINO, Paula de Maio Iglecio. *O figurino no Cinema Marginal: Rogério Sganzerla. 2016. 165 f.* Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GAIO, Henrique Pinheiro Costa. "Macunaíma entrincheirado: a crítica entre a forma e a identidade nacional". *Revista Ágora*, 2016; (24):18-30.

GARCIA, Estevão de Pinho. *Belair e Cine Subterrâneo. O cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina. 2018. 280f.* Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GUIMARÃES, Marcos Valério. *Corpos e sensorialidades no Cinema Marginal de Júlio Bressane. 2018. 98f.* Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

HÉRCULES, Laura Carvalho. A cor na análise fílmica: um olhar sobre o cinema moderno francês. *Comunicación - Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, v. 1, p. 1309-1322, 2012.

HAMBURGER, Vera. "Arte em cena. A direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: Senac, 2014.

LEITE, Mazé. *Pequena história da cor vermelha. 2014.*
http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=5683&id_coluna=74. Acesso em 02/11/2019.

MISEK, Richard. *Chromatic Cinema : A History of Screen Color.* Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários.* 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

OITICICA, Hélio. *Experimentar o Experimental*. Lisboa: Oca, 2019.

PINTO, Carlos Eduardo P. *Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)*. 2013. 344f. Tese de Doutorado – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

ROCHA, Antonio do Amaral. *O Enigma de Lindoneia*. 2008. https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=241&titulo=O_enigma_de_Lindoneia. Acesso em 26/10/ 2019.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. ...E a etnologia fez os cineastas sonharem: olhar etnológico e alteridade no cinema brasileiro entre 1970 e 1980. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas (UFRN)*, Natal, .v. 9, n. 2, p. 417-442, maio-ago, 2014.

SANTOS NETO, Benedito Ferreira dos. *Três reflexões sobre a direção de arte no cinema brasileiro*. 2019. 138 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

ROLNIK, Suely. *Antropofagia Zumbi*. Lisboa: Oca, 2019.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos*. *Revista de Antropologia (USP)*, n. 55, v.2, p. 1085-1114, 2012.

XAVIER, Ismail. *Alegoria, Modernidade, Nacionalismo*. Lisboa: Oca, 2019.

FILMES

COPACABANA Mon Amour. Direção: Sganzerla, Rogério. Produção: Sganzerla, Rogério e Bressane, Júlio. Rio de Janeiro. Belair, 1970.

COPACABANA Mon Amour. Restauração: Miranda, Cristina. Coordenação Geral: Ignez, Helena e Sganzerla, Sinai. Rio de Janeiro. Mercúrio Produções, Sinai Sganzerla, Kinesom Filmes, 2013.

A RESTAURAÇÃO, Copacabana Mon Amour. Direção: Branco, Lucio. Mercúrio Produções, 2013.

RALÉ. Direção: Ignez, Helena. Produção: Ignez, Helena e Matalon, Michele. São Paulo. Mercúrio Produções, 2015.

LA BELLE de Jour. Direção: Buñuel, Luis. Produção: Hakim, Raymond e Hakim, Robert. Paris. Studio Canal, 1967.

MÚSICAS

CALCANHOTTO, Adriana. *Por que você faz cinema?*. Álbum A Fábrica do Poema. Epic Records, 1994.

CAYMMI, Dorival. *O que é que a baiana tem?*. Odeon Records, 1939.

NOVAEZ, Ramon. *Escandalosa*. Emilinha Borba. Warner Music Brasil, 1947.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. “Lindoneia”. Álbum Tropicalia ou Panis et Circencis. Estúdio RGE, 1968.

SITES CONSULTADOS

<https://acervo.oglobo.globo.com/rio-de-historias/nos-anos-70-avenida-atlantica-duplicada-ganha-novo-visual-8901666>. Acesso em 12/11/2019.

https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/visitantes/panorama-das-decadas/copy_of_decada-de-70. Acesso em 07/11/2019.

<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/ArteECultura/VerdeAmarelos>. Acesso em 21/10/2019.

https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=241&titulo=O_enigma_de_Lindoneia. Acesso em 26/10/2019.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cetim>. Acesso em 02/10/2019.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>. Acesso em 09/10/2019.

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/musa-do-cinema-marginal-fica-24h-em-cena-em-performance-de-nuno-ramos.shtml>. Acesso em 10/11/2019.