



COBERTURA 01: Uma nova narrativa sobre Ipanema a partir de um curta-metragem

Adriano Bidão*

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Brasil

ORCID: 0009-0007-7397-5473

*Autor correspondente (e-mail: bidao27@gmail.com)

RESUMO

A “aura” de Ipanema está ligada diretamente à contínua onda migratória, entre 1930 e 1980, que levou imigrantes de várias regiões do Nordeste para o Rio de Janeiro. Muitos nordestinos não apenas participaram da construção dos edifícios, como também ocuparam o posto de porteiro do prédio, residindo em pequenas moradias construídas dentro dos mesmos. O presente artigo tem a proposta de repensar a história de Ipanema por meio da análise do curta-metragem *Cobertura 01*, documentário universitário produzido em 2010 pelo autor. Pela perspectiva dos filhos de porteiros, ele oferece uma narrativa sobre a Zona Sul carioca, revelando uma complexa relação de convivência social dentro de espaços considerados nobres.

Palavras-chave: Cinema. Cidade. Rio de Janeiro. Zona Sul Carioca. Ipanema.

ABSTRACT

The "aura" is directly linked to the continuous migratory wave between 1930 and 1980, which brought immigrants from various regions of the Northeast to Rio de Janeiro. Many Northeasterners not only participated in the construction of the buildings but also took on the role of doormen, living in small dwellings built within the same buildings. This article aims to rethink the history of Ipanema through the short film *Cobertura 01*. The film is a university documentary produced in 2010 by the article's author. From the perspective of the doormen's children, it offers a narrative about the South Zone of Rio de Janeiro, revealing a complex social coexistence within spaces considered noble.

Keywords: Cinema. City. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro South Zone. Ipanema.

1. Introdução

Figura 01: Fotograma da pintura *Filho do porteiro*, de Amedeo Modigliani, 1918.



Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Amedeo-Modigliani/352681/O-filho-do-porteiro.html>. Acesso em: 28 de abril de 2024.

No pós-créditos do curta-metragem *Cobertura 01*, os filhos de porteiros, que residem no bairro de Ipanema, opinam sobre a bossa nova, gênero musical brasileiro que ficou conhecido mundialmente a partir do final da década de 50 do século 20. A praia de Ipanema virou cartão-postal do Rio de Janeiro e ganhou notoriedade com a música *Garota de Ipanema*, composta por Tom Jobim, com letra de Vinícius de Moraes, lançada no ano de 1963. A canção remete a alguém apaixonado por uma linda mulher iluminada pelo sol, que caminha sozinha em direção ao mar.

Entre os filhos de porteiros, Bruno diz que gosta de bossa nova e se identifica com ela por afinidade. Geraldo e Emerson respondem o contrário. Para Geraldo, o ritmo da bossa nova é muito lento e não tem nada a ver com sua personalidade. Para Emerson, a bossa nova está associada à intenção de alguém desejar parecer inteligente. A divergência de opiniões sobre o gênero musical demonstra que o gosto pela bossa nova não representa a totalidade de quem mora na Zona Sul do Rio de Janeiro. Mais do que simples opiniões, as respostas refletem sobre a relação que cada um dos entrevistados construiu subjetivamente com o bairro.

O filme termina após a moradora Liana aparecer cantando justamente *Garota de Ipanema*, contrapondo-se com imagens de uma praia vazia, o mar de ressaca e o céu nublado. Logo após a sequência, Emerson diz: “Eu acho um lixo”. Pensar que Emerson não tem bom gosto seria o caminho mais fácil e até preconceituoso. Chamar a bossa nova de “lixo” contraria todo um padrão estético estabelecido sobre o que representa uma música de qualidade. No

entanto, o objetivo não é debater sobre a qualidade da bossa nova, mas, sim, buscar, a partir da frase do Emerson, a possibilidade de desenvolver uma narrativa sobre Ipanema.

Figura 02: Fotograma do filme Cobertura 01



Fonte: <https://vimeo.com/manage/videos/181954175>. Acesso em: 28 ago. 2024.

Cobertura 01 foi produzido, escrito e dirigido por mim no ano de 2010. Na época, eu tinha 30 anos e ainda vivia com meu pai e minha mãe em Ipanema. Trabalhava como assistente financeiro em uma empresa de recursos humanos de 8h às 18h, de segunda a sexta-feira. Estudava à noite e estava no terceiro período da faculdade de Cinema e Audiovisual. O curta-metragem fez parte de um exercício de avaliação final da disciplina *Documentário e pesquisa*, conduzida pela professora Eliana Monteiro.

Entreí para o Curso de Cinema e Audiovisual com 29 anos. Foi a minha segunda formação. A primeira havia sido em Redes de Computadores, iniciada em 2002 e finalizada em 2005. Ingressei no nível superior tardiamente, em comparação com meus conhecidos que ingressaram com 18 anos, após o fim do ensino médio. Conciliar emprego e estudos acabou fazendo parte do meu caminho universitário e acadêmico, sem muitas opções de onde e com o quê gostaria de trabalhar.

No intervalo entre uma formação e outra, estudei Roteiro de Cinema na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro. Foi na Darcy Ribeiro que tive acesso a muitos filmes brasileiros e europeus, visto que o meu conhecimento cinematográfico limitava-se a filmes produzidos por Hollywood. Quando cheguei no curso de Cinema, já tinha bom conhecimento cinematográfico e estava bem decidido na escolha, mesmo não sabendo como conseguiria trabalhar na área, pois o mercado de cinema e audiovisual já era bem restrito. Também não havia canais de YouTube, e muito menos *podcasts*.

A avaliação final consistia em fazer um curta-metragem. Achei que seria uma boa oportunidade para falar sobre minha experiência pessoal por meio de um filme, principalmente porque era um tema ainda pouco explorado no cinema brasileiro. O filme seria uma crônica, tendo o cineasta Dziga Vertov como referência. Baseando-se no conceito chamado “cine-olho”, Vertov (2022, p. 430) criou um manifesto indicando a função política e estética que o cinema soviético deveria seguir. A câmera deveria captar o que os olhos não enxergavam:

Ou seja, o Cine-Olho já era compreendido nessa época como “aquilo que o olho não vê”, como um microscópio e telescópio do tempo, como o negativo do tempo, como a possibilidade de ver sem fronteiras e distâncias, como o manejo da câmera de filmar à distância, como um tele-olho, um olho-raio-x, como “a vida apanhada de surpresa”.

Os filhos de porteiros entrevistados estavam na mesma faixa etária que eu. Exceto a Adriana, todos eram amigos – e Alessandro, meu irmão. Todos fizeram parte de uma mesma geração criada na Zona Sul, dentro de pequenas moradias cedidas aos porteiros pelos condomínios. Nesse caso, ele morava na cobertura.

Quando o curta-metragem foi gravado, meu pai completava 35 anos trabalhando no prédio e estava com 60 anos de idade. “Seu” José chegou ao Rio na década de 1970 e começou trabalhando na construção civil antes de trabalhar como porteiro. As minhas histórias e da minha família são praticamente similares às dos demais entrevistados. Compartilhamos impressões parecidas sobre o lugar onde morávamos. A busca de uma identidade está muito presente no filme. Afinal, éramos moradores e, ao mesmo tempo, filhos de imigrantes nordestinos, morando num bairro demarcado socialmente.

2. Uma nova história

Benjamin (1994, p. 224) escreveu que o passado tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história, assim como o heliotropismo das flores. A afirmação está no seu conceito sobre História, pelo qual, segundo ele, ela deve ser contada a contrapelo e não apenas pela ótica dos vencedores, “de tal modo que outras vozes, outras narrativas, a tradição dos oprimidos”, como ele mesmo diz, “pudessem vir à tona e adquirir direito de cidadania” (Chaves, 2016, p. 119). Nesse sentido, a História não fica submetida somente a uma única versão:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. (Benjamin, 1994, p. 223)

Partindo desse conceito de Walter Benjamin, podemos iniciar a proposta da narrativa sobre Ipanema, voltando ao passado do Rio de Janeiro, no qual ocorreram grandes transformações sóciogeográficas, resultantes do capitalismo, que na virada do século 19 ao 20 propunham transformar a cidade num símbolo da modernidade, fazendo não apenas reformas urbanas como também a distribuição populacional, aplicando a segregação social em seus processos espaciais.

A valorização da Zona Sul foi um projeto que contou com a ajuda do poder público. A especulação imobiliária tinha a intenção de tornar a região num espaço para as classes médias altas e ricas. O novo planejamento consistia em criar bairros isolados, longe do centro da cidade, seguindo os modelos de “cidade-jardim” (Fernandes, 2011, p. 86). Assim, Copacabana foi o primeiro bairro a ser valorizado no Rio de Janeiro. A partir de 1920, surgiram os primeiros edifícios com apartamentos habitados por pessoas de alto poder aquisitivo, prestígio social e ligadas aos políticos locais.

A verticalização dos bairros vizinhos, como Ipanema e Leblon, foi consequente a esse processo de valorização espacial. Dois motivos foram responsáveis por isso: o primeiro foi a importação de uma estética de beira-mar, que significava a valorização da vida e bem-estar, resultando em negócios turísticos e imobiliários. A vista de Copacabana ia além da baía de Guanabara. A inauguração do luxuoso hotel Copacabana Palace aconteceu em 1923. O segundo motivo foi a disponibilidade territorial barata e lucrativa para os negócios imobiliários,

que contou com a colaboração de investimentos públicos:

Podemos assim constatar que na década de 1930 a estrutura urbana do Rio de Janeiro já apresentava dois setores periféricos ou suburbanos bastante diferenciados em termos funcionais e sociais: o norte e o oeste se desenvolvem como bairros de residência das classes médias e, sobretudo, populares, assim como pela função industrial; o setor sul se expande com a preferência crescente das classes médias e das elites, de funções ligadas ao lazer, turismo e comércio. (Fernandes, 2011, p. 89)

A geógrafa Elizabeth Dezouart Cardoso (2010) chamou de “a invenção da Zona Sul” o processo que culminou na construção desse imaginário promovido pelo Estado em determinados espaços da cidade por meio da segregação social. Segundo Cardoso, este processo foi consolidado nos princípios da década de 1950.

Segundo Hernani Heffner (2000), gerente da Cinemateca do MAM, foi a partir de meados dos anos de 1940 que a zona sul começou a se afirmar como local de representação da cidade do Rio de Janeiro, elegendo a praia como ponto de encontro entre a natureza e a ação humana.

Voltando a Benjamin, quando ele toma o sol como uma referência historiográfica, na qual o passado se direciona, podemos analisar percepções diferentes proporcionadas pela dualidade do sol. Ele irradia a *Garota de Ipanema*, na canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, ao mesmo tempo que castiga o nordestino no romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos. Neste sentido, a história da construção imagética de Ipanema, concretizada na sua verticalização e na exaltação das paisagens naturais, está associada com a imigração de nordestinos para o Rio de Janeiro.

Para Conniff (2005, p. 233), a migração ocorreu devido às novas leis que garantiam benefícios e proteção ao trabalhador. Com a promessa de uma cidadania durante o Estado Novo, consolidado a partir de 1937, os “migrantes viam a cidade como uma oportunidade e alegremente aceitavam trabalhos na indústria ou na área de serviços, encarados como inferiores pelos urbanistas” (Conniff, 2005, p. 233).

Barbosa (2000, p. 19) aponta que outro motivo foi o cenário de sobrevivência no Nordeste, que não era muito favorável:

Essa migração estaria ligada à dificuldade de sobrevivência no Nordeste, devido a diversos fatores, tais como: concentração de terras e recursos econômicos; falta de emprego fixo e permanente, por conta da utilização de mão-de-obra sazonal no setor agrícola; deficiência no sistema de ensino e de saúde; políticas públicas ineficazes no combate à seca. (Barbosa, 2000 p. 19)

A jornalista Mariana Alvim (2018) entrevistou porteiros em sua pesquisa intitulada “Entre fronteiras: afeto e desigualdade na relação entre porteiros e moradores da zona sul do Rio”. Uma das perguntas que fez parte do seu questionário foi sobre a motivação que os fez migrar para a região Sudeste. Segundo Alvim, a maioria dos entrevistados respondeu que migraram “em busca de melhores condições de vida por meio do trabalho, uma vez que a oferta de empregos em seus locais de origem é apresentada como escassa” (Alvim, 2018, p. 75).

“No Rio, como na maioria das outras cidades latino-americanas, as massas mostraram-se adaptáveis à vida urbana” (Conniff, 2005, p. 233). No entanto, com o aumento de imigrantes, ocorreu a crise por moradias, principalmente para quem vinha do Nordeste. Nesse sentido, trabalhar como porteiro representava uma grande chance de conciliar residência funcional, cedida pelo condomínio, e estabilidade de emprego via carteira de trabalho. “Empregar-se em ocupações que articulam casa e trabalho faz parte da estratégia de reprodução social de

grande número de trabalhadores migrantes de origem nordestina no Rio de Janeiro” (Barbosa, 2000, p. 31).

Morar no mesmo lugar em que se trabalha significa que, se perder o emprego, também se perde a moradia. Neste contexto, as relações entre porteiro, morador e síndico desencadeiam um complexo pacto de convivência. A principal exigência feita aos porteiros é a disponibilidade permanente.

Esses trabalhadores têm de se submeter a uma prontidão permanente. Devem, não apenas, atender às emergências surgidas, como precisam estar atentos aos possíveis contratemplos futuros. A residência oferecida, dessa forma, funciona como uma espécie de guarita onde o trabalhador tem de estar sempre a postos para entrar em ação em qualquer eventualidade. Por isso, em situações limite, o empregado para se ausentar, não apenas do seu local de trabalho, mas também da moradia, e não apenas no horário de expediente, mas nas horas de descanso, deve comunicar aos patrões para obter sua ausência. (Barbosa, 2000, p. 76)

A moradia funcional faz parte de uma lei municipal de 1988, que obriga os prédios residenciais e comerciais do Rio de Janeiro a construírem esse tipo de moradia, com o tamanho superior a 35m². “A gratuidade, segundo as regras, se estende ao consumo de água, luz e gás; o imóvel é destinado ao funcionário, seu cônjuge ou companheira e filhos declarados no ato da admissão” (Alvim, 2000, p. 14).

A arquiteta e urbanista Raquel Rolnik (1985) descreve como a burguesia criou um novo modelo de habitat, a partir do século 19. Essa nova forma de morar é baseada na micropolítica das cidades, em que a rua deixou de ser um lugar de convívio para ser um lugar de passagem, circulação de pessoas e mercadorias. Para a burguesia, a rua passou a simbolizar o perigo e a promiscuidade.

Dentro dos apartamentos, estabeleceu-se um padrão arquitetônico de isolamento dividido em três regiões: público, íntimo e serviços no fundo. A sala para receber visitas torna-se o espaço para a exposição da riqueza e de sociabilidade não promíscua. Os quartos são para a intimidade do casal. Já as áreas de serviço são justamente para isolar o empregado ou empregada da casa. Desta maneira, se mantém distante da intimidade da família.

Segundo Rolnik (1985), os modelos de moradias não são aplicados em todas as residências das cidades. Na favela, essa segregação dentro do espaço interno é quase impossível, pois não estão nas métricas para serem classificadas como moradias normais. Assim, ela vira um território estigmatizado e inimigo. Não há privacidade. Algo similar às moradias dos porteiros dentro dos edifícios. “Os porteiros têm sua residência localizada no térreo ou na cobertura, no próprio edifício onde trabalham. Residem geralmente com sua família, se casados, ou sozinhos, quando solteiros” (Barbosa, 2000, p. 116).

Entre a metade dos anos de 1970 e o início dos anos de 1980, nasciam os entrevistados do *Cobertura 01*. Todos criados nessas pequenas moradias, aprendendo a seguir as regras estabelecidas pelo condomínio. A classe social deles era bem definida – porém, tinham mais acesso a determinados meios do que seus pais.

3. Uma breve análise do filme

Cobertura 01 tem 17 minutos. No total, são oito entrevistados: dois porteiros, cinco filhos de porteiros e uma moradora. Os dois porteiros, José e Sivaldo, foram entrevistados na portaria dos prédios onde moram e trabalham. Os filhos de porteiros, Alessandro, Bruno, Adriana,

Geraldo e Emerson, e a moradora Liana, foram entrevistados dentro de suas residências.

O filme começa com o depoimento de Alessandro. Quando se alistou no Exército, achou que seria uma boa ideia dizer que morava na cobertura do prédio, em vez de dizer que morava na portaria. Para ele, o Exército não o convocaria se ele fosse rico ou de classe média alta. Essa história inspirou o título *Cobertura 01*, pois morava entre duas coberturas.

Após o depoimento, entra o título do filme. As imagens externas indicam a localização de onde acontecerá a narrativa. Primeiro aparece uma placa de localização, indicando o bairro de Ipanema, seguida das placas das ruas Vinícius de Moraes e Vieira Souto. A primeira sequência das imagens externas é finalizada no calçadão da praia, com pessoas caminhando pela avenida Vieira Souto. Uma das pistas da rua sempre fica fechada para o trânsito aos domingos e feriados.

Como uma introdução, José, Liana e Sivaldo abrem a sequência de entrevistas. José diz o tempo que trabalha e mora em Ipanema e na Zona Sul; Liana fala sobre as moradias de porteiro e aponta que elas não são projetadas pensando numa família; e Sivaldo fala que tem uma filha de três anos de idade, para quem ele deseja um futuro diferente do dele: com estudos e um “trabalho decente”.

Na primeira parte das entrevistas, Alessandro, Adriana, Bruno e Geraldo falam sobre quanto tempo moram em Ipanema e sobre as suas impressões pessoais a respeito do bairro. Destaque para Geraldo, que substituiu seu pai na portaria, após seu falecimento. Alessandro fala do privilégio de morar próximo a espaços acessíveis, como a praia e a Lagoa Rodrigo de Freitas.

Emerson entra em outro assunto, falando sobre o lado ruim de Ipanema. Para ele, existe uma dificuldade de se aproximar de grupos com condição social mais elevada. Bruno ratifica o pensamento de Emerson quando diz que, quando criança, não era convidado para festas de amigos ricos, ainda que brincassem juntos em seu cotidiano. Alessandro conta que uma vez fez menção de invadir uma festa em um prédio cujo porteiro era seu tio, que conseguiu deixá-lo entrar; porém, ele não se sentiu bem em estar ali.

Bruno e Geraldo falam sobre as amizades que fizeram na Zona Sul. Geraldo fez amigos de classe média alta na faculdade. Bruno diz que fez amizades na escola, com as pessoas de classe média baixa; e, na igreja que frequentava, fez amizades com pessoas de classe média alta.

Geraldo diz que os moradores não valorizam o trabalho de porteiro. Seu pai só foi valorizado depois que morreu. Alessandro conta um caso no qual uma moradora acusou seu pai de ladrão após o sumiço de uma bicicleta. Bruno conta que uma vez, enquanto estava, por vontade própria, ajudando seu pai a limpar o *playground* do prédio, um morador apareceu dando ordens a ele, como se Bruno fosse funcionário do condomínio. Adriana diz que, quando criança, presenciou preconceito entre outras crianças em relação à sua condição de filha de porteiro. Bruno fala sobre o morador que queria proibir que o porteiro e sua família utilizassem o elevador social ou de serviço. Emerson, com bom humor, conta que subiu várias vezes pelo elevador social sujo de praia. Na visão de Emerson, os moradores não aceitam que um filho de porteiro possa prosperar.

Bruno diz que foi incluído entre um grupo de estudantes de uma faculdade particular, quando era bolsista, por tirar boas notas e residir em Ipanema. Esses mesmos estudantes segregavam quem tinha bolsa – e não sabiam que Bruno era bolsista. Na opinião de Bruno, os alunos presumiam que um bolsista não seria capaz de tirar boas notas. Emerson diz que, na escola, ele usava de certas vantagens, como não pagar contas e ter uma TV a cabo clandestina, para responder algumas provocações dos colegas, que diziam que ele só morava

em Ipanema porque era filho de porteiro. Liana conta o caso de uma amiga que chorou ao revelar que morava na portaria do prédio, pois tinha vergonha. Emerson também revela que tinha uma amiga que falava que morava no primeiro andar, porque tinha vergonha de dizer que morava na portaria.

Bruno descreve o lugar onde mora. Ele fala de como a moradia é pequena e sem janela, dificultando qualquer possibilidade de saber como está o tempo do lado de fora. Ele precisa ir até o *playground* para saber se está chovendo ou fazendo sol.

Emerson conta que ele e sua família muitas vezes dormiam no *playground* quando estava muito calor. Fala, também, que fizeram uma pequena obra mal acabada em sua residência, mas que deixou a casa mais espaçosa.

Bruno demonstra o desejo de continuar morando na zona sul, como sua irmã; porém, seus pais residirão futuramente em São Gonçalo. Adriana fala que será muito difícil sair da Zona Sul, por causa do conhecimento dos lugares.

Emerson conta que ele e sua família experimentaram uma liberdade que nunca tiveram, pois pode chegar em casa na hora que quiser, pode ter cachorros e sua casa tem garagem para colocar os carros. Ele sentia que não era pertencente a Ipanema.

Bruno revela que, no prédio, ele era conhecido como “filho do porteiro”. Ele não tinha nome. Emerson acredita que os moradores sabiam ou fingiam que não sabiam seu nome. Alessandro acredita que, depois do documentário, os moradores iriam saber seu nome.

4. Cinema brasileiro: espaço, território e divisão de classe

O pesquisador Vítor Zan, em seu artigo *Espaço, lugar e território no cinema*, destaca alguns filmes cujas dimensões espaciais tiveram importância singular no cinema brasileiro pós-Retomada, o que estaria “ancorado numa tomada de posição de ordem territorial” (Zan, 2022, p. 3). Há a possibilidade de que eu tenha absorvido filmes com temáticas territoriais para pensar em fazer o *Cobertura 01*. Para Zan, “a composição do espaço fílmico corporifica tensões e rupturas do tecido social. O espaço, com frequência o local de moradia dos personagens, emerge como um ponto de confluência entre engajamento social e criação estética” (Zan, 2022, p. 3).

Para pensar na hipótese de *Cobertura 01* ser uma narrativa sobre Ipanema, podemos analisar a afirmação de Heffner, quando ele afirma que *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, foi um divisor de água ao tratamento da paisagem carioca. Depois de *Rio 40 graus*, os filmes começaram a seguir duas linhas: a primeira, como a do filme *Bete Balanço* (1984), de Leal Rodrigues, continua explorando as paisagens turísticas, como Pão de Açúcar e Corcovado; a outra confronta o Rio dos cartões-postais, como *Assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias.

Isso não significa uma desglamorização da paisagem, ainda que ela realmente não seja mais tratada como símbolo de beleza em si. A escolha tem a intenção de integrar o homem a esta paisagem e mostrar que ela também lhe pertence pelo menos idealmente. (Heffner, 2000, p. 141)

Com base nessas novas formas de olhar para o Rio por meio do cinema, podemos correlacionar na cinematografia brasileira alguns filmes que dialogam com *Cobertura 01*. São eles: *Marcelo Zona Sul* (1970), de Xavier Oliveira; *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro; *Fala comigo* (2016), de Felipe Sholl; e *O porteiro* (2023), de Paulo Fontenelle. Todos esses apresentam perspectivas diferenciadas sobre a Zona Sul.

4.1 *Marcelo Zona Sul* (1970)

Marcelo é um adolescente, morador de Copacabana e pertencente a uma família de classe média. Seu pai trabalha em uma repartição pública e apresenta-se como uma figura provedora e de autoridade da casa. Sua mãe não trabalha e costuma sair para ir ao cabeleireiro.

Marcelo vive uma crise existencial. Sua única motivação é curtir a vida com sua namorada Renata, e desfruta de uma rebeldia para desafiar as regras da casa e da escola onde estuda. Isso é comprovado na primeira sequência do filme, na qual aparece se arrumando. Sua primeira fala acontece ao se dirigir à empregada doméstica, que trabalha no apartamento. A personagem da empregada doméstica chama-se Maria. É uma mulher negra, que sempre aparece usando uniforme. Marcelo é a única pessoa que conversa com ela ao longo do filme. Mesmo assim, a forma de diálogo estabelecida entre os dois é perceptivelmente identificada como hierárquica. Isso é comparado nas falas de Marcelo para ela: “Bora, Maria! Que estou atrasado!”, “Que horas são?”; ele também reclama que o café está quente. “Todo dia esse café quente! Quem que aguenta tomar essa droga?”.

O tratamento dado a Maria não é algo conflitante no filme. É tratado apenas como parte da vida de Marcelo. A empregada doméstica submissa e afetuosa é apenas um subterfúgio para construir o arco do personagem de Marcelo, que, já no final do filme, pede desculpas para Maria pelas broncas que costuma dar.

Marcelo não enfrenta dificuldade financeira por ser pobre, e sim porque seu pai decide cortar sua mesada. Sua relação com o pai não é de carinho, e sim de conflito. Seu pai é um homem disciplinado e que conseguiu ser promovido no emprego - ao contrário de Marcelo, que desobedece aos limites impostos. A possibilidade de emprego na mesma repartição pública em que seu pai trabalha, exercendo funções burocráticas, surge como uma intervenção para corrigir o mau comportamento do filho. Para Marcelo, a oportunidade da sua vida está em São Paulo.

A lembrança que tem de quando criança foi quando seu pai o levou à repartição. Seu personagem não se percebe como um privilegiado que mora num bairro da Zona Sul. Os pontos das cidades explorados de forma errante pelo personagem, como praia, Lagoa e Alto da Boa Vista, fazem parte da sua jornada pessoal. O filme é uma crônica sobre a Zona Sul contada por quem faz parte dela.

Marcelo Zona Sul está no contexto de filmes cujos autores se voltam para o pequeno mundo burguês reacionário e conservador, conforme escreveu Ismail Xavier: “Se o povo não é o povo revolucionário que se deseja, a classe média é observada de modo implacável, deve ser castigada pelo apoio que deu ao golpe” (Xavier, 2001, p. 63).

4.2 *Um lugar ao sol* (2009)

Um lugar ao sol (2009) aborda questões sociais das grandes cidades ao entrevistar moradores do Rio de Janeiro, Recife e São Paulo que moram em coberturas. Diferentemente da cobertura onde eu morei, essas coberturas são grandes e até luxuosas. As falas dos entrevistados revelam o contraste social das grandes cidades. Entre a preocupação com a segurança e o status, existe um olhar alienado e estigmatizado sobre a população pobre e a sociedade em geral.

A primeira sequência do documentário começa com a construção de um prédio, fazendo jus ao processo de verticalização das cidades. São edifícios com nomes de lugares e pessoas

estrangeiras. “No caso dos filmes que trazem como contexto o espaço urbano, é importante compreendermos o âmbito da fragmentação da cidade a partir da crescente incorporação de modelos neoliberais de desenvolvimento” (Simião, 2020, p. 282). Curiosamente, aparece um edifício chamado Lumière e outro chamado Cannes. Existe dualidade no título do filme. *Um lugar ao sol* (2009) remete à ideia de que os altos edifícios vislumbram uma aproximação com o céu, ao mesmo tempo em que remete ao direito de que todos deveriam ter as mesmas oportunidades.

No Rio de Janeiro, um casal e seu filho adolescente, moradores do bairro de Botafogo, foram os entrevistados. De onde moram, conseguem ter uma visão privilegiada do Cristo Redentor. O marido compara a cobertura a uma ilha isolada. A esposa fala como observa as mudanças da cidade através da janela do seu apartamento, ao mesmo tempo que sua visão sobre os problemas sociais é apresentada de forma esquisitamente lúdica e encantada. Primeiramente, quando fala que o morro Dona Marta parece uma caixinha de brinquedo, já que as casas são coloridas e pintadinhas [sic]. Em seguida, diz que é lindo ver as balas traçantes (o casal diz tracejantes) partindo do morro em direção ao cemitério: “É meio trágico, mas é muito bonito”. Sua fala faz alusão ao pensamento do filósofo francês Paul Virilio, que, em seu livro *Guerra e cinema* (1983), analisa como as guerras apropriaram-se da estética cinematográfica depois de duas guerras mundiais. A esposa, depois, complementa, dizendo que não sabe qual é a relação entre as duas gangues, “mas eles trocam tiros e as balas são coloridas”.

O filho do casal tem 16 anos. Ele não se percebe como privilegiado, pois já nasceu naquele ambiente. É algo que já está naturalizado na sua rotina. Exalta a sensação de status que é escrever “cobertura”, dependendo do interesse, numa ficha de cadastro. Como se estivesse dialogando com o *Cobertura 01*, ele adverte para não escrever “cobertura 01”, para não demonstrar que só existe uma dentro do prédio. Uma das vantagens que acha em morar na cobertura é que, se o prédio for assaltado, ele será o último a ser alcançado (por estar mais alto).

Duas outras pessoas entrevistadas, moradoras de Recife, têm discursos similares ao discurso do casal de Botafogo. A primeira entrevistada revela que o bom de morar na cobertura é que ela fica afastada da área reservada para os empregados da casa, confirmando a análise da arquiteta Rolnik sobre a micropolítica das cidades de se refletir dentro dos apartamentos burgueses. “O isolamento da região de serviços corresponde também a uma nova política de contatos no nível das relações de trabalho – se o escravo vivia permanentemente junto ao senhor, o empregado deverá ter um espaço próprio, afastado da intimidade da família” (Rolnik, 1985, p. 4). O outro entrevistado diz que achou a atitude dos realizadores do filme legal, pois o filme fala de coisas positivas e boas. Para ele, os documentários brasileiros só falam de temas negativos, como miséria ou sobre “matança no Carandiru [sic]”.

Um lugar ao sol é de 2009, porém, pelos depoimentos dos entrevistados, é possível percebê-lo como um discurso político-burguês. Baseando-se apenas em suas realidades, a câmera é o dispositivo pelo qual manifestam seus preconceitos e individualismos inspirados em ideias meritocráticas. Anos mais tarde, esses discursos seriam personificados na figura de um presidente.

4.3 Fala comigo (2016)

O filme não acrescenta nenhuma informação relevante ao que se propõe o presente artigo. No entanto, uma rápida cena tratada com normalidade já é passível de uma análise sobre a complexidade da relação entre morador e porteiro. Ela diz respeito às doações que os porteiros

recebem.

Quando percebe que seu ex-parceiro não vai mais voltar, a personagem Ângela junta todas as roupas dele em duas malas e desce pelo elevador até a portaria. Ela cumprimenta o porteiro Geraldo e explica que está doando as malas com as roupas para ele distribuir entre os colegas, caso eles queiram. Ela se despede e volta para o elevador.

A doação de Ângela é carregada de ressentimento. Não é genuína. Dar as roupas ao porteiro significa o fim do relacionamento. Ângela tem o desejo de se livrar dos objetos. Dá-los aos porteiros confere a ela a realização de vingança. As roupas de um homem de classe média estariam agora sendo usadas pelos empregados.

Mariana Alvim, ao entrevistar porteiros sobre as doações que recebem, percebeu um incômodo com os “presentes”, pois eles acabam atuando como agenciadores de doações:

Tal atuação foi muito frequentemente relatada pelos entrevistados e significa que os porteiros acabam ativando redes para “escoamento” destas doações. Eles podem se colocar como atravessadores de objetos de segunda mão que serão vendidos; ou ser referência, quando há a necessidade de algum item, para parentes e amigos – que pedem para ser avisados e contemplados caso apareça algum bem do qual estão precisando. (Alvim, 2018, p. 63)

Na cena, Ângela não pergunta se Geraldo gostaria de ganhar roupas; ela simplesmente deixa as malas como quem deixa um saco de lixo no chão da lixeira do prédio. Não há a possibilidade de dizer não. A análise desta cena já mudaria a percepção que o espectador teria de Ângela, mas no filme, esta ação é tratada como o fim e o início de uma fase amorosa da personagem. A idealização da cena foi feita sob o ponto de vista do morador e não do empregado.

4.4 O porteiro (2023)

O porteiro (2023) é uma comédia. Diferente dos outros filmes citados, este é o único no qual o porteiro é o protagonista; porém, as vulnerabilidades desses profissionais são exploradas por meio de um humor bufo – começando pelo nome do protagonista, que é uma versão em português para Walt Disney.

Waldisney é o porteiro de um condomínio. Inicialmente ele é apresentado como um semianalfabeto, que não consegue reconhecer frases de sentido figurado. Ele está sendo acusado de ser mandante de um assalto ocorrido no próprio prédio onde trabalha. Dentro de uma delegacia, ele é obrigado a contar sobre a sua rotina.

Waldisney vive com sua esposa Laurizete e sua filha Waldisneya. Ele cita outras duas filhas, mas elas não moram mais com eles e nem aparecem no filme. Waldisney tenta lidar com os diferentes tipos de moradores – um requisito muito importante na profissão, conforme descreve Fernando Barbosa:

Cada morador, que se pressupõe um patrão, requer determinado tipo de relacionamento e recepção para si e seus visitantes. O trabalhador ora deve ser discreto e introvertido, ora comunicativo e extrovertido. Saber oscilar entre estes dois extremos, dependendo de com quem se esteja lidando e em que momento, representa um saber essencial para estes trabalhadores. Logo, este saber exige a combinação precisa de humildade (quando possível e até certo ponto), maleabilidade e firmeza. Representa ainda a capacidade que o porteiro tem em alto grau de analisar e decodificar a cultura do dominador. (Barbosa, 2000,p.86)

Laurizete não segue as mesmas regras. Não pensa duas vezes em falar o que pensa aos moradores, rompendo qualquer barreira social que a coloca como oprimida. Neste sentido, ela é o oposto do comportamento submisso e servil de Waldisney. Nesse sentido, sua personagem é tratada como preguiçosa, causadora de confusão no prédio e que reage com grosseria até às palavras de carinho do marido. Em outras palavras, ela é uma indisciplinada.

Sua filha Waldisneya sempre aparece de uniforme do colégio. A única vez que usa um vestido é na delegacia, já quase no final do filme. Os diálogos com seu pai referem-se aos estudos e à sua preocupação com excesso de trabalho de Waldisney. Ele se gaba de ter força para trabalhar e tem gratidão pela vida que leva, pois enfrentou muitas dificuldades no Nordeste. Os temas da conversa representam valores muito fortes na família.

A grande recompensa de Waldisney foi a de provar que não é ladrão. Assim, ele pôde continuar trabalhando no seu devido lugar de porteiro, estando apto a continuar servindo aos moradores.

Além das vantagens econômicas, os patrões se beneficiam da segurança e da comodidade desse tipo de vinculação do trabalhador com a residência. A comodidade está relacionada à facilidade encontrada na utilização desses trabalhadores para se resolver contratempos cotidianos, uma vez que é muito mais fácil solicitar quem está perto para resolver os problemas da esfera doméstica ou auxiliar em sua solução. A segurança está associada à confiabilidade existente na relação entre esses empregados e patrões, pois, como foi visto, eles estão moralmente comprometidos como os patrões, em razão da vinculação pela moradia. (Fernandes, 2000, p. 138)

Na sequência final, ele faz um discurso aos moradores presentes na delegacia, exaltando uma vida de luta, muito trabalho, e o orgulho por ter duas filhas formadas e uma terminando o ensino médio. Waldisney não vivencia outras experiências no bairro onde mora. O único momento em que não está no prédio é quando está tenso na delegacia, prestes a ser preso. Ele é querido pelos moradores por estar em seu devido lugar. Ele não disputa espaços, portanto, não representa nenhuma ameaça ao *status quo*. Às suas filhas, o que lhes confere dignidade é o fato de serem formadas, conforme descreve Fernando Barbosa:

Os empregados de edifício e as empregadas domésticas criam seus filhos com a aspiração de que eles consigam, mediante o sistema educacional, ascensão social em relação à posição dos pais. Entre todos os trabalhadores entrevistados, não encontrei nenhum que não tivesse interesse de encaminhar os filhos à escola. Apesar de muitos serem analfabetos ou com poucos anos de estudos, a escolarização é reconhecida como um instrumento indispensável para o projeto que vislumbra para os filhos, pois é através dela que outras opções mais atrativas de mercado de trabalho, de maior remuneração e menor sujeição, poderão ser alcançadas. Não há desejo de que os filhos exerçam a mesma ocupação dos pais. (Barbosa, 2000, p. 122)

Waldisneya é insistentemente mostrada como uma estudante, porque sua personagem não foi concebida fazendo outras coisas, como divertir-se numa festa ou ir à praia. Essas concepções soam como um dilema imposto para uma família sem muitas alternativas. Uma possível hipótese para isso é a de que o filme foi dirigido e escrito por quem está na posição de morador, que não enxerga um cidadão como Waldisney além do uniforme, pois não frequenta os mesmos lugares e não faz parte do mesmo círculo social.

Em geral, os entrevistados disseram que a socialização com moradores fora do ambiente de trabalho é rara. Mas, segundo a fala de dois deles, quando ela acontece, por vezes evidencia diferenças no estilo de vida – explicitando fronteiras que podem ser lidas como culturais. (Alvim, 2018, p. 52)

Vitor Zan analisou *O som ao redor* (2011) e *Que horas ela volta?* (2014) como filmes de habitações territorializadas:

Seus muros, grades, histórias, arredores, distâncias encarnam sobretudo conflitos de classe, mas também de raça e de gênero. O território filmico é composto de modo a tornar visível, em situações concretas, disputas sociais de diferentes ordens. Essas duas ficções focalizam particularmente a relação entre patrões e empregados domésticos, e a desigualdade dessa relação, bem como o exercício de poder que ela implica, transparece nos hábitos mais banais, na forma de ocupar os espaços, na oposição, por exemplo, entre o quarto de empregada e o resto da casa (que reproduz no seio do lar a dicotomia entre centro e periferia). (Zan, 2022, p. 16)

Zan complementa que o verbo *habitar* não se reduz apenas ao hábito de morar em um lugar. Ele inclui também “a ideia de estar habituado a ele, ambientado, ou nele exercer regularmente certa atividade. Nesse sentido, não habitamos somente em nossas casas, mas também numa rua, num bairro, numa cidade, num país” (Zan, 2022, p. 10).

O filósofo francês Henri Lefebvre cunhou a expressão “direito à cidade”. Para ele, o direito à cidade significa ter direito à vida urbana, e não apenas como “um direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais” (Lefebvre, 2001, p. 128). Assim, *Cobertura 01* também traz a reflexão sobre o direito à cidadania.

Voltando ao momento em que Emerson, Bruno e Alessandro questionam os moradores sobre conhecerem seus nomes, podemos reconhecer que, no filme *Cobertura 01*, os filhos dos porteiros têm nomes e rostos. Não é à toa que os enquadramentos dos entrevistados remetem a alguém tirando uma foto 3x4 para colocar na carteira de identidade. *Cobertura 01* foi realizado por quem está na posição de filho de porteiro. A minha voz conduzindo a entrevista pode ser ouvida fora do quadro, no início e no final do filme, quando faço as perguntas para meu irmão, Alessandro.

5. Dias atuais

Durante a pandemia da COVID-19, deflagrada no ano de 2020, as autoridades sanitárias recomendaram o isolamento social para evitar a transmissão do vírus. Baseando-se no que a proposta do artigo apresentou, ficou evidenciado que os porteiros já viviam esse isolamento dentro da zona sul carioca. Assim, a profissão de José e Sivaldo poderia ser chamada de home office, termo muito utilizado atualmente para referir-se ao trabalho exercido dentro da própria residência – algo que as empregadas domésticas e as donas de casa também já faziam.

As minhas formações não possibilitaram ganhar melhores salários e, muito menos, morar na Zona Sul do Rio de Janeiro. Trabalhei onde surgiram oportunidades, e não escolhas. Esses trabalhos não tinham a ver com o que estudei. Para Fernando Barbosa, o projeto de ascensão social desejada pelos porteiros aos filhos é prejudicado pela deficiência do sistema de ensino público. Nesse sentido, na hora de disputar uma oportunidade de trabalho, eles são obrigados a competir com filhos de classes mais privilegiadas.

A competição, mesmo velada e amenizada, não está longe de ser percebida. A dissimulação é explicitada quando comparam as chances de seus filhos em relação às dos filhos dos moradores. A fatura parece então liquidada em favor daqueles, ainda mais se somados outros requisitos como o círculo de influência, a aparência pessoal e os modos de comportamento, pontos esses muitas vezes essenciais, juntamente com a instrução escolar, para o acesso a determinadas ocupações. (Barbosa, 2000, p. 123)

No cinema, as oportunidades existem. Porém, muitas vezes, dependem das relações sociais que são estabelecidas pelos ambientes que se frequentam. Conseguir uma oportunidade transforma-se praticamente em uma conquista meritocrática. Ingressei no audiovisual três anos depois de fazer *Cobertura 01*, não fazendo filmes, mas, sim, trabalhando no mundo corporativo: muitas empresas de ensino online estão absorvendo a mão de obra formada na área. Existe uma necessidade técnica nesse meio, pois as aulas são roteirizadas, gravadas, editadas e distribuídas para os alunos que pagam pelos conteúdos.

As empresas reproduzem no ambiente de trabalho certas semelhanças com os prédios residenciais. Nelas, existem regras a serem obedecidas e demandas para serem cumpridas, remetendo a um contexto de criação no qual ser disciplinado evita ter problemas. Nesse contexto, morar no lugar onde existe a possibilidade de se perder o emprego significa, também, perder a moradia. Assim, o medo de errar passa a ser associado à punição, e não a uma forma de aprendizado.

Diversão, festas e alegria são privilégios, pois significam um corpo fora de controle, conforme descreve Fernando Barbosa (2000).

Os trabalhadores que moram no próprio emprego, utilizando-se do patrimônio dos patrões, submetem-se aos laços de dependência e dominação. O patrão, oferecendo a moradia, espera, como contrapartida, a internalização do controle moral e disciplinar desses trabalhadores. (Barbosa, 2000, p. 77)

O controle do porteiro geralmente é repassado para sua família.

Esse controle, portanto, tem por objetivo a disciplinarização e interiorização de normas sociais consideradas fundamentais para as garantias de confiabilidade dos patrões sobre os trabalhadores, isto é, para o exercício adequado de atividades que privilegiam a vida familiar daqueles. Eles tentam intervir, até mesmo, no período de folga dos trabalhadores, aconselhando como devem agir, se comportar e o que devem ou não fazer. (Barbosa, 2000, p. 79)

As citações de Barbosa podem ser ratificadas visualmente ao analisar algumas imagens. Primeiramente podemos observar a posição corporal do meu pai, José, numa foto tirada na década de 1970, em frente ao prédio.

Figura 03: Fotograma mostrando José na portaria, na década de 1970.



Fonte: Arquivo pessoal.

Em 1984, percebe-se o quanto a posição do meu corpo e a do meu irmão Alessandro estão iguais à dele. Não há nenhuma intenção de movimento em nossos corpos.

Figura 04: Fotograma. Eu (à esquerda). Alessandro (à direita) – 1984.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 05: Fotograma - eu em 1985.



Fonte: Arquivo pessoal.

Dentro de casa, o teto e as paredes parecem nos oprimir. Na figura 06, onde estamos nós três, meu pai está com as mãos nos nossos ombros, não de forma carinhosa, mas como se nos mantivesse sob controle.

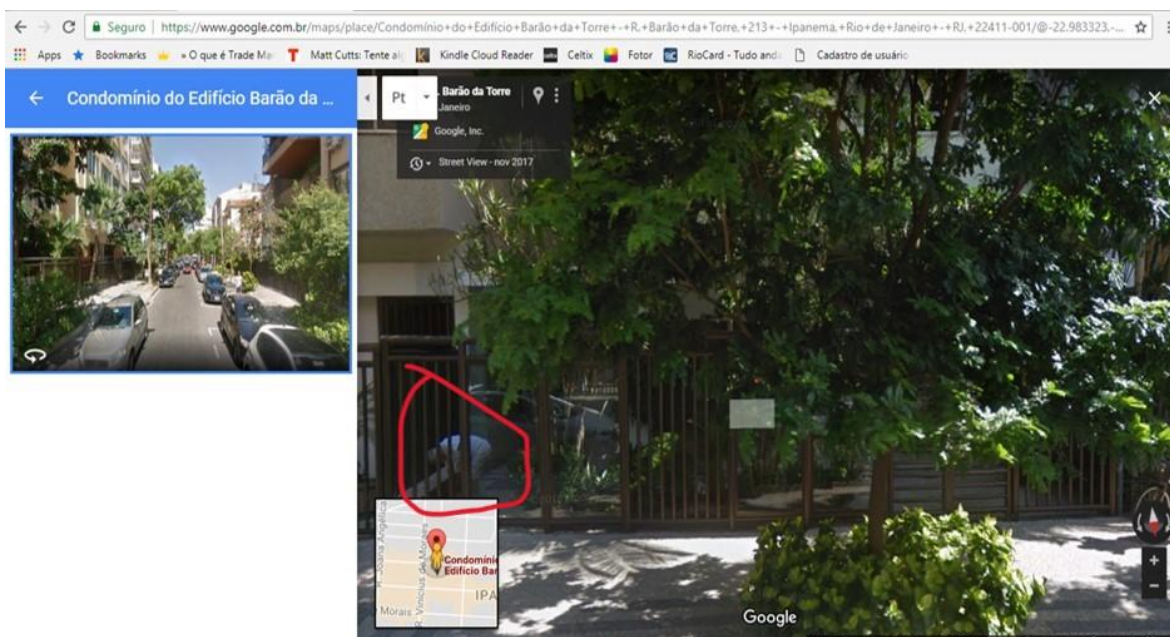
Figura 06: Fotograma – meu pai, eu e meu irmão – década de 1980.



Fonte: Arquivo pessoal.

Em 2017, por meio de uma pesquisa no *Google Maps*, consegui encontrar a localização da rua onde morei, e é possível visualizar meu pai, conforme marcação na imagem. As grades já faziam parte da nova arquitetura e controle dos prédios para reforçar a segurança.

Figura 07: Imagem do Google Maps – 2017.



Fonte: Google Maps, 2017. Elaborado pelo autor, 2017.

No ano de 2024 foi feita uma nova pesquisa, na qual meu pai já não aparece. Entretanto, um ponto que chama a atenção são os outros colegas porteiros atrás das grades. Um deles conversa com um policial militar que está do lado de fora. Ambos parecem olhar na direção da câmera. A sequência de grades dá às portarias dos prédios um aspecto de prisão.

Figura 08: Fotograma - Imagem Google Maps – 2024.



Fonte: Google Maps, 2024. Elaborado pelo autor, 2024.

Em *Cobertura 01*, vemos o meu pai José e o porteiro Sivaldo cercados pelas grades.

Figura 09: Fotograma mostrando o porteiro José no documentário *Cobertura 01*.



Fonte: <https://vimeo.com/manage/videos/181954175>. Acesso em 28 ago. 2024.

Figura 10: Fotograma mostrando o porteiro Sivaldo no documentário *Cobertura 01*.



Fonte: <https://vimeo.com/manage/videos/181954175>. Acesso em 28 ago. 2024.

Meu pai ainda trabalha e reside com a minha mãe em Ipanema. Ambos não completaram o ensino fundamental.

Para aqueles que têm filhos, uma pergunta do questionário permitiu que tais percepções e expectativas sobre a trajetória educacional da família ficassem mais evidentes. Respondendo à questão sobre se incentivariam um filho ou outro parente a ser porteiro, muitos refutaram tal possibilidade afirmando que desejariam que estes conseguissem

trabalhos melhores por meio dos estudos. Assim, apesar dos avanços tímidos no acesso à educação pela população brasileira apontados por Cardoso, é por meio dela que os porteiros enxergam maiores chances de mobilidade social para as próximas gerações. (Alvim, 2018, p. 84)

Em 30 de abril de 2021, o então ministro da Economia, Paulo Guedes, reclamou em uma reunião que o FIES (Fundo de Financiamento Estudantil) concedia bolsas para estudantes sem qualificação. Guedes usou o filho do porteiro do prédio onde mora, que entrou para a faculdade tirando zero, como exemplo¹.

Figura 11: Fotograma – Meu filho Benício, eu e meu pai na praia de Ipanema – 2021.



Fonte: Arquivo pessoal.

6. Conclusão

Se pudesse refazer o meu documentário, eu abordaria as esposas dos porteiros – consequentemente, as mães. Eu não dei voz à minha mãe e nem às demais no filme. Geralmente, o machismo, como herança de um sistema patriarcal, é reproduzido nos lares. Minha mãe acabou tornando-se a empregada da casa. Os laços de afetos eram estabelecidos pelos serviços que ele nos prestava. O amor tinha a ver com o quanto ela se doava em seu trabalho como dona de casa e costureira. De uma forma ou de outra, a minha presença também a oprimia.

Minha mãe sempre quis ter uma menina. Ele teve dois homens. Quando adulto, descobri pela minha madrinha que ela havia feito um aborto por exigência do síndico. Meu futuro irmão ou irmã seria mais um gasto para o prédio. Meu pai concordou. Dois homens decidindo o que ela deveria fazer com seu corpo. Nunca falamos sobre isso.

Atualmente, estou morando em Vila Isabel, Zona Norte do Rio, desde 2017. O bairro é uma homenagem à princesa imperial. Não sou mais o filho do porteiro, tornei-me um morador que paga contas de luz, gás e condomínio. A moradia foi dada pelo meu pai.

¹ PAULO Guedes diz que Fies é 'bolsa para todo mundo' e fala que filho de porteiro 'tirou zero na prova' e conseguiu financiamento. **G1**, 30 abr. 2021. Educação. <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2021/04/30/paulo-guedes-critica-o-fies-e-diz-que-filho-de-porteiro-tirou-zero-na-prova-e-conseguiu-financiamento.ghtml>. Acesso em: 28 ago. 2024.

Referências

- ALVIM, Mariana Freitas. **Entre fronteiras: afeto e desigualdade na relação entre porteiros e moradores da zona sul do Rio**. 2018. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) — Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.
- BARBOSA, Fernando Cordeiro. **Trabalho e residência**. Niterói: EdUFF, 2000.
- CARDOSO, Elizabeth Dezouart. Estrutura Urbana e Representações: A invenção da Zona Sul e a construção de um novo processo de segregação espacial no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. **GeoTextos**, v. 6, n. 1, p.73-88, jul. 2010.
- COBERTURA 01. Direção: Adriano Bidão. Produção: Adriano Bidão. Rio de Janeiro, 2010. <https://vimeo.com/manage/videos/181954175>. DVD. 17 min.
- CONNIFF, Michael L. **Política urbana no Brasil: a ascensão do populismo 1925-1945**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **O rapto ideológico da categoria subúrbio**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.
- HEFFNER, Hernani. Paisagem carioca no cinema brasileiro. In: MARINS, Carlos; CAIEFFI, Sandra Regina (org.). **Catálogo A paisagem carioca**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.
- PAULO Guedes diz que Fies é 'bolsa para todo mundo' e fala que filho de porteiro 'tirou zero na prova' e conseguiu financiamento**. Globo, G1, 30 abr. 2021. Educação. <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2021/04/30/paulo-guedes-critica-o-fies-e-diz-que-filho-de-porteiro-tirou-zero-na-prova-e-conseguiu-financiamento.ghtml>. Acesso em: 28 ago. 2024.
- ROLNIK, Raquel. Lar, doce Lar (a história de uma fórmula arquitetônica). **AU. Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, ano 1, n. 3, 1985.
- SIMÃO, Suelen Caldas. Entre muros, a cidadela: o cinema como expressão dos countries argentinos. **Temporalidades – Revista de História**, ed. 32, v. 12, n. 1, jan.-abr. 2020.
- ZAN, Vítor. **Espaço, lugar e território no cinema**. **Galáxia**, São Paulo, n. 47, p.1-23, 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202255455>. Acesso em: 27 ago. 2024.



A **Revista de Comunicação Dialógica** (RCD) é editada pela Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição- Não Comercial- Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Recebido em: 28/08/2025
Aprovado em: 17/12/2025