

# **Cenas do Desbunde carioca:**

## **territorialidades da curtição na zona sul do Rio na década de 1970**

Scenes of 'Desbunde' in Rio: Territorialities of 'Curtição' in the South Zone of Rio in the 1970s

**Eliana Rosa de Queiroz Barbosa**

**Doutora em Arquitetura e Urbanismo, Professora da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.**

[Eliana.barbosa@fau.ufrj.br](mailto:Eliana.barbosa@fau.ufrj.br)

---

**RESUMO:** O artigo tem como objetivo narrar a versão carioca do Desbunde na década de 1970, aliada às transformações urbanas da cidade. A proposta é a criação de nexos entre os diferentes movimentos de infraestruturação dos anos 1950, 1960 e as manifestações artísticas e culturais da década de 1970. A montagem (Jacques, 2015) de fragmentos – objetos, textos, relatos, entrevistas, imagens, filmes – é utilizada como forma de conhecimento do espaço e tempo das cidades. Primeiro, abordamos o que se entende como a cidade do Desbunde. A seguir, apresentamos as articulações entre as territorialidades do Desbunde na Zona Sul, em narrações-miniatura que abordam a praia, o edifício-cidade e a noite. Finalizamos com uma reflexão sobre o Desbunde Zona Sul e sobre como essa territorialidade se relaciona com outras do Desbunde carioca.

**PALAVRAS-CHAVE:** Desbunde; Territorialidade; Década de 1970.

**ABSTRACT:** The present article aims to explore on one hand, the transformations of the city of Rio de Janeiro and to narrate the Carioca version of *Desbunde* in the 1970s and its relations to the city's urban development. The proposal is to establish connections between the different infrastructural movements of the 1950s and 1960s and the artistic and cultural manifestations of the 1970s. This work is based on the method of montage (Jacques, 2023) of fragments—objects, texts, reports, interviews, images, films—is employed here as a way of understanding the space and time of cities. First, we address what is understood as the city of *Desbunde*. Next, we present the articulations between the territorialities of *Desbunde* in the south zone through miniature narratives that explore the beach, the city-building, and the night. We conclude with a reflection on *Desbunde* in the South Zone and how this territoriality relates to other *Desbunde* manifestations in Rio.

**KEYWORDS:** Desbunde; Territoriality; 1970

## A cidade do Desbunde

Sem essa bixo, a época é a do desbunde (Caetano Velloso, 1972, *apud* Santiago 1978, p. 160)

[Este] Ritual muito louco contrastava totalmente com a situação política do país, que era tudo fechado, que não podia. Nossa maneira de protestar era muito na estética da figura (Moraes Moreira, 2017, s/p).

O Desbunde, expressão disseminada ao longo da década de 1970 a partir de falas de seus protagonistas-artistas, foi “o nome que a contracultura ganhou entre nós” (Velloso, 1997, p. 469), como colocou Caetano. A expressão se relaciona ao comportamento dos protagonistas da contracultura da década: “o corpo está no centro, mas o experimental é o modo da enunciação”, sendo a “experimentação como o lugar da organização do delírio” (Favaretto, 2021, s/p). Assim, durante o período de maior endurecimento do regime militar, emergiram posturas comportamentais desviantes, chamadas contraculturais. Simultaneamente, processos experimentais na arte ganharam, literalmente, corpo. O Desbunde, um modo de resistência à repressão a partir do corpo e do comportamento, foi entendido em seu tempo como uma descontinuidade em relação à resistência política mais explícita ao regime ditatorial, que ocorreu na fase anterior e foi suprimida violentamente com a promulgação do AI-5, a partir de 1968.

O presente artigo tem como objetivo narrar a versão carioca do Desbunde, aliada às transformações urbanas. Partindo do método da montagem, procuramos aqui construir uma narração da cidade que articula transformações urbanas às manifestações culturais.

Conforme definido por Paola Jacques (2015), o método da montagem aplicado ao estudo das cidades permite aproximar simultaneamente os dois modos de ação possíveis em relação ao espaço urbano, o de quem

produz e o de quem pratica o espaço:

O processo de montagem compõe diferentes constelações, trata-se de uma forma complexa e generalista de conhecimento, uma compreensão sinóptica que cruza diferentes campos e disciplinas, e que não pode ser engessada como uma simples metodologia operacional. (...) (Jacques, 2015, p. 69-70).

A montagem de fragmentos que aqui apresentamos se constitui em uma narração de episódios construída a partir de trechos de textos, relatos, entrevistas, imagens de acervo, e filmes, que ao serem combinados estabelecem novos nexos entre infraestrutura urbana e a apropriação da cidade. A montagem é, portanto, utilizada neste trabalho como forma de produção de conhecimento sobre o espaço e o tempo das cidades. Ela acontece através da coleta de materiais de diferentes ordens e temporalidades, que justapostos possibilitam deslocamentos, composições, recomposições de episódios da história urbana. Este método permite a justaposição de fragmentos, de diferenças, de autores de vários campos e várias formas de narração, que colocadas lado a lado, possibilitam a construção de entendimentos urbanos parciais, totalidades formadas por descontinuidades.

Propomos neste artigo a criação de nexos entre os diferentes movimentos de infraestruturação dos anos 1950, 1960 e 1970 e as manifestações artísticas e culturais da década de 1970, afetadas por essas materialidades. O objetivo principal do projeto é a produção de uma reflexão historiográfica sobre a cidade produzida a partir das práticas artístico-culturais dos anos 1970: narrações da cidade da contracultura e do Desbunde no Rio de Janeiro.

Para explicar o que se entende por Desbunde como processo de resistência e seus desdobramentos no cotidiano no Rio de Janeiro da

década de 1970, apresentamos aqui impressões de Celso Favaretto, Silviano Santiago, Heloísa Buarque de Hollanda, construídas a partir de entrevistas realizadas<sup>1</sup> e de revisão bibliográfica.

Segundo Favaretto, o Desbunde é comumente entendido como um período de desorientação, entretanto foi, na verdade, a “efetivação do múltiplo e heterogêneo” (Favaretto, 2021, s/p.). Em reflexão posterior à década de 1970, realizada a partir de trechos manuscritos na época, definiu que a chave para a virada da resistência política pós-AI-5 foi a criação de novas formas de expressão e novas formas de sobrevivência a partir do corpo, este agindo como um “personagem conceitual” (Favaretto, 2019, p. 26):

Contracultura, marginalidade, curtição e desbunde foram designações que pretendiam dar conta de uma produção variada e dispersa, embora constituindo uma trama feita de alguns tópicos comuns – que se distinguiu daqueles da maioria dos projetos anteriores, principalmente pela ênfase então atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do *corpo como espaço de agenciamento das atividades, aparentemente sem conotação política*, desde que o modo como até então se fazia a arte política fosse tomado como modelo. (Favaretto, 2019, p.4)

Ao abordar o que entendeu com uma nova sensibilidade, o autor enfatizou a importância do ritual de caráter coletivo, que marcou tanto as artes quanto as expressões culturais, explicando que esses rituais contraculturais na cidade:

pretendiam divulgar princípios de uma nova imagem da vida, que induzisse a novos comportamentos (...) toda possibilidade de transformação social proviria da expressão individual medrada nas comunas, nos encontros coletivos, na comunhão espontânea dos

corpos. (Favaretto, 2019, p.12).

Silviano Santiago esteve à frente da conceituação dessas mudanças comportamentais ainda nos anos 1970, abordando seus reflexos tanto na arte quanto no cotidiano das grandes cidades brasileiras:

O desbunde não pode ser definido como se fosse um conceito e muito menos como se tratasse de uma regra de comportamento. É antes um espetáculo em que se irmanam uma atitude artística de vida e uma atitude existencial de arte, confundindo-se. Levar a arte para o palco da vida. Levar a vida para a realidade do palco. Representar no palco a realidade da vida. Representar na vida a realidade do palco. O superastro pode atuar de graça para o público das ruas, pode atuar na rua, para poder se apresentar despojado diante dos espectadores que pagam caro para ver o espetáculo do superastro em boates ou teatros. (...) Tanto na rua como no palco o superastro é um elemento catalisador: é ele o significante que indica, dentro do grupo social de que se aproxima, que vai começar o espetáculo, que chegou a hora do carnaval. (Santiago, 1978, p.160)

Heloísa Buarque de Hollanda (2023), em reflexão contemporânea, entende que o Desbunde foi uma interrupção política do projeto cultural que chamamos de tropicalismo. Frente à repressão, a contracultura de outros países foi incorporada, em ato antropofágico, como solução, como já mencionava Silviano Santiago na década de 1970. Porém, ela alega, a contracultura foi então contemporizada “na porrada” (s/p), em um contexto político muito diverso do contexto norte-americano. Ela esclarece que a resistência era alegórica, acontecia na poesia, no cinema, nas letras das canções. Não havia opção de confronto direto, como houve no ciclo anterior. A contracultura se fazia parecer sem ideologia, por isso, ela alega, “passava” (s/p.). Ela descreve o Desbunde como uma forma de “saltar fora

do sistema”, “um salto para fora da ditadura” (Hollanda, 2023, s/p), mas afirma que o ponto de onde se saltava era extremamente diverso: a contracultura estadunidense era hippie, pacifista e anticapitalista. Aqui a contracultura era resistência antiditadura, em um contexto de perseguição e violência: “Aqui você salta de um regime autoritário para ver o que dá para fazer fora dessa linguagem, desse espaço. Então, o Desbunde no Brasil, ele foi muito político. Ele foi muito uma reação” (Hollanda, 2023, s/p).

O Desbunde ensaiava uma vida fora do sistema. Se fora do Brasil, a vida da contracultura ensaiava uma vida possível fora do capitalismo, aqui a contracultura procurava existir fora das instituições: “fora da escola, fora da faculdade, (...) então você tem essa expressão que foi o que mais me fascinou na literatura do Desbunde, que foi essa ideia de olhar de fora do que rolava dentro das instituições” (Hollanda, 2023, s/p). A máxima eternizada na obra “seja marginal, seja herói” de Oiticica de 1968 explica bem esse desejo de estar à margem do sistema, posteriormente incorporado pela poesia marginal nos anos seguintes. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, personagens circulavam por várias linguagens e sua importância política vinha de um projeto de resistência:

a contracultura, o Desbunde para mim, no Brasil, ele teve uma cor política, uma cor de resistência. Não de uma política propositiva, mas uma política de registro, de uma época de registro histórico forte e importante. (...) o Desbunde entre nós, ele não pode ser o Desbunde totalmente relaxado (...) meu próprio trabalho. Ele não é um trabalho que se fixasse no Desbunde, ele se fixou nas possibilidades abertas para o Desbunde. Como é que você foge do sufoco, da não expressão, da censura? (...) Eles queriam soltar, se soltar, sair daquela daquele sufoco. (Hollanda, 2023, s/p).

A autora entende que a relação do Desbunde com a ditadura não era de

enfrentamento direto, mas de encontrar uma alternativa para a vida cotidiana. Frente à repressão, a possibilidade era a revolução pessoal: “Mudar a vida, mudar o mundo” (Hollanda, 2023, s/p).

Faravetto (2017; 2019; 2021) entende que o Desbunde se apropriou da linguagem desenvolvida no período Tropicalista, como uma alternativa para manifestar uma outra ordem do simbólico. Ele enfatiza que esta outra ordem tinha como objetivo uma mudança no comportamento. A manifestação era no corpo, não no discurso. Com a impossibilidade de fazer política mais explícita por conta da censura, a alternativa foi fazer política através do comportamento:

(...) colocando no centro o comportamento e colocando no centro exatamente a sua expressão mais forte que foi exatamente a sexualidade aberta, né? Isso explicaria muito o que vai aparecer nas artes desse momento como forma de resistência. Desde então a resistência está no experimental da vida e das artes. (2021, s/p).

Favaretto argumenta que no campo da arte e da filosofia se organizou um movimento de estetização da vida cotidiana. Com isso, o que se deslocou na década de 1970 foi o regime do desejo:

o desejo de inventar a vida. Inventar a vida seria exatamente encontrar aquela liberdade que de ações, de vivências, de modos de organizar a vida que não aparecia nos anos sessenta com uma coisa viável já que (...) [o] desejo que estava todo ele tragado pela necessidade, necessidade política. (2021, s/p).

A relação do Desbunde e das artes operou por duas frentes. Por um lado, atuou a partir do espetáculo ligado ao cotidiano e o cotidiano feito espetáculo: “aquilo que o tropicalismo apresenta e depois é desenvolvido de maneira explícita e digamos programática da década de setenta é a



exploração das virtudes do espetáculo” (Favaretto, 2021, s/p.). A performatividade dos artistas da canção, a moda e a indumentária passaram a fazer cada vez mais parte tanto da arte quanto de aspectos importantes da performance musical, ou como coloca o autor: “o corpo fazendo a canção virar espetáculo” (Favaretto, 2021, s/p.). Por outro lado, nas artes visuais emergiu a valorização do marginal, do precário, do artesanal e do experimental: “a entrada desse cosmopolitismo nessa cultura do consumo é exatamente a produção dessa variedade dos elementos que são precários, e que num certo momento eles produzem uma fixação do desejo” (Favaretto, 2021, s/p.).

Para Favaretto (2019) a participação ativou as práticas culturais em várias frentes e a arte percorreu um caminho que foi das obras, aos objetos, às ambientações, para chegar no total potencial do experimental, bem definido por Oiticica no manifesto chamado *Experimental o experimental*:

O potencial-experimental gerado no brasil é o único anticolonial não-culturalista nos escombros híbridos da arte brasileira (...) o experimental não tem fronteiras pra si mesmo é a metacrítica da ‘produção de obras’ dos artistas e produção (...) os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades (Oiticica, 1972, p.3-6, grifos no original).

Já no cotidiano, o Desbunde foi a revolução pessoal em um momento em que “você era o que era dado a viver”, como formulou um interlocutor, aqui chamado de O Arquiteto (2023)<sup>ii</sup>. Em entrevista, O Arquiteto contextualiza o dia a dia da década de 1970 como uma vida urbana permeada pelo medo. Adolescente em 68, ele conta que entrou na Faculdade de Arquitetura da UFRJ em 1971 com 19 anos, já trabalhando como desenhista. Não havia oportunidade de encontro, pois o Decreto 477 de 1969 punia estudantes com expulsão em caso de participação em manifestação política. O clima era de medo, agonizante. Ele relata a

existência de estudantes presos, professores cassados e de agentes de vigilância do regime infiltrados no ambiente acadêmico como inspetores e alunos: “eu como mais novo dessa geração, eu sabia que, se eu fosse preso, ia ser torturado (...) então, a gente vivia essas outras coisas que eram (...) mais comportamental, da cultura” (O Arquiteto, 2023, s/p). Ao falar da vida na cidade, este interlocutor menciona que na época “todo mundo era meio hippie” (2023, s/p). Casado já no terceiro ano da faculdade, a vida simples a que se era ‘dado a viver’ do cotidiano era nesse caso “de casa, para o escritório, pra praia e pra pracinha” (2023, s/p). Em meio à repressão e ao controle ditatorial, a vida era permeada por esses poucos espaços e momentos em que o agrupamento de pessoas e a expressão cultural e artística era tolerada.

Nesta pesquisa, esses espaços – tempo em que o encontro, o experimental e a expressão artística eram tolerados são chamados de territorialidades do Desbunde, configuram a cidade do Desbunde. A seguir apresentamos algumas dessas territorialidades, parte de uma constelação de pontos em que identificamos manifestações artístico culturais desbundadas inseridas no contexto urbano do Rio de Janeiro. Focaremos nas articulações existentes entre as territorialidades do Desbunde na Zona Sul através de narrações – miniatura, episódios que abordam a praia, o edifício multifuncional e a noite. Finalizamos, então, com uma reflexão sobre o Desbunde na Zona Sul, enquanto representação do que Favaretto aponta como “revolução limitada aos extratos burgueses da sociedade” (2019, p.35) e refletimos sobre suas articulações com diferentes momentos de infraestruturação e modernização da cidade.

### **Rodoviarismo, edifícios multifuncionais verticais e obras de saneamento: a materialidade do Desbunde zona sul.**

Importantes e intensas transformações urbanas aconteceram na década de 1970 no Rio, como em muitas das capitais brasileiras e essas, somadas

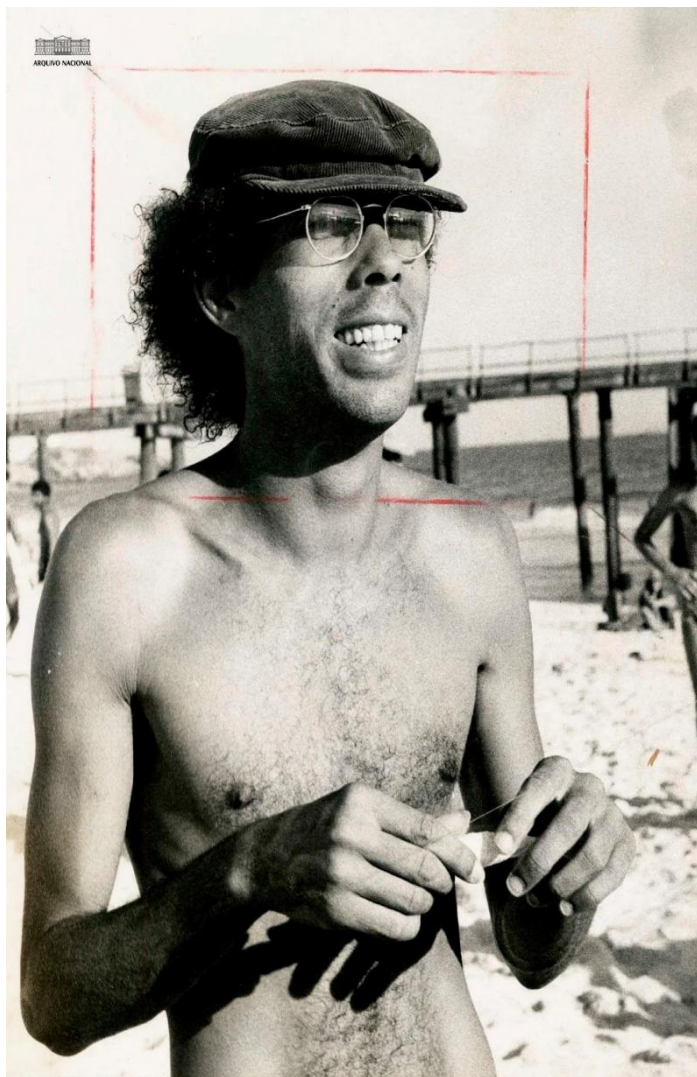
ao palimpsesto de ações humanas sobrepostas no decorrer do tempo, construíram a materialidade suporte das territorialidades do Desbunde.

A construção de uma série de infraestruturas nas décadas de 1940, 1950, 1960 foram responsáveis por alterar radicalmente dinâmicas urbanas que, posteriormente, conformaram espacialidades apropriadas no cotidiano dos movimentos contraculturais da década de 1970. Aterros, obras de saneamento, túneis e expansões rodoviaristas por um lado estimularam o desenvolvimento imobiliário de modo contínuo e sequencial pelos bairros da Zona Sul do Rio, possibilitando um processo de segregação socioespacial das elites, comum às grandes cidades brasileira no período (Villaça, 2001). Por outro lado, essas obras transformaram o contorno das orlas cariocas e criaram uma sequência de espaços públicos. O Rio do Desbunde materializou-se ao longo dessas décadas. Cada territorialidade do Desbunde carioca se apoia em um conjunto de transformações que as precederam, tornando-a possível. Exploramos a seguir episódios dessas ações de infraestruturação de modo a complexificar esse fazer cidade através da infraestrutura, para relacioná-lo ao fazer cidade através do corpo.

## A praia

Quando a gente pensa que está lutando bravamente contra o vício da Ipanemia, a gente está é se afundando cada vez mais nela. A Ipanemia é uma espécie de ‘sistema-engloba-tudo’ amadorístico (Caetano Veloso em “O Pasquim”, 08.01.1970, edição 29, p. 10).<sup>iii</sup>

**Figura 1:** Jards Macalé, artista e compositor, fotografado na Praia de Ipanema em 1972. Autoria: Desconhecida, 1972



Fonte: Arquivo Nacional, acervo do jornal “Correio da Manhã”.

Iniciamos a descrição da cena do Desbunde zona sul com uma imagem do acervo do jornal carioca *Correio da Manhã*, que mostra em primeiro plano o multiartista carioca Jards Macalé, sem camisa na praia, usando óculos de grau redondos e uma boina de veludo cotelê, sorrindo ao manipular nas mãos o que parece ser um papel de seda. Em segundo plano, observamos outros banhistas pela areia e ao fundo vemos uma estrutura de madeira

ascendente, uma espécie de píer avançando sobre as ondas. Tirada na praia de Ipanema, na altura de onde hoje existe o posto 8, os elementos dessa imagem condensam o que foi a cena do Desbunde nos bairros de Ipanema e Copacabana: uma cena permeada pela curtição na praia de Ipanema, por artistas marginais que organizavam lendárias noites de espetáculos e poesia em Copacabana, ambas animadas pelo uso de substâncias psicodélicas.

Durante a década de 1970, o processo de verticalização se acentuou vertiginosamente em Ipanema, em parte por conta dos subsídios para a produção de habitação vertical de padrão médio do Banco Nacional da Habitação (1964 – 1986), responsável por grande parte da verticalização das cidades brasileiras no período. Este processo foi, de certa forma, possibilitado e acelerado pela construção de uma série de túneis e obras viárias que facilitaram o acesso ao bairro, tornando-o um espaço possível para o avanço da atuação do capital imobiliário na zona sul da cidade, após um ciclo de desenvolvimento imobiliário que já mostrava certo esgotamento em Copacabana.

O túnel Rebouças, responsável pela ligação viária entre os bairros da Lagoa, Cosme Velho e Rio Comprido, foi inaugurado em 1967 e é citado comumente como a infraestrutura mais importante nesse processo de tornar Ipanema, até então um bairro pacato e relativamente isolado, mais acessível e mais bem conectado às outras regiões da cidade. Sua conexão com o centro foi finalizada em 1974, através da via elevada chamada viaduto Engenheiro Freyssinet, conhecido por se sobrepor à antes fotogênica rua Paulo de Frontin, que margeia o famoso Canal do Mangue. Essa infraestrutura foi responsável por conectar a Lagoa e, como consequência, Ipanema à porção norte do centro do Rio e à Linha Vermelha, outra via expressa elevada que conduziria então, o carioca da zona sul mais facilmente à via Dutra, principal saída da cidade, cujo primeiro trecho foi finalizado em 1978. Este aparato rodoviário elevado, composto por pistas duplas expressas, construídas através de lajes, pilares

e vigas de concreto pré-moldado, alças e rampas de acesso e outros dispositivos rodoviaristas, atravessou o então pacato e isolado bairro do Rio Comprido por 5,2 km até se encontrar com a Avenida Presidente Vargas, formando um emaranhado de acessos, um dos entroncamentos viários mais complexos da cidade até hoje.

Este aparato foi planejado nas décadas anteriores através de sucessivos instrumentos de planejamento urbano, como o Plano Doxiadis (1965), e encontrou no contexto da ditadura, e da repressão violenta ao direito de manifestação, o momento perfeito para sua materialização. Sobrepondo-se à região da Cidade Nova, que Carvalho (2019) entende como cidade porosa dada sua diversidade, o aparato rodoviário da ditadura cortou, perfurou e sombreou uma série de bairros então operários, que se consolidaram durante o século XIX como uma justaposição e mistura de culturas urbanas, dos imigrantes pobres à população negra, local das mais antigas zonas de meretrício da cidade, e do que hoje se conhece como berço do samba e território mítico do surgimento do carnaval carioca. Através de túneis, viadutos, vigas e muitas demolições, a cidade porosa tornou-se zona de sacrifício durante a década de 1970, uma área que recebeu impactos socioambientais negativos provenientes dessa obra de infraestrutura sem dela se beneficiar diretamente, em prol do desenvolvimento e expansão de outros bairros e zonas da cidade.

Esse processo de infraestruturação, aqui exemplificado pela construção do viaduto Engenheiro Freyssinet, foi essencial para o posterior surgimento da cidade do Desbunde, a atração por Ipanema e a territorialidade da praia.

Voltemos para a “Ipanemia”, a febre por Ipanema como apontava Caetano já em 1969. Para entender o fenômeno, Queiroz (2012) ressalta o papel da imprensa e dos cronistas na criação da aura do bairro como paradigma da moda e da vanguarda cultural. A autora aponta que *O Pasquim*, surgido como um jornal de bairro em 1969, acompanhou as transformações

urbanas da cidade junto das modificações dos padrões morais e culturais da sociedade brasileira, tão bem cartografados por Suely Rolnik (2011 [1989]), tornando-se um importante veículo de crítica cultural da década de 1970. Esse ‘sistema-engloba-tudo’ como definido por Caetano, ganhou novos contornos em 1970, quando se iniciaram na zona sul uma sequência de obras de saneamento que modificaram a experiência urbana das praias em Copacabana e Ipanema.

Em Ipanema, as obras de saneamento tratavam da construção de um emissário de esgoto, construído na altura do Posto 8. A obra se iniciou em 1970 e foi encerrada e desmontada em 1974. Esta construção foi viabilizada por uma movimentação da areia da praia, formando dunas artificiais a partir da Rua Farne de Amoedo em direção ao Arpoador. Para além da criação das dunas, a obra foi responsável pela construção de um píer de madeira, que deu ares californianos à praia carioca. As dunas, montes de areia cuja altura chegava a ser superior a três metros acima da Avenida Beira Mar em certos pontos da praia e momentos da obra<sup>iv</sup> provocou dois fenômenos, como aponta Allonso (2023). O primeiro foi a mudança no padrão das ondas neste trecho da praia, tornando o trecho a territorialidade preferida pelos surfistas. A privacidade gerada pela nova topografia das dunas tornava o espaço da praia preservado dos olhares da cidade. Um campeonato de surf, organizado em dezembro de 1971, serviu para consagrar o local como reduto da curtição: “depois dos surfistas, aí virou a terra do Desbunde. Aí meu irmão, no Desbunde não tinha organização” (Rodrigues, 2017, s/p.).

Os registros audiovisuais disponíveis em alguns documentários nos ajudam a entender a cena do Desbunde na praia, eternizada por uma ilustração de Evandro Mesquita, para a capa da revista *Veja RJ* em 1975. Pequenas, estreitas e improvisadas escadas de madeira possibilitavam a passagem de apenas uma pessoa por vez e faziam as vezes de elementos conectores da Avenida Beira Mar à territorialidade do Desbunde, localizada alguns metros abaixo da cota da cidade. As dunas serviam de esconderijo

e apoio para uma variedade de corpos desbundados, que se aglomeravam em momentos de maior concentração.

Em Ipanema, as obras de saneamento, ao provocarem uma movimentação de areia para acomodar as manilhas que compunham a infraestrutura do emissário, escondiam os banhistas, conformando um espaço-tempo na praia protegido dos olhares vigilantes e repressores. Findas as obras em 1974 e desmontado o píer em 1975, as dunas transcenderam, inauguraram um espaço de “liberdade consentida” (Zylberg e Barra, 2003), que possibilitou um estilo de vida que representava algo que “gerações anteriores não tinham (...) viver um prazer sem ter nenhuma forma de direção” (Aquino, 2017, s/p).

### **O edifício quarteirão**

Para além da descrição da vida cotidiana pacata e permeada pelo medo, o relato d’O Arquiteto também esquematiza o nexos entre a materialidade da cidade e a contracultura na década de 1970, agora no bairro vizinho, Copacabana.

Foi em 70 quando teve o filme do Woodstock...é que Woodstock, foi em 69. E em 70, passou o filme. Nós matamos uma tarde de aula para ver o filme e tava tendo alargamento da Praia de Copacabana. Eu lembro que a gente às vezes ia passear na praia e ver a obra. E aí teve um dia, a reboque dessa coisa de Woodstock, onde hoje é um supermercado nesse shopping da Siqueira Campos, era tudo vazio. Assim, uma coisa grande todo de concreto com os vergalhões. Assim, bem rústico, bruto, assim vazio, né? Ia ter um show tipo 24 horas de música e paz e amor, sei lá. Não era o Tereza Raquel. Depois ele veio em cima. Nem existia o Tereza Raquel. Existia o Opinião, que era um teatrinho pequeno embaixo. E tinha esse lugar que não era....Era um espaço que ainda não tinha sido



ocupado. Hoje é um supermercado. Um espaço grande. Assim, tá? Aí a gente foi, eu nem fiquei 24 horas... Eu adoro dormir cedo. E de tarde, assim matei uma aula. De tarde, eu fui lá com ela, né? Minha namorada, tínhamos amigos até do São Vicente. Todo mundo já meio hippie assim, né? E na entrada tinha um sujeito barbudo assim. E aí ele tava dando um livro para cada um que entrava. Era o livro Pan-America, aquela primeira edição de papel pardo. Era José Agripino, assim dando um livro para cada um que entrava. Eu não tinha a menor ideia do que era aquilo, nem que livro era aquele. Aí, tinha um show de música rolando, né? Tinha uma banda 'A bolha'. A bolha, The Buble, umas bandas assim, bandas de rock boas e aí o [Jards] Macalé estava se apresentando, tocando rock, tocando Negro Gato do Roberto Carlos... Cara, muito bom, bem rock, ele vem assim, roqueiro assim, muito oferecido, muito bonito e depois uma mocinha tocando violão com espelho assim na testa. 'Ah quem é?' É uma moça de Niterói...era Baby Consuelo antes de ser dos Novos Baianos! É, eu vi, nessa tarde.... (O Arquiteto, 2023, s/p).

A obra mencionada, o 'alargamento de Copacabana', tratava-se de uma obra de ampliação da Avenida Atlântica, realizada através de um aterro, justificada e financiada por uma obra de saneamento, que culminou na construção do calçadão de Copacabana, projeto de Burle Marx (1970 – 1971). Essa transformação, argumenta-se ainda hoje, foi importante para diversificar a frequência e valorizar o bairro:

além de melhorar a circulação, (...) promoveu o crescimento e a valorização da zona sul da cidade. Com a expansão populacional, o bairro de Copacabana e, conseqüentemente, sua orla, tornam-se locais cada vez mais povoados por grupos de diferentes camadas sociais (Instituto Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio,

2023, s/p.).

Já o 'shopping da Siqueira Campos' é o conjunto Cidade Copacabana, hoje conhecido como o Shopping dos Antiquários, projeto dos arquitetos paulistanos Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti, realizado entre 1953 e 1956, materializado em um período de intensa verticalização do bairro. Trata-se de um edifício modernista multifuncional projetado em um sistema de embasamento comercial que ocupa a totalidade do lote, interligando as ruas Siqueira Campos, Figueiredo de Magalhães e Joseph Bloch. Esse volume se organiza em quatro pavimentos (dois em subsolo) interligados por uma rampa central helicoidal, com uma cobertura jardim. Sobre o embasamento, lança-se uma torre residencial em "L", composta por duas lâminas perpendiculares. Em periódico chamado *O Semanário* de 1956 (ano I, n.35, p.8), lê-se na matéria intitulada "Rio, Cidade em obras: fisionomia nova para o IV Centenário" a seguinte descrição da obra:

(...) como um dos marcos comemorativos da década do seu IV Centenário, o Rio contará com uma obra arquitetônica de grande expressão, que é o conjunto 'Cidade de Copacabana': a primeira conjugação, em todo o mundo, de um núcleo residencial com um centro comercial completo, além de locais próprios para diversões. O projeto é de autoria do grande arquiteto brasileiro Henrique Mindlin. Ocupando uma área de 11000 metros quadrados, numa quadra que é formada pelas ruas Siqueira Campos, República do Paraguai e Terreiro Aranha, o conjunto será constituído por seis grandes edifícios, de 9 andares cada, que saem de cima de um imenso terraço de cobertura dos dois pavimentos inferiores. Estes serão totalmente ocupados por lojas e sobrelojas, em número de 372, ficando a maior parte do terraço de cobertura (cerca de 72% de um espaço de mais de 10.000 metros quadrados) a apenas 8 metros de altura do passeio, reserva para os jardins e 'play-grounds'. (O

Semanário, 1956, p.8).<sup>v</sup>

Na mesma página encontramos breves descrições da infraestrutura então sendo planejada para a cidade, como o túnel Catumbi-Laranjeiras, o Metropolitano, a avenida Perimetral, o Túnel Rio Comprido-Lagoa, o desmonte do Morro Santo Antônio, a avenida Radial Oeste e a avenida Norte-Sul, a maioria das obras tendo sido realizadas nas décadas subsequentes. No artigo há uma promessa de entrevista com Mindlin, um dos autores do projeto do edifício, que se cumpriu na edição seguinte (n. 36), através de uma crônica acerca da legislação urbanística da cidade, que denunciava os malefícios da verticalização lote a lote. Nesta entrevista podemos perceber suas impressões sobre o processo de transformação de Copacabana, que permitia a verticalização de terrenos individualmente, em detrimento da valorização do ambiente urbano:

O dilema trágico em que se debate o Rio é justamente este: ou se valorizam desordenadamente os terrenos individuais, e se desvaloriza a cidade em conjunto, ou se tem a coragem de cuidar da valorizar da cidade em si, ainda que traga a desvalorização de muitos terrenos considerados isoladamente (Mindlin, 1956, p. 8).

No mesmo texto o arquiteto, em oposição ao que então considerava um processo de especulação imobiliária na cidade, argumentava a favor de grandes conjuntos, uma tipologia arquitetônica chamada de edifícios – quarteirão, como condensadores de urbanidade e oportunidades para melhorar as soluções de ventilação e insolação de quarteirões ocupados por edifícios verticais no bairro:

já o caso de uma área maior, digamos de uma quadra constitui um caso diverso. Dispondo de um terreno mais amplo, o arquiteto pode encontrar um caminho que concilie as exigências econômicas inerentes ao quadro atual com um ponto-de-vista mais são, no sentido

arquitetural e urbanístico (...) Esta conciliação foi que também procurei no projeto “Cidade de Copacabana”: ao invés de congestionar a área toda (cerca de 11 mil metros quadrados) com blocos maciços de edifício em torno de uma área interna, de acordo com o gabarito fixado pela Prefeitura do Distrito Federal, concentrei a parte mais densa da construção nos dois pavimentos inferiores, que abrangem a totalidade da área. Acima desses dois pavimentos, entretanto, os blocos elevados cobrem mais de 30% do terreno. Mais de 70%, consequentemente, se adicionam às ruas adjacentes (...) para formar um enorme espaço livre e aberto, que vem trazer um pouco de luz e sol e ar a uma zona cheia de maciços monolíticos. (Mindlin, 1956, p. 8).

A crônica é seguida por uma imagem da maquete do edifício (figura 2).

**Figura 2:** Maquete do conjunto Cidade Copacabana, 1953.

*O Semanário*, Ano I, ed. 35, p. 8



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em:  
<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=149322&pagfis=464>.  
Acesso em: 29 set. 2024

Em oposição às expectativas expressas por Mindlin em relação ao sucesso do empreendimento na década de 1950, o relato d'O Arquiteto nos diz que em 1970, após mais de uma década do conjunto modernista inaugurado, um 'espaço enorme', rústico, bruto, em concreto com vergalhões expostos estava ainda vazio. A dimensão do edifício – quarteirão não havia sido completamente apropriada pela dinâmica urbana de uma congestionada Copacabana. Uma grande parte do seu espaço interno, subterrâneo, não havia sido propriamente utilizada. Tratava-se de um espaço marginal. O edifício-cidade proposto por Mindlin, como uma possível alternativa para a "generalização do excesso" (Mindlin, 1956, p. 8) que ele via se materializar na cidade na década de 1950, esperara, pacientemente, a chegada da congestão provocada pela curtição. Em suas partes desocupadas, vacantes, em seu aspecto mais marginal, o conjunto modernista virara, então, a cidade do Desbunde nos anos 1970.

## A noite em Copacabana

Eduardo Jardim (2017) aponta que o Rio fervilhava com espetáculos no início da década de 1970, entre peças de teatro e shows<sup>vi</sup>. Este espaço de aspecto inacabado localizado então em um dos andares em subsolo do conjunto Cidade Copacabana recebeu uma série de eventos e espetáculos desbundados no início da década<sup>vii</sup>, dentre eles três temporadas de shows da artista Gal Costa, que no início da década de 1970 havia se mudado para Ipanema. Gal, em cartaz com o show *Deixa Sangrar* (1971, direção de Jards Macalé<sup>viii</sup>), *Gal a Todo Vapor* (1971, direção de Wally Salomão<sup>viii</sup>), e posteriormente com o *Gal Fa-Tal a Todo Vapor* (1972), tornou-se figura símbolo da contracultura da zona sul carioca:

O caso é que, onde Gal ia, todo mundo ia atrás. Gal era

quieta. Mas sua presença acionava o motor. Ou melhor, o rotor. Porque o babado era quente. Não era só o sol que se escancarava. Tudo ali se escancarava. As cores, as pessoas, as fofocas, os namoros, e as comportas do comportamento, escancaradas (Simão, 2005, s/p).

Os shows descritos como catárticos eram uma espécie de crítica não tradicional à repressão, através de “questionamento dos padrões de comportamento e a mobilização de emoções nunca publicamente estampadas” (Jardim, 2017, p.13). Eduardo Jardim argumenta que esses eventos, realizados em certos locais da cidade, eram rituais de emoção concentrada, dos quais faziam parte a performance da artista, seu corpo, seu figurino, e o repertório de canções, cujas letras apresentavam um forte caráter alegórico:

Para o público que lotava o teatro, o deserto referido na canção adquiria ainda outro significado. Aqueles jovens apinhados em uma sala fechada, em um estado de forte emoção, sabiam que fora dali tudo mesmo era um deserto e que tudo estava tão errado como a matemática da canção (Jardim, 2017, p. 58).

A canção mencionada, chamada “Como Dois e Dois”, composta por Caetano Veloso em 1971 durante o exílio e parte do repertório do show “Gal a Todo Vapor”, exemplifica o tom de desesperança, uma manifestação do mal-estar generalizado no país. Para receber o show, o espaço foi organizado através de uma separação palco e plateia marcada pela iluminação cênica. No primeiro ato, Gal cantava sozinha com um violão sentada em uma banqueta no palco baixo, e, posteriormente, no segundo ato, acompanhada de uma banda. O segundo ato se tornava o momento catártico, ficou marcado na memória e presente nos relatos dos frequentadores:

O que todos lembram, e percebe-se no registro em disco

e nas imagens colhidas no impressionante filme mudo é que nesse segundo ato a sala vibrava eufórica e parecia que todos os "fantasmas nos corredores" estavam sendo exorcizados. Mas isso durava pouco (Jardim, 2017, p. 74).

O filme mudo a que se refere Eduardo Jardim é uma gravação do show em super 8, de Ivan Cardoso e Carlos Vergara. Neste registro, apresentam-se cenas em plano fechado, alternando o foco no rosto e no corpo da cantora<sup>ix</sup>. Pouco se vê do espaço interno. Já o show *Fa-tal*, realizado no mesmo espaço, possui um registro de Leon Hirszman. Nesse registro é possível ver um pouco da materialidade do espaço, suas paredes de concreto parcialmente cobertas pelas bandeiras fabricadas para a ambientação do espetáculo, para além da relação de proximidade entre palco e plateia. As imagens a seguir, de autoria creditada a Carlos Vergara, mostram a apropriação do espaço interior do conjunto Cidade Copacabana na iminência do início do show, como um espaço de encontro. Em primeiro plano vemos as grades das lojas fechadas, pessoas conversando e abraçadas. Em segundo plano, ao lado do que parece ser a entrada do espaço, podemos ver um grande pôster com o rosto da artista, fixado na parede do shopping, entre as lojas.

**Figura 3:** Cenas da entrada do show *Gal a Todo Vapor*, conjunto Cidade Copacabana, 1971. Imagens creditadas a Carlos Vergara.



Fonte: Documentário *Dunas do Barato*, 2017.

**Figura 4:** Cenas do show *Gal a Todo Vapor*, conjunto Cidade Copacabana, 1971. Imagens creditadas a Carlos Vergara.



Fonte: Documentário *Dunas do Barato*, 2017.

Na segunda imagem disponível do show, observamos em plano aberto a relação do palco quadrado montado de forma shakespeariana, com a plateia muito próxima ao seu redor. Ao fundo observamos a parede de concreto sem revestimento, emoldurando a plateia em sombra.

Os eventos como o descrito acima em Copacabana faziam parte de um roteiro, uma agenda, um circuito de desbundados em romaria:

A maioria das pessoas na década de 70 não fazia nada. Só faziam a cabeça. Como eu, que tinha de fazer e bater a cabeça todas as manhãs nas dunas da Gal, vulgo dunas do barato, píer de Ipanema. Depois eu tinha que esticar na areia minha sábia preguiça solar e bolar alguns capítulos do meu livro-espetáculo *Folias Brejeiras*. E depois tinha de fazer a chamada pra ver se ninguém tinha pirado no dia anterior. E depois tinha de bater palmas pro pôr-do-sol. Sair da praia antes do pôr-do-sol era blasfêmia! E ainda por cima tinha que ir em romaria todas as noites assistir o show *Gal a Todo Vapor*. (Simão, 2005, s/p).



Essa romaria mencionada, entre a praia em Ipanema e os espetáculos em Copacabana, configurava grande parte da cidade do Desbunde na Zona Sul do Rio. De um mergulho na subjetividade através da psicanálise, das drogas, às mudanças na moda e nos padrões de comportamento, a rotina da contracultura classe média se alternava entre bares, lojas, feira hippie e dunas em Ipanema de dia, e teatros, shows e eventos literários em espaços marginais de Copacabana madrugada adentro. O Desbunde na Zona Sul se resumia a liberdade do estado de curtição: “(...) ‘a música como sonoridade, a disponibilidade com relação a vida, as experiências pessoais, o aprendizado do corpo, a macrobiótica’. Aquilo que se convencionou ser o estado de curtição” (Santiago, 1978, p. 165).

Heloísa Buarque de Hollanda (2023) explica que a sociabilidade se dava a partir desses pontos de encontro como pontos políticos, onde ‘se fazia a agenda’, mencionando para além das dunas, a loja Frágil, na rua Visconde de Pirajá, o Parque Lage, o Aterro do Flamengo. Ao tratar dessa agenda, Heloísa reflete sobre o medo, a insegurança e o controle que incidia sobre as possibilidades do cotidiano:

eu fazia passear. Passear era fazer cultura, no entendimento da gente, era fazer cultura, era um ato cultural misturado com ato político, mas era experimentado muito como um ato cultural, porque você usava o corpo. Se usava expressões, você cantava, você era uma performance (2023, s/p.)

Em entrevista, Heloísa enfatiza que nessas territorialidades a geração do Desbunde, assustada, performava um novo comportamento buscando uma alternativa à manifestação política tradicional.

**“Um banquete para pouca gente”: o Desbunde na Zona Sul carioca.**

Foi uma época de liberdade, não era só o Brasil e o Rio de Janeiro não. Só que Ipanema era o foco, o *crème de la crème* da liberdade, da criatividade, da cultura, entendeu? E ao mesmo tempo era um banquete para pouca gente (Marangone, 2017, s/p).

Nesse início dos anos 1970, Gal não era seguida apenas no Teresão. A turma das dunas era a turma do Desbunde do dia, da praia, a que nos transporta de volta para a “Ipanemia” e para o circuito da zona sul aqui descrito. A praia, o edifício-quarteirão e a noite se apresentam aqui como miniaturas que nos ajudam a complexificar a relação entre as manifestações artísticas e culturais e a materialidade da cidade que lhes dá suporte, e vice e versa. Comumente discutidos e apresentados de modo separado, os processos urbanos de infraestruturação viária, criação de infraestruturas de saneamento, e verticalização podem ganhar novas nuances de significado quando confrontados com as manifestações artístico-culturais que deles se apropriam. Neste caso da década de 1970, as manifestações da contracultura, em um giro comportamental, passaram a exercitar a resistência através de rituais coletivos pela cidade, ocupando as frestas desses processos urbanos. Crítico da contracultura durante a década de 1970, entendendo-a como um “vazio cultural”, Zuenir Ventura<sup>x</sup> (2017) em reflexão mais atual formulou o Desbunde como um aproveitamento das frestas que o sistema dava. Essas frestas criaram territorialidades cuja apropriação reverbera até hoje, como genealogias das manifestações culturais cariocas, que ainda seguem por serem exploradas<sup>xi</sup>.

Luis Carlos Maciel, aponta que a contracultura gestada nessas areias cariocas “forneceu à sua geração o sentido de um questionamento mais profundo da sociedade, do comportamento, do modo de viver, um questionamento que não se reduzia às intenções da revolução política tradicional” (Maciel, 2001, *apud* Queiroz 2012, p. 20), promovendo,

argumenta Queiroz (*idem*), revoluções cotidianas, traduzidas em novos hábitos culturais e em diferentes modos de fazer cidade:

Os jovens, consumindo o superastro, carnavalesca e antropofagicamente, passam a receber, no ritual e na festa, seus fluidos de encanto e de inebriante vida. Esperam, assim, prolongar aquela continuidade a que nos referíamos entre o palco e a rua, entre o espetáculo da vida e a realidade do espetáculo, contaminando com sua presença, sejamos precisos, seus corpos, uma cidade que, sem eles, se apresentaria sob forma de trabalho, crescimento tecnológico e gravata. Instauram eles aos montes, em grupos ou individualmente, pequenas ilhas de cabelos e sandálias, de colares e bijuterias baratas, de calças Lee e camisas de malha Hering, de bolsas a tiracolo e anéis de prata. (Santiago, 1978, p.175).

Este artigo trouxe uma contribuição para o entendimento da cidade do Desbunde no contexto carioca da década de 1970, relacionando os espaços da curtição à materialidade histórica da cidade, seus processos de infraestruturação e desenvolvimento imobiliário, complexificando a história urbana do Rio de Janeiro tanto do ponto de vista da história do urbanismo e da materialidade da cidade, quanto do ponto de vista dos seus movimentos socioculturais, das manifestações artísticas e culturais que tomam suas ruas desde a sua fundação.

Ressalto que formas específicas de processos de urbanização tornaram possível essa cidade do Desbunde no contexto do Rio de Janeiro, aqui explorada a partir da narração de cenas do Desbunde na Zona Sul, como parte de uma rede de espaços na cidade que foram territorializados por corpos desbundados.

Um trecho da Zona Sul, entre os bairros Ipanema e Copacabana, configurava-se em um circuito que transformava pontos específicos da

cidade em acontecimentos coletivos, em meio a uma vida cotidiana sob a vigilância do regime militar. Narradas em primeira pessoa pelos seus participantes a partir de fontes diversas, as cenas do Desbunde aqui interpretadas foram relacionadas a alguns acontecimentos urbanísticos da cidade, possibilitando novos nexos. Estes entrelaçamentos entre a narração da experiência urbana e a construção da materialidade da cidade nos ajudam na produção de novas narrativas, mais compreensivas e sensíveis tanto ao longo tempo quanto às microestórias que compõem a história urbana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maurício. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 1987.

ALONSO, Gustavo. O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro. **Achegas: Revista de Ciência Política**, n. 46, p. 44-71, 2013. Disponível em: [http://achegas.net/numero/46/gustavo\\_alonso\\_46.pdf](http://achegas.net/numero/46/gustavo_alonso_46.pdf). Acesso em: 23 maio 2023.

AQUINO, A. [Artista plástico]. Depoimento. In: PETIT, Olivio (Dir.). **Dunas do Barato**. Produção: Roberto Moura. Rio de Janeiro: Massanga Filmes, 2017. 1 vídeo (90 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81597948>. Acesso em: 5 set. 2025.

CARVALHO, Bruno. **Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

DI BIASI, A. [Surfista e ator]. Depoimento. In: PETIT, Olivio (Dir.). **Dunas do Barato**. Produção: Roberto Moura. Rio de Janeiro: Massanga Filmes, 2017. 1 vídeo (90 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81597948>. Acesso em: 5 set. 2025.

FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. *Modos: Revista de História da Arte*, v. 1, n. 3, p. 181-203, 2017. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.872>.

FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

FAVARETTO, Celso. **Entrevista concedida a Guilherme Wisnik, Paola Berenstein Jacques, Rafael Julião e Washington Drummond**. out. 2021.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Entrevista concedida a Guilherme Wisnik, Fabiana Dultra, Rafael Julião e Washington Drummond**. Abr. 2023.

INSTITUTO BURLE MARX; MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO. **Lugar de Estar: o legado de Burle Marx**. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Instituto Burle Marx; Museu de Arte Moderna do Rio, 2023.

JACQUES, Paola Berenstein. Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein; et al. (orgs.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea**. Salvador: EDUFBA, 2015. Tomo IV – Memória, narração, história. p. 66-75.

JARDIM, Eduardo. **Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

MARANGONE [Surfista]. Depoimento. In: PETIT, Olivio (Dir.). **Dunas do Barato**. Produção: Roberto Moura. Rio de Janeiro: Massanga Filmes, 2017. 1 vídeo (90 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81597948>. Acesso em: 5 set. 2025.

MAUTNER, Jorge [Artista]. Depoimento. QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. A In: PETIT, Olivio (Dir.). **Dunas do Barato**. República de Ipanema da cidade Produção: Roberto Moura. Rio de maravilhosa. In: **Encontro Regional De História Da Anpuh**, 15., 2012, Rio de Janeiro: Massanga Filmes, 2017. 1 vídeo (90 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81597948>. Acesso em: 5 set. 2025.

MINDLIN, Henrique. O arquiteto Henrique Mindlin responde à nossa pergunta: O que pensa do Rio daqui a 10 anos. **O Semanário**, v. 1, n. 36, p. 8, 1956. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/149322/464>. Acesso em: 8 jan. 2025.

MOREIRA, M. [Artista]. Depoimento. In: PETIT, Olivio (Dir.). **Dunas do Barato**. Produção: Roberto Moura. Rio de Janeiro: Massanga Filmes, 2017. 1 vídeo (90 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81597948>. Acesso em: 5 set. 2025.

O ARQUITETO. **Entrevista concedida a Rebeca Motta, Rodrigo Farah, Ana Revoredo e Ana Beatriz Barros**. Rio de Janeiro, maio 2023.

O SEMANÁRIO. Rio, cidade em obras: fisionomia nova para o IV Centenário. **O Semanário** (RJ), ano I, n. 35, 1956, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/149322/448>. Acesso em: 08 jan..2025

OITICICA, Hélio. **Experimentar o experimental, 1972**. Disponível em: [https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documento\\_s&cd\\_verbete=4382&cod=362&tipo=2](https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documento_s&cd_verbete=4382&cod=362&tipo=2). Acesso em: 3 set. 2025.

RODRIGUES, Cauli [surfista]. Depoimento. In: PETIT, Olivio (Dir.). **Dunas do Barato**. Produção: Roberto Moura. Rio de Janeiro: Massanga Filmes, 2017. 1 vídeo (90 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81597948>. Acesso em: 5 set. 2025.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTIAGO, Silviano. **Entrevista concedida a Guilherme Wisnik, Fabiana Dutra, Rafael Julião e Washington Drummond**. Mar. 2022.

SIMÃO, José. As Dunas de Gal. **Monkey News**, UOL, 30 maio 2005. Fac-símile. Disponível em: <https://pierredeipanema.com.br/o-inicio-2/>. Acesso em: 4 set. 2025.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. Ipanemia In **O Pasquim**, edição 29 (2), 08.01.1970, p.10.

VILLAÇA, Flávio. **Espaço intra-urbano no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp;

Lincoln Institute of Land Policy, 2001.

ZYLBERBERG, Sonia; BARRA, Sergio. **Rua Prudente de Moraes, 1356**. Secretaria Municipal das Culturas Departamento Geral de Patrimônio Cultural Divisão de Cadastro e Pesquisa Cadastro de Bens Imóveis com Valor Individual. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Patrimônio Cultural, 2003.

## Notas

<sup>i</sup> Este artigo é resultado parcial de uma pesquisa realizada por uma rede interdisciplinar e interinstitucional, chamada *Corpo Cidade Canção*, com enfoque na década de 1970. Envolve pesquisadores do Rio de Janeiro (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Faculdade de Letras da UFRJ), São Paulo (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP) e Salvador (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Escola de Dança da UFBA, e Programa de Pós-graduação em Crítica Literária da UNEB). As entrevistas citadas ao longo do artigo foram realizadas por participantes da rede de pesquisa entre 2021 e 2023. Um resumo da pesquisa se encontra em: DRUMMOND, Washington; et al. **Cinco anos entre os bárbaros [1972-77]: corpo, cidade, canção**. Salvador, 2022. Disponível em: <http://www.desbunde.ufba.br/arquivos/>. Acesso em: 18 abr. 2024.

<sup>v</sup> O caráter elogioso da reportagem dá indícios de ter sido uma peça paga pelos construtores, como publicidade do empreendimento, entretanto no âmbito dessa pesquisa não obtivemos elementos suficientes para que haja essa confirmação.

<sup>vi</sup> Eduardo Jardim aponta que em 1971 Maria Bethânia estava em cartaz em Copacabana com o espetáculo *Rosa dos Ventos* sob direção de Fauzi Arup, Milton Nascimento com o show *Som Imaginário*, No Teatro Ipanema estava em cartaz a peça *Hoje é dia de Rock* de José Vicente com direção de Rubens Corrêa. Para além destas, havia as *Noitadas do Samba*, produzidas por Jorge Coutinho ocupando o Teatro Opinião, nas noites das segundas-feiras.

<sup>vii</sup> Eduardo Jardim (2017) menciona, dentre esses espetáculos, a peça *Cemitério de Automóveis* de Fernando Arrabal e *Gracias Señor* de José Celso.

<sup>viii</sup> Fontes divergem sobre as características e nomeação desse espaço. Algumas fontes apontam que os shows *A todo Vapor* e *Gal Fa-tal* aconteceram no Tereza Raquel, o que aponta ser o mesmo espaço da entrevista com o Arquiteto. Eduardo Jardim (2017) menciona se tratar de espaços distintos, argumentando que apenas do show *Deixa Sangrar* aconteceu no teatro Opinião, mas ambos se localizavam no subsolo do conjunto Cidade Jardim. As

<sup>iii</sup> Um texto de mesmo nome e autoria foi também publicado em *O Pasquim* em 1969, edição 12, p. 49.

<sup>iv</sup> Essa medida pode ser observada a partir de registros audiovisuais e



imagens consultadas sugerem semelhanças entre os espaços. Para a discussão que propomos aqui, argumento que esse espaço marginal, no subsolo do shopping center, era uma territorialidade do Desbunde carioca, e que esse grande espaço se segmentava de formas diversas, dependendo do evento realizado.

<sup>ix</sup> Imagens do show podem ser encontradas em clips no Documentário *Dunas do Barato*. Para além desse, encontram-se trechos dessa gravação em diversas páginas na plataforma youtube. Como exemplo, segue curta de 2min, que além do show apresenta gravações que Ivan Cardoso realizou na praia e na cidade do Rio de Janeiro: <https://www.youtube.com/watch?v=WBqdFs8e-P4> Acesso em: 08 jan. 2025.

<sup>x</sup> Zuenir Ventura colaborou com *O Pasquim* durante a década de 1970 e foi um dos representantes da crítica ao Desbunde na década de 1970, como um movimento de alienação frente à

repressão da ditadura.

<sup>xi</sup> Mais de uma década após a construção do Píer, em 1982, momento que o Arpoador já era um espaço consolidado de encontro e a repressão dava sinais de afrouxamento, foi construída outra estrutura temporária, o Circo Voador, que foi posteriormente remontado na Lapa e se manteve aberto até 1996, tendo sido responsável, em parte, por um movimento que culminou no que Lilian Vaz considerou um processo de gentrificação pela espetacularização da cultura na região. Mais sobre o processo em: VAZ, L. F.; SILVEIRA, C. B. . A Lapa boêmia do Rio de Janeiro: um processo de regeneração cultural? Projetos, intervenções e dinâmicas do lugar. In: Vargas, H. C. e Castilho, A. L.. (Org.). **Intervenções em centros urbanos: objetivos, estratégias e resultados**. São Paulo: Ed. Manole, 2005, v., p. 67-99. O nexa entre as dunas de Ipanema, o circo voador e a criação da Lapa boêmia é uma dessas reverberações do Debunde ainda a ser explorada.