



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO  
LINHA DE PESQUISA: TRADUÇÃO E CULTURA  
ORIENTADOR: LUIZ ANTONIO MOUSINHO MAGALHÃES

**ESPAÇOS DE MELODIAS NEGRAS EM *AQUARIUS*, DE KLEBER MENDONÇA  
FILHO**

LUÍS HENRIQUE MARQUES RIBEIRO

JOÃO PESSOA - PB  
JULHO DE 2020

**ESPAÇOS DE MELODIAS NEGRAS EM *AQUARIUS*, DE KLEBER MENDONÇA  
FILHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução

Linha de pesquisa: Tradução e Cultura

**JOÃO PESSOA – PB**

**2020**

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

R484e Ribeiro, Luís Henrique Marques.

Espaços de melodias negras em Aquarius, de Kleber Mendonça Filho / Luís Henrique Marques Ribeiro. - João Pessoa, 2020.

137 f. : il.

Orientação: Luiz Antonio Mousinho Magalhães.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

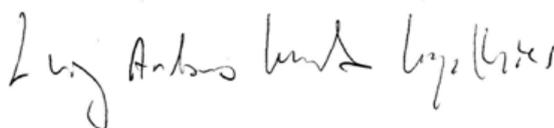
1. Kleber Mendonça Filho. 2. Cinema Brasileiro. 3. Racismo. 4. Espaço narrativo. 5. Aquarius. I. Magalhães, Luiz Antonio Mousinho. II. Título.

UFPB/CCHLA

## TERMO DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada **Espaços de melodias negras em *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho**, Área de Concentração: **Literatura, Cultura e Tradução**, Linha de Pesquisa: **Tradução e Cultura**, defendida pelo aluno **Luís Henrique Marques Ribeiro**, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, para obtenção do título de Mestre em Letras e **APROVADA** no dia 31 de julho de 2020, pela seguinte banca examinadora:

### BANCA EXAMINADORA



---

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães – UFPB  
(Presidente da Banca)



---

Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio - UFPB  
(Examinadora)



---

Prof. Dr. Noel dos Santos Carvalho - Unicamp  
(Examinador)

*Para Luzinete, Marta, Cleonice e Joana.*

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, a quem a paixão e o amor fizeram escolher o curso de Letras, o que teve como resultado o meu aparecimento e de meus dois irmãos – ela decidiu cursar quando soube que meu pai também optaria por Letras. Por sempre achar que tudo vai dar certo, não importa a situação. Por se dedicar integralmente, incansavelmente, ao ofício de criar os filhos e ser esposa e dona de casa. Pela alegria e energia. Por tudo.

Ao meu pai, por quem a fluência para a comunicação me ensinou que sempre se deve pedir desconto em qualquer mercadoria e que as coisas sempre devem ser questionadas. Por sempre ter ido comigo comprar a revista *Ultrajovem*, na banca do Nordeste, aos sábados ou aos domingos; por ter ido no Midway, comigo, atrás dos livros de Harry Potter; e por sempre ir na padaria Nossa Senhora das Neves, depois da vacina.

Ao meu irmão Vinícius, que, na minha infância, me presenteou com *Harry Potter e a pedra filosofal*, no meu aniversário, e me ensinou, por osmose, a gostar de Bethânia – dois gestos que me abriram caminhos que jamais serão fechados.

Ao meu orientador, Luiz Mousinho, pela disponibilidade, acessibilidade, pelo aprendizado, pelos conselhos e pela poesia. Por ser quem proporcionou que esta pesquisa fosse leve e prazerosa. Por partilhar da paixão por música brasileira e por saber que a vida precisa de latinhas batendo.

À minha tia Gisélia, por todo o suporte e o apoio perenes durante o mestrado. Por ter, com meus pais, possibilitado o financiamento do meu primeiro ano de mestrado. Por ter assinado a revista *piauí*, que foi outro grande gesto no alargamento dos meus caminhos intelectuais.

À minha psicanalista Germana Maroja, quem me deu o compasso para organizar meus sentimentos e cujo efeito das sessões de análise estão na minha mente e no meu corpo como o vento colado ao ar. Obrigado por tudo.

A Demetrio, pela fiel e leal amizade de diamante. Para quem eu também deveria ter pago as sessões de análise, por conta dos conselhos assertivos. Por toda a coragem de enfrentar o mundo junto comigo. Pelas gargalhadas e pela vida de *clubber*. Por sempre estar ao meu lado, nas melhores aventuras e viagens, e sempre somar sua energia positiva à minha. Você é uma constelação.

A Niltinho, por todo o amor, pelas discussões sobre arquitetura e cidade, pelo apoio e suporte. Por hoje, e cada vez mais, ser o amor da minha vida.

A Bianca, pela amizade e humor ácido. Por ter se transformado, aos poucos, na grande amiga que é, para mim, hoje.

A Diego, por toda a ajuda, amizade e companheirismo.

A Henrique Black, por ter me disponibilizado acesso ao Making Off, elemento fundamental, que me levou a conhecer os filmes mais inacessíveis.

A Damara, minha irmãzinha que sempre amassou a lataria. Obrigado pela energia das demoninhas. Por partilhar comigo os sonhos e medos. Por ter estado comigo na primeira vez que assisti *Aquarius*, em São Paulo.

A Carol, por ser uma grande amiga e por ter estado comigo em todos os momentos. Sua amizade me faz mais forte.

A Taisa, por ser uma amiga calma e de poucas palavras, que, ao lado de Carol, balanceava a energia do grupo. Obrigado por todas as festas na sua casa, onde pudemos partilhar sonhos e medos sobre a vida profissional.

A Rodrigo, por termos conseguido realizar o desejo inexorável de passar no mestrado e dar início a uma carreira acadêmica – algo que parece voltar apenas para a esfera do desejo, diante de tantas impossibilidades no mundo louco de 2020. Pela amizade e pelas conversas que adentravam madrugada afora e sempre batiam na mesma tecla.

A Amanda, Terra e Leilane, por terem sido minhas companheiras de mestrado, amigas que levarei para sempre comigo.

A Rayssa, Suéllen e Mari Sugai, que me ajudaram preciosamente na feitura do meu projeto de pesquisa. Obrigado pela disponibilidade e pelas dicas.

A Marcelo, pela ajuda e por ter compartilhado comigo o sentimento de *breakdown*, em Portugal, mas também pela alegria de poder sair na rua e tomar um vinho barato.

A todos os colegas do grupo Ficções, pela partilha e troca acadêmica.

Ao Professor Doutor Sérgio Dias Branco, por ter aceitado meu pedido de orientação, durante o período sanduíche, na Universidade de Coimbra.

À Capes, por ter financiado metade do período da minha pesquisa.

Ao Santander, por ter financiado meu período na Universidade de Coimbra.

A Luiza, por ter tornado mais leve, caloroso e amoroso o intercâmbio, partilhado a loucura de *highs and lows* do confinamento na sitcom novelística juvenil, que foi o CSI. Afinal... *ma che cazzo!*

Às professoras, aos professores e às funcionárias do Programa de Pós-graduação em Letras, da UFPB.

Às professoras e aos professores que tive nos ensinos fundamental e médio. Vocês também me trouxeram até aqui ao me incentivar e fazerem das aulas verdadeiros palcos, onde se podia viajar sem perceber.

Ao meu amigo Pedro (Sam), por ter me puxado para as letras e compartilhado sonhos acadêmicos enquanto andávamos, feitos *flâneurs*, pelo Centro Histórico de João Pessoa.

À professora Regina Baracuhy, por ter aceitado que eu frequentasse, como ouvinte, suas aulas de Análise do Discurso, em 2015. E por ter me apresentado aos pensamentos de Pêcheux, Foucault e Bakhtin.

“Quando o invisível se torna visível, o olho demora a acostumar”.

Ana Pi

## RESUMO

Nesta pesquisa em cinema e análise do discurso ficcional, estudam-se as relações entre ficção e sociedade, tendo em vista as questões ligadas ao racismo, memória e espaço urbano, com base na estruturação da narrativa cinematográfica do filme brasileiro *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. Para isso, apoia-se em referencial teórico sobre espaço ficcional e personagem, a partir de Lins (1976), Borges Filho (2007), Brandão (2013) e Reis e Lopes (1988); sobre memória, a partir de Ricoeur (2007), Candau (2011) e Halbwachs (1990); sobre identidade, com Hall (2015); racismo, a partir de Fernandes (2008a, 2008b), hooks (2019), Munanga (2017), Schwarcz (2017), Stam (2008), entre outros. Os resultados da pesquisa indicam que a construção do espaço é fundamental no desenvolvimento da narrativa, da mesma maneira que a observação do racismo, como constitutivo da formação social brasileira é uma peça-chave no entendimento das camadas da personagem principal, Clara, e de sua relação com a personagem Ladjane, sua empregada doméstica. Observa-se, no uso da memória, a partir do espaço urbano, um meio fundamental na construção no filme sobre representações do racismo, por meio das falas das personagens, da *mise-en-scène*, de fotografias e objetos que compõem o espaço. A película mostra-se atenta ao uso dessas relações, dando continuidade ao trabalho de temas sociais brasileiros do diretor. Contudo, a articulação desses temas é construída de maneira sutil, o que é necessário à formação de um olhar minucioso para a interpretação da multiplicidade de sentidos gerada pela obra.

**Palavras-chave:** Kleber Mendonça Filho; Cinema brasileiro; Racismo; Espaço narrativo; *Aquarius*.

## ABSTRACT

This research in cinema and analysis of fictional discourse, studies the relationship between fiction and society of issues related to racism, memory and urban space based on the structuring of the cinematic narrative of the Brazilian film *Aquarius* (2016), by Kleber Mendonça Filho. For this, we used a theoretical framework on memory, from Ricoeur (2007), Candau (2011) and Halbwachs (1990) category of fictional space and character, from Lins (1976), Borges Filho (2007), Brandão (2013), Reis and Lopes (1988); identity, with Hall (2015); racism, from Fernandes (2008a, 2008b), hooks (2019), Munanga (2017), Schwarcz (2017, 1998), Stam (2008), among others. The research results indicate, that the use of the space category is fundamental in the development of the narrative, as well as the observation of racism, as constitutive of the Brazilian social formation, is a key piece in understanding the layers of the main character, Clara, and her relationship with the character Ladjane, her maid. It was possible to identify the prevalence of memory through the use of urban space, as fundamental means in the construction of racism in the film. This was identified through speeches, of the characters, mise-en-scene, photographs and objects that make up the space. The film is attentive to the use of these relationships and therefore identifies a continuity of Brazilian social themes in the director's work. However, the articulation of these themes is constructed in a subtle and synthesized way, which requires an attentive and trained eye, capable of interpreting the multiplicity of diegetic information in the mise-en-scene.

**Keywords:** Kleber Mendonça Filho; Brazilian Cinema; Racism; Narrative Space; *Aquarius*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Diego dá ré com o carro para que Clara avance – um jogo de forças que irá representar a relação de antipatia entre ambos.....	37
Figura 2 – Clara está de costas para o espelho e a janela enquanto olha para o fora de quadro e caminha para o banheiro, com o peito nu e amputado.....	44
Figura 3 – Antiga fotografia da praia de Boa Viagem. É o primeiro <i>frame</i> do filme e estabelece relações entre memória e identidade na narrativa.....	53
Figura 4 – À direita, empregada negra integra o núcleo familiar da classe média, no primeiro plano da foto.....	54
Figura 5 – Sequência de imagens de Boa Viagem, entre os anos 1950 e 1970.....	55
Figura 6 – A partir desta imagem, o enquadramento sai do plano térreo, e, à medida que a sequência avança, a visão do espaço é ampliada.....	56
Figura 7 – As sombras dos coqueiros serão o ponto de contraste das sombras dos edifícios que começam a ser construídos na orla da praia de Boa Viagem.....	56
Figura 8 – A câmera visualiza as sombras dos edifícios, em substituição às sombras dos coqueiros.....	56
Figura 9 – O processo de urbanização e de especulação imobiliária continua a ser comentado e associado às fotos antigas.....	57
Figura 10 – O paredão de prédios e as conseqüentes sombras, agora, nitidamente visualizados em sua extensão.....	57
Figura 11 – Os contrastes entre os prédios, à esquerda, e a faixa de terra com uma floresta de coqueiros.....	57
Figura 12 – À esquerda, loja de móveis, onde Clara, à direita, encontra o amigo jornalista – destaque para o <i>zoom in</i> utilizado.....	64
Figura 13 – O movimento de <i>zoom in</i> e <i>zoom out</i> enquanto Clara observa a filha Ana Paula, que sai do Aquarius e nota o prédio, agora, pintado da cor branca.....	65
Figura 14 – O <i>zoom in</i> aplicado na colônia de cupins colocada pelos funcionários da Construtora Bonfim.....	66
Figura 15 – Clara, Tomás e a namorada caminham pela praia de Boa Viagem, em direção a Brasília Teimosa, para o aniversário de Ladjane, enquanto um vertiginoso <i>zoom out</i> é aplicado na cena.....	69
Figura 16 – O prédio espelha a comunidade de Brasília Teimosa, ao final de um <i>zoom out</i> .....	70

Figura 17 – A <i>mise-en-scène</i> enquadra, através dos prédios, a casa de Ladjane, onde é comemorado o seu aniversário, em Brasília Teimosa.....	71
Figura 18 – Texto de uma página de internet, na tela do computador de Clara, enquanto ela acessa um <i>blog</i> sobre maçonaria.....	75
Figura 19 – Meninos negros entram na praça de Boa Viagem enquanto um grupo de pessoas gargalha.....	82
Figura 20 – Grupo gargalha enquanto observa os meninos negros adentrarem a praça.....	83
Figura 21 – Uma das praças de lazer de Boa Viagem vazia, à direita, e, ao fundo, homem segura uma vassoura, no banheiro público.....	84
Figura 22 – Garotos negros se juntam ao grupo e participam de dinâmica, na praça de Boa Viagem.....	85
Figura 23 – Senhora negra veste camisa branca com os dizeres “IV Encontro de Leitura, apoio Livro 7”.....	87
Figura 24 – Plano com <i>zoom in</i> em que se observa mulheres negras, na cozinha, ao lado de Clara.....	87
Figura 25 – Convidados do aniversário de Tia Lúcia observam as senhoras negras.....	87
Figura 26 – Senhoras negras observam os convidados do aniversário de Tia Lúcia.....	88
Figura 27 – Menino negro aparece rapidamente durante o aniversário de Tia Lúcia.....	88
Figura 28 – Mulheres negras observam a exposição oral do marido de Clara, Adalberto, durante o aniversário de Tia Lúcia.....	89
Figura 29 – Ladjane cozinha para Clara, no Aquarius.....	92
Figura 30 – Ladjane abre a porta que o vento batera, cujo barulho interrompeu a sua resposta.....	92
Figura 31 – Ana Paula olha para o filho e a “superbabá”.....	96
Figura 32 – A “superbabá” segura o filho de Ana Paula, na reunião de família.....	96
Figura 33 – Os contrastes socioeconômicos da cidade do Recife, em <i>O som ao redor</i> .....	98
Figura 34 – O enquadramento fechado dissimula a fotografia que compõe o fundo da foto de formatura.....	101
Figura 35 – O <i>zoom out</i> aplicado na cena revela, aos poucos, o cenário, enquanto Selma interpela a câmera.....	102

Figura 36 – Selma aparece no visor da câmera – os efeitos de sentido da cena são construídos por meio da metalinguagem.....	102
Figura 37 – Menina negra posa para foto de escola – representações positivas de pessoas negras.....	102
Figura 38 – Moradores de Brasília Teimosa, em foto de Bárbara Wagner.....	104
Figura 39 – Foto de Bárbara Wagner, ao lado de Ladjane.....	105
Figura 40 – A falta de iluminação adequada para enxergar o rosto de Juvenita – referência ao efeito Shirley.....	112
Figura 41 – Juvenita, a empregada antiga que ninguém lembra o nome, com o rosto parcialmente à mostra, na foto do álbum de família.....	113
Figura 42 – Adalberto e Ana Paula, em primeiro plano, enquanto Juvenita aparece como um espírito, por conta do efeito Shirley.....	114
Figura 43 – Apesar do ângulo, apenas nesta foto o rosto de Juvenita aparece de maneira nítida – o contraste das peles ilustra o efeito Shirley.....	114
Figura 44 – Apesar de posar para foto, Juvenita é decepada no enquadramento.....	114
Figura 45 – Como um espírito, Juvenita aparece rapidamente em cena.....	115
Figura 46 – O sobrinho de Clara embranquece seu próprio corpo de criança, em aplicativo de edição de imagens, no celular.....	118

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>15</b>
<b>1. O EIXO NARRATIVO PRINCIPAL: CLARAS QUESTÕES.....</b>	<b>24</b>
1.1 Kleber Mendonça Filho: um cinema brasileiro produzido na cidade do Recife.....	24
1.2 <i>Aquarius</i> : narrativa, ação, espaço e personagem.....	27
1.3 Na moradora e no edifício, a morte: o que veio e o que virá.....	39
1.4 Ausências, permanências e memória em <i>Aquarius</i> .....	47
<b>2. FILMAR E CONSTRUIR: A CIDADE OU A FICÇÃO?.....</b>	<b>61</b>
2.1 O que está longe, o que está perto na cidade: <i>o zoom</i> de Kleber Mendonça Filho.....	61
2.2 Relações de contrastes: a cidade em cena, lutas individuais e lutas coletivas.....	72
2.3 Chaves e intenção: ficcionalizar é para comer a cidade.....	74
<b>3. MELODIAS NEGRAS EM <i>AQUARIUS</i>.....</b>	<b>78</b>
3.1 É traficante, todo branquinho.....	79
3.2 Na praça, riso é coisa séria: confrontamentos dos espaços negros na cidade.....	81
3.3 IV Encontro de Leitura.....	86
3.4 Clara e Ladjane: sutilezas e confrontamentos.....	91
3.5 Vestígios do presente: fotos em <i>Aquarius</i> .....	103
3.6 Uma família de pele mais morena.....	106
3.6.1 O álbum de família: Juvenita, o carro e Arnaldo.....	110
3.6.2. Embranquecendo a imagem.....	118
3.7 O sonho de Clara: Juvenita, as joias da família e o sangue.....	121
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>125</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>129</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>136</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sala 3, recém-inaugurada, do Caixa Belas Artes, São Paulo, setembro de 2016. Sessão de *Aquarius*. Os bancos de carros antigos restaurados serviam de poltronas. Era uma sala de cinema que sugeria os *drive-ins* das décadas de 1960 e 1970. No fundo do espaço, uma cozinha montada com a carcaça de um *trailer* de modelo *Airstream*. Pedi frango empanado com molho de pimenta; o nome do prato fazia referência ao Los Pollos Hermanos, restaurante da série *Breaking Bad*. Eu estava com sono, depois de passar uma noite em claro numa boate na Rua Augusta e apresentar, pela manhã, um artigo no Congresso Nacional de Comunicação, resultado do meu trabalho de conclusão de curso. A Sociedade Brasileira de Estudos da Comunicação (Intercom) organiza eventos anuais, em âmbito regional e nacional, nos quais reúne pesquisadores em Comunicação de todo o Brasil e exterior. Comigo, estavam minha prima, Roberta, e minha amiga e companheira de viagem, Damara. Dormi e acordei várias vezes durante o filme. Em alguns momentos, as pausas foram bem prolongadas. Ao final, muitos aplausos. Saí com a sensação de que poderia gostar do filme, caso não o tivesse visto em fragmentos.

O gesto inaugural, daquilo que começo aqui, se formou ali naquela sala. Numa cidade que, até então, eu jamais havia pisado. Tem coisas que acontecem aos poucos, até tomarem impacto significativo dentro de você. Escolher *Aquarius* como objeto de mestrado foi assim. Perceber que o racismo seria o fio condutor da minha dissertação foi um processo que tomou forma explícita apenas no segundo ano de pesquisa.

Eu entendi que era preciso, para desenvolver uma pesquisa que não caísse em *superinterpretações*, no entendimento de Umberto Eco (1993), pensar as razões de escolha do objeto. Em outras palavras, investigar de que forma a minha subjetividade se relaciona com o filme. De que forma as imagens de *Aquarius* reverberam em mim? Fazer isso possibilitou aguçar o meu olhar para ver o dado social a partir daquilo que está efetivamente na obra, seja enquanto presença ou ausência.

Acredito que pesquisas que tomem objetos raciais necessitam, como elemento epistemológico, de uma exposição e trabalho da relação da subjetividade do pesquisador e do objeto pesquisado. Esse método também é um ato político de inscrever possibilidades de futuro negro para a pesquisa acadêmica.

Sendo assim, vamos aos pontos de contato dessas relações pesquisador e objeto: os nomes de Ladjane e Juvenita, personagens do filme, são, inevitavelmente, ligados, por mim, aos nomes de Luzinete, Marta, Cleonice e Joana – as empregadas que habitaram as casas de

minha infância e adolescência. Há ainda mais outras três ou quatro, cujos nomes não lembro, mas que guardo memórias que podem ressurgir na superfície, uma hora ou outra.

Ainda me recordo do impacto que tive ao acordar pela manhã e ser surpreendido pela cor preta de Cleonice, na pia, lavando os pratos. Ela não fazia questão de agradar, como as outras empregadas, até então. Certo dia, chegou com uma tatuagem de uma serpente na canela. Eu perguntei se era de verdade. Ela avisou que eu não encostasse, pois havia acabado de fazer. O motivo da tatuagem tivera sido a raiva que eu havia feito a ela na véspera. A tatuagem era passageira, brinde de chicletes de quinze centavos. Cleonice era de São Paulo. Dizia que lá as coisas eram bem mais difíceis do que a vida aqui no Nordeste. Lembro de Cleonice mexendo, agoniada por ainda não ter raspado, na nuca, com os dedos, os cabelos que nasciam e se destacavam da textura alisada dos outros cabelos. Eu adorava Cleonice. Na época, tinha uns doze anos. Ela foi a última empregada de carteira assinada contratada por meus pais. Depois, veio Joana. Branca, loira, dos olhos verdes, biotipo norte-americano (pernas finas, peitos grandes).

Eu tive uma “babá”, uma senhora negra que também cuidava do meu irmão, sete anos mais velho que eu. Porém, aos dois ou três anos, quem se estabeleceu na minha memória foi Luzinete. Eu tenho fotografias com ela me pegando no braço, totalmente enquadrada. No álbum de família, há, inclusive, fotos só dela. No dia que minha mãe disse que Luzinete não iria mais, eu adoeci. Tive quarenta graus de febre. Só melhorei quando mandaram trazer Luzinete de volta. Não durou muito, talvez mais um ano ou seis meses, pois nós nos mudamos para outro estado. Lembro de uma vez que fomos deixá-la em casa. Ela morava no morro, as casas ficavam em penhascos e era tudo escuro. Havia um incômodo de saber que ela morava ali.

Em *Recife frio* (2009), de Kleber Mendonça Filho, um meteorito cai sobre a cidade do Recife e ela se torna fria. Ironicamente, a arquitetura dos apartamentos revela o quarto da empregada como local mais privilegiado da casa, uma vez que ele é o mais quente. Com a reversão climática, morar de frente ao mar se torna um martírio. Eu já havia assistido ao curta quando presenciei o diálogo que meu irmão, meu cunhado e minha mãe tiveram sobre a demissão de Nicinha, a diarista que trabalhava no apartamento do meu irmão mais velho.

Nicinha morava na região metropolitana do Recife e pegava três ônibus para chegar ao apartamento do meu irmão. Ela só gostava de engomar roupa no escritório, cujas esquadrias transparentes de vidro, que iam do chão ao teto, mostravam todo o emaranhado de prédios de Boa Viagem, com o mar ao fundo. A visão do vigésimo sétimo andar contemplava praticamente todo o bairro. Meu irmão, meu cunhado e minha mãe reclamavam que Nicinha não fazia o

serviço direito e não estava no espaço correto para engomar, que era na “área de serviço”, onde a tábua de engomar *naturalmente* ficava.

Meu irmão pagava acima da média do que era cobrado comumente pelas faxinas. Nicinha falava muito ao celular. Um dia, meu irmão mandou uma mensagem para ela dizendo que não precisava mais vir trabalhar. Ela não entendeu, achou que era brincadeira. Depois, ele contratou outra, também negra, mas, dessa vez, ao contrário de Nicinha, tímida e reservada. Essa não *invade* o espaço do outro.

A exposição desses fatos cotidianos me parece uma ponte necessária para o entendimento da circulação de formações discursivas sobre racismo na cultura brasileira e, conseqüentemente, na investigação acadêmica. Pesquisar sobre racismo é, antes de tudo, saber do lugar de onde se fala. No encaminhamento epistêmico, é necessário que se compartilhe de uma subjetividade que insira a cor do pesquisador. É por esse chão que poderemos melhor observar ausências, distâncias e silenciamentos.

Minhas experiências e identificações, seja da polícia, do segurança do shopping ou de outros amigos negros, me afirmam como negro. Eu era o *moreninho* da escola ou em outra situação em que precisavam de um indicador visual rápido para a identificação. Na infância, queria ter o cabelo liso como o de Harry Potter, o que me custou longas tardes no banheiro de casa, com produtos para alisamento capilar.

Falar sobre racismo no Brasil é algo fluido, que passa pelo reconhecimento de privilégios e afirmação de discursos ou busca por uma desestabilização de sentidos. É por esse viés que, em determinadas situações sociais, não fui/sou lido como negro. Todas essas questões são necessárias de serem colocadas como contextualização dos caminhos que me fizeram chegar até o mestrado e que me proporcionaram a base para pensar sobre as problemáticas inseridas no objeto de estudo.

Dessa maneira, nesta pesquisa em cinema e análise do discurso ficcional, estudam-se as relações entre ficção e sociedade tendo em vista as questões ligadas ao racismo, memória e espaço urbano com base na estruturação da narrativa cinematográfica do filme brasileiro *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. A dissertação faz análise narratológica e fílmica da obra, observando as relações entre ficção e sociedade, com atenção especial às representações do racismo.

Para isso, apoiamo-nos em referencial teórico sobre espaço ficcional e personagem, a partir de Lins (1976), Borges Filho (2007), Brandão (2013) e Reis e Lopes (1988); sobre memória, a partir de Ricoeur (2007), Candau (2011) e Halbwachs (1990); sobre identidade,

com Hall (2015); racismo, a partir de Fernandes (2008a, 2008b), hooks (2019), Munanga (2017), Schwarcz (2017, 1998), Stam (2008), entre outros.

Analisamos, na pesquisa, que a construção do espaço é fundamental no desenvolvimento da narrativa, bem como as representações do racismo, como constitutivo da formação social brasileira, sendo uma peça-chave no entendimento da caracterização da personagem principal, Clara, e de sua relação com a personagem Ladjane, sua empregada doméstica. Observamos, no uso da memória, a partir do espaço urbano, um meio fundamental na construção, no filme, de uma perspectiva racializada, por meio dos diálogos entre as personagens, *mise-en-scène*, fotografias e objetos que compõem o espaço. A película mostra-se atenta ao exame dessas relações, dando continuidade ao trabalho do diretor de tematização de problemas sociais brasileiros. Contudo, a articulação desses temas é construída de maneira sutil, o que é necessário à formação de um olhar minucioso para a interpretação da multiplicidade de sentidos gerada pela obra.

Nas obras ficcionais, há uma história a ser contada. Para que ela se desenvolva, é preciso de quatro elementos mínimos: uma personagem, um espaço, um tempo e uma ação que essa personagem produza nesse espaço, durante algum período. Se escrevemos, por exemplo, que Chico chutou uma bola, temos uma história. Apesar de não estar explícito, sabemos que, para Chico chutar alguma bola, é necessário que haja uma superfície, mesmo que imaginária, para que a ação se desenvolva. Essa história pode ter várias camadas se adicionarmos outros elementos que irão produzir mais significações entre si.

Por exemplo, se dissermos que Chico estava nu enquanto chutava a bola, feita com palha colorida, no topo de um penhasco, em seu último dia de vida. A inserção dessas informações, aparentemente desconectadas entre si, mas associadas, gera uma série de perguntas que nos fazem tentar explicar as razões dessas combinações: por que Chico estava em um penhasco, nu, e chutava uma bola feita com palha colorida?

Quando fazemos essas perguntas, analisamos a constituição da narrativa, o ponto-chave para a nossa abordagem. É de onde tudo partirá em nosso trabalho. Portanto, procuraremos entender de que forma a história se desenvolve ao longo do filme. E como os discursos que se integram estruturalmente à história são articulados, como elemento interno à obra de arte, na observação do movimento dialético que compõe a sua relação com a sociedade, em um sistema de influências recíprocas (CANDIDO, 2006). Procuraremos realizar uma abordagem multivocal, empenhada na exposição da diferença cultural, de modo a enfatizar “o jogo das vozes, dos discursos e das perspectivas, incluindo aqueles operantes no interior da própria imagem” (STAM, 2003, p. 306).

Ainda no exemplo de nossa pequena história, se a informação de que Chico chutou a bola fosse contada pela própria bola, em sua queda no penhasco, e a duração da história se passasse durante toda essa queda, quais associações seriam colocadas em pauta, sobre a percepção de espaço e tempo? É possível contar uma história de duas horas durante uma queda do penhasco? Ou, por que a bola está contando a história e não o próprio Chico, que desencadeou a ação? A forma de organização da narrativa gera uma estruturação discursiva que define a expressão de determinadas concepções de temas.

Quando observamos a maneira como pessoas negras foram retratadas nos filmes brasileiros do século XX, percebemos que a narrativa, na maioria das vezes, não colocou como personagem principal a figura da mulher negra, nem de modo positivo, salvo raras exceções. O estereótipo da negra que exala sexualidade ou do negro malandro e estuprador, muitas vezes, aparecia à margem das ações principais que aconteciam nas histórias. No caso de assumirem papel central, os negros apareciam como vilões e afins. Além disso, as representações ficavam restritas à falta de tratamento de maior complexidade das personagens. Eles apareciam apenas como *personagens planos* (REIS; LOPES, 1988), ou ainda dos negros portadores de uma felicidade latente, apesar da vida miserável.

Assim, chegamos a outro ponto fundamental para a nossa pesquisa: o racismo. Ele perpassa os eixos dos aspectos que optamos por investigar no filme: memória, espaço e identidade. A dissertação caminha na estrada das relações entre ficção e sociedade. Portanto, volta-se para entender certos aspectos da realidade brasileira, como a questão urbana e o racismo. O cinema é uma forma de comer e sentir os sabores profundos do Brasil, em suas múltiplas contradições. A metáfora, aqui, tem um caráter de assinatura política sobre o que pensamos ser o cinema brasileiro: uma maneira de nos nutrirmos de nós mesmos para melhor compreender o país em que vivemos, cheio de abismos sociais, mas que, ainda assim, floresce no humor e no conseqüente deságue em todas as formas, luminosas, de arte. O cinema brasileiro é um caminho de elaboração de perguntas sobre o que seja a nossa natureza.

No plano da diegese, bem como de seus desdobramentos causais em termos de enredo ou intriga (REIS, 2018, p. 221), o filme trata da recusa de Clara, a última moradora de um prédio antigo de três andares, em vender seu apartamento, possibilitando a construção de um arranha-céu de alto padrão no local. A narrativa traz um trabalho complexo com o espaço, por conta do interesse no terreno do prédio e das agressivas investidas de Diego, neto do dono da empreiteira, operador do empreendimento fruto da especulação imobiliária, com suas promessas de felicidade em forma de torres residenciais de luxo, advindas de uma ideia de cidade excludente e segregadora.

No desenvolvimento do filme, em vários momentos, serão repetidas concepções sobre memória que se relacionam com espaço urbano e/ou racismo: as fotografias antigas de Boa Viagem, que dão início ao filme; os momentos diegéticos passado e presente do prédio Aquarius; diálogos sobre velho/novo (entrevista de Clara com jornalista jovem sobre uso de plataformas de *streaming* e vinil; encontro de Clara com um amigo jornalista, em prédio onde funcionava antigo cinema; e, depois, em restaurante mais antigo do Recife); ida ao arquivo público; a morte do filho de Ladjane, a empregada de Clara, por conta de acidente de moto; e a visita de Clara à lápide de seu marido.

Também podemos lembrar as fotografias de álbum de família que evocam memórias guardadas – o hábito de tirar fotos ao lado do carro; a empregada que roubou a família e ninguém sabia o nome; o tio negro engraçado, porém sério, na foto do dia de sua formatura em Direito; os usos do *zoom*, como recurso estético que discursiviza os espaços sociais (o *zoom out*, que relaciona a fronteira entre “a parte rica” e “a parte pobre”, com as torres espelhadas do Pina, com as casas de alvenaria de paredes expostas de Brasília Teimosa). Além dos enquadramentos e relações entre os quadros fílmicos que questionam a relação entre grupos sociais que utilizam espaços de lazer na cidade: a câmera que acompanha o professor de educação física, que faz uma dinâmica para gargalhar, para um grupo de habitantes numa praça, na praia, num *contra-plongée*, enquanto as torres de Boa Viagem compõem o fundo, seguido do aparecimento de um grupo de garotos negros da periferia, que se juntam ao primeiro grupo, ao que o professor adverte “tem lugar pra todo mundo, respeito, seriedade”.

Essas concepções sobre memória possuem clivagens na intersecção de classe, raça e gênero. Portanto, o que nos interessa é investigar a movimentação desses fatores na narrativa. As sobreposições de camadas, na observância tanto daquilo que é dito como daquilo que é não dito, a exemplo de quando relacionamos as experiências: saída do lar de Clara e o drama social latente de certas populações de bairros surgidos a partir de processos de ocupação, como o bairro de Brasília Teimosa, local onde Clara leva Tomás, o seu sobrinho, e a namorada dele, Júlia, para o aniversário na casa de Ladjane.

A nossa personagem principal enfrenta a pressão de permanecer em seu lugar. Ela é a única moradora do prédio, que já teve todos os seus apartamentos vendidos para a Construtora Bonfim. Diego, neto do dono da empresa, está à frente do projeto e utiliza de uma série de medidas (orgias, cultos evangélicos e cupins) para coagir Clara a sair de seu lar. Contudo, essa iminente perda do lar é algo que, apesar de doloroso, não deixará a personagem, uma jornalista aposentada, desabrigada ou totalmente fora de seu perímetro urbano. Clara tem o poder de

escolha, pois é dona de cinco apartamentos, além de receber aposentadoria e ter todos os seus três filhos independentes financeiramente.

Diego renomeia, talvez como estratégia de convencimento, o projeto para o “novo Aquarius”, como ele mesmo diz, denominação motivada em aparente respeito à preservação da memória do edifício que deixará de existir ali. Nesse tipo de proposta, o sentido de preservação de um espaço urbano é esvaziado; o que resta é o nome, deslocado e utilizado apenas como fetichismo, dando um toque adjetivo *vintage* ao local que estará alinhado com concepções de um projeto de modernidade que pensa a cidade prioritariamente como experiência individual. Favorece, assim, o crescimento de bolsões de pobreza e de processos de gentrificação, cujas consequências exemplificam-se como resultado do que foi a criação do bairro de Ladjane, Brasília Teimosa, comunidade surgida de uma ocupação que, historicamente, sofreu processos de deslocamento, a exemplo da construção de uma avenida, de nome homônimo.

A narrativa observa Clara. Contudo, ela é utilizada como personagem focal que desvela, na exibição de um quadro que se relaciona com a realidade brasileira, na ligação de pontos sobre a permanência no espaço urbano e seus matizes que variam conforme a classe e a raça. Diante dessa realidade social brasileira, que a obra ficcional ecoa em sua construção discursiva, não é nossa intenção trazer resoluções, mas entender as múltiplas possibilidades abertas no encontro dessas significações.

A classe aparece como um ponto importante no desenvolvimento da narrativa, quando são os ex-empregados da construtora, que pediram demissão, que avisam Clara sobre os cupins, ponto-chave para a chegada do clímax e sua conseqüente resolução. Durante o filme, os comentários sobre classe e raça são tecidos de maneira sutil e pulverizada.

Antes de passarmos adiante, pensamos ser interessante abrir espaço para os diálogos entre cinema e literatura, uma vez que trabalhamos com teóricos advindos da literatura, além de ser uma angulação proveitosa na percepção do nosso objeto.

Inicialmente o cinema não dispunha do recurso do som, nem a sua forma de abordagem ancorava-se em contar uma história, com começo, meio e fim (AVELLAR, 2007). Posteriormente, ainda no início do século XX, como meio de legitimação para se estabelecer no *status* de arte, o cinema incorpora e reelabora a narrativa literária. Assim, a narratividade configura-se como um forte ponto de contato entre a literatura e o cinema. A partir daí, a relação entre essas duas expressões artísticas adquire uma rede de significados na qual há uma ampliação das possibilidades da narrativa ficcional. A literatura exerce influência no cinema, a partir das adaptações fílmicas de grandes clássicos literários. Portanto, “foi em parte para ser

reconhecido como arte que o cinema se empenhou em desenvolver suas capacidades de narração” (AUMONT et al, 2012, p. 91).

As duas formas de arte estão abarcadas em necessidades de comunicação, ou seja, são linguagens que se estruturam para explorar espaços impossíveis. Assim como a literatura, o cinema também conta histórias cujo diálogo com o mundo estabelece modos específicos de se pensar sobre paisagens e memória, por exemplo. É basilar atentar o cinema não como surgimento instantâneo, isolado e homogêneo, mas, sim, como resultado de formas discursivas já existentes, cujas reelaborações acontecem pelo suporte da imagem em movimento.

Literatura e cinema parecem ser uma explicitação de modos de existência no mundo, com a tônica específica que, em certo sentido, os autores têm em mente a natureza de que aquilo não é a realidade concreta, mas um comentário sobre ela, e é justamente por isso que não há intenção (nem possibilidade) de construir uma exatidão tal qual é o mundo. Contudo, a força criadora reside no que esse olhar construído sobre a realidade propicia: a revisão de aspectos do cotidiano de forma diferente, na possibilidade de reflexão.

Estabelecer como base desse diálogo espontâneo a fidelidade de tradução, reduzir a palavra e a imagem a diferentes modos de ilustrar algo pensado ou sentido fora delas, elimina o conflito entre estes diferentes modos de ver o mundo, conflito natural e que estimula a literatura e o cinema a criar novas formas de composição. (AVELLAR, 2007, p. 13).

Dessa maneira, quanto mais experiências tivermos no consumo dessas duas artes, mais ampliaremos as possibilidades de interrelação entre as linguagens, assim como os acessos a diferentes pontos de vista sobre determinadas temáticas. Esse repertório permitirá o diálogo com realidades mais imediatas da nossa vida, por exemplo, as percepções que se tem sobre uma cidade, que, na comunicação com uma vivência, adquire sentidos, cujo tempo e as mudanças advindas daí vão falar sobre ausências ou permanências identitárias imersas na rede de lógicas político-econômicas no tecido urbano.

No primeiro capítulo, apresentamos o diretor de *Aquarius*, Kleber Mendonça Filho, e o seu contexto de produção fílmica em Pernambuco. Falamos sobre a tradição do cinema brasileiro abordar realidades políticas e econômicas. Depois, explicamos os elementos que estruturam a narrativa (personagem, espaço, ação, som, *mise-en-scène*), para que, assim, adentremos nos conceitos de memória e identidade. O que resulta em observar a cidade como um lugar fundamental na construção da identidade do indivíduo, o cinema como uma plataforma de elaborações de imagens da cidade, que está em constante mudança, a memória como elo entre o espaço urbano e o cinema. As análises partem das concepções de memória em

Halbwachs (1990), Candau (2011), Ricoeur (2007); identidade com Hall (2015); espaço e personagem a partir de Brandão (2013), Santos e Oliveira (2001); Gaudreault e Jost (2009), Aumont (2004), Reis e Lopes (1988) e Lins (1976).

No segundo capítulo, analisamos o uso do *zoom* como forte elemento estético no estilo de Kleber Mendonça Filho. Fazemos uma análise comparada com outros filmes para observar as diferentes problemáticas surgidas nas representações da luta pelo espaço urbano em narrativas fílmicas. E trazemos o conceito de ficção (ISER, 1996) enquanto uma construção de mundos alternativos para lidar com a realidade. Utilizamos de referencial do espaço urbano com Milton Santos (1996) e Jacobs (2011); elementos do discurso cinematográfico com Bordwell (2013a; 2013b), Nogueira (2009; 2014), Machado Jr. (1989), Shohat e Stam (2006).

O terceiro capítulo analisa o racismo na narrativa a partir de algumas cenas que se relacionam com a questão do espaço urbano e memória. Busca perceber de que maneira o filme irá posicionar a questão no desenvolvimento da narrativa. Chegou-se ao resultado de que o modo de estruturação da narrativa insere o racismo de maneira sutil, porém densa. Para explicar essa questão, utilizamos da metáfora da melodia em uma música: para perceber sons que se estruturam de forma secundária é preciso que o ouvido esteja educado e tenha repertório para tal. Assim é a questão do racismo em *Aquarius*. Há uma melodia principal (a narrativa que faz as ações do filme se desenvolverem) e outras que não especificamente têm relação direta com a primeira, mas que, se vistas com atenção, aprofundam os sentidos da narrativa principal, tal como é o som de um baixo (instrumento musical) no enriquecimento de uma música.

Para a análise do capítulo 3, utilizamos de discussões sobre racismo com base em Munanga (2017), Stam (2018), Rosemberg (2017), Florestan (2008a, 2008b), Foucault (2006), Renato Santos (2012), Schwarcz (2017, 1998), Pacheco (2011), Gonzalez (1983), Roth (2016), hooks (2019), Vannuchi (2017), Ricardo Santos (2012) e Telles (2018).

## 1. O EIXO NARRATIVO PRINCIPAL: CLARAS QUESTÕES

### 1.1 Kleber Mendonça Filho: um cinema brasileiro produzido na cidade do Recife

*Aquarius* é a décima segunda produção de Kleber Mendonça Filho. O diretor nasceu no Recife, em 1968, e desenvolveu uma carreira que dialoga com vários campos de expressão cinematográfica: inicialmente, como estudante, no curso de Comunicação Social, da Universidade Federal de Pernambuco; depois, como crítico de cinema, trabalhou no *Jornal do Commercio*, *Folha de São Paulo*, revistas *Cinética* e *Continente Multicultural* e no seu site *CinemaScópio*<sup>1</sup>. É diretor de um dos mais importantes festivais de cinema do estado de Pernambuco, o Janela Internacional de Cinema, e trabalhou no setor de Cinema da Fundação Joaquim Nabuco, na programação de filmes.

Na infância, Kleber teve contato com o cinema por incentivo da mãe, Joselice Jucá, historiadora, que o colocou em contato com leituras como *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, além de levá-lo à comunicação com ideias sobre reformas sociais e abolição, uma vez que pesquisava sobre o abolicionista André Rebouças (1838 – 1898). Ainda nesse período, foi morar na Inglaterra, em Essex, quando sua mãe fez doutorado. “Minhas primeiras experiências foram graças à UFPE, em VHS. E eu posso dizer que, desde os três, quatro anos de idade, que eu realmente tenho esse foco e interesse muito peculiar pelo cinema. Fui só desenvolvendo de maneira exponencial.” (MENDONÇA FILHO, 2011 apud MANSUR, 2014, p. 87)

Com uma série de premiações, a começar pelos curtas, como *Vinil verde* (2004), *Eletrodoméstica* (2005) e *Recife frio* (2009), Kleber também recebeu, em 2019, o Prêmio do Júri, no Festival de Cannes, pelo seu último filme, *Bacurau* (2019), que é codirigido por Juliano Dornelles. O longa também foi indicado à Palma de Ouro. No Festival de Cinema de Munique, também recebeu o prêmio de melhor filme, além de ter sido indicado a melhor filme no Festival de Sydney. Esse terceiro longa dá continuidade à linha de prêmios que Kleber recebeu com *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016).

Ruas, cafés e cinemas da cidade do Recife foram pontos luminosos na construção de afetividades que resultaram em produtos audiovisuais que se alinham à *brodagem*, conceito defendido na tese de Amanda Mansur Nogueira (2014), cuja característica principal é a rede de afetos, de concessões, favores e permutas que os cineastas estabeleceram como forma de

---

<sup>1</sup> O *CinemaScópio* era um site mantido por Kleber Mendonça, nos anos 2000, que trazia críticas, relatos e coberturas de festivais de cinema, em destaque, o Festival de Cannes. O espaço servia de plataforma de interação e discussão com os leitores sobre cinema.

fortalecimento da cena audiovisual do Recife, o que favoreceu a efervescência de diretores e filmes de baixo orçamento.

Cineclubes, a Associação Brasileira de Documentaristas de Pernambuco (ABD-PE), o Cinema da Fundação, Café Castigliani, os bares da rua Capitão Lima, o Bar Central, todos esses fazem parte da cena cultural cinematográfica da cidade do Recife, sendo pontos de encontro de cineastas, algo constitutivo da identidade desse grupo (NOGUEIRA, 2014).

*Aquarius* foi um filme que estreou num contexto político singular no Brasil: o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. Em sua estreia, em Cannes, a equipe do filme fez um protesto no tapete vermelho (MORAES; VICENTE, 2016). A repercussão desse protesto promoveu uma visibilidade que o associava a um caráter progressista, de engajamento político, algo que se liga a uma tradição do cinema brasileiro de abordar realidades políticas e socioeconômicas, com o Cinema Novo, o Cinema Marginal e o Cinema da Retomada.

Direcionado na intenção de retratar temas da realidade local, que não eram contemplados no cinema brasileiro de feição hollywoodiana até então feito, o Cinema Novo foi um movimento cinematográfico surgido na década de 1960, cujas inspirações do Neorealismo Italiano e da *Nouvelle Vague* Francesa explicavam as tônicas de luta de classes, bem como seu modo de filmagem tecnicamente limitado. Glauber Rocha, expoente do movimento, em manifesto intitulado *Eztetyka da fome*, fala que “o Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes da sua existência.” (ROCHA, 2004, p. 33). Ou seja, o subdesenvolvimento atribuído ao Brasil era força criativa e temática, manifestando-se em linguagens alegóricas (XAVIER, 2014), exprimindo-se no modo precário da produção cinematográfica, com poucos equipamentos e orçamento reduzido e que se dava, mais do que por qualquer outra coisa, pela vontade de fazer filmes que ecoassem as necessidades de expressão política de uma classe média intelectualizada, no momento em que o Brasil sofria um golpe ditatorial.

O Cinema Marginal aparece como uma espécie de radicalização dos impulsos do Cinema Novo. Dessa maneira,

Ao bom humor da ironia de 1968, o Cinema Marginal opõe a sua dose amarga de sarcasmo e, no final da década, a ‘estética da fome’ do Cinema Novo encontra seu desdobramento radical e desencantado na chamada ‘estética do lixo’, na qual câmara na mão e descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto-e-branco que expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto. (XAVIER, 2001, p. 17).

Ambos os movimentos do Cinema Novo e Cinema Marginal aliavam-se a uma constelação de pensamento em dimensão de entender e confrontar as dificuldades sociais e econômicas da nação. A discursivização sobre a natureza de subdesenvolvimento da situação brasileira era força motora para as transgressões estéticas que marcaram o período dos anos 1960-1970, na cinematografia do país.

No Cinema da Retomada, não houve um movimento estético organizado, mas sim um momento histórico no qual a produção cinematográfica brasileira voltava a se desenvolver e ter financiamento e apoio do Estado, através de editais, festivais e leis, depois de um período morto.

Para entendermos esse cenário, é preciso saber que, desde 1969, a Embrafilme figurava como a base de financiamento do cinema brasileiro. Com a política neoliberal adotada, em 1990, pelo governo do presidente Fernando Collor de Mello, as políticas de incentivo ao cinema acabaram.

Março de 1990 marcou o fim de mais um ciclo na história do cinema brasileiro: no dia 16 daquele mês o presidente Fernando Collor de Mello pôs fim à política cultural praticada até então, quando extinguiu a única lei brasileira de incentivo fiscal para investimentos em cultura (lei nº 7.505/86, conhecida como lei Sarney), e através da medida provisória 1518, dissolveu e extinguiu autarquias, fundações e empresas públicas federais, como a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Concine (Conselho de Cinema, órgão vinculado a Embrafilme, responsável pelas normas e pela fiscalização da indústria cinematográfica do mercado de cinema no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais). O mesmo pacote de medidas dissolveu o Ministério da Cultura, transformando-o em uma secretaria do governo, e criou o Instituto Nacional de Atividades Culturais (INAC) - que deveria receber as atribuições, receitas e acervos das fundações e empresas culturais extintas. (MARSON, 2006, p. 17).

O corte do Estado para o financiamento do cinema brasileiro deu força ao hiato na produção cinematográfica, cuja crise formava seus sintomas ainda na década de 1980. O cenário ensaia novo fôlego com a criação da Lei Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de Dezembro de 1991), aliada à pressão dos cineastas para a elaboração de uma legislação específica para o setor. Enquanto a nova legislação não era sintetizada pelo Estado, os municípios e estados brasileiros entraram como norte ao criarem leis e incentivos para a produção cinematográfica. Tal articulação resultou, por exemplo, no vigor da produção audiovisual pernambucana, em filmes como *Baile perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, considerado um símbolo do período do Cinema da Retomada.

Em 1992, Collor é alvo de *impeachment* e dá lugar para seu vice-presidente, Itamar Franco, assumir. Este, por sua vez, restabelece o Ministério da Cultura e cria a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Esse cenário produtivo resultou na Lei do Audiovisual, que entrou em vigor em 20 de junho de 1993. Com o governo de Fernando Henrique Cardoso e a estabilização, via Plano Real, a economia se restabelece, o que proporciona abertura para expectativas de incentivo e solidez no setor audiovisual; aliadas à boa recepção do filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (1995), de Carla Camurati, e às comemorações mundiais pelos cem anos de criação do cinema, cuja primeira sessão pública, ocorrida em 1895, de um filme dos irmãos Lumière, tornou-se o gesto inaugural da sétima arte. É dessa forma que “o sucesso de *Carlota Joaquina*, a euforia do Real e o centenário do cinema ajudaram a entender o porquê o ano de 1995 é considerado o ano da retomada do cinema brasileiro” (MARSON, 2006, p. 69).

Ao analisarmos brevemente alguns dos principais períodos do cinema brasileiro, percebemos o quanto os cenários político-econômicos influenciam nas produções em termos estéticos e práticos. Infelizmente, o cenário atual parece retomar um ciclo de pouca nitidez para os caminhos da cultura e, em específico, do cinema no Brasil. No governo Bolsonaro, o Ministério da Cultura foi diluído e os incentivos para o cinema cortados. Porém, o cinema brasileiro resiste e se afirma em reconhecimento internacional ao estar na lista de filmes indicados ao Oscar, com *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa, ao levar o Prêmio do Júri, dado a *Bacurau* (2019), e os prêmios internacionais de *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2019), de Karim Aïnouz.

*Aquarius*, ao colocar em pauta a necessidade de preservação da memória das paisagens e dos indivíduos e grupos sociais, é um exemplo luminoso do que as políticas de incentivo produziram nos últimos anos.

## **1.2 *Aquarius*: narrativa, ação, espaço e personagem**

Para que se entenda o desenvolvimento de nossa análise, é necessário expor alguns conceitos básicos de partida sobre narrativa, *mise-en-scène*, personagem e espaço, que serão aplicados ao nosso objeto.

No livro *Literatura, cinema, televisão*, Ismail Xavier (2003) ressalta a forma narrativa como principal ponto de contato entre o cinema e a literatura. Além dessa ligação, a personagem também se estrutura como parte importante, uma vez que

na narrativa literária (da epopeia ao romance e do conto ao romance cor-de-rosa), no cinema, na história em quadrinhos, no folhetim radiofônico ou na telenovela, a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa. (REIS; LOPES, 1988, p. 15).

Em visão geral, a título de organizarmos didaticamente nossa exposição, a literatura e o cinema são apenas plataformas diferentes de contar histórias. O teórico paranaense, tomando por base os formalistas russos, traz os conceitos de fábula e de trama (XAVIER, 2003) para explicar a estruturação do discurso narrativo. Enquanto a primeira é “uma certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor”, a segunda é “o modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/espectador) por meio do texto, do filme, da peça.” (XAVIER, 2003, p. 65).

No plano diegético, *Aquarius* narra a trajetória de uma senhora aposentada que é pressionada, por uma construtora, através de uma série de ações (festa sexual, culto evangélico e inserção de colônia de cupins), a vender o apartamento em que mora, local onde reside há mais de trinta anos. A narrativa (a trama) se desenvolve a partir da visão de Clara. É fundamental atentar que,

Em verdade, o que um filme, um romance ou uma peça me oferecem é a trama, pois não posso me relacionar senão com a disposição do relato tal como ele me é dado. E é a partir daquilo que me oferece - a trama - que deduzo a fábula, que refaço a vida das personagens em minha cabeça. E não o contrário. Narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida. (XAVIER, 2003, p. 66).

A sucessão de fatos que acontecem na trama constrói múltiplos sentidos a partir da linguagem cinematográfica. A *mise-en-scène* e a *mise-en-shot* compõem também as bases de atenção para observarmos as camadas do filme. Enquanto a primeira tratará de aspectos como cenário, figurino, maquiagem, iluminação e encenação (BORDWELL, 2013a), a segunda aborda a questão de como a câmera se movimenta (BORDWELL, 2008). Assim sendo, em seu significado

A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera. Portanto, os diretores de Hollywood, que nem sempre escrevem os roteiros dos filmes e talvez nem tenham direito a opinar sobre a montagem,

ainda assim podem decididamente dar forma ao filme na fase da *mise-en-scène*. O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal. (BORDWELL, 2008, p. 33).

A forma como a imagem é organizada pode emitir várias significações e direcionamentos. O cinema, por ter um efeito de sentido que nos faz associar as imagens diretamente com o real, produz o estabelecimento de significados que impactam a maneira como pensamos sobre determinados assuntos. “A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos.” (BORDWELL, 2008, p. 29). Em vista disso, o filme é a construção, operada por escolhas, de determinado tipo de mundo cuja relação com o mundo real é complexa (VANOYE; GALIOT-LÉTÉ, 1994) e pode aparecer desde as pequenas escolhas estéticas até a base para o desenvolvimento da trama. Além das seleções conscientes do diretor, o filme é um tipo de material que está sujeito a outras formas de organização indireta.

Ao analisarmos a narrativa no cinema é preciso atentar para o que é a sua materialidade, feita de imagem em movimento. Para isso, remontamos ao início de seu surgimento, no qual o maior desafio era contar uma história sem o recurso do som para a fala dos atores. Era preciso o estabelecimento de certo tipo de organização das imagens para que houvesse raciocínios comunicativos cuja emissão fosse de relativa facilidade de entendimento para aquele público que se formava e que precisava ser fidelizado. É dessa maneira que,

Durante os primeiros vinte anos da história do cinema, a narrativa só podia se valer da imagem em movimento para transmitir uma história. Como o som sincronizado ainda não tinha sido inventado, filmes como *O grande roubo do trem*, *Metrópolis* e *Encouraçado Potemkin* tiveram de utilizar técnicas não dialogais para servir de suporte aos personagens e ao enredo. As cartelas (intertítulos) eram usadas quando era preciso explicar alguma coisa, mas somente como último recurso. (SIJLL, 2017, p. 13).

A essa falta característica desse primeiro período do cinema, uma linguagem cinematográfica começava a ser esboçada. Se, em primeiros momentos, poderia se pensar que a função da câmera seria apenas a de ilustrar as imagens de uma história, tal como um volume de *Alice no País das Maravilhas*, em que se poderia visualizar, ao longo das páginas, aquarelas da personagem, descobriu-se depois, através da prática, que as particularidades de contar uma história em imagem em movimento eram bem mais complexas.

Posicionamento de câmera, iluminação, composição, movimento e montagem: eram esses os principais elementos em que se confiava para contar uma história. Ferramentas cinematográficas, como a câmera, não eram usadas apenas para registrar a cena. Em vez disso, cabia a elas levar adiante o enredo e desenvolver os personagens, já que não havia diálogos aos quais recorrer. (SIJLL, 2017, p. 13).

O som foi um dos grandes paradigmas do cinema. Quando a tecnologia surgiu, em 1926, a centralidade do diálogo e da narração sonora se estabeleceu nos filmes (SIJLL, 2017). Contudo, a inserção desse recurso técnico causou polêmica entre uma parte de teóricos, diretores e espectadores que acreditavam no purismo alcançado pelo cinema até então e em como o novo cenário poderia diminuir as potencialidades estéticas da sétima arte. Porém, o que decorreu daí foi o uso da literatura como um dos caminhos bem sucedidos no estabelecimento do cinema como fenômeno cultural. Grandes obras literárias, cujo enredo já era de conhecimento geral, foram adaptadas para o cinema em diversas versões (STAM, 2006).

Em continuidade ao nosso quadro de referenciais iniciais, *Aquarius* conta a história da relação de uma personagem e seu lar. Por essa via, notamos a importância dada ao prédio e ao apartamento. O fato de Clara ter morado durante longo tempo de sua vida ali faz daquele local um espaço de permanência importante, que nos dará o material para entendermos a insistência da não mudança. Assim, “toda ‘morada estável’ onde o homem se instalou equivale, no plano filosófico, a uma situação existencial que se assumiu” (ELIADE, 2008, p. 145). À vista disso, iremos perceber, no desenrolar do filme, os momentos de perdas, confrontamentos e alegrias que constroem a personagem.

Com isso em mente, a relação do espaço com a personagem compreende identidades e situa seus planos de ação. Ora vazio ou lotado, à noite, durante o dia, sem móveis, no passado e no presente, o edifício *Aquarius* aparece, de várias maneiras, associado a Clara e às personagens e situações ao seu redor.

A película de Kleber Mendonça Filho coloca o espaço como elemento principal na diegese. A personagem insiste em continuar em sua morada. Uma vez que “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Reimaginamos constantemente sua realidade: distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa, seria desenvolver uma verdadeira psicologia da ‘casa’” (BACHELARD, 1978, p. 25).

A casa é um local privilegiado para entendermos a poética do espaço. Bachelard (1978, p. 28) fala em toponálise como o “estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”. É assim que podemos observar a casa como um centro de solidão, valor de proteção e um todo no mundo. A casa é construída por quem a habita, uma fonte de acesso às

subjetividades da personagem. O filósofo francês chama a atenção para os objetivos de uma análise que contemple a questão da morada:

é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. (BACHELARD, 1978, p. 18).

Portanto, o conflito dramático da narrativa fílmica *Aquarius* se constitui a partir da permanência da personagem em sua morada, integrante de um espaço urbano localizado na orla da praia de Boa Viagem, área nobre do Recife. Clara é a única moradora remanescente do antigo edifício Aquarius. Diego, neto de Seu Geraldo, dono da Construtora Bonfim, quer comprá-lo para construir um residencial de luxo, o *Atlantic Plaza Residence*. Diante da recusa convicta de Clara, Diego executa ações na tentativa de concretizar seu plano: 1) permite que um funcionário organize uma orgia sonora, no apartamento localizado acima do apartamento de Clara; 2) aluga o espaço para um lotado culto evangélico e 3) ordena que funcionários insiram, na ausência de Clara, cupins em alguns dos imóveis, estabelecendo o destino iminente de demolição do prédio – o mais decisivo, em termos de desenvolvimento do enredo.

Clara possui várias identidades: jornalista, mãe, filha, avó, cidadã que luta pelo direito de permanecer em sua morada, mulher sexagenária, amiga, cunhada, escritora etc. Conforme abordado por Hall (2015), o indivíduo moderno passa por uma crise de identidade, no sentido de que as fronteiras entre os papéis sociais fluidificaram, atravessando amplo processo de mudança e misturando-se umas com as outras, na exposição de contradições e ambivalências.

“Em essência o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado” (HALL, 2015, p. 9). Isto é, as concepções de identidade que guiaram as ações dos sujeitos e das instituições de produção e comunicação de sentido dissolveram-se frente aos processos da realidade globalizada. Agora, “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia [...] à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (HALL, 2015, p. 12). A oportunidade de estabilizar sentidos por meio do espaço de um lar, ou seja, ancorar-se na permanência de uma casa, como Clara faz, ganha contornos

singulares na inscrição do seu corpo e de sua mente. Foi no Aquarius onde ela enfrentou um câncer, criou seus filhos, viveu um grande amor, comemorou aniversários.

As ações se desenvolvem em uma linearidade temporal, organizada em três partes, intituladas de capítulos (*O cabelo de Clara*, *O amor de Clara* e *O câncer de Clara*) – recurso de organização narrativa também utilizado em filmes de Lars Von Trier e Stanley Kubrick. O *clímax* (BORGES FILHO, 2007) da história acontece na última parte, quando Clara descobre a colônia de cupins e, depois disso, vai até a sede da construtora com documentos, adquiridos a partir do capital de influência da personagem como ex-jornalista, cujo conteúdo não é revelado na história, que podem comprometer moralmente a integridade de Seu Geraldo.

O primeiro capítulo, *O cabelo de Clara*, apresenta dois espaços: a praia de Boa Viagem e o edifício Aquarius. Esses dois espaços se repetem, em tempos narrativos diferentes: em 1980 e no tempo presente do filme. Assim, temos como *percurso espacial* (BORGES FILHO, 2007): praia-Aquarius-praia-Aquarius. Os dois primeiros espaços, localizados no tempo passado, e os dois últimos, no tempo atual da narrativa. Dessa forma, o primeiro capítulo é uma apresentação da protagonista e dos espaços principais onde as ações se desenvolverão, além de estabelecer o principal conflito dramático: a proposta de venda do apartamento, quando Seu Geraldo e Diego fazem uma visita a Clara, visita que pelo tom da conversa, aparenta não ser a primeira.

No tempo passado, em 1980, a protagonista aparece jovem, de “cabelinho Elis Regina”, referência à cantora porto-alegrense, como Adalberto, seu marido, diz. Tomamos conhecimento de que Clara fumava maconha, é mãe de Martinho, Aninha e Rodrigo, gosta da banda Queen, se curou de um câncer, processo no qual o marido foi o maior suporte emocional, e tem um laço afetivo com Tia Lúcia, cujo aniversário de oitenta anos é o mote para conhecermos o edifício e o apartamento. É nessa comemoração que acontece a transição temporal para o presente da narrativa.

A transição é feita a partir da mudança do conteúdo espacial do apartamento de Clara. De uma sala cheia de pessoas dançando, ao som de *Toda menina baiana*, de Gilberto Gil, para uma sala vazia, com móveis e janelas modificados, mas que aparenta ser o mesmo local. A passagem do tempo acontece através da sobreposição de imagens. O fio narrativo que liga os dois momentos é a música que segue seu curso, independente da mudança temporal. Da festa que se passava à noite, para a manhã de sol do presente: Clara aparece com 65 anos, de cabelos longos e pretos, na varanda de seu lar. O prédio, que, em 1980, era rosa, agora está pintado de azul, e, posteriormente, estará pintado de branco. Sabemos que é o tempo presente por conta de elementos do espaço do apartamento de Clara (TV LCD) e da orla de Boa Viagem (carros atuais).

Nessa segunda parte do primeiro capítulo, conhecemos Ladjane, a empregada doméstica de Clara, e Roberval, o amigo bombeiro que, no último capítulo, irá abrir os apartamentos infestados de cupins. Também tomamos conhecimento do tipo de câncer que Clara vivenciou, ao vermos a ausência da mama esquerda, preenchida com uma cicatriz, na sua volta do banho de mar. Analisaremos essa cena mais adiante.

O cabelo é um símbolo de força na história bíblica de Sansão e na mitologia grega com a Medusa. Em *Aquarius*, o título do primeiro capítulo, *O cabelo de Clara*, sugere compor um traço identitário importante na compreensão da protagonista quando observamos esses momentos iniciais da narrativa, cujas imagens estabelecem sentidos sobre a vida como temporalidade marcada no espaço do corpo, seja por meio de cicatrizes de câncer ou da explicitação de sua cura como carimbo que se mantém a partir do cultivo dos cabelos longos – aqui, é como se o espaço corporal da personagem pontuasse para o espectador a vitalidade que será estratégica no desenvolvimento das ações ao longo do enredo.

Dessa forma, percebemos que a estruturação da narrativa segue uma ordem simples. Há uma personagem principal, que é acompanhada pela câmera, de forma praticamente absoluta, durante todo o filme – essa informação é estratégica para pensarmos as possibilidades de aberturas e estabelecimento de características que irão desenvolver a complexidade da personagem. Ela luta por um objetivo: a permanência no seu lar, cujos espaços revelam muitas características suas, como a profissão de jornalista e escritora, o gosto por música e arte, a solidão da velhice, as redes de afeto impressas em fotografias e permeadas por vida e morte, a memória de épocas felizes e tristes, e que a situam em seu presente.

Em três situações, o discurso de Ana, filha de Clara, e Diego, seu antagonista, corroboram como abertura para o estabelecimento da importância que o prédio tem para a protagonista. No primeiro encontro entre Clara e Diego, no capítulo inicial, em certo ponto do diálogo, Diego explica uma novidade que não estava prevista inicialmente em seus planos: o condomínio de luxo, que será construído no lugar de Aquarius, manterá o nome do “mesmo edifício que existia aqui neste lote”, ao que Clara responde: “o prédio existe, tanto existe que você tá aí encostado nele”. Em outros dois momentos que fazem parte da cena da primeira aparição dos três filhos, no tempo narrativo presente, em um almoço de domingo, no Aquarius, Ana, a filha de Clara, denomina o edifício de “prédio fantasma”, e ironiza o valor do apartamento quando revela o preço de dois milhões de reais ofertados pela Construtora Bonfim. “Eles tão oferecendo quase dois milhões de reais por *esse* apartamento”. “O que você quer dizer com esse, uma pausa, apartamento?”. Clara complementa, lembrando que o apartamento foi o lugar onde eles, seus filhos, cresceram, além de ser na praia de Boa Viagem.

A Clara de 1980, que é casada e tem, no marido, um amor de confiança, é diferente da Clara do tempo presente, viúva, em suas experiências amorosas. *O amor de Clara*, título do segundo capítulo, ocupa outros lugares. Clara tem seu corpo rejeitado, numa experiência frustrada, quando revela a falta de uma de suas mamas ao pretendente que conheceu na seresta. O sexo só acontece pela via profissional, ao contratar um garoto de programa.

Além da praia de Boa Viagem e do edifício Aquarius, outros espaços compõem a narrativa fílmica e são percorridos pela personagem que, como já destacamos, se mantém em destaque durante todo o filme. Clara anda por uma ponte antiga do Recife com o sobrinho Tomás; visita o irmão e a esposa na livraria deles; vai a um clube popular de seresta com as amigas; vai ao cemitério visitar o túmulo do marido; vai a Brasília Teimosa, bairro pobre do Recife, prestigiar o aniversário da sua empregada, Ladjane; vai ao centro da cidade e a um restaurante caro com um antigo amigo jornalista, que é quem lhe oportuniza a descoberta dos documentos comprometedores de seu Geraldo; vai a um arquivo público, onde se encontram esses documentos; e, por fim, vai à Construtora Bonfim. Todos esses espaços são entremeados por Aquarius e a praia de Boa Viagem.

O conceito de espaço na narrativa demanda uma abordagem transdisciplinar, pois há uma multiplicidade de acepções advindas de vários campos de conhecimento (BRANDÃO, 2013). Ou seja, ao analisarmos a narrativa de *Aquarius*, utilizamos de conceitos advindos do campo da geografia, urbanismo, arquitetura, literatura, sociologia, fenomenologia, comunicação e estética. As acepções para definir o que é espaço dependem do entrecruzamento dessas linhas de abordagem. A linha mestra é, inequivocamente, em torno do desenvolvimento de uma narrativa audiovisual, observando as lógicas de representação do espaço e como ele será delineado. Para entender melhor a representação dos dados tematizados na narrativa, no caso, quanto ao espaço, é importante entendermos o contexto de verticalização urbana, as segregações sociais do espaço na cidade e as significações do que é ter um lar, uma morada, na formação das identidades.

Com base nesses elementos, iremos adentrar a narrativa que, de modo geral, necessita de três elementos básicos: uma personagem, um local e um tempo em que essa personagem irá progredir suas ações, que pode ser tanto real quanto psicológico. Em termos didáticos, pensar na construção de uma narrativa seria como entender as primeiras escolhas que se deve tomar ao começar algum jogo de computador ou console: é preciso definir um conjunto de características que vão desde o biotipo da personagem até o espaço de luta, por exemplo, e o tempo que irá durar a partida. Nesse ponto é que,

[...] se criamos uma personagem ficcional, vamos posicioná-la relativamente a outros elementos de nosso texto. Podemos situá-la fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (definimos um espaço histórico), em relação a outras personagens (determinamos um espaço social), em relação às suas próprias características existenciais (concebemos um espaço psicológico), em relação a formas como essa personagem é expressa e se expressa (geramos um espaço de linguagem), e assim por diante (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 67-68).

Há uma especificidade ao analisarmos os conceitos de espaço na narrativa fílmica quando consideramos que a imagem também entra como texto não verbal que, ao lado das falas das personagens, arquiteta o seu desenvolvimento. Portanto,

Espaço no filme refere-se à dinâmica espacial intrínseca ao fotograma do filme. O fotograma (ou *frame* em mídias digitais) do filme é tanto um instantâneo estático como parte de uma imagem em movimento. Combinada ao movimento, a direção da tela se transforma num elemento eficaz da história. (SIJLL, 2017, p. 20).

Dessa maneira, chegamos a uma conceituação de espaço cuja textura é resultado das relações entre as camadas de conteúdos dinâmicos da imagem e do texto. Contudo, as fronteiras entre esses dois campos podem ser borradas quando, por exemplo, observa-se o uso do texto como significante imagético. Em *O som ao redor* (2012), mensagens no asfalto são grafadas nas ruas de um bairro. As frases se integram com a paisagem da cidade e funcionam como elemento composicional da *mise-en-scène*. Nessa discussão, assinala-se a imagem como um significante eminentemente espacial: ela é a unidade básica da narrativa no cinema (GAUDREAULT; JOST, 2009). Em diálogo com esse conceito,

o espaço não é um percepto, como são o movimento ou a luz, ele não é visto diretamente, e sim construído, a partir de percepções visuais, como também cinésicas e táteis [...] ver o espaço seria, portanto necessariamente interpretar, à custa de uma construção já complexa, um certo número de informações visuais. (AUMONT, 2004, p. 142).

Um exemplo de como se dá essa relação ocorre na cena em que Clara se encontra, pela segunda vez, com Diego, na garagem de Aquarius. Ela questiona a razão de funcionários da empresa trazerem colchões para o prédio. Ao que Diego responde: “os apartamentos, eles tão vazios, mas eles são propriedade da construtora, a gente pode trazer o que for necessário pro trabalho”. Esse é o primeiro momento de confronto direto entre as personagens, excetuando-se o tom do encontro inicial, no qual Diego insiste em colocar o envelope da proposta de venda do apartamento por debaixo da porta, depois de Clara empurrar o invólucro.

Clara pede para Diego retirar o carro que bloqueia a saída. Nesse momento, as cenas que se seguem são: Diego dando ré com o carro e Clara avançando com o carro. O enquadramento dá o tom de como será a postura de Clara com relação às ações de Diego no Aquarius. Enquanto o antagonista se movimenta em direção à borda esquerda do quadro fílmico, Clara também avança nessa direção. O enquadramento e a montagem das cenas colocam a protagonista “tirando” Diego do espaço do quadro, conforme observamos na Figura 1, na página seguinte.

A direção dos elementos da tela tem um valor fonte, se assim o podemos dizer, que foi sedimentado com base na relação histórica do ser humano com os regimes imagéticos acessados. Ou seja, o repertório que adquirimos com imagens anteriores à invenção do cinema foi, e ainda é, norteador de muitos aspectos da linguagem cinematográfica e como a absorvemos. É nesse sentido que o nosso movimento de leitura, enquanto ocidentais, direciona-se da esquerda para direita e influencia a forma como interpretamos a imagem. É por esse viés que chegamos ao conceito de *direção da tela* e seus três eixos X, Y e Z.

Direção da tela refere-se à direção para a qual um personagem ou objeto está se movendo. Eixo X refere-se à linha que corta horizontalmente o fotograma. Os objetos podem se deslocar da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda ao longo do Eixo X. Eixo Y refere-se à linha que corta verticalmente o fotograma. Os objetos podem se mover para cima ou para baixo do eixo Y, da parte superior do fotograma para a parte inferior e vice-versa. Eixo Z refere-se ao eixo que vai da frente de quadro ao fundo ou do fundo à frente. O Eixo Z é que transmite ao público a sensação de um espaço em 3D ou de profundidade de campo.

[...]

Eixo X: O olhar se move confortavelmente da esquerda para a direita, já que isso imita a leitura. Como o olhar não está tão acostumado a se mover na direção contrária, isso é menos confortável.

Eixo Y: Parece fácil mover um objeto para a parte de baixo da tela, pois nosso senso de gravidade nos ajuda. Já movê-lo para a parte de cima da tela parecerá difícil, pois pressupomos que ele será repellido pela gravidade.

Eixo Z: Quando um objeto se move ao longo do Eixo Z, parece estar se movendo num espaço tridimensional, da frente para trás ou de trás para a frente. O tamanho da imagem muda dependendo do lugar em que o objeto aparece na trajetória e da lente utilizada. (SIJLL, 2017, p. 20-21).

Além desses três eixos, há os eixos XY, que são as diagonais do quadro fílmico. Elas também são de fundamental orientação na emissão de sentidos na narrativa e se dividem em dois pares: diagonais descendentes e diagonais ascendentes:

Diagonais descendentes: A gravidade ajuda o movimento das diagonais descendentes. A descida parece fácil, possivelmente inevitável. Uma vez

iniciado o movimento, é impossível pará-lo. A descida da esquerda para a direita é mais fácil porque ela se move na direção de leitura.

Diagonais ascendentes: A gravidade age contra as diagonais ascendentes. É mais fácil cair do que se mover para cima. A ascensão da direita para a esquerda é a mais difícil de todas as direções de tela: ela vai contra a direção de leitura e também age contra a gravidade. (SIJLL, 2017, p. 26).

Em nossa cena de exemplo, o ponto que é sensibilizado de direção da tela é o Eixo X. Note que ambos os personagens apontam para a direção que é desconfortável ao olhar. A imagem emite ao espectador uma dupla inquietação: além da direção, o olhar para fora de quadro das personagens. Contudo, essas convenções não são estáticas e é preciso entendê-las com o mesmo dinamismo que a materialidade das imagens requerem. Elas são pontos de partida de análise que podem se afinar em totalidade ou não.

**Figura 1** – Diego dá ré com o carro para que Clara avance – um jogo de forças que irá representar a relação de antipatia entre ambos.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Portanto, é a partir da relação das falas dos personagens e imagens que aspectos da trama e da natureza das personagens são articulados e se atualizam à medida que a história avança. Ou seja, a figura do vilão, em Diego, se constrói ao longo do enredo, a partir dos discursos verbal e visual relacionados a ele. Diego não tem contradições, de um ponto de vista funcional, é um *personagem plano*, pois “reincide nos mesmos gestos e comportamentos, enuncia discursos que pouco variam” (REIS; LOPES, 1988, p. 218). Quando observamos a forma como é apresentado, parece que ele é posto na história apenas para tensionar Clara, colocando-a em confronto com seus privilégios de classe.

O fato de Diego ser um ponto de emissão dos discursos que ratificam as políticas de especulação imobiliária, também o situa como um *personagem tipo*, “entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação” (REIS; LOPES, 1988, p. 223).

As imagens que vemos em *Aquarius* são espaços que existem fora do mundo fílmico: a cidade do Recife e a conseqüente realidade da especulação imobiliária em Boa Viagem, apinhada de arranha-céus na orla. É por meio da personagem principal que imagens do Recife, que dialogam com realidades socioeconômicas, são apresentadas a partir de divisões do espaço. Por exemplo, quando Clara informa à namorada do seu sobrinho, Tomás, que a praia do Pina e de Brasília Teimosa são divididas a partir de um esgoto que deságua no mar. “Pra cá do cano dizem que é a parte rica, pra lá do cano, a parte pobre”. É por meio desses discursos que os sentidos se articulam e a desigualdade social brasileira aparece como chão a partir do qual se tece a narrativa fílmica.

Assim, o espaço funciona como elemento que posiciona social e economicamente as personagens na narrativa. Um esgoto que divide um espaço é uma imagem que comenta a infraestrutura da cidade, ao pensar na falta de saneamento básico nos locais mais pobres; é um tipo de divisão – “aqui a parte rica, lá a parte pobre” – que estabelece relação direta com Clara e Ladjane, ao adicionar mais uma camada nas personagens sobre seus locais na sociedade. Vejamos que,

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). (REIS; LOPES, 1988, p. 204).

Desse modo, naquela cena, o cenário geográfico abarca atmosferas sociais. Veremos, mais à frente, que a ação que se segue, um vertiginoso *zoom out*, irá reafirmar essas relações do espaço físico com o espaço social, ao relacionar Boa Viagem com Brasília Teimosa: os prédios espelhados ao lado da favela.

Há uma semelhança documental entre os espaços de *Aquarius* e os espaços da cidade do Recife; a placa de aviso de tubarões; o posto de bombeiros; a orla de Boa Viagem; o próprio prédio Aquarius, que se chama edifício Oceania; e o Restaurante Leite são pertencentes à realidade da cidade. Outro dado a se notar é sobre a supressão, no filme, do Píer Maurício de Nassau e do Píer Duarte Coelho, torres construídas no centro do Recife, área de patrimônio histórico e cultural, o que estabelece um posicionamento político sobre o projeto de cidade que a narrativa coloca em diálogo. Com relação a isso,

A construção de arranha-céus na parte antiga do Recife encena o sonho de uma cidade “imaginada como futuro” – com a imagem ascensional reduplicada, mimetizando o World Trade Center, a arrogância do poder do mundo financeiro globalizado. Essa mesma imagem é “destruída” no início de *Aquarius* quando o diretor a apaga digitalmente; apagar, aí, pode significar um gesto de resistência e ruptura, por fornecer outro projeto de cidade. (GOMES; SICILIANO, 2018, p. 2).

Por esse viés, o prédio, lar de Clara, tem papel central no desenvolvimento da narrativa e na própria caracterização da personagem, uma vez que quase todos os fatos definidores do filme acontecem nele: o confronto direto, ponto alto na exibição dos privilégios de classe e raça da protagonista, entre Clara e Diego, na garagem; a conversa reveladora de Rivanildo e Josimar com Clara, na frente do prédio; e a descoberta dos cupins nos apartamentos. Apenas a última cena, que finaliza a narrativa na máxima tensão, é que não ocorre no *Aquarius*: quando Clara vai à Construtora Bonfim e despeja uma mala cheia de madeira com cupins na mesa de reuniões, o clímax do filme.

*Aquarius* também aparece como *espaço psicológico* (REIS; LOPES, 1988), a partir de um sonho de Clara com a antiga empregada, Juvenita, que roubou as joias da família, e o apartamento vazio. Sair do apartamento significa o esvaziamento da memória e a perda de acesso, na materialidade do ambiente, às vivências que basilam, de algum modo, seu andar no mundo.

Uma vez que o espaço enquadra a personagem (LINS, 1976), numa relação simbiótica, os espaços (e tempos) de Clara – o cabelo, o amor e o câncer – dialogam diretamente com o edifício *Aquarius*. O espaço constitui aspectos identitários importantes da personagem, principalmente no que tange ao simbolismo de permanência e resistência: Clara teve um câncer, *Aquarius* está infestado de cupins, Clara é a última moradora do prédio, *Aquarius* é um dos últimos prédios antigos da praia de Boa Viagem. É nessa chave que o filme aproxima sentidos de morte no espaço urbano e nas personagens que o habitam.

### **1.3 Na moradora e no edifício, a morte: o que veio e o que virá**

A morte ultrapassa a esfera de assunto antigo. Ela nasce conosco e, enquanto tema, está grafada nas narrativas produzidas pelo homem. Registramos histórias as quais constroem múltiplas possibilidades de enunciados que damos à morte. Seus significados, muitas vezes,

podem desaguar na questão existencial do humano. O cinema é uma arte que nos oferece diversas formas de percepção sobre a morte.

*Aquarius* coloca simbologias as quais constroem camadas sobre efeitos de nascimento e de morte. Clara, que já passou pela experiência de luto do marido e da tia, além de ter vivenciado um câncer de mama, que inscreveu em seu corpo a falta de um dos seios, posiciona-se agora num conflito dramático pela iminente perda (morte) de seu lar.

A relação vida e morte aparece na filmografia de Kleber Mendonça Filho de maneira constante. Festas de aniversário e ritos fúnebres integram as estruturas das narrativas do diretor recifense. A natureza dual da relação entre os dois acontecimentos reforça o tema da memória em *Aquarius*, quando se observa a comemoração do aniversário de Tia Lúcia e de Ladjane.

Na narrativa, os aniversários são momentos que colocam em destaque as personagens e favorecem o entendimento das relações que elas mantêm consigo e com os outros personagens. Em função do aniversário de Ladjane, tomamos conhecimento do rosto do seu filho assassinado (por meio de uma foto impressa num *banner*), de que da sua casa também é possível ver o mar, mas em um cenário diferente, apesar de bem próximos, ao compararmos com o apartamento de Clara. Um contraste social e econômico que reforça os lugares de pertencimento na cidade e os põe em dinâmica relação.

No início da narrativa, temos a comemoração do aniversário de uma idosa: Tia Lúcia, advogada e militante na juventude, que viveu a revolução sexual, lutou contra a ditadura e manteve um relacionamento com um homem casado, já falecido, durante mais de trinta anos. Tomamos conhecimento dessas informações por meio da carta-depoimento lida por seus netos, Fernando e Júlia. Essas características de Tia Lúcia delineiam um caminho associativo para com Clara, como veremos na aproximação da idade e natureza de sua personalidade firme e corajosa, no desenvolver da narrativa, uma vez que o tempo diegético do presente do filme se passa com a protagonista aos 65 anos, viúva, mãe e avó.

No começo do longa-metragem, um carro zigzagueia na areia da praia de Boa Viagem. “Vocês não acharam, não, que vocês iam morrer?”, a cunhada de Clara fala depois de Antônio, irmão de Clara, parar o carro que se movimentava fazendo curvas acentuadas. A cena se passa em 1980, tempo diegético anterior ao presente da narrativa. Clara pede para colocar uma música no toca-fitas, “acho que vocês vão gostar muito”. É *Another one bites the dust*, uma canção da banda de rock *Queen* que pode ser traduzida como “mais um que bateu as botas”. Percebemos, nessa cena, uma construção de camada de relação com o fator principal no desenvolvimento da narrativa: a morte do prédio *Aquarius*. Como já mencionado, o motor da ação narrativa é em torno de saber se Diego irá conseguir fazer Clara vender o apartamento para

a construção do residencial de luxo, que figura como seu primeiro projeto na construtora do avô Geraldo.

O espaço aqui é trabalhado na forma de local (praia de Boa Viagem) e movimento (o carro que zigzagueia), na música (como chave temática para abordar a iminente morte do prédio). Há ainda a articulação espacial com a luz: na cena, há uma predominância de cores escuras; isso é contrastado pela luz do farol do carro que, à medida que se movimenta, fica de frente à câmera, o que organiza o espaço no plano em grandes manchas brancas repentinas diante de um fundo preto. Os espaços de *Aquarius* são elementos narrativos importantes na antecipação e reforço de informações relevantes na construção da atmosfera fílmica.

Depois dessa cena na praia, o edifício é apresentado. Tia Lúcia comemora, no apartamento de Clara, seus setenta anos, rodeada de familiares, bolo, música e mais outra comemoração: a vitória de Clara, por ter enfrentado e vencido um câncer. Há uma evocação de fechamento de ciclos, pois esse prólogo se passa em 1980 – Clara havia lutado contra a doença no ano anterior, em 1979. Dessa maneira, Tia Lúcia fecha um ciclo que remete a toda integridade paradoxal da vida, assim como Clara também fecha uma fase de mesma natureza, a morte e o viver são pensados em conjunto. Ao mesmo tempo em que a jovem senhora completa mais um ano de vida, ela também se aproxima da morte.

O início do enredo produz um diálogo cotidiano sobre a morte que irá encontrar momentos de atualização no (1) luto de Clara pelo marido, na visita de sua lápide; (2) na descoberta do apodrecimento interno das bases do edifício Aquarius por causa de cupins; (3) no tenso diálogo entre Clara e um ex-morador do Aquarius, cujo pai falecera há dois anos, sem conseguir receber a negociação pela área construída com a Construtora Bonfim; e (4) na amiga de Clara, falecida, que morava no Largo dos Leões, no Rio de Janeiro. Para pensar nos fluxos de ação da narrativa, a partir do tema da morte, temos quatro elementos fundamentais que perpassarão a nossa protagonista: o edifício Aquarius, Tia Lúcia, o marido de Clara e o filho de Ladjane.

O espaço que aparece durante mais tempo na narrativa é o lar de Clara; isto já falamos anteriormente, contudo, repetimos aqui, pois analisaremos a partir de outro ângulo. O filme é dividido por três capítulos – palavras que aparecem na tela, como uma organização de atos, que sugerem conter uma integridade de sentido. Esses capítulos (*O cabelo de Clara*, *O amor de Clara*, *O câncer de Clara*) deslocam e complexificam os significados por conta de sua colocação como títulos na abertura de trechos específicos da narrativa. As ações que acontecem no último capítulo, intitulado *O câncer de Clara*, figuram na descoberta da inserção de cupins

nos apartamentos. A parte da narrativa em que somos informados que Clara teve um câncer se passa durante o primeiro capítulo.

Dessa forma, o câncer, que ocorre no último capítulo, na verdade, sugere ser o do edifício Aquarius, os cupins, que o deixaram podre por dentro, tal como a doença. A última fala de Clara no filme também é sintomática para pensarmos nessa teia associativa: “a segunda coisa é que eu sobrevivi a um câncer, tem mais de trinta anos, sabe. E, hoje em dia, eu resolvi uma coisa: eu prefiro dar um câncer, em vez de ter um”. A cena se passa na sede da Construtora Bonfim e Clara despeja, de uma mala, uma parte dos cupins em cima da mesa da sala de reuniões. Por essa percepção, Clara cumpre a sua fala: deu um câncer aos donos da construtora, pois o cupim espalhado ali metaforiza isso, uma vez que ela descobriu documentos secretos que podem vir a comprometer a reputação de Seu Geraldo, dono da empresa.

Ter uma construtora com a aglutinação de bom e fim, sugere uma antítese que se articula com a crítica ao uso dos espaços no contexto da especulação imobiliária do Recife: como pode uma empresa, cuja função é conceber prédios que serão moradia, ter como nome próprio um adjetivo que pode ser utilizado para explicar a morte? Os cupins representam a destruição lenta, gradual e silenciosa. Acabam com os espaços de forma não visível, até que desabem repentinamente, apesar de aparentarem estar bem no seu exterior, o que sugere ser o cupim metáfora para falar da preservação da memória urbana tendo como parâmetro o humano – em questão, Clara, cujo câncer, que portou nos anos 1980, representa semelhanças com a chaga em Aquarius, mais uma forma de aproximação da personagem com o espaço em que vive.

Assim, as doenças, que passam por Clara e pelo edifício Aquarius, se dirigem a um ponto fundamental: a morte. Em seu livro *A negação da morte*, Ernest Becker (2015) aborda o findar da vida como algo central da condição humana, uma vez que

o medo que ela inspira, persegue o animal humano como nenhuma outra coisa; é uma das molas mestras da atividade humana – atividade destinada, em sua maior parte, a evitar a fatalidade da morte, a vencê-la mediante a negação, de alguma maneira, de que ela seja o destino final do homem. (BECKER, 2015, p. 9).

Em outros momentos do filme, Clara olha para um bebê na cama; há crianças na sala; Clara passeia com seu netinho. Observamos os significados da criança como metáfora de vida, numa esteira de entendimento sobre símbolos que comentam a morte e edificam camadas da

obra cinematográfica. Há também alguns momentos de tensão carpenterniana<sup>2</sup> (o suspense no ar, endossado pela trilha sonora, pela câmera parada que observa o apartamento de Clara, por enquadramentos que tensionam a *mise-en-scène*), traço característico da produção de Kleber Mendonça Filho – vide *Vinil verde* e o final do longa *O som ao redor*. Adentraremos sobre o *estilo* do diretor em outro capítulo.

Derivando desse caminho de pensamento, vivemos com uma verdade que reprimimos: a morte vai chegar e pode ser a qualquer momento. Utilizamos de algumas bases para seguirmos minimamente em terreno firme para evitar olharmos o horror intrínseco que é estar no mundo.

Arriscamo-nos a dizer que a câmera que acompanha Clara pode, em algum nível, evocar o papel de alguém que a espia. Na cena em que visita a lápide do marido, a câmera a segue ao longo do cemitério. Clara passa por túmulos, portões e lápides. Em especial, há uma lápide com os dizeres “*IN A LOVING MEMORY*”. Nesse momento, o quadro fílmico organiza-se com a sepultura em primeiro plano e um coveiro a exumar um corpo, cuja ossada é exposta e colocada dentro de um saco. Clara desvia o olhar para aquela cena explícita de um dado presentificador da morte, cujas significações são dados da consciência sobre a morte. Nem sempre soubemos que iríamos morrer. A aquisição dessa percepção aconteceu no paleolítico.

Desde então, os homens produziram – e produzem cotidianamente – uma constelação de imagens variadas de sua morte futura, pois a morte fraturou um consciente que até então fora apenas instrumental. Por essa brecha mergulharam forças novas e imensas, que transformaram a percepção humana da vida, da morte e do mundo. A sepultura traduz incontestavelmente, um progresso do conhecimento objetivo. (ZIEGLER, 1977, p. 130).

As imagens em movimento do cinema adicionaram um novo recurso de entendimento das representações sobre a morte. Em seu livro *O que é cinema?*, André Bazin (2014), aponta sobre o limite de representação da morte na fotografia, que é quebrado com o cinema.

A fotografia não tem nesse ponto o poder do filme, não pode representar mais que um moribundo, ou um cadáver, jamais a passagem apreensível de um a outro [...] Antes do cinema, conheciam-se apenas a profanação de cadáveres e a violação de sepulturas. Hoje, graças ao filme, pode-se violar e exibir à

---

<sup>2</sup> O gênero de terror desenvolvido nos filmes de John Carpenter aparece na estética de Kleber Mendonça Filho. Um exemplo é a cena em que os ex-funcionários da Construtora Bonfim avisam a Clara dos cupins que colocaram, há uns meses, em alguns dos apartamentos de Aquarius. A forma como eles atravessam a rua e vão em direção a Clara, aparecendo em primeiro plano, de costas, movendo-se de forma rápida, sugere ao espectador uma tensão que pode desaguar num sequestro, quando associamos à fala de Diego, em outra cena, na qual há o confronto verbal direto com Clara, em que ele diz que é perigoso uma senhora morar sozinha em um edifício que não tem segurança, ao que ela responde que só sai do prédio morta.

vontade o único de nossos bens temporalmente inalienável. (BAZIN, 2014, p. 133-134).

O fato de que, em *Aquarius*, a morte é representada de maneira indireta, a partir de símbolos, constrói uma atmosfera crescente de suspense, característica do estilo de Kleber Mendonça Filho. Quando Clara diz “eu só saio daqui morta!”, na discussão com Diego, e ele diz que ela não o conhece, há uma sugestão de que a moradora corre perigo de morte, o que é reafirmado nesse mesmo diálogo, quando ele fala sobre as condições de pouca segurança do prédio antigo e que não deixaria a sua própria avó morando ali.

**Figura 2** – Clara está de costas para o espelho e a janela enquanto olha para o fora de quadro e caminha para o banheiro, com o peito nu e amputado.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

O *frame* acima traz simbologias importantes para pensarmos nas significações do corpo feminino com a morte. É por essa imagem que tomamos conhecimento do tipo de câncer sofrido, nos anos 1970, por Clara. O seio é um elemento simbólico muito forte de gênero, parte integrante da autoestima feminina. Uma das questões que surge é porque a personagem não fez a cirurgia de reconstituição da mama. O procedimento é um importante aliado na recuperação emocional pós-doença. Para muitas mulheres, ter uma mama de volta é um processo de restauração identitária.

Não sabemos se houve algum impedimento fisiológico para a não realização da cirurgia. Contudo, a cena constrói algumas relações de contraste no universo da personagem. O primeiro dado é que Clara está virada de costas para o espelho. Ela não vê o busto. O *frame* centraliza a personagem entre o espelho, que reflete a porta do banheiro, e as portas que dão para a varanda do seu quarto e foram fechadas por Clara. Espelhos e portas são pontos ativos de produção de

imagens, aglutinadores de sentidos e metáforas constantes em literaturas fundacionais (a mitologia dos orixás e mitologia grega, por exemplo).

O seu olhar nos direciona para o fora de quadro, à esquerda, o qual o espelho nos revela. Aqui, quem vê de frente o corpo de Clara, com sua cicatriz, não é o espelho, mas o espectador, um dado da *mise-en-scène* a criar proximidade com a personagem. Contudo, o fato de a cena apresentar virtualidades de produção de outras imagens, também sugere revelar a existência de outras visões sobre a personagem. Ou seja, enquanto nossa visão espia frontalmente, há também quem poderia vê-la da porta da varanda, do espelho e da porta do banheiro. Logo, a *mise-en-scène* coloca em evidência espaços ativos de observação do corpo da personagem.

Clara teve seu corpo recusado, mas isso não a paralisou na vontade de vivenciar as possibilidades de gozo de sua materialidade. Em outro momento, posterior ao episódio da recusa, Clara liga para um garoto de programa, que fora indicado por uma amiga, ir até a sua casa, e tem uma relação sexual bem-sucedida com ele.

Quando o profissional toca no seu peito amputado, ela apenas movimentava a sua mão em direção ao seio existente, demonstrando afirmação no seu querer, distante de qualquer questionamento negativo sobre sua corporeidade que pudesse atrapalhar o momento, o que nos sugere, quando também relacionamos com a forma afirmativa em que a personagem é mostrada ao longo do filme, que ela é uma mulher que soube construir bases sólidas para os seus vazios, dentre eles a ideia de perecimento. Outra informação a observar é a sua recusa em utilizar lubrificação externa, o que demonstra que, na contramão daquilo que é culturalmente estabelecido ao organismo idoso, Clara dispõe de lubrificação vaginal.

Becker (2015) aborda a proximidade do sexo e da morte como dupla negação, pois o corpo irá morrer, porém a procriação permite, em nível de evolução da espécie, a continuação da vida do homem. O sexo é um lembrete de que somos animais e que estamos inevitavelmente presos a este corpo perecível, o que se torna uma verdade inconveniente ao considerarmos a vontade de expansão do homem através do pensamento. Vejamos,

Quando dizemos que sexo e morte são gêmeos, entendemos isso em pelo menos dois níveis. O primeiro é filosófico-biológico. Animais que procriam morrem. Seu tempo de vida relativamente pequeno está ligado, de alguma maneira, à sua procriação. A natureza vence a morte não ao criar organismos eternos, mas tornando possível que os organismos efêmeros procriem. (BECKER, 2015, p. 201).

Tia Lúcia, que teve uma vida sexual ativa, não aparece como cadáver na história. No sentido de que a morte de Tia Lúcia não é materializada em forma de lápide, como foi a do

marido de Clara. Assim, há um não dito, um silenciamento que se coloca como possibilidade de continuidade de Tia Lúcia, em nível simbólico, uma vez que seria impossível, pelo tempo diegético, ela estar viva. Tia Lúcia continua viva em Clara – suas personalidades têm semelhanças. Ela foi um modelo e, conseqüentemente, uma base para Clara lidar com os temores de vida e de morte. No espaço, a presença de Tia Lúcia é colocada na continuidade existencial da cômoda, ponto de recordações sexuais da tia, e que Clara, provavelmente, herdou. No sonho de Clara, esse móvel é o único objeto remanescente no apartamento vazio. Em vários momentos, a *mise-en-scène* destaca a sua presença, o que o dota de valor na economia narrativa. A sua permanência é construída em função das memórias de juventude de Tia Lúcia. É também nele que ficam guardados os álbuns de família, retirados por Clara na cena da reunião. Dessa maneira, os objetos

estão em torno de nós como uma sociedade muda e imóvel. Se não falam, entretanto os compreendemos, já que têm um sentido que deciframos familiarmente. Imóveis, apenas o são aparentemente, já que as preferências e os hábitos sociais se “transformam”, e se nos cansamos de um móvel, ou de um quarto, é como se os próprios objetos envelhecessem. É verdade que, durante períodos muito longos, é a impressão de imobilidade que predomina, e que se explica ao mesmo tempo pela natureza inerte das coisas físicas e pela estabilidade relativa dos grupos sociais. Seria exagerado pretender que os deslocamentos ou mudanças de lugar, e as modificações importantes introduzidas em certas datas na instalação e mobília de um apartamento, assinalam tantas épocas na história da família. A estabilidade do alojamento e de seu aspecto interior impõem ao próprio grupo a imagem apaziguante de continuidade. (HALBWACHS, 1990, p. 132).

É por meio dos objetos que a narrativa também constrói camadas sobre estratégias de permanência e resistência frente ao “novo”, que, na verdade, é símbolo de um processo de apagamento da memória da cidade. Um momento didático sobre isso é quando Clara diz para a filha Ana Paula, numa discussão sobre a venda do apartamento: “quando você gosta é *vintage*, quando você não gosta é velho”.

*Aquarius* coloca a questão do findar-se em muitos espaços do filme: o tempo da praia de Boa Viagem, sem muitos prédios e com a possibilidade de usufruto do mar livre do perigo da morte por ataques de tubarões; a eminente demolição por causa dos cupins; as memórias de relicário de Clara, consubstanciadas no edifício em que vive, como matrizes estruturantes de seu mundo interno. É a partir dessas memórias que aparecerá a figura de Juvenita, que surge como uma espécie de fantasma numa reunião de família, que ninguém, inicialmente, lembra o nome e, depois, vai se manifestar no sonho de Clara, no qual o apartamento aparece vazio, apenas com aquela cômoda herdada de Tia Lúcia.

É interessante perceber como a questão da identidade é trabalhada na película, já que a narrativa de *Aquarius* focaliza uma personagem que luta para a estabilidade de seu mundo, e que se depara com o terror da decomposição de seu lar (mas também de seu corpo e de corpos em que depositou afeto). Em alguma medida, o cinema é um espaço em que podemos lidar com as nossas emoções e pulsões de vida e de morte quando pensamos em seu caráter artístico. Essa angulação de análise que construímos sobre a morte em *Aquarius* será fundamental para pensarmos na atmosfera do filme e na sua relação com o racismo.

#### **1.4 Ausências, permanências e memória em *Aquarius***

Há uma centralidade construída em *Aquarius* no que concerne à memória e às suas relações com identidade. Dessa forma, nossa atenção se volta para algumas ponderações sobre o tema, e tem como ponto de partida Halbwachs (1990), Candau (2011) e Ricoeur (2007).

Ao estarmos cientes da extensão do conceito de memória, uma vez que sua natureza epistemológica insere-se multicausalmente no espectro de todos os campos do saber, ao funcionar como base da própria produção do conhecimento, nosso interesse não se demora no mapeamento desses entendimentos, mas aterrissa na via, aberta pelo conceito, para a discussão sobre identidade.

Assim sendo, é preciso conceituar, de maneira simples, aquilo que está escrito no dicionário (MICHAELIS, 2020, n.p.) sobre memória: “Faculdade de lembrar e conservar ideias, imagens, impressões, conhecimentos e experiências adquiridos no passado e habilidade de acessar essas informações na mente.”

As maneiras de acesso a essas informações no passado são múltiplas. Contudo, a sua entrada não significa a volta ao passado. É preciso considerar a memória como um exercício do presente; a forma como, no meu estado atual, interpreto aquilo que aconteceu. “[...] lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa. O verbo ‘lembrar-se’ faz par com o substantivo ‘lembrança’. O que esse verbo designa é o fato de que a memória é ‘exercitada’.” (RICOEUR, 2007, p. 71).

Como exemplo, foi justamente mediante uma ação, a de colocar cores em fotos preto e branco, que a artista Marina Amaral trouxe uma nova forma de conexão com o Holocausto e com a escravidão no Brasil<sup>3</sup>. Com o uso de aplicativos de manipulação de imagens, a artista

---

<sup>3</sup> As imagens podem ser vistas em: ROCHA, Guilherme Lucio da. A Marina coloriu fotos de pretas e pretos do século 19 e o resultado ficou impressionante. *Buzz Feed News*. 30 set. 2019. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/br/guilhermelr/fotos-coloridas-antigas-escravidao-brasil>. Acesso em: 27 jun. 2020.

colocou cor em uma série de fotos de homens e mulheres negras, tiradas no século XIX, no Rio de Janeiro e no Recife, pelo fotógrafo alemão Alberto Henschel; e em uma série de fotos de vítimas homossexuais do Holocausto. Há uma aproximação temporal inevitável ao olhar para as fotos. O uso da cor recoloca um efeito de sentido nas fotos e nos faz lembrar de dois momentos trágicos da história mundial e brasileira.

No livro *A memória, a história e o esquecimento*, Paul Ricoeur (2007), depois de analisar o conceito de memória a partir da fenomenologia e observar a história numa angulação epistemológica, volta-se sobre o genocídio judeu do Holocausto, ao ter por base as relações entre a memória e o esquecimento, este último como própria condição existencial humana. O Nazismo foi um momento histórico em que a memória e suas consequências receberam visibilidade e tons dolorosos. O processo de revelação ao mundo dos campos de concentração levou ao que o filósofo francês chama de “crise do testemunho”. Paul Ricoeur também foi preso pelos nazistas e sentiu na pele os horrores do extermínio enquanto esteve no campo de Gross Born, na Polônia – na época, Pomerânia. Os testemunhos das vítimas sobreviventes traziam tanta monstruosidade que se situavam num espaço imaginativo difícil de compreender e de dotar valor verídico.

A dificuldade de escuta dos testemunhos dos sobreviventes de campos de extermínio constitui talvez o mais inquietante questionamento da tranquilizadora coesão do pretense mundo comum do sentido. Trata-se de testemunhos “extraordinários”, no sentido em que excedem a capacidade de compreensão “ordinária”. (RICOEUR, 2007, p. 175-176).

Dessa maneira, o valor de verdade foi construído a partir da ligação entre os relatos das vítimas, que se juntaram a outros arquivos como vídeos, objetos e espaços. Da memória individual de cada ex-prisioneiro teceu-se uma rede a constituir uma memória coletiva, base para a escritura histórica do Holocausto enquanto acontecimento.

O conceito de memória coletiva, contudo, não foi trazido por Ricoeur, mas, sim, por Maurice Halbwachs (1990). O sociólogo afirmou que a memória era, na verdade, um constructo coletivo e não ficava restrita à esfera individual e fisiológica, como, até então, os estudos sobre o tema, advindos da biologia, pressupunham.

Assim, ainda sobre o Holocausto, foi a partir do entrecruzamento dos vários depoimentos que a memória foi construída. Essas relações auxiliaram as vítimas a acessarem suas lembranças. É preciso que haja uma concordância entre elas, com pontos de contato para que se organize uma base comum. Isso é possível, pois as vítimas fazem parte de um mesmo grupo, advindo daquela experiência. A memória é vista como algo dinâmico, que está atrelado

a um determinado espaço e tempo. Dessa maneira, “[...] a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada.” (HALBWACHS, 1990, p. 71).

O que nos interessa aqui é a questão de que há comunidades de pensamento em comum que constroem determinadas lembranças. Contudo, refutamos a ideia de que não existiria uma memória individual que estivesse dissociada de uma memória coletiva. A esse respeito,

mesmo que exista em uma determinada sociedade um conjunto de lembranças compartilhadas pelos seus membros, as sequências individuais de evocação dessas lembranças serão possivelmente diferentes, levando em consideração as escolhas que cada cérebro pode fazer no grande número de combinações da totalidade de sequência. Quando se refere à ‘multiplicidade de séries causais’ na origem de um ato de memória, Halbwachs se equivocou em não distinguir a ação inicial da lembrança (a recordação de tal ou tal acontecimento a partir de índices efetivamente fornecidos pela sociedade) e o desenvolvimento da amnésia, sempre idiossincrática, tanto pelo conteúdo como pela maneira pela qual esse conteúdo é integrado no conjunto de outras representações do indivíduo. (CANDAU, 2011, p. 36).

A forma como os indivíduos são representados perpassa não só um acúmulo de lembranças a constituírem discursos sobre estes, como também se relaciona com a criação de suas identidades. Essas identidades se articulam com a perspectiva de utilizar o passado, como motivo ulterior, para a legitimação de determinados conjuntos de crenças, a noção de ideologia (EAGLETON, 1997). Uma das formas de uma ideologia operar na cultura acontece por meio dos estereótipos. Hall (1997) aborda o conceito numa chave de compreensão com base na naturalização e essencialização de uma única perspectiva das características de determinado grupo social. A lógica é trabalhada no dualismo entre o que é aceitável e normal e aquilo que é anormal e inaceitável, e chama a atenção para os lugares de desigualdade de poder que se relacionam diretamente com sua ocorrência.

Um traço comum, que podemos deduzir, dos conceitos de memória, seria a sua faculdade moldável. É no apontamento do antropólogo Joel Candau que se coloca mais explícita essa afirmativa:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. (CANDAU, 2011, p. 16).

Em outro momento, Candau (2011, p. 73) pontua a memória como uma “arte da narração que envolve a identidade do sujeito e cuja motivação primeira é sempre a esperança de evitar nosso inevitável declino.”. Colocamos, em narrativas, a possibilidade de manutenção de nosso pensamento. E, neste ponto, entramos em outro conceito que é inerente à memória: o esquecimento. A destruição da identidade de um homem acontece pela via do esquecimento e da morte. Contudo, segundo Candau (2011, p. 143), depois de morto, um indivíduo pode se tornar “um objeto de memória e de identidade tanto mais quando estiver distante no tempo”. Em *Aquarius*, há vários exemplos: a cômoda de Tia Lúcia, os vinhos de Clara, as fotografias da praia de Boa Viagem, do álbum de família, do Restaurante Leite, do filho assassinado de Ladjane, o marido de Clara.

Nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira segundo a qual estão dispostos, o arranjo dos cômodos onde vivemos, lembram-nos nossa família e os amigos que víamos geralmente nesse quadro. Se vivemos só, a região do espaço que nos cerca de modo permanente e suas diversas partes não refletem somente aquilo que nos distingue de todas as outras. Nossa cultura e nossos gostos aparentes na escolha e na disposição desses objetos se explicam em larga medida pelos elos que nos prendem sempre a um grande número de sociedades, sensíveis ou invisíveis. Não podemos dizer que as coisas façam parte da sociedade. Entretanto móveis, ornamentos, quadros, utensílios e *bibelots* circulam no interior do grupo, nele são objetos de apreciações, de comparações, descortinam a cada instante horizontes sobre as novas direções da moda e do gosto, nos lembram também os costumes e distinções sociais antigas. (HALBWACHS, 1990, p. 131-132).

Há uma memória corporal e uma memória dos lugares, segundo Paul Ricoeur (2007). Ambas mantêm estreita ligação por meio do ato de habitar. “A primeira é povoada de lembranças afetadas por diferentes graus de distanciamento temporal: a própria extensão do lapso de tempo decorrido pode ser percebida, sentida, na forma da saudade, da nostalgia.” (2007, p. 57). Ela funciona de maneira parecida com os hábitos cotidianos, como o de dirigir um carro, e pode variar em torno daquilo que é familiar ou estranho. Aquilo que aconteceu no seu corpo, seja provocado por doenças ou sensações agradáveis, figura de maneira potencial que pode ser acessado conforme o despertar do presente. Em *Aquarius*, a cicatriz na mama de Clara é um meio de acesso para entendermos o seu passado e o seu presente.

Sobre a memória dos lugares, Ricoeur (2007) utiliza o termo “lugares de memória”, conceito cunhado por Pierre Nora (1993), para falar sobre a intrínseca associação com algum espaço ao lembrarmos de algo. Em *Aquarius*, os lugares citados por Júlia, na carta-depoimento lida por ela e Fernando, para Tia Lúcia, funcionam como uma memória que integra os laços de

afeto da relação e constrói, na narrativa, um valor positivo à identidade da personagem. “[...] eu lembro da senhora levar a gente, os sobrinhos netos, ainda pequenos, para Fecin (Feira do Comércio e da Indústria do Nordeste), no Parque da Jaqueira, para tomar um sorvete na FriSabor do Salesiano e no São Luís. A senhora foi e é a melhor tia que a gente poderia ter”. As camadas de sentimento advindas dessas memórias, fortemente associadas aos lugares da cidade, têm uma natureza também modelável. Elas podem mudar de sentimento: uma memória que era fortemente associada a determinada rua pode dar lugar a outra memória mais importante acontecida naquela rua ou mesmo recontextualizar aquela antiga memória, e assim sucessivamente.

As lembranças de ter morado em tal casa de tal cidade ou de ter viajado a tal parte do mundo são particularmente eloquentes e preciosas; elas tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas: nessas lembranças tipos, o espaço corporal é de imediato vinculado ao espaço do ambiente, fragmento da terra habitável, com suas trilhas mais ou menos praticáveis, seus obstáculos variadamente transponíveis; é “árduo”, teriam dito os Medievais, nosso relacionamento com o espaço aberto à prática tanto quanto à percepção. (RICOEUR, 2007, p. 157).

De que maneiras essas lembranças reverberam em nós enquanto identidade? Paul Ricoeur (2007) questiona sobre o que significa permanecer o mesmo através do tempo. Nessa via, um dos pontos a serem colocados em evidência é o da mudança como dado próprio da construção identitária. Nosso sistema fisiológico é o primeiro a nos lembrar da mudança. A memória entraria como o recurso que temos para cultivarmos aquilo que insiste em permanecer.

Em *Aquarius*, as músicas são uma marca de manutenção da relação do presente e do passado. A passagem dos dois tempos diegéticos, organizada pela música *Toda menina baiana*, de Gilberto Gil, no início do filme, sugere a forma como o recurso sonoro será trabalhado durante a narrativa. A música *Pai e mãe*, também de Gil, escolhida por Júlia, namorada de Tomás, sobrinho de Clara, durante uma reunião de família no apartamento, emociona a personagem principal. A emoção provavelmente acessou algum passado de Clara, denotando que “[...] Lembrar-se de algo é lembrar-se de si” (RICOEUR, 2007, p. 136). Além disso, a reprodução daquela música é falhada algumas vezes, provável indício de dano do vinil, o que também simboliza a característica de esquecimento inerente à memória.

O esquecimento, quando é definitivo, é visto como uma disfunção. Contudo, ele é necessário para a manutenção de nossa memória, uma vez que é impossível lembrar de tudo. Além disso, se lembrássemos de tudo, não suportaríamos viver. A psicanálise informa sobre a

necessidade de esquecermos traumas para que possamos continuar a vida de maneira saudável. Por exemplo, o inconsciente utiliza de estratégias para esquecermos que um dia iremos morrer.

A questão da morte, que aparece de maneira presente em *Aquarius*, faz parte da condição psicológica humana. A memória é um jogo de organização de importâncias: precisamos colocar alguns acontecimentos em segundo, terceiro ou quarto plano, para que outras coisas possam ficar em primeiro plano. Um exemplo são as memórias dos judeus sobreviventes do Holocausto: seria muito doloroso ter que se lembrar absolutamente de tudo que aconteceu nos campos de concentração. Aqui, entra-se na importância de, enquanto memória coletiva, a necessidade de sua manutenção para a história social, mas a manifestação de sua presentificação em cada indivíduo, de maneira particular. O esquecimento ajuda a lidar com o sofrimento.

A memória esquecida, por consequência, não é sempre um campo de ruínas, pois ela pode ser um canteiro de obras. O esquecimento não é sempre uma fragilidade da memória, um fracasso da restituição do passado. Ele pode ser o êxito de uma censura indispensável à estabilidade e coerência da representação que um indivíduo ou os membros de um grupo fazem de si próprios. (CANDAUI, 2011, p. 127).

O cinema é um meio no qual a história e a memória são próprias da sua construção, uma vez que um filme pode ser tomado como um documento histórico de uma época, que dialoga com espaços que não existem mais no presente, por exemplo. A história seria um objeto impregnado de “agoras”, com a capacidade de fazer o presente se comunicar com os diversos passados (ROUANET, 1990).

Em *O beijo da mulher aranha* (1985), de Héctor Babenco, a cidade de São Paulo, dos anos 1980, aparece em cores e com uma nitidez de possibilidade de acesso estético àquela época, através da tela de cinema, que coloca a imagem em movimento como substância de memória.

A fotografia também integra o traço de sensação de espelhamento da realidade, afinal, seria uma impressão tal qual veríamos em um espelho. Contudo, assim como a pintura já mostrara, a fotografia e, mais tarde, o cinema, também eram estéticas possíveis de serem moldadas a partir de determinados conjuntos de valores sociais e econômicos. Conforme afirma o filósofo francês Paul Ricoeur,

É provável que a invenção da fotografia tenha favorecido a construção e manutenção da memória de certos dados factuais - acontecimentos históricos, catástrofes -, mas também fatos familiares, oferecendo, simultaneamente, a possibilidade de manipulação dessa memória. De uma maneira geral, todos os traços que têm por vocação “fixar” o passado (lugares, escritos,

comemorações, monumentos etc.) contribuem para a manutenção e transmissão da lembrança de dados factuais: estamos, assim, em presença de “passados formalizados”, que vão limitar as possibilidades de interpretação do passado e que, por essa razão, podem ser constitutivos de uma memória “educada”, ou mesmo “institucional”, e, portanto, compartilhada. (RICOEUR, 2007, p. 118).

Dessa maneira, a fotografia proporcionou a criação de um acervo direcionado à formação de ideias unilaterais, como, por exemplo, a ideia de que pessoas negras somente poderiam aparecer nas imagens como serviçais – e aqui me refiro a uma extensão que vai do regime escravagista até os papéis em filmes e novelas. Essa ideia foi solidificada auxiliada pela ausência de negras e negros em fotos e em filmes, e, ao aparecerem, figurarem em papéis unívocos. O problema não é exatamente o papel de subalterno, verossímil com a teia social, mas, sim, fixar como única possibilidade de expressão. Além disso, excluir esses papéis do protagonismo, reduzindo o desenvolvimento de suas subjetividades. Aparecer é memória. A forma como se aparece descarta ou torna invisível outros tipos de memória.

De uma tela em preto para fotografias<sup>4</sup> com marcas de desbotamento, a dizerem sobre a passagem do tempo, em preto e branco, ao som de música de Taiguara, cujo título, *Hoje*, cria uma relação passado e presente quase inevitável. Esse é o começo do filme, cujo início já apresenta uma espécie de síntese sobre a narrativa, ao ilustrar temas que serão trabalhados: a memória traz marcas e essas marcas são fundamentais para situarmos nossas identidades no tecido social urbano.

**Figura 3** – Antiga fotografia da praia de Boa Viagem. É o primeiro *frame* do filme e estabelece relações entre memória e identidade na narrativa.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

<sup>4</sup> As fotografias são de autoria de Alcir Lacerda, tiradas entre os anos 1950 e 1970, da Avenida Boa Viagem. BARROS, Ernesto. Crítica de *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho. *Jornal do Commercio*. 20 ago. 2016. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/cinehq/2016/08/20/598/>. Acesso em: 28 jun. 2020.

O percurso espacial da ordem das fotos parte do micro para o macro. A princípio, vemos uma imagem terrestre, em plano geral, que enquadra, reduzida, a figura humana frente à paisagem: casal de adultos e crianças em um parquinho de praça, na orla da praia, que aparece ao fundo. Observamos um menino posicionado no topo do escorrego, em destaque na composição da foto, acima de todas as outras pessoas e objetos, menos do prédio, que está em último plano, enquadrado parcialmente, devido à sua altura. Aqui, a foto não consegue pegar a integralidade corporal dos seres humanos e do prédio no mesmo enquadramento. Assim, há uma relação entre posições e o tecido urbano. Do lado esquerdo, uma criança, na parte superior da imagem, dividindo essa posição com um prédio, posicionado do lado direito.

No filme, os sentidos e as relações do espaço com as pessoas que o ocupam podem ser percebidos em algumas de suas características nessa imagem como um comentário sobre os usos dos espaços públicos na cidade, algo que será costurado ao longo do filme: pessoas caminhando na orla, utilizando das quadras e praças ou, já na parte final do filme, uma caminhada de Clara com o netinho, em que se pode observar uma praça vazia.

**Figura 4** – À direita, empregada negra integra o núcleo familiar da classe média, no primeiro plano da foto.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Na segunda imagem, observamos uma cena comum dos finais de semana de uma praia, em tempos de verão. Ao dar *zoom*, observamos a figura de uma mulher, que não está com trajes de banho e organiza-se de maneira encolhida e talvez pensativa. Ela usa um pano branco para cobrir os cabelos, que, como veremos adiante, também é utilizado por Juvenita, a empregada negra de nome esquecido por Clara e sua família. Uma criança branca parece observá-la.

Há um tipo de movimentação de câmera que a ordem de aparecimento das fotografias parece desenvolver – uma espécie de *zoom*, dado estilístico de Kleber Mendonça Filho, ao qual

nos determos em breve. As três primeiras são térreas, contudo, há uma aproximação progressiva da lente da câmera com as pessoas retratadas, sendo, a terceira, o espaço mais curto. Nele, conseguimos visualizar nitidamente as três crianças brancas que aparecem nessa terceira foto. As outras seis que aparecem são tiradas de cima pra baixo, de uma altura que também usa o espaço a partir de uma lógica progressiva. Se, nos primeiros anos de verticalização da cidade, as sombras que ainda permaneciam na praia eram dos coqueiros, com o avanço daquele processo, as sombras que se instalam são as dos prédios enormes, que impedem a circulação de vento para a cidade, assim como tapam os raios de sol na praia.

Excetuando-se a quarta foto, não observamos mais pessoas; prevalecem as paisagens, que vão avançando de temporalidade. De uma praia com grandes avenidas litorâneas, praças e coqueiros médios à uma urbanização verticalizada, na qual casas, prédios e a vegetação podem habitar uma mesma imagem. A vegetação é um indicativo de uma urbanização ainda incipiente, ou que espera, sem muitas possibilidades de resistência, o desenvolvimento de políticas de especulação imobiliária. Depois, no prosseguimento do enredo, descobriremos que vamos associar essas fotos à praia de Boa Viagem.

**Figura 5** – Sequência de imagens de Boa Viagem, entre os anos 1950 e 1970.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

**Figura 6** – A partir desta imagem, o enquadramento sai do plano térreo e, à medida que a sequência avança, a visão do espaço é ampliada.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

**Figura 7** – As sombras dos coqueiros serão o ponto de contraste das sombras dos edifícios que começam a ser construídos na orla da praia de Boa Viagem.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

**Figura 8** – A câmera visualiza as sombras dos edifícios, em substituição às sombras dos coqueiros.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

**Figura 9** – O processo de urbanização e de especulação imobiliária continua a ser comentado e associado às fotos antigas.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

**Figura 10** – O paredão de prédios e as consequentes sombras, agora, nitidamente visualizados em sua extensão.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

**Figura 11** – Os contrastes entre os prédios, à esquerda, e a faixa de terra com uma floresta de coqueiros.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

A Figura 11 antecipa um ponto-chave para a narrativa do filme: o bairro de Brasília Teimosa em relação aos prédios que também compõem a orla da cidade. A imagem coloca a faixa de terra, aterro que se transformou na primeira ocupação urbana da cidade, como veremos à frente, em primeiro plano. Separado pela foz, as duas faixas de solo podem ser analisadas como elementos imagéticos na discursivização das retóricas urbanas. A especulação imobiliária; a resistência da comunidade de pescadores pela permanência nesse espaço, de localização estratégica; o diálogo entre passado e presente, acionado pelos contrastes ocasionados nas mudanças de paisagem. Se o início do filme nos mostra essa Brasília Teimosa, tomada por coqueiros e pequenas casas espaçadas, o cenário que encontraremos no aniversário de Ladjane já é matizado pela lógica desregular, de crescimento complexo e inflacionado, que tem como plano de fundo grandes prédios espelhados, análise que será melhor trabalhada no próximo tópico.

Assim como o apartamento carregado de camadas de experiências, fotografias são tecidos de permanências, ou seja, a sua materialidade, impressa em papel ou mesmo numa tela digital, pode evocar memórias de vivências muito antigas, lembradas ao sujeito, na abertura de uma possibilidade de reorganização de sentimentos e prioridades de escolhas. A fotografia traria a oportunidade de evocação da memória e ressignificação do vivido. Ela pode lembrar de algo esquecido, mas que permanece: *a presença de pessoas ou coisas que já se foram*. Guardemos com especial atenção essa frase. No capítulo 3, voltaremos a falar das fotografias em *Aquarius*, porém sob nova angulação de análise, tendo em vista o racismo.

“41 anos. Toca perfeito”. A cena inicia-se com essa fala. Clara refere-se ao disco *Ave Sangria*, que mostra à jornalista que a está entrevistando. Depois, Clara pega outro vinil, o *Double Fantasy*, pergunta se pode contar uma história e a começa. Este último vinil foi adquirido num comércio de livros usados, um sebo, em Porto Alegre. Clara descobre que há nele um recorte de jornal de Los Angeles, cujo título relaciona-se, de maneira irônica, com o episódio do assassinato de John Lennon, ex-integrante do popular grupo de rock britânico *The Beatles*. Ele foi morto, com cinco disparos de revólver calibre 38, por Mark David Chapman, em 1980, enquanto saía do edifício Dakota, em Nova Iorque. O acontecimento foi um choque, dada a popularidade do cantor, sendo extremamente discursivizado pela mídia. Dessa forma, o disco singulariza-se, pois carrega uma historicidade, e, nas palavras de Clara, “passa a ser um objeto especial”. Assim, o diálogo se articula com o entendimento de que os objetos de consumo, por mais que possam ser replicados no uso de suas funções, ainda assim são

diferentes, pois se situam numa teia de contextos específicos, o que pode trazer sentidos identitários importantes para situar o indivíduo no mundo.

Nesse entendimento, o título do vinil, *Double Fantasy*, dialoga com a atribuição de sentidos que colocamos nas coisas, como forma de nos situarmos no mundo. Nessa cena, há três personagens, localizados na sala de estar do apartamento que, “apesar de velho, está perfeito” – esta é uma fala de Clara sobre o vinil, mas que poderia, no contexto de sentidos da cena, também ser associada ao apartamento.

A jornalista que entrevista Clara tem um papel duplo na narrativa: 1) ilustra e tematiza a figura da pessoa fechada em pontos de vista, que quer apenas confirmar os seus conceitos (dado de sua inexperiência, ilustrativo das relações político-familiares brasileiras, que, vamos descobrir no terceiro capítulo, a jornalista é sobrinha do dono do jornal). A jornalista descreve Clara no estereótipo de velha incapaz de manipular as novas tecnologias, ignorando a história do vinil e o consumo de música em plataformas de *streaming* da entrevistada, enquadrando-a, na matéria, como alguém que escuta um formato “pré-histórico” no mundo virtual; e 2) também ajuda na construção das camadas da personagem principal, uma vez que, dessa entrevista, a substanciamos como alguém que valoriza a memória. A fotógrafa, que acompanha a jornalista inexperiente, funciona como eixo de articulação de historicidade, pois ela liga-se temporalmente ao episódio do vinil ao expor que nasceu em dezembro de 1980, mesma época do lançamento do disco *Double Fantasy*, do assassinato de John Lennon e, “coincidentemente”, ano de início da narrativa do filme. Vejamos que, aqui, a fotografia (do vinil, da matéria de jornal de Los Angeles, e, depois, da matéria de jornal sobre Clara) e a memória também são trabalhadas e constroem camadas de significação.

Dessa forma, a fotografia evoca a vivência de algo que não existe mais. Fala de uma materialidade que não pode ser tocada, é a representação de algo que pode ter mudado conforme o tempo. O cinema também é um registro histórico de uma cidade e de um espaço-tempo que pode provocar a reflexão sobre a localidade que experienciamos hoje.

As cidades que vemos no cinema transformam as cidades em que vivemos. Antes de mais nada porque já através de sua linguagem o cinema constrói uma cidade imaginária retida de alguns aspectos da cidade real. É uma outra cidade, filtrada e elaborada a partir daquela que está aí, com o seu espaço físico, seus habitantes, a cidade empírica que conhecemos. Nesta construção a cidade cinematográfica abandona sempre alguns aspectos para eleger outros, dentre aqueles mais ou menos conhecidos de seus habitantes, ou de seus visitantes. E deste modo esta outra cidade, que está no filme, pode ser mais ou menos reconhecida por uma pessoa ou um grupo de pessoas (MACHADO JR., 1989, p. 1).

Outro ponto a ser observado é o primeiro diálogo entre Clara e os donos da Construtora Bonfim (Seu Geraldo e o neto Diego). Há um efeito de sentido dessas duas personagens, pois o velho e o novo convergem para um objetivo comum: a venda do apartamento de Clara e a construção da torre de luxo. O que nos faz questionar os sentidos do “novo”, cujo sentido remete a um projeto de cidade que coloca em prioridade apenas perspectivas individuais, e trata como dispositivo acessório projetos urbanos pensados para a cidade de maneira coletiva. Aqui, observa-se como personagens possibilitam a criação de camadas na narrativa ficcional.

A campanha desperta a jornalista aposentada de um cochilo vespertino. O trabalho de *mise-en-scène* introdutório da cena aponta para a questão do espaço: Clara, em primeiro plano, dorme na rede de sua varanda enquanto, em segundo plano, do outro lado da rua, está Diego, em tamanho desproporcional – cuja movimentação é manipulada pelo vidro, que contém grau, apresentando uma deformidade do corpo dele, da cabeça, em específico. Ele parece tirar fotos de Aquarius. O enquadramento o coloca como um pequeno ser que aponta e ronda Clara enquanto dorme.

Diego, que está à frente do empreendimento, traz “ótimas notícias”, ao informar que o nome do projeto, agora, será Aquarius, “o novo Aquarius”, como “forma de preservar a identificação”. Inicialmente, chamava-se *Atlantic Plaza Residence*. A personagem Clara coloca em questão o sentido de preservação da identidade pensado por Diego, um sentido que se esvazia apenas no nome, mas sem a manutenção da memória. Deixar a permanência apenas da palavra, sem a materialidade e o contexto que a representa, exemplifica uma realidade das cidades, cujos nomes de ruas e monumentos, apesar de possuírem razões que situam conjunturas políticas e sociais do espaço urbano, são apagadas no silenciamento ou inexistência de iniciativas contributivas à memória espacial urbana.

A quem interessa esse silenciamento na narrativa do filme? Essa invisibilidade também sugere funcionar como metáfora para falar de sujeitos que ocupam identidades também exploradas economicamente na sociedade, como a figura da empregada. Quem tem direito a acumular memória nos espaços urbanos? Tal temática será abordada mais à frente. Por hora, é necessário pontuar essas questões e deixar em estado de movimento, por meio da palavra, esses sentidos que o filme erige sobre memória, espaço urbano e identidades para que avancemos e possamos relacionar as diferentes angulações que essas questões acabam por convergir, como, por exemplo, a ampliação da imagem, através do *zoom*.

## 2. FILMAR E CONSTRUIR: A CIDADE OU A FICÇÃO?

### 2.1 O que está longe, o que está perto na cidade: *o zoom* de Kleber Mendonça Filho

As cidades e suas problemáticas contemporâneas, na questão das disputas de espaço, são um ponto constante no cinema de Kleber Mendonça Filho. A especulação imobiliária e a constelação de outras questões daí advindas – a insegurança das cidades, o individualismo exacerbado, a manutenção de estereótipos sociais postas a causar tensões quando negros ocupam territórios de classe média alta branca etc.

O crescimento das cidades causa disputa por determinados locais. Há uma divisão heterogênea dos espaços que facilita a valorização de determinados bairros em detrimento de outros. O fenômeno da especulação imobiliária, no Brasil, segundo o geógrafo Milton Santos (1996), relaciona-se diretamente com o modelo rodoviário de crescimento urbano. A falsa ideia de que apenas o alargamento de avenidas resolveria o problema do trânsito urbano acaba por ser fator de aumento disperso e do espraiamento da cidade. Dessa maneira, ainda no pensamento do geógrafo, temos uma disputa entre atividades ou pessoas por dada localização e é assim que,

A especulação se alimenta dessa dinâmica, que inclui expectativas. Criam-se sítios sociais uma vez que o funcionamento da sociedade urbana transforma seletivamente os lugares, afeiçoando-os às suas exigências funcionais. É assim que certos pontos se tornam mais acessíveis, certas artérias mais atrativas e, também, uns e outras, mais valorizados. Por isso, são as atividades mais dinâmicas que se instalam nessas áreas privilegiadas; quanto aos lugares de residência, a lógica é a mesma, com as pessoas de maiores recursos buscando alojar-se onde lhes pareça mais conveniente, segundo os cânones de cada época, o que também inclui a moda. É desse modo que as diversas parcelas da cidade ganham ou perdem valor ao longo do tempo. O planejamento urbano acrescenta um elemento de organização ao mecanismo de mercado. O *marketing* urbano (das construções e dos terrenos) gera expectativas que influem nos preços. (SANTOS, M., 1996, p. 96).

Essas questões dos cânones de cada época e do marketing urbano recebem atenção na tessitura de nossa narrativa. As ideias de exclusividade, segurança, estilo de vida diferenciado e utilização apenas ilustrativa de discussões sobre a memória das cidades (como vimos no tópico anterior, quando Diego fala da mudança do nome do projeto para “o novo Aquarius”) são uma constante no mercado de imóveis. Afinal, é por essa tônica que são construídos os cenários midiáticos de maior consumo no Brasil. A novela, como produto televisivo de grande

audiência, geralmente, apresenta ao espectador personagens cujas vidas se passam em espaçosos e *modernos* apartamentos.

É por conta de fundamentações que levam ao ceifamento do estilo de vida de moradores de comunidades e de prédios históricos, associadas à ideia de insegurança e falta de infraestrutura adequadas, que o fenômeno especulativo se alimenta e se legitima como discurso. O que se precisa é viver dignamente nesses locais, que serviços públicos cheguem até esses espaços. A solução não é a demolição e a saída daquele espaço. Isto posto, *Aquarius* apresenta uma imagem de cidade onde “o capitalismo monopolista agrava a diferenciação quanto à dotação de recursos, uma vez que parcelas cada vez maiores da receita pública se dirigem à *cidade econômica* em detrimento da *cidade social*.” (SANTOS, M., 1996, p. 96, *grifos do autor*).

Se houvesse, no campo dos discursos que perpassam os produtos de comunicação em geral, um maior alcance e acentuamento em novas angulações sobre moradias, tais quais estamos pondo em discussão nesta pesquisa, talvez se desenrolasse uma maior consciência da sociedade civil ao ser colocada em contato com temáticas de luta pelo espaço urbano. Contudo, nosso caminho aqui é dar a ver essas questões e como a linguagem cinematográfica as articula, em forma de narrativa, de imagem em movimento. A intenção, ao mostrarmos esses tensionamentos, não é apresentar soluções que possam ser executadas nos espaços sociais, mas, sim, observar os discursos que são postos em evidência no tecido fílmico.

Cinema. América Latina. Brasil. Pernambuco. Recife. As palavras e os pontos podem representar um movimento de ampliação a traduzir-se em imagens sobre percepções socioeconômicas dos espaços a elas correspondentes. O cinema produzido em Pernambuco possui uma tônica que discursiviza a desigualdade social inscrita nas ruas, muros, grades, arranha-céus, favelas e avenidas. Tratar dessas questões parece ser uma forma de apreendê-las a partir de novos confrontamentos com a paisagem na tela de cinema.

O uso do *zoom*, na montagem, pode ser indicativo de presença da materialidade construtiva da imagem em movimento. É interessante situar que “a lente de *zoom* foi disponibilizada em forma rudimentar no final dos anos 1920 e, ao longo das duas décadas seguintes, os diretores usaram ocasionalmente o *zoom* durante as filmagens, muitas vezes para ampliar um detalhe e obter um efeito de choque” (BORDWELL, 2013b, p. 321). Os anos 1970 são um período em que é recorrente a utilização dessa ferramenta na produção fílmica, como podemos perceber nos usos marcantes de *zoom* na tessitura dos planos em *Morte em Veneza* (1971), de Luchino Visconti, *Cenas de um casamento* (1973), de Ingmar Bergman, *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick, *Wanda* (1970), de Barbara Loden, entre outros. Contudo,

Quando os cineastas começaram a filmar fora de estúdio com mais frequência, nos anos 1950 e 1960, o *zoom* mostrou-se muito conveniente. Ajustando a lente no extremo da amplitude da teleobjetiva, os cinegrafistas podiam filmar a uma grande distância, permitindo que os atores se misturassem às multidões e ao mesmo tempo mantivessem a atenção na figura principal, usando centralização, frontalidade e foco. (BORDWELL, 2013b, p. 321-322).

A nossa atenção aqui se volta para a observância desses usos trabalhados pela imagem cinematográfica cuja característica assemelha-se ou não a experiências de mundo do olhar humano e, no entrecruzamento de suas significações, pode ampliar para o deságue de outras formas de ver o filme e, conseqüentemente, a sociedade. O *zoom* como um caso em que se consegue “suspender, perturbar o olhar, fazendo do tempo um material plástico” (AUMONT, 2004, p. 107) e como um elemento em que serve para acentuar a presença da instância narrativa. Foi por esse caminho, por exemplo, que, nas possibilidades de imersão e criação de uma atmosfera singular, Stanley Kubrick se utilizou do *zoom*, em *Barry Lyndon*.

O primeiro plano de Barry e Nora dura 32 segundos, o segundo plano dura 36 segundos e o terceiro dura 46 segundos. Quando Barry e Nora caminham na floresta para discutir o casamento dela com o capitão, o plano tem 90 segundos. Movendo a câmera e usando *zoom*, Kubrick foi capaz de seguir a ação, mais do que contar com a montagem. O comprimento desses planos iniciais diminui nossas expectativas sobre o ritmo do filme e ajuda a criar seu sentido de tempo: o sentido de tempo que Kubrick considerou apropriado para nos transportar para um tempo diferente do nosso. Kubrick usou o estilo de montagem para recriar o mundo do passado. A montagem é psicologicamente tão crítica quanto os costumes ou a linguagem. (DANCYGER, 2003, p.173).

A utilização do *zoom*, nesse filme, é notável e se insere para comunicar estados da personagem. À medida que o destino do herói começa a ruir, há uma intensificação do uso do *zoom out*, inscrevendo, na linguagem, o dado de que as expectativas de Barry começam a se afastar da realidade: ao ver a morte do primogênito, as dívidas insustentáveis e, por último, o retorno do filho de sua mulher e o conseqüente duelo que o deixa com apenas uma perna, tornando-o inválido e selando seu destino adverso e deteriorado, obrigando-o a deixar a cidade e a nunca mais voltar, sob pena de prisão.

Em geral, todas as grandes seqüências do longa-metragem começam com uma tomada estática que usa o *zoom* – uma paisagem que fecha lentamente em um detalhe ou o contrário. A técnica possibilitou a obtenção de imagens inesquecíveis, verdadeiras pinturas barrocas que começam estáticas, como grandes quadros impressionistas, e ganham movimento e fluidez crescentes. (CARREIRO, 2006, n.p.).

É justamente um pôster de *Barry Lyndon* que decora o espaço da sala de jantar do apartamento de Clara, a heroína do segundo longa de Kleber Mendonça Filho. A referência ao filme europeu parece se encontrar na estrutura por divisão em capítulos e nos usos do *zoom*.

Segundo Amanda Nogueira (2009), em sua dissertação de mestrado intitulada *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*, Stanley Kubrick figura como uma das influências dos diretores que fazem cinema em Pernambuco, resultado das participações em cineclubes e mostras de filmes de arte.

Em *Aquarius*, a câmera faz movimentos de aproximação, alguns mais explícitos, quando o *zoom in* é utilizado. Selecionamos alguns momentos em que se usa tal recurso para investigar a possibilidade de comunicação estética na construção da narrativa fílmica e o diálogo que pode existir do filme com questões que compreendem experiências do espaço na sociedade e na cultura brasileira. Também é válido frisar que o recurso do *zoom* está também presente em *O som ao redor* e *Bacurau*.

Muitas das paisagens atravessadas por Clara são as mesmas existentes na realidade do Recife. Em um desses momentos, antes do *zoom in* ser aplicado, vemos o interior de uma loja de eletrodomésticos do centro da cidade, ao fundo do plano, as portas de entrada, numa das quais, Clara aparece e a câmera se aproxima, destacada, e pausa, emoldurando-a entre “hippies”. Em seguida, a personagem encontra o antigo amigo jornalista. O dado referencial é que a loja de eletrodomésticos foi um cinema de rua – Cine Moderno – até 1996, com funcionamento desde a primeira década do século XX. Clara, ao atravessar a rua, fala para o amigo jornalista: “mas era um cinemão aqui, hein?”

**Figura 12** – À esquerda, loja de móveis, onde Clara, à direita, encontra o amigo jornalista – destaque para o *zoom in* utilizado.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

O uso do *zoom in*, além de situar o espectador no espaço em que a personagem vai desenvolver a ação, também destaca o local que, não à toa, será posto em tensão naquela fala de Clara. Ao dialogarmos com a rede de memória do Recife, e de muitas das cidades brasileiras,

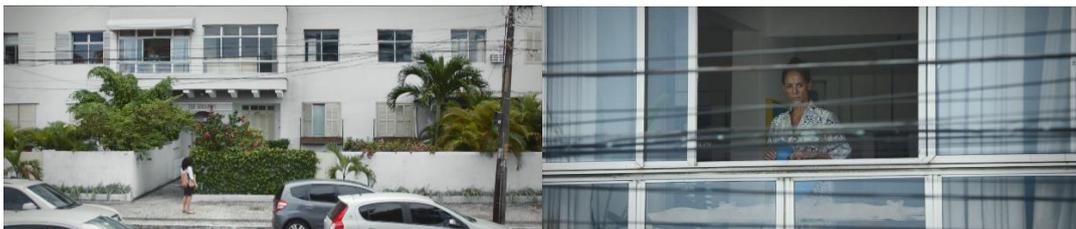
percebemos que os cinemas de rua integravam parte da vida cotidiana. Com a chegada da televisão, dos cinemas de *shoppings centers* e o sucateamento de opções de lazer no centro da cidade, com a tomada majoritária por comércios e igrejas evangélicas, o cenário dos cinemas de rua entrou em declínio.

Em Recife, um símbolo ainda resistente é o Cinema São Luiz, em pleno funcionamento. O prédio do Cine Moderno não conseguiu dizer um “não” para o mercado imobiliário. Clara luta para manter o seu “não” e permanecer com o espaço físico de um prédio histórico e que remanesce diante da totalidade de arranha-céus na orla de Boa Viagem.

A Clara do tempo diegético presente é vista, pela primeira vez, na sacada do Aquarius, caminhando em direção à câmera, que a observa de fora do prédio, na mesma altura do seu olhar. A câmera avança quase que imperceptivelmente, porém é a janela lateral que, em ampliação, situa o movimento de câmera. É de manhã e Clara observa, com interesse, a cena que acontece fora de quadro, mostrada logo em seguida: grupo de homens iniciando uma corrida.

Já na parte última do filme, também é dessa varanda que um *zoom in* aparece, agora, em direção à Clara. A cena é uma sequência de *zoom out/zoom in*: a filha de Clara está saindo do Aquarius e observa o prédio, ao que a câmera vai ampliando a visão até enquadrar Clara na sacada do apartamento e, em seguida, realiza o movimento oposto, agora de aproximação.

**Figura 13** – O movimento de *zoom in* e *zoom out* enquanto Clara observa a filha Ana Paula, que sai do Aquarius e nota o prédio, agora, pintado da cor branca.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Fios de postes elétricos figuram em primeiro plano, enquadrando o rosto de Clara, que está com semblante fechado e segura um envelope da construtora – advertência por ter pintado o prédio inteiro de branco. O envelope foi entregue pela filha, que não havia percebido a mudança na cor do Aquarius. Esse fato causa uma tensão que compõe a delicada relação entre Clara e Ana Paula, cujos fios elétricos e movimentos antagônicos do *zoom*, que aparecem associados às suas imagens, também corroboram para tal tonalidade narrativa. O rosto de Clara,

carregado de inquietude, é uma paisagem que se sintoniza com o mal-estar que já habita alguns dos apartamentos do prédio: a ruína silenciosa dos cupins.

A narrativa de *Aquarius* termina com os cupins, na sala de reuniões da Construtora Bonfim. Assim como a última vez em que o *zoom in* é utilizado acontece na descoberta da colônia de cupins que foi trazida pelos funcionários da construtora e posta sorrateiramente em alguns apartamentos da morada da personagem. “Eles trouxeram a colônia completa de cupim, ó” – Roberval aponta o dedo e todos olham para o fora de quadro. Em seguida, um *zoom in* direciona-se para o quarto no final do corredor e para na colônia de cupins.

**Figura 14** – O *zoom in* aplicado na colônia de cupins colocada pelos funcionários da Construtora Bonfim.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

O uso do *zoom in*, nos dois longas do diretor pernambucano, tem gradações de movimento: o emprego sutil, quase imperceptível, a execução moderada, a utilização rápida e evidenciando a instância narrativa. Em *Aquarius*, a aplicação desse recurso acontece de forma ágil, em todos os momentos analisados, diferente do uso em *O som ao redor*, no qual os movimentos suaves aparecem em maior número do que aqueles.

O *zoom in* organiza o espaço no quadro cinematográfico e sugere associações ao espectador; possibilita a evocação estética de um lugar que acontece a partir de dois pontos: o olhar à distância e o olhar de perto. A ida em direção ao outro, cujas materializações compreendem o movimento do indivíduo no tecido urbano. Experiências que percorrem o estar no mundo a partir do chão que se pisa e como esse chão vai se encontrar com um outro. A forma como nos relacionamos com a cidade mudou quando as possibilidades de moradias encontraram muros, grades e torres que distanciam cada vez mais a experiência daquele que está dentro de um lar com aquele que passa pela rua. Essa metáfora, que é dado do modo de vida na metrópole recifense, contempla o abismo socioeconômico das classes sociais comentadas em Kleber Mendonça Filho no uso do *zoom*. Dessa forma, há uma visão da teia de ligações, sem escamotear as relações de exploração, mas as complexificando.

Ou seja, o filme não é um relicário saudosista dos tempos em que só existiam casas. Há, sim, um uso do passado, via plataformas de memória (fotografias, reconstituição na *mise-en-scène*), objetivando a construção de uma cartografia que nos leve a pensar o porquê das coisas do presente serem tal como são hoje. Exemplo: por que razão só restou o tipo de prédio-casa Aquarius na orla de uma praia urbana do Recife? Clara, por exemplo, contém contradições que não especificamente a fazem má ou boa, mas a visualizam como um ser dinâmico, que fez escolhas que afetaram positivamente ou negativamente pessoas em determinado momento.

É na organização do espaço cinematográfico que há uma desautomatização da experiência cotidiana das cidades. A questão da desautomatização refere-se diretamente ao entendimento da arte enquanto meio de contato com a vida. Explicamos: o formalista russo Chklovski (1976), ao trazer trechos de um diário de Leon Tolstoi, aponta a questão de como a característica de repetição, inerente à rotina, pode obliterar a experiência de absorver a vida em suas múltiplas possibilidades sensoriais através da arte.

Dessa maneira, para que se possa sentir a vida é necessário o contato com os objetos de maneira singular. “O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento, o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKI, 1976, p. 45). Isso só é possível quando quebramos a automatização das experiências cotidianas. O cinema, como objeto de arte, é um meio para tal. Não é de nosso escopo nos aprofundarmos nessa relação automatização e desautomatização da arte/cotidiano, porém, trazemos aqui apenas como maneira de ressaltar a função do cinema como possibilidade de ampliação de visões, complexificando a experiência cultural com a cidade e os sujeitos sociais que por ela circulam.

A arte possibilita esse reencontro com aquilo que vemos todos os dias, mas, agora, de uma forma pujante, a imprimir na nossa retina modificações no caminhar urbano. A relação com o cinema areja compreensões de suas imagens, quando pensamos na impossibilidade de apreensão da cidade em seu todo, conforme aponta Peixoto (2004, p. 407),

A metrópole constitui-se num campo desmedidamente ampliado, para além de toda experiência individual. Nenhum aparato visual pode articular seus pontos. Não há qualquer sequência possível, nenhuma continuidade do tecido urbano. Um espaço que nenhum gesto pode cerzir, que nenhum dispositivo técnico pode integrar.

A retórica do desmoronamento para dar lugar a um suposto moderno dotado de assepsia, o gesto de descarte do que é velho, mas que pode ser “*vintage*” quando estiver relacionado ao

novo. O fluxo de mudança da imagem urbana. As imagens de Kleber Mendonça Filho nos convidam a pensar os processos da cidade, situando-nos e, em alguma medida, propondo o convite a nos aproximarmos do que é visto. Portanto, o *zoom* figura no *estilo* do diretor pernambucano quando pensamos no “uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme” (BORDWELL, 2013b, p. 17).<sup>5</sup>

É preciso lembrar o quão afastada a classe média está da favela para começarmos a propor uma ação de aproximação. É quando se rememora o lugar que nossos avós, nossos pais e nós estamos situados na cidade que podemos nos conectar com os outros lugares, pois assim percebemos as veias sanguíneas de proximidade existentes entre as torres que surgem na orla de Boa Viagem e os casebres invisíveis ao lado.

Em *Aquarius*, Clara teria escolhas confortáveis, em nível objetivo, caso ela optasse por aceitar a proposta milionária da venda de seu apartamento. Essa problemática diverge daquela de quem não tem opção de outra morada e é obrigado a sair por conta dos processos de gentrificação ou desocupação, como a problemática vivenciada pela comunidade de Brasília Teimosa, bairro do Recife, que aparece no filme como morada de Ladjane.

Recife é uma cidade cujas questões de disputas pelo espaço urbano aparecem em várias tônicas: o movimento *#OcupeEstelita*, reivindicação pelo uso público e comunitário do antigo Cais José Estelita, em contraste com a venda para iniciativa privada e consequente construção de complexo de torres de uso misto.

*Aquarius* coloca em diálogo o *não dito* por Clara e o *não dito* por quem só pode dizer não. Apesar das consequências, em gradações diversas, da reivindicação por permanência no espaço, há um gesto de olhar as aproximações, que, aqui, o *zoom* aponta e desvela no caminho estilístico de Kleber Mendonça Filho.

No *zoom*, a câmera não se aproxima, apenas a imagem é ampliada pela variação da distância focal da lente. Não há um deslocamento da câmera, mas uma aproximação que mantém, do começo ao fim, o seu lugar. Podemos ver melhor o que está a distância mesmo do lugar de onde estamos. O *zoom* inscreve um espaço entre o eu e o outro. É um movimento de aproximação artificial, que fala sobre a preservação de fronteiras que me ligam com o objeto olhado.

---

<sup>5</sup> Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O sentido, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas.

Com essas questões em mente, trazemos para análise, mais uma vez, agora observando os vínculos da imagem com o texto, uma das cenas de maior profundidade espacial em movimento do filme: quando Clara leva Tomás e Júlia para o aniversário de Ladjane. Há uma utilização do *zoom out* que põe em relação dois espaços sociais distintos: “a parte rica” e a “parte pobre” do Recife.

**Figura 15** – Clara, Tomás e a namorada caminham pela praia de Boa Viagem, em direção a Brasília Teimosa, para o aniversário de Ladjane, enquanto um vertiginoso *zoom out* é aplicado na cena.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

A cena que segue depois, do diálogo entre Clara, Tomás e Júlia, é um vertiginoso *zoom out*, que se inicia na observação do trio a andar na praia, na imagem acima, e termina com um prédio espelhado ao lado de Brasília Teimosa, imagem abaixo, uma ilustração da fala anterior de Clara. A imagem coloca os personagens em ligação, através de suas sombras, com um grupo de banhistas, negros, que aproveitam a praia ao lado de um carrinho de som. O espaço e o tom monocromático da areia enquadram os dois grupos. A cor verde também cria uma correlação entre os grupos: a bolsa de Júlia se associa com os elementos que compõem o universo, naquele momento, dos banhistas negros (a cadeira, o carrinho de som e o guarda-sol). Dessa forma, o filme constrói uma narrativa na qual os quadros e as falas comentam os quadros e as falas anteriores, adiantando significados ou tecendo reservatórios de sentidos que se dinamizam à medida que novas imagens acontecem.

**Figura 16** – O prédio espelha a comunidade de Brasília Teimosa, ao final de um *zoom out*.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

O último *frame* atualiza a primeira fotografia do início do filme. Aqui, mais uma vez, temos um prédio que a câmera não é capaz de mostrar em sua inteireza ao mesmo tempo que exhibe a favela. Há uma grande sombra ocasionada pela edificação, que cobre parte de Brasília Teimosa, cujo reflexo é mostrado nos vidros do prédio. Uma metáfora espacial socioeconômica que é presente na realidade do Recife, e aqui, foi atualizada com relação às primeiras fotografias do início do filme. Classes ricas e médias a fazerem sombra – que pode ser vista em termos de exploração econômica e suas múltiplas consequências – nas comunidades pobres.

Há também o movimento do *zoom out*, que nos leva a uma percepção do espaço, cujo cinema põe em confluência com as grandes cidades: a característica de velocidade, o que nos direciona para o arranjo contemporâneo das metrópoles. O cinema é um meio de reelaborar as percepções que temos da cidade. As imagens na tela proporcionam uma pausa para o olhar de prédios, ruas e trajetos. Uma espécie de mapeamento da cidade a partir de memórias a dialogarem com emoções evocadas ou criadas durante a presença do filme. Dessa maneira,

A estrutura urbana descontínua e variável das cidades torna problemático todo mapeamento. Como cartografar essa geometria de atividades econômicas em mutação, uso indefinido do solo, economia informal sempre se deslocando e bruscas mudanças populacionais? Uma configuração urbana em constante alteração devido a consecutivas operações de implantação de sistemas de transporte, em geral desarticulados. Profundas rupturas no tecido urbano e social, seguidas de ocupações improvisadas e auto-organizadas das áreas remanescentes, gerando um território difuso, desprovido de delimitações precisas entre os diferentes recortes e usos do espaço. Atividades e modos de ocupação que escapam aos dispositivos estruturantes dos novos grandes enclaves corporativos, engendrando configurações fluidas e mutantes. (PEIXOTO, 2004, p. 404-405).

Assim, podemos dizer que o cinema pode ser uma cartografia afetiva das cidades. A partir das imagens da tela, somos levados a outros tempos, lugares e sentimentos, ligados a nós por algum fio. Em *Aquarius*, a retórica dos contrastes entre a permanência e o fluxo da paisagem urbana é trabalhada nos recursos estilísticos de movimentação da câmera.

A seguir, podemos perceber a relação entre a parte rica e a parte pobre, de que Clara falara para Júlia. Um *frame* que novamente remete à fotografia inicial de *Aquarius*: um prédio a aparecer apenas parcialmente, posicionado em um nível acima das pessoas que estão na festa de aniversário de Ladjane. Além disso, o prédio emoldura, junto com o telhado da laje, os outros prédios da orla do Recife. Por essa via que “o cinema está constantemente nos apresentando porções, pedaços de terra, enquadramentos que organizam e modelam nossos modos de compreender, processar e sentir o espaço” (PRYSTHON, 2017, p. 2).

**Figura 17** – A *mise-en-scène* enquadra, através dos prédios, a casa de Ladjane, onde é comemorado o seu aniversário, em Brasília Teimosa.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

As cenas da festa de aniversário de Ladjane são fundamentais na construção da caracterização da personagem e do delineamento de universos socioeconômicos distintos, advindos da relação com Clara. Ladjane possui uma rede de afetos, cuja morte do filho aparece como imagem de destaque, e cujas relações familiares são diretamente ligadas ao contraste de universos: em determinado momento, Clara apresenta, a Tomás e Júlia, a irmã de Ladjane, Lala, que trabalha para Letícia, amiga de Clara. Em outras palavras, quatro mulheres que mantêm uma amizade articulada por meio do trabalho doméstico. As tonalidades dessas relações são representativas de uma cultura brasileira que amalgama contratos de trabalho com contratos de afeto.

## 2.2 Relações de contrastes: a cidade em cena, lutas individuais e lutas coletivas

É no movimento de aproximar *Aquarius* com quatro filmes brasileiros – *Um lugar ao sol* (2009) e *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro; *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé; e *Açúcar* (2017), dos diretores Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro, que percebemos um dado importante: Clara e a sua luta individual por um espaço que é coletivo. Há uma ausência presente no arco dramático da personagem principal.

*Aquarius* é um prédio de valor histórico para a cidade, uma vez que a edificação figura como um dos últimos exemplares de uma época na qual a cidade e, em específico, a orla de Boa Viagem, não era tomada por uma lógica predatória de especulação imobiliária. Clara quer continuar a habitá-lo, pois foi local de criação de seus filhos, onde pessoas fundamentais para a constituição do seu ser compartilharam suas raízes. É por causa disso que Clara não renuncia ao lugar. A questão da importância do prédio para uma ideia de cidade (JACOBS, 2011), cujo fundamento de diversidade de prédios de épocas diferentes, pluralidade de usos dos espaços, aparece como subtexto no filme, de forma pulverizada, principalmente na *mise-en-scène*.

A motivação de luta pela permanência da personagem por aquele local se localiza apenas numa esfera individual, não é um libelo pelos usos agressivos do espaço urbano. Contudo, não podemos deixar de perceber que a sua resistência elabora uma valorização daquela edificação e reverte uma ideia dual do velho e do novo, como antagonistas de adjetivações de qualidades e valor.

Todos os outros moradores de *Aquarius* já venderam seus apartamentos. A insistência de Clara por continuar naquele prédio é algo que quebra com uma postura naturalizada de condutas no tecido urbano: quem não desejaria mudar para um lugar mais luxuoso, com mais segurança e mais opções de lazer? Esse ponto será mais bem trabalhado no terceiro capítulo, quando o relacionaremos com a categoria raça.

Há uma dissonância nesse drama ocupado por Clara quando o relacionamos com o *Era o Hotel Cambridge* (2016). Neste, uma multiculturalidade de indivíduos, à margem das fontes econômicas da sociedade, ocupa um antigo hotel desativado. A coletividade é trabalhada como força motriz no avanço das lutas por moradia em São Paulo. Quem ocupa os apartamentos do Hotel tem uma responsabilidade em ajudar o movimento a ocupar outros locais ociosos da cidade, para que outras pessoas possam ter o acesso ao direito da moradia. Aqui, a perspectiva de permanência no espaço advém de uma necessidade coletiva. Em *Aquarius*, a questão é pela luta de um único pedaço individual de espaço, cujo final, na iminente destruição do prédio por

cupins, talvez seja um comentário sutil sobre a eficácia da luta urbana quando pensada apenas em âmbito de propriedade privada.

Em *Avenida Brasília Formosa* (2010), há uma relação mais direta com *Aquarius*, pois o eixo central do filme é a avenida Brasília Teimosa, construída na orla do bairro homônimo, situado na zona sul do Recife, cuja moradora, em *Aquarius*, como vimos, Ladjane, figura como presença relacional com Clara. O filme constrói uma conexão sensorial com os espaços da cidade, ao observar a arquitetura surgida de um lugar historicamente construído como uma ocupação urbana.

À época de sua ocupação, recebeu este nome por parte dos movimentos populares, em razão do seu nascimento coincidir com a da construção da Capital Federal no centro-oeste brasileiro, no final dos anos cinquenta do século XX. Antes desse período o local era conhecido por Areal Novo.

O nome Areal Novo ficou marcado por esta área ter sido aterrada para receber a expansão do porto com seu novo parque de tancagem, previsto para sua ampliação, fato este que não ocorreu. Por essa razão e também por ser área de futura expansão do porto, o bairro [...] ainda não era objeto de especulação imobiliária.

O terreno ficou em litígio e acabou sendo ocupado: inicialmente pelos trabalhadores das docas e pescadores das proximidades do Pina, e posteriormente pelos imigrantes. (FERNANDES, 2010, p. 39).

No filme do pernambucano Gabriel Mascaro, a problemática coletiva é comentada, quando, por exemplo, se aborda a retirada de famílias para conjuntos habitacionais do outro lado da cidade. Ou, nas palavras de um dos personagens, “vão morar tudo num conjunto de prédios, lá no meio do mato, do outro lado da cidade”. As imagens colocam em tensão e contrastes o emaranhado do tecido urbano.

É também no filme anterior de Mascaro, *Um lugar ao sol* (2009), que questões urbanas do Recife são postas em tensão. Há uma ligação de imagens com *Aquarius*, em função das sombras dos arranha-céus e coqueiros na orla de Boa Viagem, que tanto aparecem nas fotografias antigas de abertura de nosso filme como são objeto fundamental temático para falar sobre os donos de coberturas da cidade no documentário, que expõe os abismos entre as classes econômicas brasileiras, traçando um retrato que delineia certo esvaziamento de compreensão política da cidade como espaço coletivo.

No filme *Açúcar* (2017), os diretores Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro criaram a personagem *Maria Bethânia*, referência direta à música homônima de Capiba, cujas estrofes a adjetivam como “Senhora de Engenho”, norteamo caracterizador das ações desenvolvidas

na narrativa. Bethânia se recusa a vender o decadente Engenho Wanderley a uma ONG Holandesa que financia o Centro Cultural Cabo Verde, liderado por Zé Neguinho.

A venda da propriedade tem finalidade de preservação da memória, transformação do local em museu, o que diverge do sentido da venda em *Aquarius*. O filme se pretende como alegoria da formação da sociedade brasileira, a partir da discussão sobre o regime de trabalho escravagista da cana-de-açúcar, cujo resultado, entre outras coisas, foi o quase completo desmatamento da zona da mata, um dos biomas da região Nordeste.

*Açúcar* se desenvolve na construção da dinâmica de preservação antagônica de dois conteúdos de memória: a memória dos tempos de riqueza da Casa Grande contra a memória das tradições culturais negras. As paredes sólidas de duzentos anos e as ruínas da senzala.

Ao final, Bethânia não permanece na casa. Ela vai embora no mesmo barco de vela vermelha que chegou no início do filme. O casarão está vazio, as janelas são trancadas por Alessandra. Ela é uma mulher negra que fizera duas faxinas naquele espaço e traja roupas que remetem a uma cultura de raízes africanas.

### **2.3 Chaves e intenção: ficcionalizar é para comer<sup>6</sup> a cidade**

É noite e Clara fuma maconha na sala de estar do seu apartamento enquanto lê o e-mail com as fotos em que aparece com Tomás e Júlia pela cidade do Recife. Além disso, observa o currículo de Diego, numa rede social de negócios, e uma matéria na qual ele aparece centralizado, cujo título, “Novas tecnologias mudam a Engenharia Civil no Recife”, é uma abertura para pôr em discussão o significado do que seriam essas “novas tecnologias”, quando pensamos na moralidade das ações empreendidas por Diego para tirar Clara do *Aquarius* e, conseqüentemente na visão de *business* de quem, “com sangue nos olhos”, vai atacar. O novo, mais uma vez, é relativizado como algo associado a um negativo. Dessa forma, invoca toda uma ideia de tensões sociais e políticas da urbanidade que é presente na filmografia pernambucana (NOGUEIRA, 2014). A cidade vista como uma arena que expõe seus sentimentos mais escondidos: a crueldade que dá o tom do caráter norteado pelo dinheiro, como Clara diz para Diego.

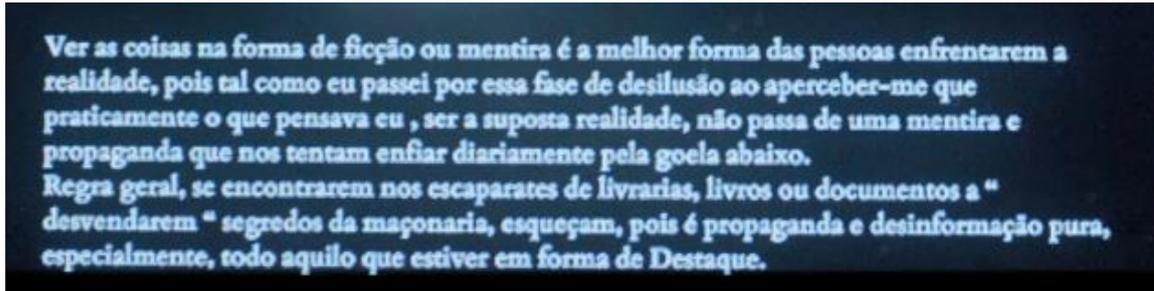
Ainda ao navegar pela internet, Clara tem uma página aberta de um *blog* cujo título, “O *site* das conspirações Illuminati”, nos faz questionar ainda mais o conteúdo dos documentos comprometedores da família de Diego, revelados pelo amigo jornalista de Clara. Na página, há

---

<sup>6</sup> Referência ao verso “a poesia é para comer!”, de *A defesa do poeta*, da portuguesa Natália Correia. Disponível em: <http://zezepina.utopia.com.br/poesia/poesia238.html>. Acesso em: 10 jul. 2019.

o seguinte trecho: “ver as coisas na forma de ficção ou mentira é a melhor forma das pessoas enfrentarem a realidade, pois tal como eu passei por essa fase de desilusão ao aperceber-me que praticamente o que pensava eu, ser a suposta realidade, não passa de uma mentira e propaganda que nos tentam enfiar diariamente pela goela abaixo. [...]”.

**Figura 18** –Texto de uma página de internet da tela do computador de Clara enquanto ela acessa um *blog* sobre maçonaria.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

O *frame* não dura mais que um segundo, contudo, é uma informação-chave e, assumimos aqui, posicionamento do diretor a se pensar na obra fílmica e no próprio fazer cinema, em específico, o tipo de cinema pensado na sua relação com a cidade. As imagens do cinema propõem novos enquadramentos do cotidiano da urbe. É por isso que pensar na relação da arte com a realidade é um ponto a permitir a passagem de novas interpretações de si e da relação antropofágica que é viver a cidade. Essa informação dialoga com o conceito de ficção (1996), de Wolfgang Iser.

Iser (1996) discute a necessidade humana de ficcionalizar, no sentido de construir mundos alternativos para conseguir lidar com a própria realidade. Assim, ficção não é o oposto de real, mas trabalha em consonância com ele. Uma das vias de acesso para ficcionalizar seria a literatura e, na observância da articulação com o objetivo de análise desta dissertação, o cinema. O que sugere, portanto, que uma das vias de conexão do sujeito com a realidade perpassa essas duas formas de arte. Assim, o pensamento do teórico alemão se alinha com as acepções de Shohat e Stam (2006, p. 263), ao falarem que,

A teoria pós-estruturalista nos lembra que habitamos no interior da linguagem e da representação, e que não temos acesso direto ao ‘real’. Mas as construções e codificações do discurso artístico não excluem referência a uma vida social comum. Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais.

Somos seres que se adaptam às necessidades, temos a capacidade de ajustarmos nossas condutas como forma de sobrevivência. Por exemplo, com a descoberta do fogo, houve maiores possibilidades de consumo alimentício. Conseqüentemente, os hábitos alimentares mudaram drasticamente, o que refletiu na alteração de nossa própria constituição biológica, assim como a criação ou reorganização de ferramentas e modos de interação com o ambiente. Ou seja, novas experiências, propiciadas por mudanças do ambiente, podem resultar em novos aprendizados, num acúmulo histórico que se movimenta nas possibilidades de ação do homem.

Grosso modo, o indivíduo também precisa criar ferramentas para tentar entender as experiências que acontecem com ele e, para tanto, ele utiliza a imaginação. Dessa maneira, “o fictício e o imaginário são de cunho antropológico, portanto não se restringem à literatura” (SANTOS, C., 2009, p. 213).

Ao observarmos a presença do homem em inventar narrativas na história (seja através de tradições orais, do teatro, das tragédias, epopeias, novelas, romances, cinema, pintura etc.), percebemos, pelo volume e diversidade, esse impulso evidente ligado à nossa natureza. Talvez uma das razões de sermos como somos seria a de imaginar aventuras que jamais serão vividas, em materialidade, por nós.

Em entrevista, Iser afirma estar “interessado na razão pela qual nós precisamos criar mundos possíveis ao invés do mundo que vivemos” (ISER, 1998, n.p., tradução nossa)<sup>7</sup>. É a partir dessas questões que a necessidade de ficcionalizar é estudada nas narrativas. A literatura e o cinema nos dão contingências de pensar múltiplas realidades e, com isso, de alguma maneira e até certo sentido, colocar-se em posições muito diferentes das que, cotidianamente, exercemos. Clara é a nossa porta de entrada para mergulharmos na história, a sua importância se estabelece quando se sabe que “é a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (CANDIDO, 1992, p.14).

Pensamos aqui as interfaces com o real e o solo social advindas desses dois campos. Como se observa, nossa reflexão não se direciona a uma ideia de arte como um espelho do real. Os personagens e os lugares que analisamos são constructos, rede de textos que abrem espaços para pensarmos em possibilidades de devir. Dessa forma,

A literatura e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que é texto e discurso. Essa formulação transcende um tipo de veracidade

---

<sup>7</sup> “I am interested in why we need possible worlds instead of the one in which we live.” (ISER, 1998, n.p.).

referencial ingênua sem cair em um “niilismo hermenêutico”, segundo o qual todos os textos se tornam nada mais do que um jogo de significações sem sentido. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 264).

Assim, nos propomos a pensar em camadas de experiências, que, advindas de uma materialidade “real” ou não, têm reverberações proeminentes em nossas condutas e constituições de sentidos sobre determinados temas, como, por exemplo, o racismo, questão a ser discutida no próximo capítulo.

### 3. MELODIAS NEGRAS EM *AQUARIUS*

Ao escutar uma música, podemos voltar a nossa atenção para a voz de quem canta, para algum instrumento que se tenha familiaridade, para o sentido da letra etc. As possibilidades de entendimento são amplas, contudo a melodia principal é algo que dificilmente passa despercebido. Ela conduz e delinea a imagem da canção. No entanto, a educação dos ouvidos para melodias e sons que não aparecem de maneira primária viabiliza o surgimento de aberturas de sentidos que reverberam de maneira significativa na melodia principal. Há um fator-chave nessa questão: a história e, conseqüentemente, a memória de quem escuta, cuja ligação fundamental são as emoções. Quanto mais forte for a emoção, maiores as chances de lembrança. Assim, se o ouvinte tem um vínculo afetivo com a guitarra paraense ou com o afoxé baiano, sua atenção será chamada, mesmo que esses instrumentos apareçam de maneira secundária na música.

Não sabemos, nem é nosso intuito nos aprofundar nessas especificidades de teoria musical. Porém, nos parece proveitoso o comentário quando pensamos nas perguntas sobre racismo que podem ser feitas ao assistir a *Aquarius*.

No capítulo anterior, apresentamos que o enredo do filme se desenvolve em torno do esquema CLARA-AQUARIUS-DIEGO. Porém, outras camadas são criadas durante o prosseguimento narrativo, que complexificam a ação principal. O racismo é uma delas. Assim, é como se o racismo fosse a guitarra paraense ou o afoxé baiano, que, apesar de não terem longo tempo na música, estão presentes, embora não sejam nitidamente identificados.

Ainda na metáfora musical, o baixo é um instrumento que também nos ajuda na compreensão. O uso dele é pouco percebido, de maneira geral, na música, para ouvidos não educados, contudo ele é fundamental para o ritmo das canções. A música *Baby*, de Caetano Veloso, inicia com o baixo em posição de destaque, depois a bateria e o violão entram, obliterando-o; ainda assim, ele permanece durante toda a música, e, se você faz um exercício de atenção, é possível continuar escutando-o, de maneira precisa, durante toda a música.

Este capítulo é um exercício de atenção sobre o racismo brasileiro, cuja sutileza e o silêncio deixam mais difícil de perceber suas expressões (MUNANGA, 2017). É preciso educar nossos ouvidos para todos os sons negros que estão enraizados no Brasil e, conseqüentemente, aparecem, em sua ausência ou presença, nas produções audiovisuais do país.

### 3.1 É traficante, todo branquinho

A cena é a seguinte: Clara está na orla de Boa Viagem, tomando água de coco, num quiosque, em mais um de seus passeios matinais diários. Ela conversa com Roberval sobre medo. “Quantas vezes, eu e os colegas, a gente salva quem não teve medo? Ou quem esqueceu de ter medo?”. Na *mise-en-scène*, Clara e Roberval emolduram o calçadão da praia, colocando em destaque quem passa por ali. O bombeiro continua sua fala e pede para Clara observar o jovem que está chegando de bicicleta. Clara pergunta a cor da roupa, ao que Roberval revela: camisa cinza, calção preto, é traficante. “Todo branquinho”, que vende erva apenas para os filhinhos de papai. A cadeia de associação está formada.

O “menino” branco, de olhos azuis, veste as cores do estereótipo ao qual é associado: cinza e preto. A roupa é uma metáfora para dizer que, a não ser que ele seja preso, a associação da sua identidade com o tráfico de drogas é algo que pode facilmente ser mudado, como quem troca de roupa. Não é algo inerente a ele, diferente do que seria com quem é negro. O tom da voz de Roberval é de confiança, como quem diz: “como que uma pessoa dessas pode ser traficante?”.

Quem esqueceu de ter medo foi o homem branco privilegiado, pois sabe que a cor de sua pele dá vantagens, o coloca numa redoma de clareira que cega determinadas partes do tecido social. Possibilita que passe despercebido. A questão do quanto determinadas características visuais dos corpos negros são associadas ao medo e alerta de perigo é um dos primeiros pontos a serem colocados quando se fala de racismo.

Como uma espécie de atalho mental, os estereótipos constituem um instrumento pelo qual as pessoas caracterizam de maneira necessariamente esquemática, outro grupo com o qual estão apenas parcialmente familiarizadas. Contudo, numa situação de dominação racial, os estereótipos possuem a clara função de controle social, indiretamente, eles racionalizam e justificam as vantagens dos detentores do poder social. (STAM, 2008, p. 456).

As relações raciais no Brasil se direcionam sobre os efeitos, possibilidades e consequências do que ser negro representa na coletividade. Conforme aponta Rosemberg (2017, p. 135), “o tema referente às relações raciais mobiliza muito pouco as pessoas brancas, pois incomoda sua posição de privilégio na sociedade”. É assim que o corpo branco de um traficante não é alvo direto da polícia.

Clara não esboça surpresa, mas, sim, fica interessada na maconha. A cena é um comentário das relações que explicitamente mostram um Brasil de assimetrias sociais, cuja

imobilidade é a roda mantenedora desse circuito. Roberval diz que fica muito exposto, quando perguntado por Clara se eles (os bombeiros) colaborariam com a polícia. Ou seja, se sabe quem é o criminoso, mas, por uma série de fatores sociais (de classe, raça e gênero), ele não é preso. Seria, caso fosse negro e estivesse comprando dez gramas de maconha do traficante que veste camisa cinza e calção preto. É por esse viés que o racismo se manifesta na inércia das barreiras que foram sedimentadas ao longo da formação de nossa sociedade,

Tomando-se a rede de relações raciais como ela se apresenta em nossos dias, poderia parecer que a desigualdade econômica, social e política, existente entre o ‘negro’ e o ‘branco’, fosse fruto do preconceito de cor e da discriminação racial. A análise histórico-sociológica patenteia, porém, que esses mecanismos possuem outra função: a de manter a distância social e o padrão correspondente de isolamento sociocultural, conservados em bloco pela simples perpetuação indefinida de estruturas parciais arcaicas. Portanto, qualquer que venha a ser, posteriormente, a importância dinâmica do preconceito de cor e da discriminação racial, eles não criaram a realidade pungente que nos preocupa. Esta foi herdada como parte de nossas dificuldades em superar os padrões de relações raciais inerentes à ordem social escravocrata e senhorial. Graças a isso, ambos não visavam, desde o advento da Abolição, instituir privilégios econômicos, sociais e políticos para beneficiar a ‘raça branca’. Tinham por função defender as barreiras que resguardavam, estrutural e dinamicamente, privilégios já estabelecidos e a própria posição do ‘branco’ em face do ‘negro’, como *raça dominante*. (FERNANDES, 2008a, p. 303, *grifo do autor*).

Basicamente, nada de novo é criado no florescimento daninho das raízes do racismo. A questão da “raça dominante” vem de uma longa tradição das dores e dos momentos explícitos de segregação racista, que, se não estão impressos de forma nítida nas nossas esferas institucionais cuja dissimulação jurídica é argumento estratégico para discursos racistas meritocráticos, acontecem na pulverização das “microlutas” do poder: entrevista de emprego, relações patrão-empregada doméstica, relações classe média-negros etc.

Na sociedade, há milhares e milhares de relações de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, microlutas, de algum modo. Se é verdade que essas pequenas relações de poder são com frequência comandadas, induzidas do alto pelos grandes poderes de Estado ou pelas grandes dominações de classe, é preciso ainda dizer que, em sentido inverso, uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem funcionar se houver, na base, as pequenas relações de poder. O que seria o poder de Estado, aquele que impõe, por exemplo, o serviço militar, se não houvesse, em torno de cada indivíduo, todo um feixe de relações de poder que o liga a seus pais, a seu patrão, a seu professor - àquele que sabe, àquele que lhe enfiou na cabeça tal ou tal ideia? (FOUCAULT, 2006, p. 231).

As relações de poder são problemáticas analisadas em Foucault (1988). O filósofo francês investiga a sexualidade, a loucura, o crime e como os discursos que foram produzidos para os legitimar são construídos a partir de um intrincado complexo que emite mensagens do tipo: o verdadeiro sexo acontece apenas entre um ideal de homem e de mulher, negros são criminosos, é louco todo aquele que pense as relações de poder de forma divergente do pensamento corrente etc.

Para o autor, o poder vai além dos campos das instituições reguladoras da sociedade e se manifesta em todas as relações sociais. Ou seja, o poder exercido na hora de priorizar a contratação de uma recepcionista branca ao invés de uma negra, ou o fato de, caso a negra seja contratada, ela ter que se esforçar o dobro para que possa ser tolerada. “O poder está em toda a parte; não porque engloba tudo e sim porque provém de todos os lugares” (FOUCAULT, 1988, p. 89).

Portanto, é válido atentar que o poder não é pensado numa lógica verticalizada, que parte univocamente de cima para baixo. As possibilidades de resistência acontecem em todos os lugares. “[...] a rede das relações de poder acaba formando um tecido espesso que atravessa os aparelhos e as instituições, sem se localizar exatamente neles, também a pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais.” (FOUCAULT, 1988, p. 92).

### **3.2 Na praça, riso é coisa séria: confrontamentos dos espaços negros na cidade**

É hora de o pessoal soltar o “bichinho do HA-HA”. A expressão, remissão a um famoso comercial dos anos 1990 de pastilhas para alívio de pigarro, é dita por uma voz fora de quadro enquanto se observa o *close* do rosto de Roberval, o simpático e prestativo bombeiro amigo de Clara. Seu semblante está fechado, os músculos faciais contraídos, as linhas de expressão dos olhos em evidência. O movimento de *zoom out* possibilita nos situarmos na cena e a quebra de expectativa acontece: Roberval está deitado junto com um grupo de pessoas na praça, em frente ao Aquarius; seu semblante está fechado por conta do sol intenso que vai diretamente em seu rosto. Clara está deitada na barriga de Roberval. Eles participam de um momento lúdico, no qual o “bichinho do HA-HA” é uma brincadeira para liberar o riso.

A câmera mostra, em *contra-plongée*, o professor que comanda o momento, a voz que estava fora de quadro. Ele está vestido com uma camisa branca, em que se pode ler, do lado direito do peito: “academia da cidade”. O enquadramento o isola. Inicialmente, o vemos enquadrado pelo céu azul; à medida que a câmera se movimenta, os prédios espelhados de Boa

Viagem entram em cena. Os prédios estão do mesmo tamanho do professor, o que dá a sensação de que eles também comandam a ação e, conseqüentemente, também pedem para que o grupo force o riso. O fato é que a cena associa a figura humana às construções espelhadas. Pelo tom inicial, e as expressões corporais, podemos também imaginar o professor como um monstro gigante a caminhar por entre os prédios, tal como o *Godzilla* ou *King Kong*. O figurino do professor metaforiza o sentido de sua figura na cena ao estabelecê-lo como um representante de uma ideia disciplinadora de cidade que presentifica a ausência proveniente do corpo branco – a academia da cidade. Nessa academia, o que cabe são as regras brancas, que são as regras do mercado de especulação imobiliária, as legitimações que a classe média branca adquire nos ambientes ricos da cidade e a exclusão, por meio do não dito, da ausência de subjetividades dos corpos negros no tecido urbano. Dessa forma, a relação entre o corpo humano e o corpo da cidade resulta na cena seguinte, no aparecimento de um grupo de jovens negros periféricos.

**Figura 19** – Meninos negros entram na praça de Boa Viagem enquanto um grupo de pessoas gargalha.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Enquanto todos gargalham, um grupo de jovens negros, com roupas e estilo associado às periferias, entra na quadra, empurra o portão que já estava aberto, e se junta ao grupo. Nesse momento, o professor repete: “gargalha, gargalha! Energia gente, energia!”. O grupo, formado majoritariamente por pessoas brancas, olha de maneira enviesada para os corpos que se aproximam (olham, estando ainda com a boca aberta, resultado das gargalhadas, mas sem energia, agora, para mantê-la, porém também sem energia para voltar à posição de repouso; parece que sofreram rápida paralisia). Embora os dois primeiros longas de Kleber não apresentem violência direta, diferentemente do que acontece em *Bacurau* (2019), cenas como essa trazem significações e falam de violências profundas. O riso alienante da classe média,

resultado de um complexo processo de apagamento da memória da negritude e das raízes racistas brasileiras.

**Figura 20** – Grupo gargalha enquanto observa os meninos negros adentrarem a praça.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Outro dado é que uma das pessoas que não é lida como negra veste uma camisa verde, em que se pode ler o nome “Brasil”, em amarelo. É como se o país, ou melhor dizendo, a imagem do país, que é branca, olhasse para os negros que estão chegando. O homem brasileiro também parece estar paralisado. O professor diz que há lugar para todo mundo, mas também pede respeito e seriedade. O grupo que chegou se integra ao espaço. Um dos meninos deita a cabeça no ombro de Roberval, ao lado de Clara, que o enlaça com o braço esquerdo, num movimento amigável. Antes de o grupo de jovens negros entrar em cena, ele havia falado que riso é coisa séria, talvez como um lembrete aos meninos negros de que ali é necessário seguir regras: a disciplina para os corpos negros que invadem a academia da cidade.

A quebra de expectativas do início da cena aparece também em seu final: os meninos negros não vieram para roubar ou fazer algum mal, fato que a constituição racista da realidade brasileira associa às suas imagens. Eles ocupam aquele espaço, cientes do temor que causam e, como resultado, também debocham nos seus movimentos e expressões daquela situação. O rompimento de fronteiras e provocação de expectativas situada na *mise-en-scène* dá ao filme nuances que podem ser experienciadas como não explícitas. O resultado de seu conjunto cria a atmosfera tensional que já é característica em Kleber Mendonça Filho.

Depois da abolição, os negros que não conseguiam uma ocupação se agrupavam em espaços comuns da cidade, algo que era fortemente repreendido pela polícia e que, até hoje, tem presença no espaço urbano. A cena é um comentário sobre o incômodo que, sutilmente, se

cria quando pessoas negras se colocam em espaços historicamente ocupados por pessoas brancas. É dessa maneira que

[...] há espaços, lugares, momentos, contextos de interação nos quais, através de comportamentos (que são fruto de comandos e aprendizados) subjetivos (às vezes, bastante objetivos!) a presença negra pode ser aceita, brindada e até valorizada, ou, por outro lado, tolerada, não aceita, reprimida ou repelida. Lugares onde a presença de um negro, ou de um grupo de negros, pode passar despercebido em seu pertencimento racial, ou, pode causar espanto ou surpresa (“Quem é aquele? Como ele chegou até aqui?”), repressão ou repulsa (por exemplo, atendimentos em estabelecimentos comerciais e de serviços, como restaurantes, lojas de produtos mais caros, shoppings, etc., mas também empregos, posições de prestígio, entre outros). Todos esses últimos comportamentos apontados indicam se tratar de espaços – lugares, momentos, contextos de interação – brancos, espaços que não são construídos ou facultados para os negros em uma sociedade marcada pelo racismo enquanto mecanismo organizador de relações. Isso impacta as experiências de espaço, o ir-e-vir, na medida em que indivíduos e grupos subalternizados causarão, em determinados contextos, sentimentos de espanto, estranhamento e até mesmo repulsa – contextos e lugares onde sua presença é indesejada, e onde as fronteiras invisíveis se materializarão através dos comportamentos dos outros. (SANTOS, Renato, 2012, p. 58).

A praça é um espaço com presença recorrente em *Aquarius*. Local de uso coletivo, ela aparece em outros dois momentos no filme: na abertura, na sequência de fotos antigas da praia de Boa Viagem; e nas últimas cenas do filme, quando Clara passeia com o netinho pela calçada da orla e uma praça vazia é contemplada pela câmera. Ao fundo, há um auxiliar de limpeza, dado os trajes e a vassoura que segura, na porta do banheiro da praia, a observar o que se passa, conforme vemos, com maior detalhe, na imagem ampliada, do lado direito, abaixo.

**Figura 21** – Uma das praças de lazer de Boa Viagem vazia; à direita, ao fundo, homem segura uma vassoura, no banheiro público



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Os prédios, organizados no quadro fílmico com as mesmas dimensões do professor, também se posicionam de cima para baixo a olharem para todos os sujeitos participantes daquele momento lúdico, porém as assimetrias partem de lugares diferentes: enquanto a natureza da relação dos prédios com os moradores daquele bairro é de uma proximidade estabelecida por certas noções de modos de vida legitimadores, a relação com o grupo de meninos da periferia é de acentuamento da assimetria entre seus lugares de morada e pertencimento. Metáfora para dizer dos espaços estratificados, do olhar de cima. Porém, há complexidade quando se percebe que o grupo não é um retrato estereotipado das relações raciais. Ou seja, não são brancos caucasianos que impedem a entrada de negros na praça. A entrada acontece, os corpos se tocam. Contudo, o desconforto aparece nas expressões, como, por exemplo, a da mulher com a cabeça deitada na barriga de Clara, que olha com estranhamento ou desconfiança para o garoto negro que chega e se deita em sua barriga.

**Figura 22** – Garotos negros se juntam ao grupo e participam de dinâmica, na praça de Boa Viagem.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Clara é amigável com o garoto negro que se deita ao seu lado. Abraça-o, num gesto de proximidade. A cena termina com todos integrados corporalmente. Aqui, talvez se esboce uma ideia de país, como quem assinala o gesto de que, apesar das diferenças, estaríamos obrigatoriamente dentro do mesmo pedaço de nação, embora que, saibamos, esse pedaço de terra é organizado de muitas maneiras.

A cena do riso analisada acima se articula a uma representação de Brasil erigida pela classe e raça. O que se segue também trabalha nessa chave: o diálogo entre Clara e Roberval, na areia da praia. O mar está vazio de pessoas, mas cheio de tubarões, conforme uma placa de aviso que informa ao espectador, e Clara vai mergulhar nele. Os tubarões são um dado externo

que se torna interno à obra, fruto do desequilíbrio ambiental causado pela ampliação do Porto de Suape.

Clara pede para Roberval segurar suas presilhas de cabelo. Roberval entra em contato com um dos colegas de trabalho por *walkie-talkie* e pede para que o barco se aproxime da área onde Clara está, para vigiá-la. Há uma personalização do uso do serviço público por conta das relações de amizade. A narrativa irá mostrar, depois, que Roberval tem intenções sexuais com Clara, quando ele pergunta se Clara está “dando em cima” dele, depois de ela pedir seu número de telefone. Contudo, essa relação sexual, que poderia esvaziar ou secundarizar o sentido de uma crítica social, não é desenvolvida no filme.

A cena do mar reforça os lugares de privilégio comentados pela cena anterior. Enquanto pessoas negras lidam com uma barreira invisível no espaço da cidade, pessoas brancas utilizam de seus privilégios para se sentirem seguras e protegidas nessa mesma cidade, habitada por animais selvagens e perigosos. Os tubarões, então, podem caracterizar os empresários predadores do mercado imobiliário. A cidade metropolitana brasileira não é amistosa para ninguém, inclusive para pessoas brancas. Contudo, estas podem usar de seus privilégios para torná-la um lugar melhor para si mesmas.

### 3.3 IV Encontro de Leitura

Se, na cena anterior, quem vestia a cor negra era o branco, aqui, numa das primeiras cenas do filme, quem veste branco, literalmente e figurativamente, é a mulher negra. Aniversário de 70 anos de Lúcia, a tia de Clara. Apartamento cheio, mulheres negras na cozinha. Um *zoom in* é aplicado na cena, enquanto Clara se movimenta para pegar um pratinho de salgadinhos com refrigerante, dado por uma das senhoras negras. Ao passo que, a negra que está em último plano, bebendo cerveja e fumando um cigarro, olha para Clara.

Clara e a primeira senhora negra estão de costas. Na camisa da senhora se lê “IV ENCONTRO DE LEITURA Recife-PE Apoio Livro 7”. Aqui, há uma ironia sobre os locais de pertença e associação entre negros e brancos. O ano diegético em que se passam essas primeiras cenas de *Aquarius* é 1980. O Brasil ainda imerso numa ditadura civil-militar. Os índices de desigualdade social e as suas consequências fervendo, longe da temperatura da mídia televisada. O acesso à educação colocado apenas nos espaços brancos. Dessa maneira, a senhora negra veste uma camisa que, ironicamente, não foi originalmente sua em nenhum sentido: nem no metafórico, nem no literal. Provavelmente, herdou da patroa, na faxina anual de roupas para doação. Contudo, ela está vestida. E aqui há, talvez, uma sugestão de como as

coisas deveriam ser: o passado, o presente e o futuro contados na cena. Ou seja, os antepassados do povo negro sem acesso à educação formal; a senhora negra, no presente, com acesso limitado a uma educação que proporcione ascensão social; e, o que deveria ser, o acesso à educação integral ao povo negro, até não haver mais uma cisão entre a educação e o corpo negro.

**Figura 23** – Senhora negra veste camisa branca com os dizeres IV Encontro de Leitura, apoio Livro 7.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

**Figura 24** – Plano com *zoom in* em que se observa mulheres negras, na cozinha, ao lado de Clara.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

**Figura 25** – Convidados do aniversário de Tia Lúcia observam as senhoras negras.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

O semblante de alguns dos convidados é sério quando direcionado para as senhoras negras. A *mise-en-scène* do aniversário de Tia Lúcia comenta as relações raciais, ao relacionar as empregadas negras com pessoas brancas. Na Figura 25, as duas senhoras negras aparecem

no ponto central da imagem, o que denota a importância de suas figuras para a câmera. Contudo, elas são enquadradas entre o casal que as olha com desconfiança e a mulher branca que aparece em primeiro plano da imagem, cujo corpo corta diagonalmente o rosto de uma das senhoras.

A questão do olhar continua a ser trabalhada na cena, quando o alvo de atenção das senhoras negras são os personagens enquadrados no mesmo plano que elas. Eles não retribuem o olhar, mas se olham apenas entre si.

**Figura 26** – Senhoras negras observam os convidados do aniversário de Tia Lúcia.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Além das três senhoras negras que não ultrapassam a porta da cozinha, há mais outra mulher e um menino no aniversário de Tia Lúcia, que são diretamente associados a um tipo de representação negra mais popular.

**Figura 27** – Menino negro aparece rapidamente durante o aniversário de Tia Lúcia.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

**Figura 28** –Mulheres negras observam a exposição oral do marido de Clara, Adalberto, durante o aniversário de Tia Lúcia.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Coincidentemente, a década de 1970 e início de 1980, exatamente o tempo diegético em que se passa a cena acima, foi um período, para o cinema brasileiro, de exaltação da cultura afro-brasileira, olhando-a com um espírito de entusiasmo antropológico e fazendo-a como tudo o que é mais vital na vida do país (STAM, 2008).

Outro dado extrafílmico é a Livraria Livro 7, cujo símbolo aparece na camisa da empregada negra. O local era uma referência para a intelectualidade pernambucana e ponto turístico da cidade, chegando a ter filiais nos estados da Paraíba, Alagoas e no Ceará. A livraria era um ponto de encontro, com sessões de música, cinema e arte e era utilizada como biblioteca por toda uma geração de recifenses (GASPAR, 2013). Aqui, mais uma vez, o filme trabalha com a memória e as associações com o espaço (urbanos, raciais e econômicos).

Como em outras sociedades de dominação branca, as atitudes raciais no Brasil são multiformes, fissuradas e até mesmo esquizofrênicas. De fato, nesse sentido o Brasil é patogênico, um solo fértil por excelência de esquizofrenia racial. A mesma elite europeizada que convenientemente evoca sua cultura mestiça e o seu ‘pé na cozinha’ recusa prontamente entregar o poder à maioria mestiça. Em momentos privilegiados, como no carnaval, o Brasil celebra sua negritude; entretanto, o ‘ego ideal’ do país continua, de muitas maneiras, branco. A trapaça ideológica implícita na genealogia cultural padrão - por exemplo, a fábula fundadora do ‘triângulo racial’ que declara o Brasil como simultaneamente indígena, africano e europeu - obscurece as desigualdades atuais (STAM, 2008, p. 80).

A ironia latente, quando pensamos que a camisa do encontro de leitura pode ter sido dada pela patroa, é uma das maneiras de apresentar ao espectador um comentário sutil e pontiagudo sobre a educação para a mulher negra no Brasil. Contudo, é preciso pontuar que há, nessa cena, um dado de reconstituição de época, que se associa a um pensamento nostálgico de uma classe média ligada a uma determinada intelectualidade que questionava a ditadura, enquanto frequentadora do espaço da Livro 7. Não é nossa intenção fechar sentidos, estabelecer unilateralidades de interpretações, contudo, analisamos aqui a partir de clivagens que explicam a sociedade brasileira e as suas imagens através do racismo.

É dessa forma que, numa angulação histórico-sociológica, ao colocar o trabalho e estudo na *mise-en-scène*, duas camadas que estão associadas fortemente à população negra brasileira, podemos relacioná-las às análises que Florestan Fernandes fez ao escrever sobre a integração do negro na sociedade de classes – a São Paulo da primeira metade do século XX.

Num primeiro momento, após a abolição, os negros libertos se recusavam a se submeter a um trabalho físico semelhante ao da escravidão, cuja maior fatia era absorvida pelos imigrantes europeus que chegavam em volume ao país, fruto de um projeto para branquear a população e esquecer o passado escravocrata brasileiro. Em momento posterior, o significado do trabalho na sociedade de classes para o negro

passa a ser encarado como elemento de dignificação do homem e canal básico de ascensão social. [...] ela iniciava a reconciliação do ‘negro’ com a civilização industrial, incentivando-o a valorizar o trabalho segundo a escala do trabalhador livre. (FERNANDES, 2008b, p. 129).

Outra situação que também muda algumas décadas pós-abolição é a possibilidade de ver a educação como um meio legítimo de ascensão social do negro. A quebra do pensamento corrente de que lugar de negro é na cozinha ou na lavoura foi elemento fundamental na competição com os brancos. Com a educação, houve a frutificação de uma consciência social do negro. Por essa via,

Ela fornece um novo ponto de partida, que se caracteriza pelo conhecimento gradual das forças sociais do ambiente e pela percepção realista dos ajustamentos sociais mais ou menos frutíferos na situação de contato racial existente. [...] Em suma, oferece-lhe um maior domínio sobre si mesmo, condição essencial para não se colocar nem ser posto à margem na competição com o ‘branco’. (FERNANDES, 2008b, p. 251).

Portanto, o uso da camisa branca pela senhora negra na cena de *Aquarius* simboliza e sintetiza um quadro de articulações de problemas sociais históricos na cultura brasileira. Não à

toa, essa temática continuou a ser trabalhada em *Bacurau* (2019), filme posterior de Kleber Mendonça Filho, no qual a escola, enquanto edificação material e simbólica, aparece de maneira estratégica na narrativa: é nela que o clímax da narrativa irá se desenvolver. Antes que adentremos em maior detalhamento sobre, é preciso ter em mente que

A escola é definida socialmente [...] como veículo de ascensão social: o meio por excelência para abolir as diferenças sociais entre os dois estoques “raciais” - para “negro aprender a fazer tudo o que o branco faz” e para que “ele se torne gente”. (FERNANDES, 2008b, p. 339).

Dessa maneira, a instrução serviria como índice de igualdade dos negros para com os brancos, ao mesmo tempo em que também adentraria como fator de legitimidade e orgulho de sua identidade.

*Bacurau* conta a história de um pequeno povoado no sertão brasileiro, majoritariamente formado por pessoas negras. O início da narrativa desenvolve-se em torno da morte de uma antiga moradora, Carmelita, que integra um dos clãs da cidade, liderado pelo professor Plínio. A narrativa se passa num futuro próximo, no qual a tecnologia e a escassez relacionam-se cotidianamente. O povoado é atacado por estrangeiros e a comunidade revida com êxito.

Uma escola em ruínas aparece no início do filme, na estrada, quando Teresa, neta de Carmelita, está chegando a Bacurau. A escola tem o mesmo nome que a escola que aparece em *O som ao redor*: João Carpinteiro, referência explícita ao diretor estadunidense John Carpenter. Depois, a escola da comunidade aparece, cheia de vida, professoras negras ensinam num quadro em que se lê “Semana Vinícius de Moraes”, alusão ao poeta carioca. É lá que se descobre uma informação diegética importante: Bacurau não está mais no mapa. É essa mesma escola que servirá de base para o contra-ataque da comunidade. Também é nela que um caminhão irá despejar livros usados, como forma de descaso, disfarçado de ajuda à comunidade, metáfora sobre as relações assimétricas entre políticos e população, do candidato a prefeito Tony Jr.

### **3.4 Clara e Ladjane: sutilezas e confrontamentos**

A cena das empregadas negras na cozinha é atualizada quando a história adentra o tempo diegético do presente. A cozinha que havia sido ocupada por várias empregadas, agora, é presenciada por apenas uma, para cuidar da única moradora do apartamento.

“Ladjane! O que é que tem pro almoço?”. Essa é a primeira fala de Clara, a jovem senhora de 65 anos. Clara está na sala e faz alongamento, para, em seguida, ir à praia, enquanto

Ladjane está na cozinha, no preparo do almoço. A resposta da pergunta de Clara é interrompida pela porta da cozinha, que bate abruptamente frente à ventania marítima. O corte seco do movimento da porta faz referência a uma atmosfera de suspense/terror característica do estilo de Kleber Mendonça Filho. Essa quebra repentina acresce ao diálogo uma camada de atenção entre a fala de Clara e a fala de Ladjane. O barulho coloca uma voltagem num diálogo cotidianamente repetido. Além de estabelecer o gesto inaugural da natureza da relação entre as duas personagens, que veremos ao longo do filme: uma relação de convívio diário há anos, porém com demarcações não ditas. Também inscreve as delimitações espaciais dos sujeitos: a porta bate também para lembrar as fronteiras de pertença de Ladjane, ou seja, na cozinha, uma vez que chama a atenção para a própria divisão arquitetônica do apartamento multifamiliar da década de 1960, construído numa adaptação da Casa Grande, com os espaços organizados para que as empregadas não se misturem com os outros cômodos da casa. A câmera observa Ladjane abrir a porta, numa perspectiva externa, o que reforça o sentido de que aquele local é o espaço de Ladjane.

**Figura 29** – Ladjane cozinha para Clara, no *Aquarius*.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

**Figura 30** – Ladjane abre a porta que o vento batera, cujo barulho interrompeu a sua resposta.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Ao contrário daquelas empregadas mais socialmente identificáveis como negras que aparecem no início da história, Ladjane é não-branca, mestiça. Também não se veste com o clássico figurino de empregada, com o qual Juvenita aparece. Sua cor é lugar de pensamento no complexo quadro do racismo brasileiro. Por essa via, que podemos analisar a mestiçagem de Ladjane como um dado social brasileiro.

O mito proclamou no Brasil um paraíso racial, onde as relações entre brancos e negros, brancos e índios etc. são harmoniosas, isto é, sem preconceito e sem discriminação, a não ser de ordem socioeconômica, que atinge todos os brasileiros e não se baseia na cor da pele. Para se consolidar e tornar-se cada vez mais forte, o mito manipula alguns fatos evidenciados na realidade da sociedade brasileira, como a mestiçagem, as personalidades míticas e os símbolos da resistência cultural negra no país. Ele vai afirmar que somos um povo mestiço - ou seja, nem branco, nem negro e nem índio -, uma nova 'raça' brasileira, uma raça mestiça. Quem vai discriminar quem, se somos todos mestiços? (MUNANGA, 2017, p. 38).

O racismo no Brasil acontece de maneira pulverizada. Várias estratégias discursivas, sedimentadas na história, colocam o fenômeno sob um véu de opacidade cuja força se dá pelo insistente questionamento de legitimidade. Ou seja, a não ser que a situação seja muito nítida, como por exemplo, alguém que confunde como empregada uma negra que está fazendo compras em um ambiente frequentado majoritariamente pela elite, seremos instados a nos questionar se, realmente, uma situação menos explícita pode ser ou não racismo.

As formas de mapear o racismo são difusas. O discurso que circula na cultura brasileira é de isonomia: não sou racista, mas sei que há muita gente racista. Não existe a identificação do “vilão” a ser combatido. Quando há casos explicitamente racistas, esses casos são construídos a partir de uma retórica extremada. As sutilezas do racismo são trazidas à tona apenas no exame das relações cotidianas, privadas. “Em uma sociedade marcada historicamente pela desigualdade, pela larga vigência da escravidão, pelo paternalismo das relações e pelo clientelismo, o racismo se afirma prioritariamente na intimidade ou na delação alheia” (SCHWARCZ, 2017, p. 117).

Clara quer mostrar uma coisa para Ladjane. Na varanda, dá a sua caneca para a empregada segurar e vai para a sala, onde toca no piano, desajeitadamente, *Canções de Cordialidade* (Manuel Bandeira e Villa-Lobos), como forma de desejar feliz aniversário. A música, ao que parece, era uma tradição de família, uma vez que foi tocada no aniversário de Tia Lúcia. Similarmente, a melodia também aparece numa confraternização familiar, em *O som ao redor* (2012).

Concedemos uma licença para irmos num aprofundamento de ecos e relações possíveis de sentido na música, com a situação que ela comenta, ao pensarmos na natureza cordial do racismo brasileiro (SCHWARCZ, 1998). Essa cordialidade vem do fato que, por sermos um país mestiço, o racismo sofrido aqui seria mais ameno do que em locais onde há uma maior concentração de pessoas que se encaixariam no estereótipo negro africano, ou mesmo de leis expressamente racistas, como foi o *Apartheid*, na África do Sul.

A ideia de uma nacionalidade brasileira se conforma à construção ideológica de uma mestiçagem – nos corpos e na cultura – que destacaria a produção do exotismo típico e uniforme do país. Porém, o conjunto dessas afirmações sobre a tipificação brasileira, diferentemente do que se possa deduzir, não produz a discussão da temática racial em nosso contexto. Ao contrário, a questão racial é tratada como tabu, em que as posições sociais desiguais são naturalizadas e estabilizadas e, conseqüentemente, as atitudes racistas, num país onde não há raça pura, mas uma raça única e onde não se hierarquizam socialmente grupos minoritários, são vistas como escassas e se acontecem de forma branda (PACHECO, 2011, p. 138).

Em mesma linha de compreensão, Munanga (2017, p. 41) afirma,

O racismo brasileiro desmobiliza as vítimas, diminuindo sua coesão, ao dividi-las entre negros e pardos. Cria a ambigüidade dos mestiços, dificultando o processo de formação de sua identidade quando, ainda não politizados e conscientizados, muitos deixam de assumir sua negritude e preferem o ideal do branqueamento que, segundo creem, ofereceria vantagens reservadas à branquitude. A figura do mestiço e da mestiça é muito manipulada na ideologia racial brasileira, ora para escamotear os problemas da sociedade, ora para combater as propostas de políticas afirmativas que beneficiam os que se assumem como negros.

“Ela lembrou”, Ladjane fala logo depois do parabéns dado por Clara. Ao que esta fala: “tu sabe que pode contar comigo pra tudo, num sabe?”. É nesse sentido que “se o racismo no estilo americano pode ser um tapa na cara, o racismo no estilo brasileiro pode ser como um abraço que sufoca: no Brasil, o racismo é abafado, camuflado, disfarçado, difícil de se detectar” (STAM, 2008, p. 83). A dificuldade de identificar o racismo não se dá no fato de não haver casos muito bem delineados que, inclusive, ganham agendamento dos jornais de grande circulação. Mas, sim, o obstáculo está numa isonomia dos sujeitos perante o fato. O *outro* é que seria o único que pode e *deve* ser racista, nunca nós, nem nossas ações cotidianas, mas aquele em que se consegue colocar um marcador de vilão. A lógica do enunciado seria essa: vejam o quanto *ele* é racista para que o *meu pequeno racismo* não receba atenção.

Não sabemos muito sobre a história de Ladjane, a não ser que ela mora próximo a Clara, em Brasília Teimosa, e que seu filho, desconhecemos o nome, foi assassinado, de maneira impune, num acidente de trânsito. Ao pensar socialmente nos casos de impunidade no Brasil, percebemos que quem é negro e pobre desponta nessas situações como vítima. Um dado que é imagem de uma realidade, assim como é o fato de, no churrasco do aniversário de Ladjane, tomarmos conhecimento que a sua irmã, Lala, trabalha para Letícia, amiga de Clara, que também está na festa. Se antes, no cinema brasileiro, não havia esse movimento simpático de atravessamento de fronteiras da patroa com a empregada, agora, a patroa vai à favela junto com seu sobrinho e a namorada do sobrinho, no caso Tomás e Júlia. Todas essas relações são ecos de um Brasil escravocrata, cuja abolição não trouxe políticas de inserção social do negro, mas, sim, apontou para uma continuidade de exploração, cujos contornos ficaram mais tênues, difíceis de localizar, porém presentes. A desigualdade racial aparece dentro desses vínculos de assimetrias dissimuladas.

A existência, a intensidade e a intimidade do convívio dos ‘brancos’ com os ‘negros’ não são, por si mesmas, evidências indiscutíveis de ‘igualdade racial’. Todas essas coisas se desenrolaram através da mais completa, rígida e insuperável *desigualdade racial*. (FERNANDES, 2008a, p. 380, *grifo do autor*).

Ao notarmos que, em nenhum momento, Ladjane emite algum posicionamento ou comentário sobre a venda do apartamento, percebemos que há um isolamento dessa questão voltada apenas para o âmbito familiar e ciclos de amizade. Apesar de que Ladjane sempre está ao lado de Clara nos momentos de confronto com Diego, o que nos permite observar a defesa explícita que ela nutre pela patroa.

Contudo, a falta de comunicação entre empregados e patrões acarretada pelo abismo social entre os mundos de ambos é ressaltada no filme. Isso é colocado à medida que as imagens avançam, mostrando a instância narrativa que observa e comenta o fosso entre as classes. Haveria uma artificialidade de discursos, caso existisse um diálogo direto, sobre a venda do apartamento, entre a empregada e a patroa. Caso Ladjane defendesse a permanência de Clara, como se é subentendido, ficaria explícita a dissonância entre os lugares sociais ocupados por ambas, se adicionaria à narrativa um componente panfletário que, talvez, simplificasse as questões ao espectador.

Em outras palavras, caso Ladjane comentasse sobre o absurdo que seria tirar Clara à força de sua casa (numa aplicação de pesos iguais das suas próprias problemáticas de espaço urbano advindas de Brasília Teimosa), veríamos uma ingenuidade da empregada, que tornaria

mais nítida a questão do privilégio em Clara. A dinâmica da narrativa em Kleber Mendonça Filho caminha na direção das sutilezas, dos dados diegéticos que quase podem passar despercebidos, caso o espectador não esteja atento às imagens em movimento. É mostrar o sentimento de ter que sair do seu lar, que é comum a todo ser humano, mas também observar as complexidades que envolvem cada tipo de lar que vai estar localizado em determinado espaço social e econômico.

*Aquarius* expõe uma coletânea de tipos representacionais de empregados e patrões. Além dos empregados da Construtora Bonfim, os pintores contratados por Clara para pintar todo o prédio de branco, Juvenita e Ladjane, temos Cidinha – a “superbabá”, denominação usada por Ana Paula. Os olhares atravessados de Ana Paula para Cidinha, que está com Pedro no colo durante uma das reuniões da família, dão o indício do provável ciúme nutrido por conta dessa relação, e que pode ter sido o motivo da demissão, sem muita explicação, da “superbabá”.

**Figura 31** – Ana Paula olha para o filho e a “superbabá”.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

**Figura 32** – A “superbabá” segura o filho de Ana Paula, na reunião de família.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Outro dado que coloca os personagens empregados como tipos, ou seja, dotados de características constantes, é quando Clara pergunta se o pai de Pedro, Armando, ex-marido de Ana Paula, tomou conhecimento da demissão, ao que Ana Paula responde: “acho que, se bobear, ele não vai nem perceber que a babá mudou”. Os motivos dessa invisibilidade são diretamente relacionados, no diálogo, ao fato de que, para Ana Paula, o ex-marido não se importaria com o cotidiano do filho.

Contudo, dizer que ele não notaria a troca, também sugere que a “superbabá” seria semelhante a qualquer outra nova babá que fosse contratada, o que esvazia a identidade e complexidade de cada pessoa a um tipo físico, ou a um tipo que não merece demasiada atenção, pois se posiciona de maneira secundária na vida cotidiana – um tipo de representação que dialoga com realidades brasileiras sobre mulheres negras que precisam se submeter a trabalhos domésticos como única forma de sustento familiar.

Na filmografia brasileira, temos vários momentos, vide *Cinema Novo* e *Cinema Marginal*, nos quais cineastas brancos, de classe média, focalizavam perspectivas, em seus filmes que não convergiam da sua própria vivência e experiência de lugar. Porém, foi essa mesma classe média responsável, para o mal e para o bem, por colocar em pauta o debate sobre a realidade brasileira. O estilo de Kleber Mendonça sugere uma assinatura de organização da imagem de estar consciente do seu espaço ao retratar realidades socioeconômicas outras.

É válido frisar que deixamos nítido que não é de nosso direcionamento esvaziar ou deslegitimar a qualidade de filmes de diretores que não colocam em questão o diálogo entre o seu lugar e o lugar o qual se está filmando, contudo, percebemos boas aberturas de frentes reflexivas ao notar diretores que afirmam o seu lugar quando falam de outros lugares, uma vez que é preciso de um chão que comporte o seu corpo para poder ir em direção ao outro espaço: às vezes, deixar explícito esse movimento pode alcançar certas camadas proveitosas para a construção da cadeia de relações complexificadas de uma narrativa.

Alguns filmes brasileiros dos anos 1970, como *Congo* (1977), de Arthur Omar, já haviam ironizado a própria ideia de cineastas brancos serem capazes de dizer qualquer coisa de valor sobre a cultura indígena ou afro-brasileira. [...] Em vez de perguntar como se pode representar o outro, pergunta-se como colaborar com o outro em um espaço compartilhado. O ideal, raramente realizado, passa a ser a colaboração efetiva do ‘outro’ como interlocutor em todas as fases de produção. (STAM, 2008, p. 447).

Para dar um exemplo de como Kleber insere seu lugar social quando comenta outros temas, trazemos a cena de *O som ao redor* (2012), que é filmada uma favela. O diretor não filma a favela de dentro, mas, sim, do alto de uma cobertura, num movimento, característico de seu estilo, de *zoom in*. Em entrevista, o diretor comenta essa cena: “A relação com os personagens mais pobres vem da relação que tenho com eles na rua. A gente mostra uma favela no filme, mas do ‘quadragésimo andar’ de um prédio, de uma cobertura, do ponto de vista do personagem João (Gustavo Jahn), com um *zoom*.” (MENDONÇA FILHO, 2016, n.p.).

Para contextualizar sobre a cena citada por Kleber em *O som ao redor*, ela se passa quando João, neto de Francisco, mostra um dos apartamentos da família a um casal, que tem interesse em alugar. Do alto do condomínio de um dos imóveis do seu avô, a personagem observa a paisagem que aparece composta por prédios arranha-céus e praia, do lado direito, o mangue do lado esquerdo, e, no meio da imagem, casas. A câmera amplia, com vigor, a imagem, e percebemos que ali é uma favela. A classe média observa a classe baixa.

**Figura 33** – Os contrastes socioeconômicos da cidade do Recife, em *O som ao redor*.



**Fonte:** *O som ao redor* (MENDONÇA FILHO, 2012).

A personagem pega uma pequena porca (elemento de fixação utilizado junto com um parafuso) que estava pousada, ao acaso, ali, e a observa. A personagem aparece preenchendo a maior parte do quadro, agigantada, em relação ao pequeno suporte; ao fundo, apenas os arranha-céus e a praia. Porcas são utilizadas na construção de máquinas, ajudam a fixar e a juntar as partes. A personagem observa a paisagem que tem uma favela no centro. João observa uma porca. A favela está, ao longe, diminuta. A porca está, perto, diminuta, o que nos leva a colocar em relação a favela e a porca, na rede metafórica da favela, como força de trabalho estruturante – pois, sem máquinas, não há produção em larga escala e, conseqüentemente o modelo

industrial econômico. As porcas que possibilitam o encaixe dos aparatos mecânicos. Sem a força de trabalho barata das empresas não haveria arranha-céus e riqueza na mão de diminutos grupos.

As movimentações populacionais do cotidiano de trabalho nas metrópoles compreendem a lógica da periferia para os centros de adensamento financeiro, os quais podem ser o arranha-céu residencial ou o arranha-céu empresarial.

Contudo, apesar dessa cena, analisada acima e citada por Kleber, na entrevista, como exposição da forma que filma personagens de classes desfavorecidas economicamente, em seu filme posterior, *Aquarius*, há uma cena filmada de dentro de uma comunidade: o aniversário de Ladjane. Além disso, em *Bacurau*, filme sucessor de *Aquarius*, uma comunidade pobre, negra e rural é a personagem do enredo, o que sugere uma mudança no tratamento estético de Kleber. Abaixo, o trecho da entrevista:

Uma coisa que me deu muito medo no filme [*O som ao redor*] foi o fato de ter sido a primeira vez que eu tive de lidar com personagens de classes mais baixas. Então, eu os construí de mim para eles. Ou seja, das relações que eu já tive de trabalho, com empregadas, com flanelinhas. Mas a gente nunca vai para a casa deles no filme. Aí, eu já estaria em um terreno onde eu me sentiria muito desconfortável. Eu tenho muito medo do “fator turismo”. (MENDONÇA FILHO, 2016, n.p.).

É importante frisar que algo sempre irá escapar, e projeções e fantasias que não contemplam o espaço do outro, nem comentam dessa não contemplação, serão manifestadas de maneira silenciosa, ausente. Para enlaçar esse pensamento, podemos pensar no fato de, majoritariamente, filmes brasileiros sobre negros retratarem a dor e o sofrimento da escravidão, o que dá um efeito de sentido de normalização do sofrimento para os corpos negros; a ausência de momentos de alegria também é um enquadramento de uma perspectiva de supremacia branca. A festa de aniversário na laje de Ladjane é um desses momentos de *Aquarius*, que sugere a representação da constituição de subjetividades negras de maneira positiva. É evidente a necessidade de tematizar a escravidão, contudo é necessário a abertura de novas propostas que delineiem o povo negro em todas as suas matizes (dor e sofrimento, mas alegria e realização). Contudo, ainda assim, há um tom de dor, por conta do assassinato do filho de Ladjane, mencionado na festa de aniversário, em Brasília Teimosa.

Retratar o cotidiano é uma das possibilidades. Na cinematografia brasileira recente, podemos citar *Temporada* (2018), de André Novais Oliveira, que retrata a vida de Juliana, mulher negra que acaba de se mudar para a periferia de Contagem.

Há outros filmes produzidos nos últimos anos que trazem uma maior complexidade do tema de representações negras e periféricas. Além de *Temporada*, temos *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós; *No coração do mundo* (2019), de Maurílio Martins e Gabriel Martins; *Café com canela* (2017), de Glenda Nicácio e Ary Rosa, e *Sócrates* (2018), de Alexandre Moratto.

Além disso, é preciso destacar o trabalho de diretores negros, como Joelzito Araújo, Viviane Ferreira, Sabrina Fidalgo, Zózimo Bulbul, Ary Candido, Agenor Alves, Waldir Onofre, Quim Negro e Jeferson De. Este último foi responsável pela escrita do *Manifesto gênese do cinema negro*, no início do século XXI. O manifesto tinha o objetivo de movimentar o debate sobre a imagem do negro no cinema brasileiro e elencava

sete exigências (ou mandamentos) fundamentais para a produção de um cinema negro: (1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 4).

Iniciativa de mesma natureza também aconteceu no Recife, em 2001, quando cineastas e atores negros subscreveram o *Manifesto do Recife*, durante o V Festival de Cinema do Recife.

Em síntese, o Manifesto do Recife reclamava a inserção do negro em toda a cadeia audiovisual. Para efetivar tal projeto, exigia sanções legais às emissoras de televisão, produtoras de cinema e agências de publicidade – que insistiam na prática da discriminação racial – e evocava uma “aliança ampla, geral e irrestrita” entre todos os produtores de audiovisual de todas as etnias, a fim de criar uma “nova estética” para o Brasil, tendo em vista promover a sua “multirracialidade”. (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 7).

O Cinema Feijoada, grupo proveniente do manifesto de Jeferson De, além de fomentar a discussão através da imprensa, intelectuais, críticos e setores da opinião pública sobre a diversidade racial no cinema brasileiro, também “buscou sensibilizar alguns interlocutores para a postura etnocêntrica de diretores, produtores e roteiristas brancos, sem falar que fomentou o advento de alguns realizadores negros que, sem a existência do grupo, dificilmente teriam feito carreira no audiovisual” (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 15).

Destaca-se uma cena em *No coração do mundo*, que podemos tomar como exemplo de construção de subjetividade positiva das representações negras. A narrativa se passa em um

bairro periférico, na cidade de Contagem, em Minas Gerais. Há uma conversa entre Selma e Marcos. Eles organizam a instalação de uma sessão de fotos em uma escola estadual. Selma é uma mulher negra e comanda o negócio.

A cena mostra Selma numa mesa de professor, que está organizada com livros, globo escolar, uma placa com o nome da escola, uma maçã e uma lupa: elementos constituintes de uma narrativa de formação da educação básica; algo que poderia ilustrar uma campanha publicitária do governo federal. Selma se senta na cadeira do birô e olha diretamente para a câmera fotográfica, que também se torna a visão da câmera do espectador. Há um trabalho de metalinguagem nesse jogo entre a câmera que Selma interpela e a câmera que interpela o espectador.

Essa intenção metalinguística é confirmada no início da cena, quando há a descoberta, através do movimento de *zoom out*, de que a paisagem de montanhas e florestas que se observa é apenas uma imagem de fundo que irá compor as fotografias de conclusão dos estudos da alfabetização dos alunos.

O sentido do recurso estético da metalinguagem é também construído através da fala de Selma, durante o processo. Ela conta sobre a filha que teve e do processo de descoberta da gravidez, cuja situação de pobreza econômica colocou o aborto como possibilidade, questão que foi descartada pelo namorado que faleceu vítima de infarto, cinco dias depois do nascimento do filho. Selma narra a história enquanto segura os livros que irão compor o quadro da foto.

**Figura 34** – O enquadramento fechado dissimula a fotografia que compõe o fundo da foto de formatura.



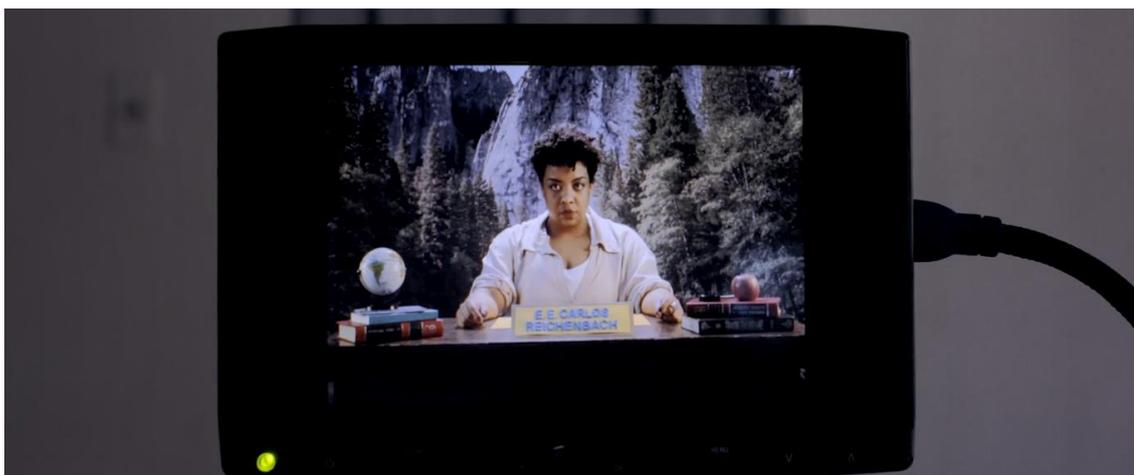
**Fonte:** *No coração do mundo* (MARTINS; MARTINS, 2019).

**Figura 35** – O *zoom out* aplicado na cena revela, aos poucos, o cenário, enquanto Selma interpela a câmera.



**Fonte:** *No coração do mundo* (MARTINS; MARTINS, 2019).

**Figura 36** – Selma aparece no visor da câmera – os efeitos de sentido da cena são construídos por meio da metalinguagem.



**Fonte:** *No coração do mundo* (MARTINS; MARTINS, 2019).

**Figura 37** – Menina negra posa para foto de escola – representações positivas de pessoas negras.



**Fonte:** *No coração do mundo* (MARTINS; MARTINS, 2019).

Dessa maneira, o acesso à educação de pessoas negras é comentado na cena. Há o estabelecimento de uma realidade social representativa do Brasil, contudo, há um gesto de expressão positiva na organização do corpo negro na cena. Selma não aparece como vítima incapaz do destino. Ela é iluminada e está centralizada na imagem. Em sua fala, não há o tom de sofrimento estereotipado, comum das narrativas clássicas.

A educação, enquanto direito básico fundamental, é articulada através da relação de Selma com o relato sobre a sua filha, e com a estudante negra que irá entrar para tirar a primeira foto. Tanto Selma quanto a estudante entram pela esquerda na imagem, o que reforça a ligação entre as duas. A cena termina com a estudante sentada na cadeira. Ela sorri e aparece bem iluminada e enquadrada – o gesto de inscrição final do local em que a mulher negra deve representar nas narrativas.

### **3.5 Vestígios do presente: fotos em *Aquarius***

O uso de fotos no filme é um dado marcante. Nas fotografias que estão espalhadas pelo lar de Clara, na geladeira, nos móveis, na cabeceira de cama; no começo, na sequência de imagens em preto e branco; no apartamento de Clara, com a família reunida, revendo álbuns antigos; no aniversário de Ladjane, no *banner* da foto do filho morto da empregada de Clara; nas paredes do Restaurante Leite, ocupadas em totalidade apenas por homens – provavelmente governadores, prefeitos, jornalistas e lideranças que comentam sobre a constituição de uma sociedade machista, cujo lugar de liderança feminina não era aceito. Contudo, aqui, fazemos um recorte das fotos em que podemos analisar a questão do racismo.

Antes, é necessário dizer que filmar uma fotografia é afirmar a materialidade da imagem. Um chamamento de atenção para os seus significados, que falam de memória, presenças, ausências, posturas de quem tirou a foto e de quem saiu na foto. Identificam uma realidade social que já não existe mais, ou que foi atualizada de outra maneira. É um meio de transporte para experiências que aconteceram, ou que nunca aconteceram – assim como é o cinema. Por esse pensamento que temos,

A fotografia vista como conjunto de histórias, e não como mero fragmento imagético, se propõe como memória de dilaceramentos, das rupturas, dos abismos e distanciamentos, como recordação do impossível, do que não ficou e não retornará. Memória das perdas. Memórias desejada e indesejada. Memória do que opõe a sociedade moderna à sociedade tradicional, memória do comunitário que não dura, que não permanece. Memória de uma sociedade

de rupturas, e não de coesões e permanências. Memória de uma sociedade que precisa ser recriada todos os dias, de uma sociedade mais de estranhamentos do que de afetos. (MARTINS, 2017, p. 45).

Assim, acreditamos que a fotografia é um tipo de espaço de organização que encaminha o desenrolar narrativo no cinema de Kleber Mendonça Filho. Dessa maneira, em alguns momentos, a *mise-en-scène* apresenta, de forma quase tênue, relações sintetizadoras de sentidos. A obra da fotógrafa brasileira Bárbara Wagner talvez seja o exemplo de maior acúmulo de sentidos e que passa de modo quase despercebido no regime das imagens em movimento.

Uma de suas fotografias, da série sobre o bairro de Brasília Teimosa, compõe a decoração do apartamento de Clara. A foto aparece em dois momentos na narrativa. Na primeira reunião de família que Clara tem com os filhos, na qual tomamos conhecimento das tensões existentes no relacionamento de Clara com a filha Ana Paula; e aparece, de maneira mais explícita, quando Ladjane conta para Clara sobre os colchões queimados na área comum do prédio, pelos empregados da Construtora Bonfim.

**Figura 38** – Moradores de Brasília Teimosa em foto de Bárbara Wagner



**Fonte:** *site* de Bárbara Wagner

A fotografia mostra moradores da comunidade de Brasília Teimosa, em um momento de lazer. As pessoas estão felizes, bebem cerveja e olham de maneira calorosa para a câmera. Os corpos enquadram-se altivos. Sobre a série de fotos, produzida entre 2005 e 2007, Bárbara Wagner explica que, durante dois anos, aos domingos, ia a Brasília Teimosa, movida pela vontade de expor, de maneira menos estigmatizada, a cultura dos bairros de classes populares

brasileiras. “Durante o processo, o que mais me atraiu foi perceber uma sabedoria particular por trás de toda aquela energia e vulgaridade, que tem tudo, menos pena de si própria.” (WAGNER, [200-], n.p.).

Ao buscar a constituição de uma subjetividade que fugisse das representações estereotipadas sobre as classes populares brasileiras, a fotografia se estabelece como forte elemento de articulação imagética com Ladjane. A *mise-en-scène* organiza a fotografia ao lado de Ladjane, numa relação de igualdade e de balanceamento do campo imagético. Sabemos que Ladjane mora no bairro de Brasília Teimosa. A sequência em que aparece essa imagem também constrói outro momento importante na ação narrativa: Ladjane, por um momento, se torna a narradora, ao relatar para Clara a queima dos colchões.

A narrativa de *Aquarius* se desenrola a partir de Clara. É por meio dela que as ações acontecem. Contudo, ao relatar o que aconteceu no dia anterior, Ladjane se torna a narradora e focalizadora, e as cenas que se seguem são o episódio da queima dos colchões, o que pressupõe que a cena se materializa a partir da ótica de Ladjane. Esse gesto inscreve, em evidência, a subjetividade da personagem, o que é reforçado pelo aparecimento do quadro de Bárbara Wagner, durante a narração de Ladjane.

**Figura 39** – Foto de Bárbara Wagner, ao lado de Ladjane.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Outros momentos do filme também esboçam esse procedimento de constituição de subjetividades periféricas, como, por exemplo, o fato de haver a cena do aniversário de Ladjane, na laje de sua casa, na comunidade. Um dos traços do estilo de Kleber Mendonça Filho, de representar as subjetividades das classes populares, também aparece no seu longa posterior, *Bacurau*, ao trazer uma comunidade de pessoas negras que destoam de uma representação

esvaziada de força e inteligência. A comunidade é pobre, mas autossuficiente, feliz e complexa; e resiste a um massacre.

### 3.6 Uma família de pele mais morena

O único momento em que se fala explicitamente sobre raça é quando Clara exige explicações de Diego sobre a festa que aconteceu no apartamento acima do seu. Através do discurso de Diego, ao utilizar os termos “família de pele mais morena”, que a questão racial é tocada para expor ironicamente o lugar social ocupado por Clara.

O desenrolar da cena acontece da seguinte forma: Clara critica o lugar de elite ocupado por Diego, utiliza como argumento o dinheiro como elemento estruturante da firmeza moral, que, dessa maneira, seria esvaziado de uma educação, cuja existência, na verdade, apareceria na natureza da “gente pobre” – e, aqui, há uma sugestão de idealização da pobreza (a pureza moral do pobre), complexa para ser colocada sem maiores elaborações nesse diálogo. Diego dá continuidade ao argumento financeiro para falar, de maneira sarcástica, das origens familiares de Clara. O uso irônico da meritocracia para explicitar o lugar, também de elite, ocupado por Clara, aparece na demarcação da situação social e econômica de famílias de pele mais morena. A metáfora da família destaca e racializa a noção de grupo. Assim, Diego explicita o fato de Clara não vir de uma família de pele morena e, portanto, não ter “batalhado e dado muito suor para ter o que tem”; além de colocá-la em situação de igualdade com ele, na sugestão de também igualdade do caráter inerente à elite. É por conta da sua favorável situação econômica e social que Clara tem o privilégio de reivindicar a permanência no seu lar.

Falta à personagem o reconhecimento do lugar que ocupa. O que é confirmado, em seu discurso, ao estabelecer uma distância com Diego, ao falar da “gente de elite” como pessoas que se acham privilegiadas. O jogo de bom e mau raciocinado por Clara é tensionado na rememoração da mestiçagem como estruturante da constituição de grupos em abismos sociais.

Um dado que é construído do início ao final do filme é o fato de Clara pertencer a uma elite, no sentido de acesso a códigos culturais, sociais e econômicos afastados das camadas pobres. Embora haja uma recusa, pela personagem, de associação ao grupo social, Clara situa-se e é o rosto da elite no Brasil: de pele branca<sup>8</sup>. Embora não seja o estereótipo caucasiano de

---

<sup>8</sup> É válido informar que a atriz que interpreta Clara, Sônia Braga, estrelou *Gabriela, cravo e canela*, em 1975, a telenovela baseada no romance homônimo de Jorge Amado. Em 1983, ela também protagonizou uma nova versão da obra, desta vez em formato de filme, dirigido por Bruno Barreto. No livro, a personagem é uma negra embranquecida, denotação que remete à categoria de *mulata*, identidade-síntese para a análise do mito da

loira dos olhos azuis. Porém, a identidade de elite é reforçada no próprio nome da personagem, que faz um contraponto com o adjetivo *escura*, historicamente utilizado em formações discursivas racistas e que organizam socioeconomicamente a representação do lugar do negro no Brasil. Clara é de elite, pois tem um capital simbólico que pode ser demonstrado tanto nas relações com o jornalista, e no acesso a informações privilegiadas sobre o dono da construtora, como em suas falas com Ana Paula, quando diz que tem dinheiro suficiente pra ajudar qualquer um dos filhos, ou, no início do filme, quando vemos que morava, na década de 1980, auge da expansão urbana na zona da orla no Recife, em um apartamento multifamiliar.

Ela venceu um câncer, que também caracteriza o seu lugar de elite, pois, na época, só quem tinha dinheiro bancava um tratamento contra o câncer. Tia Lúcia fazia parte de uma esquerda *cult*, de acesso a pautas feministas brancas, como liberdade sexual. Se, por um lado, a filha de Clara dá a entender que quem construiu o patrimônio da família foi o pai, uma vez que a profissão de jornalista da mãe não teria condições de bancar a vida que Clara tem hoje, por outro lado, Clara, pelo menos desde os anos 1970, circula e tem acesso a códigos culturais da elite.

Porém, coloquemos outro sentido para a fala de Diego, apenas como maneira de aprofundamento da análise. Se tomássemos que a sua fala não foi irônica, e ele quisesse realmente dizer que Clara veio de uma família de pele mais morena, como forma de diminuí-la, seria, no mínimo, problemático. Clara pode não ser milionária, mas ela compartilha de ferramentas interpretativas do mundo que são comuns a uma fatia da classe média e a elite. Por que Diego acentuaria um argumento que daria embasamento à própria crítica de Clara direcionada a ele? A crítica de que ele “pertence à elite, ou gente que se diz de elite”. Ou seja, se Diego diz que Clara não pertence a elite, então ele concorda com Clara sobre a percepção negativa da classe social a que ele pertence, o que soaria contraditório na construção plana da subjetividade dele enquanto *personagem tipo*.

Dessa maneira, preferimos admitir a cena pelo viés de tom irônico, que está explícito na voz de Diego, pois entra em sintonia com outros momentos em que o filme expõe as contradições de Clara. Assim, Diego diz que, na verdade, ela veio de uma família que já tinha dinheiro, igual a ele, e, por isso, ela precisaria repensar antes de criticar os modos e usos dos poderes econômicos, pois ela também os faria, como o faz no filme, em alguns momentos. Ou

---

democracia racial brasileira. A caracterização da personagem nas obras audiovisuais destaca e forja intencionalmente os traços estéticos aceitáveis do corpo negro: a pele bronzeada, o cabelo ondulado, mas não crespo, a sexualidade aliada a uma ingenuidade infantil. Em nova versão da história, protagonizada por Juliana Paes, em 2012, a questão da caracterização estética gerou um debate público, pois era notável a mudança de tom da pele da atriz para a interpretação do papel.

seja, é como se ele chamasse a atenção para a estratificação entre os grupos sociais no Brasil, esvaziando as responsabilidades individuais que os integrantes advindos da elite poderiam ter, uma vez que a culpa não seria deles, mas, sim, do fato de as coisas serem como são desde sempre, pois se estruturam dessa forma e não vão mudar. Esse tipo de visão dialoga com a visão racista que justifica o preconceito e a inércia em sua reversão: se o mundo é racista, então a culpa de eu ser racista é do mundo e não minha, pois eu apenas replico a estrutura.

O filme não sugere movimentações efetivas como resposta à situação da elite enquanto estrato social. A narrativa apenas delinea e sugere suas contradições. Dessa maneira, em outro momento, os códigos de representação da classe rica são contestados a partir da quebra de uma ideia de sofisticação e cultura, que é ironizada no discurso das amigas de Clara; e aqui há também o trabalho de constituir a elite como de natureza moral duvidosa.

A cena se passa numa festa. Clara está com as amigas, bebendo uísque, num ambiente leve e descontraído. Em um desses momentos, a cunhada de Clara, dona de uma livraria, chama a atenção do grupo para Silvia, uma cliente que comprou três metros de livros. A incoerência da afirmação resolve-se pelo sentido cômico complementado pela cunhada de Clara: o arquiteto mandara. Uma das amigas reforça o efeito caricaturesco ao sugerir, para a cunhada de Clara, como resposta ao pedido de compra, se os três metros de livros se dariam com eles abertos ou fechados.

A suposta superioridade intelectual da elite é tensionada. Os livros não teriam a função que a eles é associada primariamente: de conhecimento e aprendizado. A função é estética, de composição do ambiente do projeto arquitetônico, além da ostentação de conhecimento como signo de poder. Por outro lado, foi a empresária, dona da livraria, quem criticou, jocosamente, a expressão da compra. Assim, não há uma sugestão de solução, de alternativa ao que está colocado. Apenas a suspensão da poeira, até que ela se deposite novamente no chão. Os três metros de livros, independente da razão, são bem recebidos economicamente.

Os livros, como metáfora da educação, continuam a ser trabalhados no longa posterior de Kleber, *Bacurau*, através da cena em que são depositados livros na frente da escola, da caçamba de um caminhão. A forma de filmagem lembra o depósito de entulho em um aterro sanitário. Dessa forma, percebe-se a dissonância explícita no meio de entrega dos livros escolares, que aponta para uma naturalização da violência no tratamento, na esfera da política institucional, para com a educação. Além de estabelecer, novamente, a elite (em *Bacurau*, a figura do político), como adjetivada de moral negativa.

Especialmente, na cidade, a elite, em *Aquarius*, tem locais específicos de movimentação: o Restaurante Leite, a livraria, a praça de Boa Viagem, a sala de reuniões da

sede da Construtora Bonfim, a piscina do Clube Alemão. Esta é citada por Cleide, uma das amigas de Clara, no momento da seresta, ainda na primeira parte do filme, onde todos dançam ao som da música *Recife, minha cidade*, de Reginaldo Rossi.

A utilização do termo *morena* aparece no diminutivo, como marcador de beleza resultante da radiação solar. Cleide destaca o bronzeamento das amigas como resultado da frequência ao Clube Alemão. “Por isso que estão todas bronzeadas, a pele moreninha”. Esse marcador estético tensiona o lugar de raça, enquanto estruturante identitário, ao colocá-lo em uma dimensão fluida e esvaziada de sentido político. Dialoga com uma retórica de valorização apenas estética do corpo negro, muito presente nos produtos culturais da indústria estética. Ou seja, a cor da pele é aceita e valorizada, se for possível, enquanto elemento cambiável, tipo uma camisa de festa, que se usa em determinada ocasião.

A “gente pobre” e “de pele mais morena” que aparece em *Aquarius* é simpática e gentil (os evangélicos que fazem culto no Aquarius e ajudam com o carrinho de bebê do neto de Clara; os convidados do aniversário de Ladjane); são auxiliares de serviço da Construtora Bonfim, que confessam dos cupins depositados nos apartamentos vagos. Os mesmos que respondem à reiterada pergunta de Clara sobre a limpeza das fezes na escada. Há também outros tipos, como os pintores contratados para pintar a fachada do prédio de branco, a mando de Clara. Ou ainda o caseiro que recebe bolos e salgadinhos trazidos por Clara, no início do filme, ainda em 1980, um hábito cultural brasileiro comum. Também há um personagem negro, que trabalha para a construtora, que merece destaque na sua forma de aparecimento.

Enquanto Ladjane fala ao celular, na cozinha, de frente para a janela, aparece um homem negro. O seu rosto surge da parte inferior da janela, o que enquadra seu olhar e constrói uma atmosfera tensional que é complementada pelo susto de Ladjane. Depois do susto, o rosto aparece e podemos vê-lo inteiro, descendo uma escada. A construção desse personagem negro remete a um lugar de não reconhecimento, do estranho, do outro. Esse lugar expõe e remete historicamente às representações raciais no cinema brasileiro. O negro como o personagem que compõe um elemento tensional de ação direcionado para o medo: de que se roube, estupe, mate, alicie.

Dessa maneira, dialogamos com a formulação de Lopera (2012, p. 129), ao apontar que “no campo do cinema brasileiro, o negro é e ao mesmo tempo não é povo no Brasil”. O uso de um personagem negro nesse tipo de enquadramento acessório, como maneira de reforçar a tensão acionada no conflito dramático pela venda e saída de Clara do apartamento através da invasão daquele espaço, acaba por recolocar a representação racial em conformidade com o esvaziamento histórico de suas possibilidades no cinema brasileiro.

### 3.6.1 O álbum de família: Juvenita, o carro e Arnaldo

Fotos do álbum de família para o casamento do sobrinho. Este é o mote para a cena que se desenrola no apartamento de Clara. Parte da família está reunida. Ladjane está na cozinha fazendo o almoço. Aparece na sala para servir vinho e mostrar a foto do filho assassinado. Depois que o faz, um silêncio constrangedor é instaurado na sala.

Dentre as muitas fotos dos álbuns, há uma sequência que chama a atenção de Clara: a empregada é negra, aparece em segundo plano, ao lado da família, o marido e a filha brancos, com o rosto/tronco cortado ou não nítido, através do enquadramento de quem tirou as fotos. No diálogo, há um momento em que Clara diz “acabou que era uma filha da puta, roubou nossas joias, roubou joias da mamãe, lembra? da vó...essa aqui escafedeu-se lá pro Ceará. Nunca mais ninguém viu”. As fotos são um exemplo das relações patrão-empregada que trazem, em sua gênese, a sutileza de uma violência que tem cor e história negra, mas que é silenciada e atualizada de maneiras sutis. Sobre isso, Kleber comenta em entrevista:

Os ecos da escravidão estão totalmente presentes. Quando eu era criança, minha mãe chegou do cabeleireiro e disse que tinha duas mulheres conversando. Uma estava sem empregada. E perguntou à amiga se tinha alguma recomendação. E a outra disse: “Eu tenho uma: ela é preta, mas é limpinha, e pode ser uma boa solução para você”. Em 1982, duas mulheres ainda falarem isso, 90 anos depois do fim da escravidão, de certa forma era compreensível, mas inaceitável em termos históricos. Então, tudo isso, para mim, é fascinante, porque vivemos em uma sociedade ainda muito presa a muita coisa velha, embora a gente esteja na modernidade, em um mundo mais supostamente evoluído. Mas isso vai passando de geração em geração. E aí você coloca no filme, e as pessoas captam, porque é óbvio. Está na vida de todo mundo. (MENDONÇA FILHO, 2016, n.p.).

A sequência de fotos do álbum de família mostra cenas cotidianas. Na história do Brasil, as empregadas preparavam a comida, cuidavam dos filhos, muitas eram abusadas sexualmente, até como rito de iniciação à vida sexual dos adolescentes. Seu corpo foi arena de confrontos e imprimiu determinados sentidos materializados em falas e percepções habituais. A figura da mulata e da doméstica é um ponto de convergência dessas experiências. Enquanto a primeira é vista em toda uma manifestação tida como natural de uma sexualidade animalesca, a segunda é vista em ponto de regime de trabalho, mas ainda influenciada pelos sentidos da primeira, a depender da situação. Em texto da antropóloga e feminista negra Lélia Gonzalez (1983), há uma análise desses estereótipos.

Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega a família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem “educadas” ou estarem “bem vestidas” (afinal, “boa aparência”, como vemos nos anúncios de emprego é uma categoria “branca”, unicamente atribuível a “brancas” ou “clarinhas”). Os porteiros dos edifícios obrigam-nas a entrar pela porta de serviço, obedecendo instruções dos síndicos brancos (os mesmos que as “comem com os olhos” no carnaval ou nos oba-oba da vida). Afinal, se é preta só pode ser doméstica, logo, entrada de serviço. E, pensando bem, entrada de serviço é algo meio maroto, ambíguo, pois sem querer remete a gente pra outras entradas (não é “seu” síndico?). É por aí que a gente saca que não dá pra fingir que a outra função da mucama tenha sido esquecida. Está aí. (GONZALEZ, 1983, p. 230-231).

As empregadas domésticas são personagens presentes na filmografia de Kleber Mendonça Filho, desde os seus curtas, como *Recife frio* (2009), uma ficção-científica que retrata as adaptações sofridas em consequência da reversão das temperaturas da cidade do Recife, em função da queda de um meteorito. O curta mostra, em chave irônica, como os usos dos espaços nos apartamentos de classe média e alta, na orla da praia de Boa Viagem, sofrem alterações por conta do clima frio que se instala na cidade: agora, o quartinho da empregada é o lugar mais valorizado, uma vez que é o ambiente mais quente; a empregada se desloca para a suíte dos patrões, com janelas abertas de frente para o mar e boa ventilação.

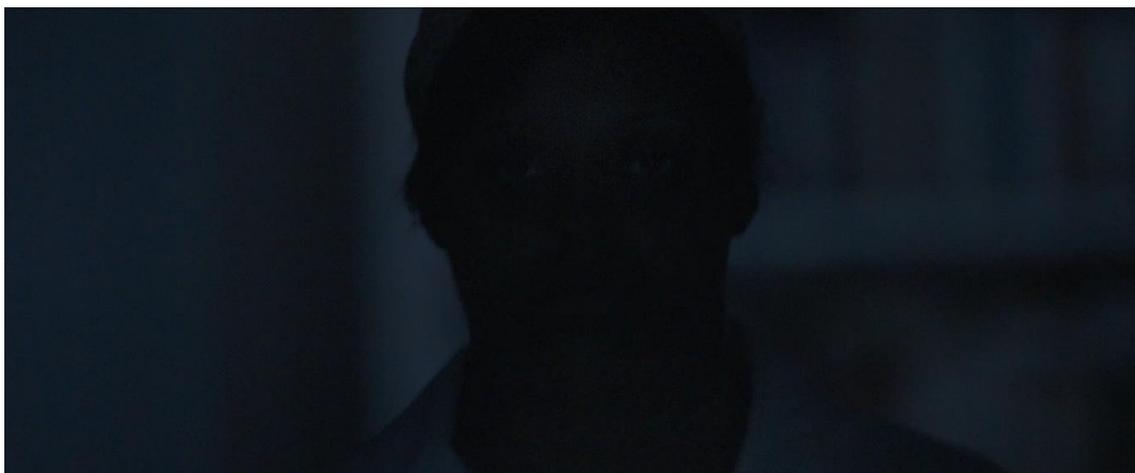
A história audiovisual brasileira constitui em tipos específicos de personagens para pessoas negras. O cineasta e professor negro Joel Zito Araújo, cuja pesquisa sobre as pessoas negras na telenovela brasileira (ARAÚJO, 2000) é um marco nos estudos de representações das narrativas negras, afirma que

A representação dos atores negros tem sofrido uma lenta mudança desde a década de 60, quando somente atuavam interpretando afro-brasileiros em situações de total subalternidade. Naquela década, a mulher negra era representada regularmente como escrava e empregada doméstica, encaixando-se na reedição de estereótipos comuns ao cinema e à televisão norte-americanos, como as *mammies*. O melhor exemplo foi o grande sucesso da atriz Isaura Bruno, quando interpretou a mamãe Dolores, na mais popular telenovela do período, O direito de nascer. Entretanto, cresceu nessa mesma época um estereótipo diferenciado de Hollywood, da mulata sedutora, destruidora de lares. Mas as empregadas domésticas predominaram. Zezé Motta estreou na telenovela, em Beto Rockfeller (1968/1969), interpretando a empregada doméstica “Zezé”, uma pessoa “muito louca que tinha sonhos incríveis”, conforme palavras da atriz. Maria Clara, uma personagem representada por Jacyca Silva, foi a primeira empregada doméstica de sucesso da telenovela brasileira. Geraldo Vietri, autor e diretor da telenovela *Antônio Maria*, feliz com o êxito da personagem, que, nas considerações do autor, por

ter começado a estudar inglês e corte e costura por correspondência, virou um exemplo para todo o país, declarou: “Mudou quase completamente a mentalidade de patrões em relação a empregados. Recebi cartas de domésticas que transformaram Maria Clara em um ídolo, em virtude dos cursos de correspondência que ela fazia”. No capítulo final, que foi ao ar em abril de 1969, Maria Clara se casou com o cabo Honório, um bombeiro de cor branca (Marcos Plonka). (ARAÚJO, 2008, p. 980).

Em *O som ao redor* (2012), as primeiras cenas retratam várias empregadas domésticas, uniformizadas, na área de lazer de um condomínio, na praia de Boa Viagem. Elas cuidam das várias crianças que brincam naquele espaço. Em outro momento do filme, dois personagens, João e Sofia, são despertados pelo barulho da porta dos fundos da cozinha, aberta por uma empregada que trouxe os filhos para o trabalho. O casal corre em direção ao quarto, sexualmente livres, em seus corpos nus, em contraste com o corpo negro que adentra o espaço de classe média branca para trabalhar.

**Figura 40** – A falta de iluminação adequada para enxergar o rosto de Juvenita – referência ao efeito Shirley.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Em *Aquarius*, para além das representações negras na narrativa advindas do regime de imagens já sedimentado em torno da empregada doméstica na cultura brasileira, há também o comentário sobre como a técnica é resultado de concepções racistas. As películas “acabam por discriminar pessoas de cor escura: elas são sensíveis a certos tipos de tom de pele e exigem iluminação especial para outros.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 273). As fotos das figuras 41, 42, 43 e 43 foram produzidas para o filme. Isso é percebido por causa do aparecimento de Adalberto, marido de Clara, e de Juvenita nas fotografias.

Na figura 42, não conseguimos ver o rosto de Juvenita, é apenas um borrão preto em contraste com o uniforme branco. Esse efeito acontece em função dos filmes de câmera não

serem pensados para fotografarem os matizes negros. Os cartões Shirley, da Kodak, eram cartões que guiavam a padronização de cores e tons de pele de impressões fotográficas. Dessa forma era que

No escuro dos laboratórios fotográficos, entre 1940 e o momento presente, versões dessas imagens femininas icônicas apareceram pelo mundo todo, de forma analógica ou digital. Congeladas no tempo e na pose, sua pele clara continua a difundir um padrão normativo subliminar entre técnicos de laboratório e o público em geral. As Shirleys atravessaram décadas e continentes, definindo e balizando de maneira estreita as tonalidades de cor de pele nas imagens fotográficas, e transmitindo uma mensagem social e psicológica sutil sobre a dominância da pele branca e a posição das mulheres na indústria. Representam, ademais, uma beleza e uma estética de gênero euro-ocidental que correspondia, na época em que foram criadas, à noção popular masculina da aparência feminina ideal. (ROTH, 2016, n.p.).

Esse padrão percorria o amplo regime de imagens: dos programas de televisão ao cinema e às fotos profissionais e de uso pessoal. É estarrecedor e sintomático saber que apenas

entre 1996 e 1997, a Kodak produziu dois cartões de referência com mulheres negras, brancas e orientais (embora todas tivessem tez bastante pálida), mas levou algum tempo até que eles começassem a circular, provavelmente porque os laboratórios estavam acostumados com suas Shirleys favoritas. (ROTH, 2016, n.p.).

É dessa maneira que percebemos como a disposição da segunda e quarta fotos denunciam a inadequação da técnica para mostrar os corpos negros. Um tipo de violência silenciosa, cujos meios técnicos construam a ausência necessária para a manutenção da falta de representatividade negra na mídia.

**Figura 41** – Juvenita, a empregada antiga que ninguém lembra o nome, com o rosto parcialmente à mostra na foto do álbum de família.



Fonte: *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

**Figura 42** – Adalberto e Ana Paula, em primeiro plano, enquanto Juvenita aparece como um espírito, por conta do efeito Shirley.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

**Figura 43** – Apesar do ângulo, apenas nesta foto o rosto de Juvenita aparece de maneira nítida – o contraste das peles ilustra o efeito Shirley.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

**Figura 44** – Apesar de posar para foto, Juvenita é decepada no enquadramento.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Dessa maneira, Juliana Cunha (2017), ao falar sobre *Aquarius*, aborda a questão de referência ao aspecto ideológico dos filmes analógicos na narrativa. Pensamento que corroboramos.

Tanto no álbum de fotos quanto nas cenas do pesadelo de Clara com a empregada, a imagem é pouco nítida, a mulher aparece quase como um borrão negro de olhos e avental brancos. É possível que o diretor esteja fazendo ali uma referência ao modo como os filmes analógicos até a década de 1970 não haviam sido feitos para retratar peles mais escuras. Somente nessa década e por pressão de fabricantes de móveis e de chocolates é que as películas passaram a retratar cores escuras de modo mais nuançado. O resultado dessa questão *técnica* foram gerações de negros que se viram apagados de seus próprios registros. Aquele registro que deveria garantir a preservação de sua memória agiu como mais um fator de apagamento. Esse apagamento só é tecnicamente vencido por uma necessidade de se diferenciar produtos, e se prolonga subjetivamente na incapacidade da patroa de lembrar o nome da empregada. (CUNHA, 2017, n.p., *grifo da autora*).

Clara pergunta o nome da empregada a Antônio, seu irmão, que começa a citar nomes aparentemente distantes da realidade. Aqui, percebe-se a falta de manutenção da memória dos sujeitos que se restringe ao fato do furto. É por meio das fotografias, objetos de memória, que o tema é posto na conversa. O corpo da mulher negra cortado também é um funcionamento da amputação das subjetividades negras no cinema. Além de adiantar o diálogo sobre ideologia de branqueamento, comentada nos próximos *frames*, quando a cor da pele de uma criança é clareada com um aplicativo de manipulação de fotos do celular, tópico que aprofundaremos posteriormente.

**Figura 45** – Como um espírito, Juvenita aparece rapidamente em cena.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Fátima, cunhada de Clara, centralizada, em foco, desfoca-se, lentamente, enquanto percebemos um vulto que se movimenta pelo corredor, sendo enquadrado e depois, em *close*, é revelado o corpo de uma mulher negra; o rosto, como duas das fotografias do álbum, também cortado, pela entrada da porta, idêntico à empregada de nome esquecido pelas personagens da cena, o que sugere que essa mulher, em corpo, aparece na *mise-en-scène* como metáfora para

falar da presença de sua memória no espaço. Nessa cena, o fantasma de Juvenita aparece como elemento fusional de tempos e espaços, vindo de maneira subtextual e simbólica.

Fátima, cunhada de Clara, replica: “é... mas... é inevitável, né? A gente explora elas, elas roubam a gente de vez em quando e assim vai, né?”. Clara concorda. “Você tem razão”. Assim, é posta em mais de uma angulação o ato do roubo da empregada, o que nos encaminha ao pensamento de bell hooks, importante teórica feminista negra da atualidade:

A ficção contemporânea de mulheres negras focada na construção da identidade e do *self* abre um novo território em que são claramente nomeadas as maneiras como as estruturas de dominação, racismo, sexismo e exploração de classe oprimem e tornam praticamente impossível que as mulheres negras sobrevivam se não se comprometerem com uma resistência em algum nível. (HOOKS, 2019, p. 112).

As personagens negras e/ou pobres, em Kleber Mendonça, não são passivas, mas encontram maneiras de resposta às ações, resistem à sua maneira. Em *O som ao redor* (2012), o flanelinha que risca o carro da “madame”, depois de ela tratá-lo de maneira grosseira, é um bom exemplo. Sobre essas resistências que não geram um conflito direto, em análise desse filme, Mousinho (2017, p. 96) escreve,

O deserto espacial no labirinto de prédios é visto também em suas áreas de respiro, para além da ordem do oficial, como no caso da empregada que transa na cama de uma patroa (não a sua patroa). Vale lembrar aqui que nesta sequência, embora atendendo à ordem de seu Francisco quando ela avisa que vai sair para comprar o pão (“Vá e volte!”, ordena ele), a personagem segue para seu quarto, troca o uniforme de criada e sai à paisana sem a canga do uniforme, com uma roupa mais decotada, rumo ao encontro com o segurança Clodoaldo, que a leva para uma das casas sob seus cuidados, com o dono viajando. Ali, antes do sexo na cama do quarto de casal, bebe água na boca da garrafa da geladeira dos patrões – dos patrões dos outros. E exige de um Clodoaldo algo temeroso que o sexo aconteça na suíte da casa.

Essas são formas que constroem uma maneira, se não positiva, ao menos, mais complexa e fora dos dualismos bom e mau das personagens. Uma espécie de contranarrativa, quando pensamos nas formas historicamente danosas ao povo negro no cinema (RODRIGUES, 2011). É por esse viés que também analisamos o momento em que aparece a foto do primo do marido falecido de Clara, Arnaldo.

Ele aparece sério, ao lado de uma mulher branca, e olha para a câmera. Está de paletó, na sua formatura de Direito, em 1969, na Universidade de Pernambuco. A realidade de Arnaldo, um negro com acesso à educação superior, nos anos 1960, é bem diferente da maioria da

população negra, saída, à época, há apenas 81 anos da escravidão. Os problemas estruturais socioeconômicos advindos da escravidão para a população negra persistem até hoje e, além disso, não são consenso para a maioria. Como exemplo, temos a discussão midiática gerada no debate sobre as cotas, como fator de reparação histórica, para negros nas vagas para os cursos nas universidades públicas.

Portanto, ainda que de maneira rápida, trazer a fotografia de um negro formado em um curso de prestígio numa universidade pública, em uma época em que não existiam cotas, nem financiamento estudantil, pode ser um gesto político na quebra de uma determinada narrativa que tornava naturalizado um destino fatídico, sem oportunidades para pessoas negras.

Voltemos nossa atenção para a relação das imagens, ainda na cena da reunião em família, cuja foto de uma mulher ao lado de um carro suscita o questionamento de Felipe, o sobrinho de Clara: “que onda é essa do povo tirar sempre foto com carro?”. A resposta de Antônio, irmão de Clara, e pai de Felipe, acontece enquanto o fantasma de Juvenita aparece e, finalmente, seu nome é lembrado por Clara. Antônio fala que o carro perdeu o encanto, ao que sua nora, Gabriela, rebate que já viu fotos de carro no *Facebook*. Antônio responde: “Mas assim, dessa maneira, com as pessoas posando como se o carro fosse um ente da família? Eu acho que não”.

Há uma relação paralela entre o diálogo e o encandeamento das imagens que nos faz associar o carro com a empregada. As relações de proximidade e afeto são postas. O carro como ente da família, a empregada que ninguém lembrava o nome. O carro como um bem de consumo, a empregada como um bem de consumo. Símbolos de uma classe média brasileira.

Ladjane é a primeira palavra emitida por Clara no início do tempo diegético presente do filme, depois do prólogo que se passa em 1980. Enquanto Clara e ninguém da família se lembra do nome de uma empregada que não está mais em convivência, o nome de Ladjane aparece evidenciado na *mise-en-scène*, o que denota os locais temporais permitidos para a lembrança dos nomes de empregadas domésticas. Por esse entendimento é que,

Todo dever de memória passa em primeiro lugar pela restituição de nomes próprios. Apagar o nome de uma pessoa de sua memória é negar sua existência; reencontrar o nome de uma vítima é retirá-la do esquecimento, fazê-la renascer e reconhecê-la conferindo-lhe um rosto, uma identidade. (CANDAU, 2011, p. 64).

O filme indica, em sua fatura, interesse em representar a realidade brasileira, construir olhares sobre o país. Contudo, há uma complexidade no tratamento da problemática, pois Clara se lembra do nome de Juvenita na cena do álbum de família. Seria mais didático caso a narrativa

avançasse sem a lembrança do nome, porém, ao organizar daquela forma, há uma abertura para entendermos as sutilezas das relações sociais entre patroas e empregadas. Essa composição é trazida também no diálogo entre Clara e a cunhada Fátima, no indicativo de ciência da exploração dos padrões, feito por Fátima, quando Clara fala que Juvenita roubou as joias da família.

### 3.6.2 Embranquecendo a imagem

Falemos agora do momento, que antecipamos no tópico anterior, da manipulação da imagem de uma criança no aplicativo de fotos, que se dá ainda na mesma cena da reunião familiar.

**Figura 46** – O sobrinho de Clara embranquece seu próprio corpo de criança, em aplicativo de edição de imagens, no celular.



**Fonte:** *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016).

Em dado momento, Clara se levanta, situa os discos de vinil que o seu sobrinho Tomás e a namorada do Rio de Janeiro, Júlia, não tiveram tempo de ver no dia anterior, e, enquanto Tomás fala que os discos serão a sua herança, a imagem que aparece é um celular em primeiro plano, no qual se vê a reprodução de uma foto, que está em segundo plano, ao lado de outra fotografia da mesma criança. O sobrinho de Clara embranquece seu próprio corpo de criança, em aplicativo de edição de imagens, no celular. A construção da ação nas cenas cria uma relação

de sentido entre herança e cor da pele, ponto de representação de uma realidade brasileira: o ideal de embranquecimento.

O paternalismo brasileiro optou por uma ‘ideologia do branqueamento’, que ‘permitiu’ que uma população gradualmente se ‘branqueasse’ através do casamento inter-racial. Em outras palavras, a fé na probabilidade do branqueamento levou as elites brasileiras a encorajar parcialmente a miscigenação, em vez de bani-la, como se deu no modo norte-americano. E, enquanto a segregação racial norte-americana ironicamente favoreceu o desenvolvimento de instituições paralelas – escolas para negros, a Igreja negra, uma imprensa negra independente, organizações esportivas –, a situação brasileira encorajou uma dependência paternalista de instituições da elite (vale dizer, branca). Embora os negros norte-americanos fossem relegados ao ‘porão’ da sociedade, ao menos eles dominavam o porão. (STAM, 2008, p. 57).

Os ecos dessa ideia ressoam até hoje, uma vez que quanto mais longe se estiver da imagem do negro africano, menos racismo você irá sofrer.

Passados mais de cem anos do final da escravidão, a ordem jurídica não mais sustenta a desumanização dos brasileiros negros, mas algo do estranho permanece projetado neles. A abolição da escravidão trouxe um grande contingente de ‘novos brasileiros’, ou seja, os ex-escravos foram incorporados à condição de brasileiros. Porém, isso se deu mediante uma política de miscigenação que se constituiu em poderoso instrumento de hierarquização e estratificação social. A política do ‘embranquecimento’ ou ‘branqueamento’ da população, conduzida ativamente pelo Estado, estabeleceu uma nova modalidade do racismo à brasileira. No processo de transformação de sociedade rural em sociedade industrial, na república, tivemos o início de um processo irreversível até hoje, que permitiria a ascensão social desses ‘novos brasileiros’, desde que assimilassem as condutas e atitudes da população branca, não só do ponto de vista estético, mas também cultural. (VANNUCHI, 2017, p. 65).

Abrimos aqui uma discussão central para o entendimento da realidade brasileira e das angulações sutis que as camadas da narrativa de *Aquarius* nos têm trazido. A ideia de que existe racismo no nosso país é algo desacreditado justamente quando se percebe a nossa miscigenação.

No livro *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*, Kabengele Munanga (1999, p. 15) afirma que “o processo de formação da identidade nacional recorreu aos métodos eugenistas visando o embranquecimento da sociedade”. Pensava-se que, com a vinda de imigrantes europeus para o Brasil, se reverteria o quantitativo da população negra no país e, dessa forma, poderíamos apagar da história o fato de que a escravidão foi apenas um pesadelo e uma ideia ultrapassada que passou por nossas terras.

A ideia de que havia a raça branca como superior foi algo legitimado pela ciência, chegando a ser realizado, em 1929, no Rio de Janeiro, o Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia. Francis Galton foi o criador do termo, e seu raciocínio partia de uma reinterpretação da tese da seleção natural de Charles Darwin, seu primo. No Brasil, o médico Renato Kehl quem facilitou o movimento, que se estendia não só às pessoas negras, mas a qualquer “deficiência” que denunciasse a não pureza da raça. Curiosamente, Monteiro Lobato era próximo do médico, além de ter escrito um livro que matizava as ideias de Kehl, chamado *O presidente negro*, publicado em 1926.

O presidente negro, ainda hoje, é uma leitura importante, principalmente pelo fato de o autor não tentar esconder seu racismo, sob o manto de uma pretensa democracia racial. O livro de Lobato sintetiza um pensamento racista dominante na época, mas muitas vezes escondido em malabarismos retóricos. É um material indispensável para entender o pensamento racista que permeava a sociedade brasileira no início do século XX. (SMANIOTTO, 2010, n.p.).

O movimento eugênico no Brasil serviu como a justificativa que se procurava para diminuir e obliterar a extrema violência que fora o regime escravagista. Dessa maneira,

A Eugenia chegou ao Brasil por intermédio dos livros e artigos produzidos em numerosa quantidade nos EUA e na Europa. Por aqui, encontrou solo fértil. Casou-se muito bem com um conjunto variado de ideias. Algumas delas existiam, pelo menos desde a metade do século XIX e tentavam explicar a experiência histórica em torno das populações escravas. Outras, espetacularmente desenvolvidas após 1870, almejavam construir um mundo moderno e científico, colocando o Brasil nos trilhos do progresso. Certamente, um dos motivos mais importantes para o desenvolvimento do eugenismo nas três primeiras décadas do século XX estava na preocupação com o controle da população de ex-escravos que estavam em processo de proletarização. (SANTOS, Ricardo, 2012, p. 4).

Quase um século depois, o ideal de branquear a população e minar qualquer cor que divergisse disso, não aconteceu. Somos um país majoritariamente formado por negras e negros. Contudo, ainda hoje, a publicidade, de forma vaporosa ou não, insere informações que criam graus de comparação que valoram o corpo embranquecido.

Apesar de ter fracassado o processo de branqueamento físico da sociedade, seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro, rodando sempre nas cabeças dos negros e mestiços. Esse ideal prejudica qualquer busca de identidade baseada na “negritude” e na “mestiçagem”, já que todos sonham ingressar um dia na identidade branca, por julgarem superior. (MUNANGA, 1999, p. 16).

É válido pontuar que a cena que analisamos neste tópico não dura mais que sete segundos. É preciso estar atento, com os olhos e ouvidos sagazes, para entender *Aquarius* em suas múltiplas camadas. A assinatura de estilo de Kleber Mendonça Filho é um jogo entre a rapidez e a lentidão; a discussão de assuntos que se prolongam, aparecem e reaparecem na narrativa em diferentes angulações, muitas vezes, de forma quase silenciosa.

### **3.7 O sonho de Clara: Juvenita, as joias da família e o sangue**

Depois das cenas do álbum de família, mais à frente, Clara sonha com Juvenita. O indicativo de sonho aparece por causa do borrado da imagem. A antiga empregada executa a ação pela qual fora lembrada na reunião: rouba as joias da família. Na verdade, no sonho, Juvenita aparece na cozinha e vai em direção ao quarto da patroa. Abre o guarda-roupas, sem titubear, como quem sabe, talvez por conta da convivência cotidiana e arrumação da casa, o local exato onde pega uma caixinha de madeira estampada com coqueiros e praia, cujo conteúdo podemos observar, um colar de pérolas e anel de brilhantes, que são manuseados por Juvenita, enquanto está sentada na cama. Até então, o enquadramento da imagem não nos informa da presença de Clara, encostada na cabeceira da cama, a observar toda a cena. Esse ponto é revelado enquanto Juvenita, em primeiro plano, observa o brilho do anel: o que se vê é Clara, vestida de branco, com os cabelos soltos, a olhar fixamente para a mulher negra.

Nesse primeiro momento do sonho, há uma associação espacial de significados das personagens. A mulher negra associada à cozinha, tal como na cena do aniversário de Tia Lúcia, analisada no começo deste capítulo, no qual três senhoras negras aparecem na cozinha. Ou seja, os espaços ocupados pelas empregadas da casa, que, na construção ficcional, são sempre negras ou não brancas, como Ladjane.

Há também a relação dos valores dos espaços e os sentidos advindos das formas de representação. A caixa de madeira, onde são guardadas as joias da família, é estampada por uma praia, o que reforça o trabalho em torno do espaço diegético de morada de Clara. Dessa maneira, a herança da família relaciona-se com aquele espaço, dando mais uma camada que sugere explicar o movimento de permanência da personagem naquele local. A herança ultrapassa o sentido material e vai ao encontro da formação de raízes e identidade, uma metáfora que encontra, no valor das joias, a importância de sua presença.

A mulher negra roubou as joias da família de uma mulher branca, depois fugiu, “escafedeu-se pro Ceará”. Juvenita também era a que fazia uma comida muito boa. O que nos remete a um arquétipo amplamente discursivizado na literatura e no cinema: o da mulher negra

como cozinheira de ‘mão cheia’. A personagem de Tia Anastácia, criada por Monteiro Lobato, talvez seja aquela de dimensão mais conhecida. Além de cozinheira, Tia Anastácia também era babá, figura associada, na realidade, da escravidão e pós-abolição brasileira, à ama de leite, o que faz com que alcancemos a segunda parte do sonho de Clara.

Depois de observar o anel de brilhante, Juvenita olha para Clara. O enquadramento da câmera muda. Se antes o que o espectador observava eram as duas personagens, uma em primeiro plano, de perfil, e a outra em segundo plano, de frente. Agora, vemos apenas Juvenita, de frente, a olhar para a aresta direita da tela, fora da imagem, ou seja, onde estaria posicionada Clara. Juvenita, com um tom de voz preocupado, porém contido, informa: “a senhora tá sangrando”. Então, vemos Clara, agora com sangue no peito direito, local onde acontecera o câncer. Ela leva a mão em direção ao peito, e, antes que a repouse nele, a cena é cortada para a sala do apartamento de Clara, vazia, apenas com três caixas também vazias, restos de jornais e a cômoda que guarda memórias sexuais de Tia Lúcia.

A segunda parte desse sonho, que dividimos aqui apenas por uma questão didático-analítica, contém dois momentos importantes. O peito que sangra e o apartamento vazio. Nesse último, não nos deteremos em análise, uma vez que já falamos dos sentidos que ele retoma sobre objetos, como memórias afetivas ligadas a indivíduos, de experiências passadas e, agora em nova angulação, ao relacionar explicitamente ao medo de Clara de deixar o apartamento com tudo o que esse movimento significaria para ela: a perda de suas memórias impressas organicamente naquele espaço e em seus objetos que são o que são por conta do resultado de seus sentidos materializados e organizados ali, no Aquarius, como, por exemplo, as significações articuladas com Tia Lúcia em função da cômoda. O apartamento vazio também denota a ideia premonitória do futuro: Clara terá que deixar o Aquarius por causa dos cupins.

É Juvenita quem informa a Clara que seu peito está sangrando. Outro indício de que estamos em um sonho é justamente pelo fato de não enxergarmos o peito de Clara vermelho, quando Clara observa Juvenita, pois, naquele tempo, é a visão de Clara que constrói a imagem e, como ela ainda não havia percebido que seu peito estava sangrando, notamos, portanto, um peito sem sangramento.

O dado diegético explica a situação a partir do câncer de mama que Clara lutou em sua juventude. Contudo, outra camada de sentido é observar as significações da mama na história escravocrata brasileira. Há uma troca de papéis: se antes, o peito que sangrava era o negro, e, aqui, o peito visto como metonímia para falar do corpo negro e, em específico, da mulher negra, agora, o peito que sangra é o da mulher branca. Juvenita consegue reconhecer esse sangue, pois o peito dela, num sentido metafórico histórico-social, também já sangrou. Ou seja, ela enfrentou

dificuldades financeiras e morais. É dessa maneira que, ao falar do processo de inserção do negro na sociedade de classes que estava se formando em São Paulo, pós-abolição, o sociólogo Florestan Fernandes explica sobre o papel fundamental da mulher negra. À vista disso,

A mulher negra avulta, nesse período, qualquer que seja a depravação aparente de seus atos ou a miséria material e moral reinante, como a artífice da sobrevivência dos filhos e até dos maridos ou “companheiros”. Sem a sua cooperação e suas possibilidades de ganho, fornecidas pelos empregos domésticos, boa parte da ‘população de cor’ teria sucumbido ou refluído para outras áreas. Heroína muda e paciente, mais não podia fazer senão resguardar os frutos de suas entranhas: manter com vida aqueles a quem dera a vida! Desamparada, incompreendida e detratada, travou quase sozinha a dura batalha pelo direito de ser mãe e pagou mais que os outros, verdadeiramente “com sangue, suor e lágrimas”, o preço pela desorganização da “família negra”. Nos piores contratemplos, ela era o “pão” e o “espírito”, consolava, fornecia o calor do carinho e a luz da esperança. Ninguém pode olhar para essa fase do nosso passado sem se enternecer diante da imensa grandeza humana das humildes ‘domésticas de cor’, agentes a um tempo da propagação e da salvação do seu povo. (FERNANDES, 2008a, p. 254).

Ao adentrarmos mais nessas teias de sentido, encontramos também a ama de leite. Tanto no espaço ficcional, como dado de uma realidade,

Personagens recorrentes em pinturas, na literatura de ficção e de memórias, as amas de leite foram representadas como símbolos do carinho e devoção a seus senhores no interior de uma escravidão doméstica, idealmente doce e benevolente. No âmbito das vivências cotidianas, a ocupação de ama de leite impactou de maneira singular as experiências de maternidade e as formas de exploração dos corpos dessas mulheres. (TELLES, 2018, p. 99).

As amas de leite eram frequentemente violentadas. Havia a crença de que o leite das mulheres escravizadas tinha mais força, em face do mito de que a raça negra era mais resistente (TELLES, 2018). Muitas das amas tinham seus bebês roubados, mortos ou jogados em orfanatos, logo depois de dada à luz, uma vez que ter dedicação exclusiva para a criança branca era um luxo dos senhores, que negava toda a violência advinda desse ato. Anúncios de jornais da época registravam a fuga das amas das casas dos senhores. A resistência também se dava nos níveis mais trágicos, do sufocamento das crianças amamentadas, pimenta no bico do peito, surtos coléricos, mordidas etc. Um ponto nevrálgico da história brasileira que ainda ecoa, de maneira sutil e silenciosa, nessa cena analisada.

Na montagem, a partir do momento onde é falado do sangue no peito, Juvenita e Clara passam a aparecer em planos separados, como a dizer que as suas experiências partem de lugares muito diferentes. Aqui, como em outros momentos do filme, as experiências de classe

e raça aparecem relacionadas, mas não num movimento de a experiência negra se colocar acima, por conta de tudo que ela representa socialmente, da experiência de Clara.

O tópico mais sensível da feitura de Kleber Mendonça Filho é justamente essa forma de falar das dores e experiências ao tentar mostrá-las em suas complexidades, e largando mão da tentadora fórmula dualista do mal e do bem e de uma resolução. Num primeiro momento, a forma como a narrativa é construída apresenta o movimento de pensamento dual, porém, ao analisar de maneira lenta, tal como é o desenrolar dos acontecimentos do filme, começamos a perceber o intrincado complexo que são os tensionamentos sociais, históricos, políticos e econômicos discursivizados na narrativa.

Outro dado a notar é como o álbum de família é um nó que desvela o Brasil em sua síntese: as relações cordiais e sutis da intersecção da classe e raça. Juvenita é apresentada ao espectador primeiramente por conta das fotos no álbum de Clara. E, aqui, nesse sonho, ao associarmos à ama de leite, o fato é que elas, apesar de toda a violência, figuravam como sinônimo de *status* das famílias e faziam parte do álbum de família. Com relação a isso, “fotografias de crianças brancas no colo de amas negras, ornamentadas com turbantes, colares e xales da costa nos ombros, vieram compor os álbuns de retrato e as memórias das famílias senhoriais.” (TELLES, 2018, p. 105).

As formas de violência que a mulher negra sofreu e ainda sofre aparecem em *Aquarius* de uma maneira quase despercebida para quem não é acostumado a ver diretamente o Brasil em seu tilintar racial. Contudo, um desconforto inexplicável permanece, não se sabe exatamente o porquê. Os nomes são vagos e é justamente por existir a ausência de processos diretos que analisar racialmente narrativas, que falam de realidades brasileiras, se torna tão complexo.

É oportuno trazer aqui minha experiência de estágio docência, para finalizar esse capítulo, enquanto realizava a pesquisa. A frase “a gente só vê aquilo que a gente já reconhece” ou “tente imaginar algo que nunca viu”, foi um dado presente durante as aulas em que apresentava *Aquarius* a partir de um recorte racial. Para as turmas de cinema, majoritariamente feitas por pessoas brancas, o negro, o racismo, apareciam como “subtexto”, enquanto, para as turmas de Rádio e TV, essas questões foram percebidas já na primeira especção do filme. Nos depoimentos, alguns dos alunos eram negros e filhos de empregadas negras e observavam a figura de Clara longe da simpatia que a recepção crítica jornalística a recebeu, por exemplo, ou mesmo alguns dos alunos das turmas de Cinema e Audiovisual.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início do mestrado, sabíamos a presença da temática racial em *Aquarius*. Porém, descobrimos o seu volume ao longo do processo. A capacidade de colocar a questão do racismo de modo sutil e articulado com outros elementos (a memória, a história, o espaço urbano, a morte, a identidade, as realidades socioeconômicas de Pernambuco e do Brasil), exigia a elaboração de uma ferramenta interpretativa que desse conta do exame dos múltiplos ângulos.

Durante o processo de pesquisa da dissertação, uma pergunta que aparecia como uma atmosfera, um microclima, era se o filme conseguia trazer uma visão positiva da representação do negro. Depois, essa pergunta se transformou para saber se o filme construía uma perspectiva racial complexa. Não queríamos imagens positivas, pois percebemos o perigo a que essas imagens podem nos levar na análise, gerando o essencialismo e a simplificação (SHOHAT; STAM, 2006). Entendemos que não era um recorte que visasse analisar e buscar uma escala de valor em um filme com base em perfis de pessoas negras que sejam politicamente conscientes, promovam ações exemplares. A pergunta mais exata seria em torno da busca pelos modos como as representações raciais dialogam em seus confrontamentos com os tecidos culturais.

O ponto fundamental, nessa discussão, em *Aquarius*, se dá na fusão de dois planos: o filme, tanto em sua temática quanto em sua estrutura, parece abordar a questão racial de maneira similar ao seu enquadramento na cultura brasileira: secundariamente. A obra traz a questão racial de maneira que poderia ser suprimida do enredo sem trazer perdas para o desenvolvimento das ações da protagonista. Porém, parece residir justamente nesse modo descolado do eixo principal que, quando olhado primariamente, amplifica as possibilidades de entendimento da obra. Então, chegamos a outra pergunta: até que ponto essa forma narrativa utilizada possibilita uma ampliação do debate sobre representações raciais no cinema brasileiro?

Para tentar responder a essa pergunta, é necessário entender a relação entre o contexto histórico do cinema brasileiro no tratamento da temática racial e a pesquisa acadêmica sobre o tema no Brasil. Até onde pudemos constatar, no campo do cinema brasileiro, o fato de haver poucos estudos sobre raça exemplifica o lugar de ausência dessa discussão no Brasil, tensionando, dessa maneira, o caráter distributivo da cultura nas sociedades complexas. Em outras palavras, apesar de ser frequente o aparecimento do tema racial nas narrativas fílmicas produzidas no Brasil, não há diversidade nesse tratamento temático.

Destacamos as teses de Araújo (1999), Carvalho (2006) e Lopera (2012); àquela primeira, apesar de voltar-se para a telenovela como objeto, localiza-se como essencial no

entendimento da historiografia sobre o assunto, tendo em vista a proximidade das relações existentes entre os produtos audiovisuais brasileiros, como resultados da cultura e de seus tropos racialistas (GUIMARÃES, 2002). Além disso, há apenas dois livros consideráveis, específicos dos estudos de representações raciais no cinema brasileiro, que percebemos durante a nossa pesquisa bibliográfica: *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*, de Robert Stam (2008), e *O negro brasileiro e o cinema*, de José Carlos Rodrigues (2011).

O negro ocupa um lugar de ausência quanto às representações de suas subjetividades. Há uma reprodução de retóricas racistas que organizam e influenciam a produção discursiva no cinema brasileiro. As representações raciais na produção fílmica brasileira perpassam o entendimento dos conceitos de branco e de negro como conectado às transformações culturais que se relacionam com o espaço e o tempo de maneira transitória (LAPERA, 2012). Ou seja, o conceito de raça, nas representações cinematográficas brasileiras, é fluido, muda de enquadramento conforme o contexto histórico.

*Aquarius* amplifica o debate racial? Responderemos a essa pergunta com a consciência de que a produção de conhecimento não é estanque e, para que o seu avanço aconteça, é preciso elaborar certas afirmativas, para que se possa localizá-las diretamente e refutá-las ou reafirmá-las posteriormente. No contexto de 2020, marcado por casos midiáticos de assassinato da população negra no Brasil e nos Estados Unidos<sup>9</sup>, *Aquarius* não é um objeto artístico que possibilita o acesso às subjetividades negras de maneira direta e heterogênea. É nítido observar que o aparecimento da temática racial no filme se dá pelo fato de ele ser um componente de uma realidade mais ampla, que seria a realidade brasileira, objeto principal de escolha estilística de Kleber Mendonça Filho. Porém, o fato é que, no filme, formações discursivas sobre raça aparecem enquanto uma ausência, que foi por esta pesquisa tomada como objeto de presença. A assombração surgida no filme sugere indicar o apagamento dessa presença: a figura de Juvenita, a empregada que aparece rapidamente como espírito-lembrança.

Esteticamente, esse ponto de vista sugere aparecer como metáfora em todos os longas de Kleber: meninos que invadem uma casa ou se escondem em árvores em *O som ao redor*; a

---

<sup>9</sup> Em 2 de junho de 2020, Miguel, filho negro de uma empregada doméstica, morreu depois de cair de um prédio, no Recife. O fato aconteceu em função da falta de cuidado da patroa de sua mãe. Ela responde em liberdade por homicídio culposo, depois de pagar uma fiança de vinte mil reais. O prédio é uma das torres que foram apagadas digitalmente em cena de *Aquarius*, conforme falamos na página 38 desta dissertação. Em 25 de maio de 2020, Derek Chauvin, policial de Minneapolis, ajoelhou-se no pescoço de George Floyd, homem negro, durante oito minutos e quarenta e seis segundos. O motivo da abordagem se deu pela suposição de uso de uma nota falsificada de vinte dólares em um supermercado. Na onda de protestos iniciada por este último caso, o Brasil também foi palco de reivindicações por justiça para o povo negro. Esses são apenas dois dos inúmeros falecimentos de pessoas negras que tiveram repercussão na imprensa, em 2020.

figura de Juvenita, como já falado acima; a aparição do fantasma de Carmelita, matriarca da família-cidade para o assassino alemão, em *Bacurau*.

Se observarmos *Aquarius* pela chave de enquadramento da visão da classe média, podemos entender o modo secundarizado como os personagens negros aparecem. A narrativa parece indicar esse apagamento, uma presença que aparece como ausência. Essa forma de abordagem seria a representação da maneira como a classe média enquadra o negro e o debate racial: como objeto distante, apenas como elemento que figura nos livros de história, mas que não se expressaria no presente. Ou seja, o filme mostraria a cegueira da classe média branca para o debate racial.

Ao olhar para o campo do cinema em sua cadeia produtiva, é problemático trazer a temática racial de maneira secundária. Historicamente, atrizes e atores negros têm pouco tempo de tela e, conseqüentemente, menos aparecimento. O filme repete essa lógica, apesar de trazê-la com o oxigênio suficiente para pensar *Aquarius* como referência estimulante para a análise das representações raciais na cultura brasileira. Outro fato tensional é a ausência da questão racial nas falas diretas dos personagens; quando acontece é por meio do personagem branco: Diego, neto do dono de uma construtora imobiliária do Recife (ou algo que poderia ser traduzido como capitania hereditária).

A presença da questão racial acontece primariamente no regime de imagens, o que demanda o acesso às ferramentas que decodifiquem a linguagem do cinema. Em outras palavras, é preciso ter uma noção de que o sentido de um filme pode ser múltiplo e é construído não só nas falas diretas dos personagens, mas, principalmente, em *Aquarius*, pela forma como os planos são organizados. E para que essa noção seja melhor compreendida é preciso ampliar o conhecimento da linguagem cinematográfica. E é nesse ponto que chegamos à linha em que podemos dizer de um funcionamento direto de *Aquarius* na ampliação do debate racial: o acesso à educação da linguagem cinematográfica.

Mas antes de desenvolvermos esse argumento, é preciso deixar nítido a necessidade dos estudos de representações raciais contemplarem filmes que não tragam como tema principal a questão racial. O que importa é a possibilidade e continuidade de existência das análises fílmicas sobre representações raciais no cinema brasileiro. Dessa maneira, esta pesquisa é um gesto de continuidade e manutenção desse tema na academia, na expectativa que as frentes se multipliquem e se tornem cada vez mais legítimas.

É preciso pontuar que não é apenas pelo fato de um filme ser feito por um cineasta negro e periférico que ele se colocaria como imperativo na análise, já que ele, supostamente, representaria uma pureza e adequação natural no tratamento correto das complexidades negras.

Dito isso, entendemos a necessidade de pesquisa de filmes de autores negros e periféricos, uma vez que sabemos das potências possíveis no tratamento das representações raciais, pois esse gesto se alinha com a perspectiva política de construção de um futuro em que haja volume de vozes da periferia nas artes. É preciso o aparecimento de contranarrativas que quebrem a homogeneidade de subjetividades raciais que, historicamente, temos consumido nos produtos culturais.

Fecho esse arco para evidenciar o acesso à educação da linguagem cinematográfica como uma proposta para o entendimento das nuances raciais em *Aquarius*. É só assim que se pode alcançar os momentos elucidativos da narrativa no tratamento complexo das representações raciais. Nesse ponto, destacamos a utilização das fotografias filmadas em *Aquarius*, como expoente da estrutura racista culturalmente constituída pelo olhar do negro como o externo, cujas subjetividades a cultura de massa pouco enfoca.

Ainda queremos afirmar que o filme de Kleber Mendonça Filho não é feito para estudiosos, mas para um público amplo. Para entender o filme não é preciso ser especialista da linguagem do cinema. O que queremos dizer é da função da educação, mediante a expansão de horizontes, como meio de ampliar as possibilidades de compreensão da obra do diretor pernambucano.

Acreditamos que conseguimos esboçar esses caminhos de possibilidades de entendimentos, além de traçar um problema para futuros encaminhamentos: a análise de narrativas que tragam retóricas raciais de modo sutil, colocadas estruturalmente à margem do eixo principal. Encerra-se esta dissertação com o desejo presente nos versos da música *AmarElo*, de Emicida: “Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes / Achar que essas mazelas me definem, é o pior dos crimes / É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. *Revista Estudos Feministas*, UFSC, v. 16, n. 3, p. 979-985, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000300016/9190>. Acesso em: 28 jun. 2020.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil. Identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira*. 1999. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2012.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARROS, Ernesto. Crítica de Aquarius, de Kleber Mendonça Filho. *Jornal do Commercio*. 20 ago. 2016. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/cinehq/2016/08/20/598/>. Acesso em: 28 jun. 2020.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 2015.

BORDWELL, David. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Unicamp, 2013a.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Unicamp, 2013b.

BORGES FILHO, Osiris. *Espaço e literatura: introdução à topoi-análise*. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013. (Estudos 314).

CANDAUI, Joel. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. 2006. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo – FFLCH, São Paulo, 2006.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma Feijoadada a Invenção do Cinema Negro Brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 33, n. 96, p. 1-18, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v33n96/0102-6909-rbcsoc-3396122018.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2020.

CARREIRO, Rodrigo. Barry Lyndon. *Cine Repórter*. 2006. Disponível em: <https://cinerreporter.wordpress.com/2006/04/07/barry-lyndon/> Acesso em: 27 de jun. de 2020.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de A. M. Ribeiro *et al.* Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

CUNHA, Juliana. Mostra que tu é intenso. *Blog Já Matei por Menos*. 2 mai. 2017. Disponível em: <http://julianacunha.com/blog/mostra-que-tu-e-intenso/>. Acesso em: 9 mai. 2020.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática*. Tradução de Maria Angélica Marques Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. Uma introdução. Tradução de Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Boitempo, 1997.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FERNANDES, Ana Suassuna. *Zeis e moradia: uma alternativa formosa para Brasília Teimosa?* 2010. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão Pública) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7613>. Acesso em: 16 jul. 2019.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: o legado da raça branca - volume 1*. São Paulo: Globo, 2008a.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: no limiar de uma nova era - volume 2*. São Paulo: Globo, 2008b.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Michel Foucault: estratégia, poder-saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GASPAR, Lúcia. Livro 7, uma livraria do Recife. *Pesquisa Escolar Online*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2013. Disponível em: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&id=978:livro-7-uma-livraria-do-recife](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=978:livro-7-uma-livraria-do-recife). Acesso em: 28 jun. 2020.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GOMES, Renato Cordeiro; SICILIANO, Tatiana Oliveira. Rastros e imagens sobreviventes na era de Aquarius: corrosão e gentrificação na metrópole de Kléber Mendonça Filho. *E-Compos*, Brasília, v. 21, 2018. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1438/989>. Acesso em: 28 jun. 2020.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, Luiz A.M. *et al. Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, n. 2, p. 223-244, 1983.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo, Editora 34, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HALL, Stuart. The spectacle of the “Other”. In: HALL, Stuart; EVANS, Jessica; NIXON, Sean. (org.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage, 1997. p. 225-279.

HOOBS, bell. *Olhares negros, raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. The significance of fictionalizing. A lecture for the Learned Societies Luncheon, given at Irvine on February 24, 1997. In: *Anthropoetics III*, n. 2. Fall 1997/Winter 1998. Disponível em: [http://anthropoetics.ucla.edu/ap0302/iser\\_int/](http://anthropoetics.ucla.edu/ap0302/iser_int/). Acesso em: 28 jun. 2020.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

LAPER, Pedro Vinicius Asterito. *Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70*. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: [https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/13176/1/tese\\_45\\_Do%20preto%20e%20branco%20ao%20colorido%20-%20PPGCOM.pdf](https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/13176/1/tese_45_Do%20preto%20e%20branco%20ao%20colorido%20-%20PPGCOM.pdf). Acesso em: 28 jun. 2020.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MACHADO JR., Rubens. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. 1989. Dissertação (Mestrado em Cinema, Rádio e Televisão) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1989.

MARSON, Melina Izar. *O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281517>. Acesso em: 28 jun. 2020.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

MENDONÇA FILHO, Kleber. A cidade e sua arquitetura estão indo contra as pessoas. *A Escotilha*. 6 set. 2016. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/central-de-cinema/kleber-mendonca-a-cidade-e-a-sua-arquitetura-estao-indo-contras-pessoas/>. Acesso em: 22 nov. 2019.

MEMÓRIA. In: MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (on-line). Editora Melhoramentos, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/memoria>. Acesso em: 28 de jun. 2020.

MORAES, Camila; VICENTE, Álex. Equipe de ‘Aquarius’, de Kleber Mendonça Filho, protesta em Cannes. *El País*. 19 mai. 2016. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/17/cultura/1463498064\\_139719.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/17/cultura/1463498064_139719.html). Acesso em: 10 jun. 2019.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Biblioteca Universitária, 1976.

MOUSINHO, Luiz Antonio. Leitura do filme *O som ao redor* e de sua recepção crítica. *Revista de Estudios Brasileños*, v. 4, p. 92-101, 2017. Disponível em: <https://revistas.usal.es/index.php/2386-4540/article/view/reb2017492101/19371>. Acesso em: 28 jun. 2020.

MUNANGA, Kabengele. As ambiguidades do racismo à brasileira. In: KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane Curi (org.). *O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. 2. ed., v. 1. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017. p. 33-44.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A brodagem no cinema pernambucano*. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13147>. Acesso em: 28 jun. 2020.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3013>. Acesso em: 28 jun. 2020.

NORA, Pierre. *Entre história e memória: a problemática dos lugares*. Tradução de Yara Aun Khoury. Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 10 ago. 2020.

PACHECO, Lwdmila Constant. Racismo cordial - manifestação da discriminação racial à brasileira - o domínio público e o privado. *Revista de Psicologia*, Fortaleza, v. 2, n. 1, p. 137-144, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/psicologiaufc/article/view/82>. Acesso em: 1 ago. 2019.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC, 2004.

PRYSTHON, Angela. Paisagens em desaparecimento. cinema em Pernambuco e a relação com o espaço, *E-Compós*, Brasília, v. 20, n. 1, p. 1-17, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1348/919>. Acesso em: 28 jun. 2020.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. 1. ed. Coimbra: Almedina, 2018.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François *et. al.* Campinas: Unicamp, 2007.

ROCHA, Guilherme Lucio da. A Marina coloriu fotos de pretas e pretos do século 19 e o resultado ficou impressionante. *Buzz Feed News*. 30 set. 2019. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/br/guilhermelr/fotos-coloridas-antigas-escravidao-brasil>. Acesso em: 28 jun. 2020.

ROCHA, Glauber. Eztetyca da fome 65. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004, p. 28-33.

RODRIGUES, José Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

ROSEMBERG, Fúlvia. Psicanálise e relações raciais. In: KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane Curi (org.). *O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. 2. ed. v. 1. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017. p. 129-142.

ROTH, Lorna. Questão de pele: os cartões Shirley e os padrões raciais que regem a indústria visual. Tradução de Sergio Tellaroli. *Revista de Fotografia Zum*. 23 jun. 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-10/questao-de-pele/>. Acesso em: 22 nov. 2019.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface*. Recife: Bagaço, 2009.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Renato Emerson Nascimento dos. Sobre espacialidades das relações raciais: raça, racialidade e racismo no espaço urbano. In: SANTOS, Renato Emerson dos. (org.). *Questões urbanas e racismo*. 1. ed., v. 1. Petrópolis: DP et Alii, 2012. p. 36-66.

SANTOS, Ricardo Augusto dos. Os intelectuais eugenistas. Da abundância de nomes a escassez de investigação (1917-1937). In: *VII Simpósio Nacional Estado e Poder: sociedade civil*, 2012, Uberlândia (MG). *VI Simpósio Nacional Estado e Poder: Cultura*, 2012. p. 1-15. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/estadoepoder/7snep/docs/046.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto, nem branco, muito pelo contrário, cor e raça na Intimidade. In: NOVAES, Fernando (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia de Letras, 1998. p. 177-184.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Raça, cor e linguagem. In: KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane Curi (org.). *O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. 2. ed. v. 1. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017. p. 91-120.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIJLL, Jennifer Van. *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento*. Tradução de Fernando Santos. Martins Fontes: São Paulo, 2017.

SMANIOTTO, Edgar Indalecio. O presidente negro: síntese do pensamento racista de Monteiro Lobato. *Portal Geledés*. 29 out. 2010. Disponível em: [https://www.geledes.org.br/o-presidente-negro-sintese-pensamento-racista-de-monteiro-lobato/?gclid=Cj0KQCQiAiNnuBRD3ARIsAM8KmlsTVh4fnfnz6N3jzFR2p4GSB1uV-YQbweWL\\_M0uy\\_40fk683NPnyioaAprhEALw\\_wcB](https://www.geledes.org.br/o-presidente-negro-sintese-pensamento-racista-de-monteiro-lobato/?gclid=Cj0KQCQiAiNnuBRD3ARIsAM8KmlsTVh4fnfnz6N3jzFR2p4GSB1uV-YQbweWL_M0uy_40fk683NPnyioaAprhEALw_wcB). Acesso em: 21 nov. 2019.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jun./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 10 jan. 2020.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

TELLES, Lorena Féres da Silva. Amas de Leite. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 99-105.

VANNUCHI, Maria Beatriz Costa Carvalho. A violência nossa de cada dia: o racismo à brasileira. In: KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane Curi (org.). *O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. 2. ed. v. 1. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017. p. 59-70.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaaios sobre análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WAGNER, Bárbara. Brasília Teimosa. [200-]. Disponível em: <http://cargocollective.com/barbarawagner/Brasilia-Teimosa-Stubborn-Brasilia>. Acesso em: 8 mai. 2020.

ZIEGLER, Jean. *Os vivos e a morte: uma sociologia da morte no Ocidente e na diáspora africana no Brasil e seus mecanismos culturais*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

**FILMOGRAFIA**

- Açúcar* (2017), de Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro
- Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho
- Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro
- A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2019), de Karim Aïnouz
- Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho
- Baile perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas
- Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick
- Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós
- Café com canela* (2017), de Glenda Nicácio e Ary Rosa
- Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati
- Cenas de um casamento* (1973), de Ingmar Bergman
- Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa
- Eletrodoméstica* (2005), de Kleber Mendonça Filho
- Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé
- Morte em Veneza* (1971), de Luchino Visconti
- No coração do mundo* (2019), de Maurílio Martins e Gabriel Martins
- O beijo da mulher aranha* (1985), de Héctor Babenco
- O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho
- Recife frio* (2009), de Kleber Mendonça Filho
- Sócrates* (2018), de Alexandre Moratto
- Temporada* (2018), de André Novais Oliveira
- Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro
- Vinil verde* (2004), de Kleber Mendonça Filho
- Wanda* (1970), de Barbara Loden