

A ausência como existência em *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho

Luís Henrique Marques Ribeiro¹

Luiz Antonio Mousinho²

Resumo: O artigo discute sobre as relações articuladas entre a narrativa ficcional e os sentidos de identidade e exploração econômica no espaço urbano em *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), observando o uso de retratos no filme. Para isso, fundamenta-se no conceito iseriano de *looping recorrente* como forma de perceber as revisitações que a narrativa dará ao espaço, a partir da relação entre obra e expectador (leitor).

Palavras-chave: Cinema. Ficção. Espaço urbano. Retrato.

Abstract: The article discusses the articulated relations between the fictional narrative and the meanings of identity and economic exploitation in the urban space in *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), observing the use of portraits in the film. For this, it is based on the Iserian concept of recurring looping as a way of perceiving the revisions that the narrative will give to space, starting from the relation between work and viewer (reader).

Keywords: Cinema. Fiction. Urban space. Portrait.

Resumen: El artículo discute sobre las relaciones articuladas entre la narrativa ficcional y los sentidos de identidad y explotación económica en el espacio urbano en *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), observando el uso de retratos en la película. Para ello, se fundamenta en el concepto iseriano de *looping recorrente* como forma de percibir las revisiones que la narrativa dará al espacio, a partir de la relación entre obra y espectador (lector).

Palabras-clave: Cinema. Ficción. Espacio urbano. Retrato.

Começaremos a leitura deste artigo juntamente com você. Aparentemente, é o que estamos fazendo neste momento. A partir da construção dessas frases, comunicamos a intenção de nos colocarmos em diálogo com o leitor e trazê-lo em evidência. Se há um estranhamento no percurso até aqui é porque houve uma suspensão de um modo de escrita que muito esmaece a figura de quem escreve, para que aconteça o efeito do texto que fala por si só, em direção a um

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba.

² Professor Associado IV do Departamento de Comunicação e da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba – DECOM e PPGL/UFPB. Desenvolve pesquisa junto ao CNPq (PQ) sobre cinema e cultura.



leitor que ficava obliterado enquanto categoria de análise em detrimento da obra nos estudos literários.

Este estranhamento é uma posição metodológica que tanto atende às perspectivas teóricas da *experiência estética* e ao seu desenvolvimento na Antropologia Literária, de Wolfgang Iser, como fundamenta a escritura e análise deste artigo, numa comunicação metalinguística. Contudo, antes de adentrarmos neste último campo é necessário observarmos as raízes de seu desenvolvimento, para melhor visualizar os caminhos da Antropologia Literária, que estão ainda como um *work in progress*, como o próprio Iser admite (SANTOS, 2009). Também é preciso lembrar que nosso empenho aqui vai no sentido da busca de possibilidades de pensamento através do diálogo da teoria iseriana com o cinema.

Considerar o leitor como caminho de compreensão de uma obra literária foi um pensamento protagonista na Estética da Recepção (JAUSS, 1994) e na Teoria do Efeito Estético (ISER, 1996). Contudo, enquanto que a primeira se direcionava num recorte de entendimento a partir de uma coletividade social em determinadas épocas, a segunda voltava-se à consideração do indivíduo, apesar desse leitor não ser tomado em vias de realidade, mas muito mais na materialidade do texto, conforme aponta a releitura da teoria Iseriana por Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (2009). Estes estudos abriram novas frentes de análise para a teoria literária, na oxigenação para pensar de que forma o leitor - coletivo ou individual - atualiza os textos literários.

Em vias desse processo, a obra literária não era mais considerada fechada em si, mas estaria continuamente em relação com aspectos estéticos, históricos e sociais que dizem respeito a determinados grupos ou indivíduos. Jauss (1994) aborda a questão através do uso da metáfora de *horizontes de expectativas* para analisar problemáticas com as quais o texto lida a partir das reações do público, que ganha contornos estéticos à medida em que há uma ruptura naquilo que se espera de uma obra. Se esta descontinuidade foi bem recebida e assimilada pelo público, acontece uma mudança de horizonte, alargando as percepções estéticas visto que há uma compreensão e adição de novas formas possíveis e, agora, legitimadas de leitura. Contudo, é válido frisar que se coloca aqui a perspectiva de Jauss apenas como forma de observar o

desenvolvimento da Antropologia Literária, dado uma relação que, se não é rizomática, também está longe de pretender ignorar.

Iser (1996) detalha o efeito estético, tomado como processo e resultado da relação entre texto e leitor. Para tanto, 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 deste artigo, o cinema. O que sugere, portanto, que uma das vias de conexão do sujeito com a realidade perpassa estas duas formas de arte.

Mas, de que forma se desenvolve o processo de leitura de uma obra literária? Iser elabora conceitos que funcionam de modo circular, no sentido de que, enquanto se está imerso num texto fictício, há desenvolvimentos de leitura que acontecem em simultaneidade entre si e estariam dispostos no *jogo do texto*, conforme analisa Santos (2009). Todos estes conceitos centram-se nos *vazios* do texto, articulados entre este e o leitor. “Os vazios suspendem a conectabilidade entre os segmentos textuais e condicionam o seu relacionamento. São mais que simples meios de interrupção: formam a estrutura comunicativa, organizando a mudança de perspectiva do ponto de vista do leitor” (SANTOS, 2009, p. 113). Percebe-se que os vazios, ou seja, a falta, o não dado, em um texto, delineiam caminhos que adquirem multiplicidades com base nos processos individuais de leitura. Tais processos dizem respeito diretamente à categoria de *repertório*:

Conjunto formado por aqueles elementos que escapolem à imanência do texto. Ele é apresentado quando o texto revela algo previamente familiar, não somente relacionado a textos de outras épocas, mas também a normas sociais e históricas e ao contexto histórico-cultural, no sentido mais abrangente (SANTOS, 2009, p. 102).

Apesar de, conforme Carvalho (2013), haver na teoria iseriana insuficiências metodológicas, é válido pontuar que a visualização dos percursos de leitura de uma obra, na visão do teórico alemão, possibilita que se empreenda um diálogo com a materialidade do leitor real. Assim, urge colocar que

Considera-se Iser como teórico paradigmático do evento chamado, a partir de seu próprio trabalho, ficcionalidade literária. Não se deve tomar o texto literário como objeto autotelicamente definido, mas sim

como evento estético-antropológico de que fazem parte as circunstâncias de sua produção e sua recepção (CARVALHO, 2013, p. 3).

Diante da acepção de que a experiência estética é individual, apesar de estar ligada a uma intersubjetividade e de que a interpretação se constitui guiada por caminhos contextuais que o texto apresenta e pelas formas de acesso que o leitor carrega em si, a proposta deste artigo parte de um repertório específico sobre exploração, poder, espaço urbano e memória.

Ao pensar sobre a antropologia literária, é preciso ter em mente a interação do homem com o meio ambiente. 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 consumos alimentícios. 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.

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

Ao observarmos a presença do homem em inventar narrativas – seja através de tradições orais, do teatro, das tragédias, epopeias, novelas, romances, cinema, pintura etc. – na história da humanidade, percebemos, pelo volume e diversidade, este 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.

Iser está “interessado na razão pela qual nós precisamos de mundos possíveis ao invés do mundo no qual vivemos” (ISER apud SANTOS, 2009). É a partir destas questões que a necessidade de ficcionalizar é estudada nas narrativas. A literatura nos dá contingências de experimentarmos múltiplas vidas e, com isso, de alguma maneira e até certo sentido, nos colocar em posições

muito diferentes das que cotidianamente exercemos. Talvez seja desse pensamento que venha o enunciado “aquele livro mudou minha vida”.

Diálogos entre literatura e cinema

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. 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 estas duas organizações artísticas adquire uma rede de significados na qual há uma ampliação das possibilidades da narrativa ficcional. A literatura exerce influência nas adaptações de livros para a tela. Tal e qual roteiristas desenvolvem seus roteiros em formato de livros, ou visualizam histórias escritas a partir de um repertório cinematográfico. “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. Há um gesto dialético com outras formas de arte já presentes, conforme interpreta Avellar (2017, p. 15):

A pintura solucionou questões de montagem antes do cinema abrir a discussão sobre os diferentes modos de colar uma imagem ao lado da outra. A pintura e pelo menos também a música (basta lembrar

Stravinsky) fizeram cinema antes do cinema e algumas vezes fizeram cinema melhor que o cinema.

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 em construir uma exatidão tal qual é o mundo. Contudo, a força criadora reside no que esse comentário 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).

Desses conflitos permeia o questionamento: quais os sentidos desse texto que estou lendo? De alguma maneira esta pergunta aparece enquanto se está envolto na leitura de um livro ou de um filme. Esta pergunta também reflete os próprios sentidos do que é uma obra literária ou fílmica. Quanto mais experiências tivermos, mais ampliaremos o *repertório* sobre. 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.

Ausências, permanências e memória em *Aquarius*

Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016) é um filme sobre espaços. Clara é a única moradora remanescente do antigo edifício Aquarius, na orla da praia de Boa Viagem, no Recife. A construtora, de sugestivo nome aglutinado, Bonfim planeja uma torre residencial no local, mas para isso precisa convencer a jornalista aposentada, mãe de três filhos e viúva, a vender o seu apartamento. De

que forma a experiência estética articulará os vazios da narrativa ficcional fílmica no percurso da leitura do filme acerca do espaço?

O espaço é uma categoria importante na literatura, cujo pensamento basilar nesta concepção se situa na necessidade que tem a personagem para desenvolver sua ação: um local que pode se apresentar física, psicológica ou em variantes. Este espaço permite a exposição e o desenvolvimento de características da personagem, como se analisa no edifício *Aquarius*, morada que suscita questões identitárias na personagem principal. Dessa forma, no romance, pode-se entender espaço por

todo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para o zero (LINS, 1976, p. 72).

No cinema, o espaço pode ser primeiramente compreendido a partir da unidade mínima de significação: o plano. É a partir do plano que adentramos o pacto ficcional. Entendemos que para além dele existe um mundo, o fora de campo, que é um “conjunto de elementos (personagens, cenários etc) que, não estando incluídos no campo, são, contudo, vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer” (AUMONT, 2012, p. 24). Também supomos sua tridimensionalidade e movimento.

O início e o final de uma narrativa são dois momentos fundamentais para o leitor. É o convite a adentrar o mundo ficcional e a finalização desse pacto. Eles quebram expectativas ou corroboram-nas, podem ser locais de uma experiência estética, ou apenas confirmar pontos de vista. A ambição do autor pode ser a de quebra de paradigmas, fazer a palavra e a imagem surpreender, descentrar o indivíduo, no sentido de que, ao sair da sala de cinema, por exemplo, passe a ter uma reflexão que amplie a visão, no caso de *Aquarius*, entre outras temáticas, sobre questões de exploração e espaço urbano.

Também é relevante notar que quando uma obra causa grande impacto no espectador, há uma geração de força motriz que possibilita a continuidade existencial do filme através dos discursos posteriores que lhes são gerados na crítica cinematográfica/literária, nas escolhas de locais de visibilidade institucional

para a obra, como escola, livros que citam ou utilizam de alguma referência à obra, etc.

Importante trazer para a discussão que, ao se colocar em evidência a experiência de leitura, aproxima-se ao conceito de leitor implícito – estruturas e efeitos do texto cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele (ISER apud SANTOS, 2009).

Apesar de nortear a interpretação através de um repertório específico, cada leitor articulará os vazios ao seu modo, porém, isso não significa uma supremacia da subjetivação do leitor, pois a articulação precisa ser consonante com a estrutura textual (SANTOS, 2009). Ou seja, há uma relação de interdependência que acontece entre o leitor e a obra durante o percurso de leitura. Numa rápida visualização é como imaginar que o processo de leitura é um chão delimitado (no sentido de início, meio e fim da narrativa) de muitos caminhos, cuja possibilidade de acontecimento só é feita no toque dos pés com este chão.

É no entendimento destes dois lugares discursivos, de alguma forma, privilegiados de significado, que a experiência estética se guiou sobre o diálogo entre o prédio Aquarius e a personagem Clara. O que aconteceu com o público leitor ao assistir à série de nove fotografias e à cena dos cupins-demolição, início e final do filme, respectivamente? Esse recurso deu sentido ao espaço? E como estes sentidos vão se relacionar com outros momentos do desenvolvimento da narrativa?

De uma tela em preto, para uma tela preenchida por uma fotografia em preto e branco, ao som de música de Taiguara, cujo título (Hoje), cria uma relação passado e presente. Este é o começo do filme, que, como início apresenta uma espécie de síntese sobre a narrativa, ilustrando o tema de que tratará e o foco; convida o leitor, de forma criativa e instigante, a iniciar o pacto ficcional. Abaixo, os frames da sequência das imagens deste começo:







Ao tomar as fotografias com o repertório cinematográfico no que tange à imagem em movimento, percebe-se que o percurso espacial da ordem das fotos parte do micro para o macro. A princípio vemos uma imagem terrestre, em plano geral, que coloca reduzida a figura humana frente à paisagem - casal de adultos

e crianças em um parquinho da praia. A única pessoa que olha para a câmera é a criança branca que está no topo do escorrego, acima de todas as outras pessoas e objetos da imagem, menos do prédio, enquadrado parcialmente devido a sua altura. Aqui podemos perceber uma metáfora que sugere a discussão de posições privilegiadas, relacionadas à classe e raça, na ocupação de espaços sociais que podem aparecer em primeiro ou segundo plano a depender das posições que as identidades do sujeito aparecerão. Adiante vemos imagens aéreas, em grande plano geral, onde se vê poucas construções e algumas casas, além do encontro do rio com o mar do Recife, no que aparenta ser uma época de urbanização relativamente incipiente demonstrada no primeiro plano da foto.

Além disso, é possível observar nestas fotografias marcas de desbotamento, por conta do tempo – característica que pode ser articulada com o prédio Aquarius (e construções antigas) e a personagem Clara, cujo câncer de mama inscreveu uma cicatriz profunda no lado esquerdo do seu tronco. Memória traz marcas, e estas marcas são fundamentais para situarmos nossas identidades no tecido social urbano.



Conforme se visualiza acima, na ampliação do frame da segunda foto da sequência inicial, ainda sobre a questão de posições que o sujeito ocupa nos espaços sociais, é interessante observarmos a figura de uma mulher negra na primeira barraca. Ela está posicionada de forma secundária e contida com o olhar fixado para o nada perante as outras pessoas no enquadramento da foto. Também usa um pano branco, como veremos adiante, também utilizado por uma antiga empregada da personagem principal, e um vestido que diverge dos trajes de banho das pessoas brancas ao seu redor. Uma mulher conversa com esta outra, aparentemente deslocada da situação de lazer que acontece naquele espaço-tempo e é observada por uma criança.

Contudo, é necessário trazeremos para o diálogo, como ponto de via importante em melhor visualização da análise, o conceito de identidade e sua desfragmentação abordados por Hall (2015) que tem consonância com os processos do pluralismo e da crise de sentido aos quais estamos inseridos (BERGER; LUCKMANN, 2004).

Somos provocados a elaborar uma resposta que contemple de forma coesa e unitária esta pergunta que, ao nos depararmos com os múltiplos papéis que assumimos ao longo de nossas atividades diárias, esmaece certezas. Clara, a personagem principal de *Aquarius*, possui várias identidades: jornalista, mãe, filha, avó, cidadã que luta pelo direito de permanecer na 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).

Ou seja, as concepções de identidade que guiaram as ações dos sujeitos e das instituições de produção e comunicação de sentido dissolveram-se frente 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).

Estamos imersos em muitas possibilidades de escolhas, com a coexistência de diferentes ordens de valores (BERGER; LUCKMANN, 2004). A oportunidade de estabilizar sentidos através do espaço de um lar, ou seja, ancorar-se na permanência de uma casa, como Clara o 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.

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 invocar 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.

Por exemplo, no lar de Clara, as fotografias que ela guarda são fendas que convidam o espectador a se situar na historicidade dos sujeitos que se relacionam com a personagem: ausências e continuidades humanas e de objetos. Há passagens do filme onde temos na imagem um móvel que parece ter sido herdado por Clara de sua tia Lúcia – e em cena com esta última, há a evocação de relação sexual sobre o móvel, trazendo de maneira iterativa, ou seja, em uma única emissão narrativa, o que ocorreu várias vezes (GENETTE, s/d), e sintetiza o longo caso amoroso que constitui a trajetória da personagem. O móvel também aparece em outros momentos diegéticos: na festa de comemoração dos 70 anos da tia de Clara, e no momento presente da narrativa (em tomadas do apartamento e em foto do álbum de família que está a filha de Clara, Ana Paula, e uma babá).

É nesta linha que o filme sugere tematizar a memória, ao trazer fotos antigas da orla do Recife e a sua relação com o espaço, a cidade e os habitantes. Ao longo do desenvolvimento, a película utilizará de revisitações sobre o espaço, ao trazer perspectivas diferentes das anteriores, na formação de possibilidades de leitura diversas. Esta estratégia pode ser articulada com o que

Iser (apud Santos, 2009) conceitua de *looping recorrente*. A discussão diante dessa articulação parece ser útil pois, apesar do conceito partir de uma visada literária, conforme falado, há convergência ao se pensar na narrativa ficcional.

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).

Em um diálogo de Clara e seu sobrinho Tomás enquanto estão no trânsito, a câmera parte de um ângulo fechado, focando o carro em que as personagens estão e abre-se, ampliando a visão à medida que mostra duas pontes (uma antiga e uma “moderna”) do Recife, até visualizarmos a cidade panoramicamente. Duas torres, localizadas no centro histórico, e que destoam da paisagem, nesta cena de *Aquarius*, não figuram lá. Foram apagadas por computação gráfica. Seria uma revisitação do aspecto evocado de ausência da materialidade da fotografia no início da narrativa?

O apagamento das chamadas “torres gêmeas” – Pier Maurício de Nassau e Pier Duarte Coelho – toca numa questão de direito ao espaço, que o Recife historicamente tem vivido. Um local que é o marco zero da cidade, onde é fundamental que se preserve a memória através da manutenção da historicidade urbana, foi modificado para dar lugar a um residencial privativo de luxo, que não dialoga com os contextos culturais daquele espaço. A este ponto também tocam Gomes e Siciliano (2018, p. 2) ao falarem que

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.

Tais sinais de resistência tiveram momentos críticos nos últimos anos com o movimento social e cultural *Ocupe Estelita*, surgido em 2012, cuja reivindicação pelo direito ao acesso à população de um espaço público foi alvo de empreiteiras para, novamente, tentar dar lugar a uma série de torres privativas de luxo. Como assinala Ângela Prysthon (2017, p. 15), ao refletir sobre a utilização de quadros paisagísticos que dialogam socialmente com aspectos das cidades filmadas, “as paisagens nos impelem a ver distintamente nossos próprios espaços e nos fazem repensar nosso lugar no mundo”.

A cidade do Recife passa, desde muito tempo, por um processo de gentrificação, chaga que se tornou natural e problemática nas metrópoles, amplamente tematizado na filmografia pernambucana e analisado em filmes de Kleber Mendonça Filho, incluindo *Aquarius*, por Gomes e Siciliano (2018).

O diálogo inicial, na narrativa, entre Clara e os donos da construtora Bonfim (seu Geraldo e o neto Diego) também ilustra essa problemática – antes, é necessário pontuar o efeito de sentido destas duas personagens: o velho e o novo, como uma metáfora que sugere discutir aquilo que em Clara é permanência. Aqui, observa-se como personagens possibilitam a criação de camadas na narrativa ficcional. Abre-se para o leitor um diálogo entre as ações que o velho e o novo podem exercer nas ações da personagem principal.

Ao que não parece ser nem a primeira, nem a segunda tentativa de convencimento da venda do apartamento, seu Geraldo e Diego aparecem de surpresa para uma visita, o que 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, em tamanho desproporcional à Clara, Diego – cuja movimentação é manipulada pelo vidro – que contém grau – apresentando uma deformidade do seu corpo, 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.

Sem memória, não há afeto, não há estabelecimento de uma relação com o espaço e, portanto, não há motivos para permanências e, assim, novos prédios são erguidos, submetidos a lógicas econômicas. Nesta questão, haveria paralelo, na narrativa de *Aquarius*, com as personagens em si? Na experiência de leitura, se, por um momento, imagina-se que o edifício é um personagem, cuja natureza se erige na relação ausência/não ausência, poderia atualizar significações

especiais ao pensar no espaço no qual a figura da empregada aparece na narrativa?

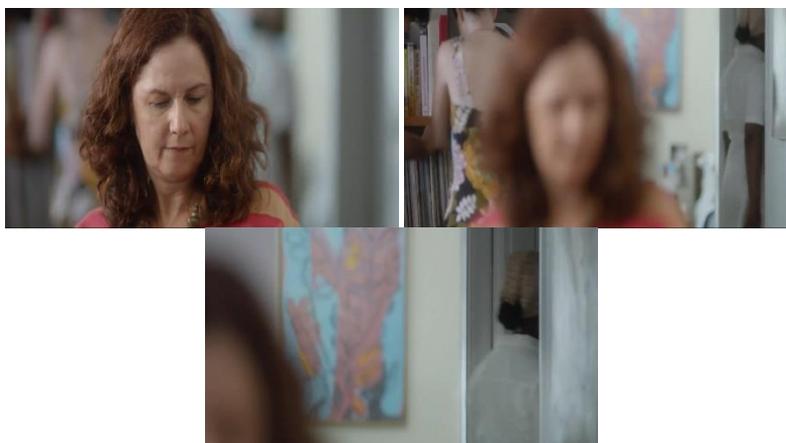
Para isso, situa-se o momento em que as personagens – o sobrinho e noiva, o irmão e a cunhada de Clara – reveem álbuns de família, no apartamento. Há a ilustração de uma antiga empregada através de quatro fotos tocadas por Clara, cujo nome, inicialmente, não é lembrado por ninguém.



A empregada é negra, aparece em segundo plano, ao lado da família de Clara, o marido e a filha brancos, com o rosto/tronco cortado ou não nítido, através do enquadramento de quem tirou as fotos, provavelmente Clara. 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”. Ao que 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 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 através das fotografias, objetos de memória, que o tema é posto na conversa, o que recupera as fotografias do início do filme, colocando-as, dessa forma, em diálogo, e, conseqüentemente o

funcionamento do *looping recorrente*, que é a revisitação de aspectos do filme com novas possibilidades de acontecimento.

Assim, nesta conversa, 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 esta mulher, em corpo, aparece na *mise-en-scène* como metáfora para falar da presença de sua memória no espaço; aqui, reprodução desta sequência:



O filme constrói uma relação entre camadas no raciocínio da exploração econômica, seja através da força de trabalho da empregada ou da unilateralidade de escolha de vontade do espaço urbano – quem tem dinheiro possui o privilégio da permanência. No seguimento deste último, há o momento em que Clara decide pintar Aquarius de branco: uma articulação de vazios para discursivizar a personificação e identidade do prédio? A personagem decide pintar todo o edifício, num gesto que pode simbolizar a autonomia e inscrita do sujeito no seu espaço, uma vez que o local também é pertencente à construtora Bonfim, que não foi informada da mudança.

Trazemos também uma outra cena contida na primeira parte do filme, pois nela, há uma construção de sentido sobre espaço e memória, além funcionar em relação com o conceito de *looping recorrente*.

“41 anos. Tá perfeito”. A cena inicia-se com esta fala. Clara refere-se ao disco Double Fantasy, em seguida pergunta à jornalista que a está entrevistando se pode contar uma história e a começa. O 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. Dessa forma, o disco singulariza-se, pois, carrega uma historicidade, e “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 situam-se numa teia de contextos específicos, o que pode trazer sentidos identitários importantes para situar o indivíduo no mundo. Neste entendimento, o título do vinil, *Double Fantasy*, dialoga com a atribuição de sentidos que colocamos nas coisas, como forma de nos situarmos no mundo.

Nesta cena, há três personagens, localizados na sala de estar do apartamento que, apesar de velho, está perfeito. A jornalista que entrevista Clara tem um papel duplo na narrativa: ilustra e tematiza a figura da pessoa fechada em pontos de vista, que quer apenas confirmar os seus conceitos - o que pode ser demonstrado na insistência em descrever 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; permite construções identitárias de Clara, substanciando-a como alguém que valora a memória. A fotógrafa 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.

É evidente que vários outros momentos no filme revisitam a questão espacial. Porém, a experiência de leitura aqui é a de trazer alguns desses momentos e observar as relações que são construídas, partindo de dois eixos principais, o início e o final, na articulação entre a ausência econômica e identitária de um espaço. Seja esse espaço simbólico ou físico.

Portanto, para efeito de conclusão, a narrativa do filme termina com imagens em close de cupins demolição, que foram retirados de apartamentos do Aquarius. Os insetos comprometeram a estrutura do prédio e foram descobertos por Clara, depois de uma conversa com ex-funcionários da construtora Bonfim, que haviam recebido ordens para depositar ninhos no prédio.

Durante o filme, percebe-se que o nome das personagens e outros elementos revelam teia de sentidos que enriquecem as possibilidades de interpretação da narrativa fílmica. Assim, ter uma construtora cujo nome é uma aglutinação de bom 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 objetos que serão moradia ter como nome próprio um adjetivo que pode ser utilizado para explicar a morte?

Qual a relação que se pode fazer com o final e o começo da narrativa? Os cupins representam a destruição lenta, gradual e silenciosa. Pois acabam com os espaços de forma não visível; até que se desaba repentinamente, apesar de aparentar 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.

As fotografias possibilitam aberturas de sentidos de presença daquilo que não está mais. A partir desta relação o leitor é impingido a se perguntar: Aquarius irá continuar? Até que ponto as estruturas do prédio foram comprometidas? Neste viés, a última fala de Clara é sintomática: eu prefiro dar um câncer, em vez de ter um. Um chamado à luta pela conquista e manutenção de espaços, algo tensionado no apagamento das torres gêmeas, por exemplo.

Dessa forma, ao trazer o conceito iseriano de vazio como possibilidade de preenchimento de aspectos do filme os quais não estão explícitos, pois se assim o fosse, “o tédio e a fadiga representariam situações-limite, fechando a participação do leitor” (SANTOS, 2009, p.105), foi possível entender que as fotografias são artefatos espaciais discursivos que tanto falam da própria materialidade do fazer fílmico, como convidam o leitor a revisitações afetivas de espaços psicológicos e físicos, basilando a memória como aspecto vital nas identidades e, conseqüentemente, conduções de vida humana.

Nesta experiência estética se pôde observar um intricado jogo de camadas que discutiu sobre os lugares de exploração da memória e do espaço. Espaço e humano estão intrinsecamente pertencentes um ao outro. Ter em mente que cultura e espaço funcionam em consonância é uma posição política que tem relação direta com aspectos sociais da cidade do Recife. A ausência de uma

cidade sem tantos prédios e de subjetividades inscritas nos espaços revelados nas fotografias apontam para a presença da exploração econômica, cujo jogo desfragmentário de identidades sugere ter como linha de segurança os locais onde colocamos memória e afeto. A ficcionalização é um caminho para perceber estes aspectos. Assim foi que as ideias iserianas possibilitaram observar neste percurso de leitura as relações com a construção da narrativa.

Referências

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 9ª ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2012.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *Modernidade, pluralismo e crise de sentido; a orientação do homem moderno*. Petrópolis: Vozes, 2004. 94 p.
- CARVALHO, Maria Elvira Malaquias de. *Os pontos cegos da teoria de Wolfgang Iser*. Revista Investigações, UFPE, Recife, Pernambuco, p. 1 - 16, 18 jan. 2013.
- GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Lisboa, Vega Editora, s/d.
- GOMES, Renato Cordeiro; SICILIANO, Tatiana Oliveira. *Rastros e imagens sobreviventes na era de Aquarius: corrosão e gentrificação na metrópole de Kléber Mendonça Filho*. E-COMPÓS (BRASÍLIA), v.21, 2018.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. De Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MACHADO JR., Rubens Luis Ribeiro. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. 1989. 159f. Dissertação (Mestrado

em Cinema, Rádio e Televisão) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1989.

PRYSTHON, Angela. *Paisagens em desaparecimento. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço*. E-COMPÓS (BRASÍLIA), v. 20, p. 1-17, 2017.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. *Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: o leitor como interface*. Recife: Bagaço, 2009.

_____. Estética da Recepção e do Efeito ou Há um leitor no horizonte. In: João Sedycias. (Org.). *Repensando a Teoria Literária Contemporânea*. Recife: Editora da UFPE, 2015, p. 321-364.

Recebido em 26/07/2018.

Aceito em 14/10/2018.