O REALISMO TENSO EM *AQUARIUS*: ASPECTOS UTÓPICOS E POLÍTICOS NA NARRATIVA E NA IMAGEM FÍLMICA

THE TENSE REALISM IN AQUARIUS*: UTOPICAL AND POLITICAL ASPECTS OF IMAGE IN NARRATIVE FILM*

Volmir Cardoso Pereira[1]

RESUMO: Este texto elabora uma crítica sobre o filme *Aquarius*, dirigido por Kleber Mendonça Filho e lançado em 2016, destacando aspectos de conteúdo e forma que estabelecem, segundo nossa hipótese, características do que aqui vamos chamar de *realismo tenso*. Tal conceito visa a compreender a poética do filme como uma construção narrativa que se aproxima do realismo formal, cujas fontes remontam ao romance literário do século XIX. Ao observar a influência da literatura realista sobre a linguagem do cinema, convém ressaltar que *Aquarius* apresenta traços do Neorrealismo Italiano e do Cinema Novo, ao mesmo tempo em que se apropria criticamente de estratégias contemporâneas do *thriller* de suspense na ação dramática e no encadeamento cênico. Por fim, observando a tensão que se estabelece no plano de conteúdo, podemos notar que ela também se expande para o plano de expressão, provocando uma quebra de expectativas que visa a problematizar os estereótipos imagéticos e narrativos que povoam o imaginário do espectador contemporâneo. Assim, observando a narrativa fílmica, pretendemos mostrar como ela apresenta aspectos políticos e utópicos inscritos em forma e conteúdo, ao discutir o tema da reificação social no cenário brasileiro atual.

Palavras-chave: Crítica materialista; *Aquarius*; Realismo tenso.

ABSTRACT: This article elaborates on a critical analysis about the film *Aquarius*, directed by Kleber Mendonça Filho and released in 2016. The film highlights aspects of content and form that establish, according to our hypothesis, the characteristics of what we call "tense realism". This concept aims to understand the poetics of the film as a narrative construction that approaches formal realism whose sources go back to the literary novel of the nineteenth century. When observing the influence of the realistic literature on the language of cinema, it is necessary to emphasize that Aquarius presents traces of Italian Neo-Realism and "Cinema Novo", at the same time that critically appropriates the contemporary strategies of thriller movies in the dramatic action and in chain of events. Finally, observing the tension that is established in the

[1] Doutor em Letras/Estudos literários pela UEL - Universidade Estadual de Londrina. Coordenador e Professor do Curso de Letras Português/Espanhol da UEMS - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, campus de Campo Grande. Pesquisador de Literatura, Cinema e sociedade: diálogos críticos sobre o contemporâneo.

content plane, we can see that it also expands to the expression plane, provoking a breach of expectations that problematize the imagery and narrative of stereotypes that was in the imagination of the contemporary spectator. Thus, observing the film narrative, we intend to show how it presents political and utopian aspects inscribed in form and content, when discussing the theme of social reification in the current Brazilian scenario.

Keywords: Critical Materialist Theory; *Aquarius*; Tense Realism.

Introdução

A boa recepção crítica aos dois longas-metragens de Kleber Mendonça Filho — *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016) — ressalta uma nova possibilidade de representação social que se articula após o período da Retomada: o realismo cinematográfico que procura, por estratégias narrativas inusitadas, ir à busca de narrar a nação novamente. Segundo Oricchio (2003), o chamado Cinema da Retomada (compreendido entre os anos 1990 e início dos 2000), afeito ao paradigma da diversidade,[2] ainda que tenha se preocupado em apresentar temáticas sociais, quase sempre as colocava como pano de fundo, destacando o drama afetivo-familiar (por vezes, próximo ao melodrama) ou promovia uma espetacularização das mazelas sociais, valendo-se do *thriller* de ação, policial e de suspense. Mesmo temas eminentemente sociais como a violência urbana, foram registrados a partir de gêneros mais próximos à narratividade hollywoodiana. Basta pensar em filmes como *Ação entre Amigos* (1998), de Beto Brant, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, *Contra Todos* (2003), entre muitos outros que se valeram, com maior ou menor grau de criação estética, das fórmulas pós-modernas do mercado cinematográfico mundializado. Como afirma Nagib (2006): "[...] a produção brasileira recente transcende o projeto nacional do cinema novo e se irmana a correntes do cinema moderno, pós-moderno e comercial mundial, tornando-se beneficiária e contribuinte de uma nova estética cinematográfica transnacional" (p. 17).

A partir desse contexto, neste ensaio propomos uma leitura do filme *Aquarius* buscando destacar justamente suas diferenças em relação à tônica da produção fílmica mais recente. Assim, buscamos afirmar os traços realistas que o definem, marcados por uma tensão dramática durativa, forte o suficiente para elaborar na narrativa, uma representação crítica da reificação social, gerando um efeito de estranhamento pelas imagens. Em nossa hipótese, tal estranhamento resulta da tensão no plano de expressão, a partir da qual se desenvolve concomitantemente um flerte e um rompimento com as estratégias esquemáticas do *thriller* e do melodrama contemporâneos. Desta feita, há no filme de Kleber Mendonça Filho uma poética que enforma o que aqui chamaremos de *realismo tenso*, marcando um importante momento do cinema brasileiro atual, no qual a representação da

[2] Ao observar a multiplicidade de temáticas e estilos na Retomada, o autor afirma: "essa variedade de oferta, que não é apenas de gêneros, mas de estilos, pode ser entendida de outra forma. Ela refletiria também a típica fragmentação mental dos anos 1990. Com o chamado 'fim das utopias', cada qual se sentiu liberado para estabelecer a própria agenda de prioridades." Ibid., p. 30.

nação e suas implicações políticas e utópicas coexistem com o deslumbramento imagético na pós-modernidade.

De modo geral, fazemos aqui um esforço para elaborar relações entre narrativa e imagem a partir da teoria literária, cinematográfica e semiótica, vinculando-as a uma crítica materialista, para a qual as formas estéticas e os conteúdos culturais devem ser observados em relação direta com suas condições concretas de produção, seu momento histórico e as ideologias sociais que o revestem. Destarte, esse diálogo entre sociedade, história e obra artística guia-se primeiramente pela prerrogativa de que a forma estética deve ser analisada em sua complexidade dialética, não sendo puro espelhamento da base material, nem ilustração de uma tese sociológica. Daí a necessidade de primeiro se acercar de uma teoria da narrativa que possa servir de eixo comum para a análise do conteúdo, afinal, cinema e literatura desenvolveram historicamente um câmbio de experiências que, de um lado, definiu a própria linguagem cinematográfica e, por outro, ressoou na própria forma literária, capaz de assimilar posteriormente diversas estratégias narrativas advindas da montagem fílmica. Assim, a análise de um filme pode começar pela constatação mais geral de sua condição enquanto narrativa:

> O filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens. Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto. (XAVIER, 2003, p. 64)

Por outro lado, será observando a especificidade da expressão cinematográfica, sua potência específica enquanto linguagem audiovisual, que poderemos atribuir novos sentidos à própria narrativa, destacando os efeitos que as imagens produzem sobre o enunciatário pressuposto (espectador).

O realismo formal como problema histórico: narrativa, imagem e modos de representação.

Definir o realismo formal como elemento estruturante em *Aquarius* exige, de antemão, uma investigação teórica e histórica sobre o que ainda pode ser considerada uma representação realista nas condições dadas à imagem na pós-modernidade. Primeiramente, cabe ressaltar a filiação literária do realismo como modo de representação que marcou a ascensão burguesa como classe fundamental no século XIX. A crença no progresso e na técnica, enquanto ideologia dominante, imbuíram a arte literária de um compromisso social pautado pelo registro supostamente objetivo do real, como uma forma de desvendamento do mundo. Contudo, como é sabido, no decorrer do século XX, a partir das vanguardas modernistas, essa crença na representação objetiva do real vai sendo duramente questionada. Um mundo em constante transformação tecnológica, as grandes concentrações urbanas e, sobretudo, o horror de duas grandes guerras, vão de certa forma, inviabilizando a narrativa realista, tornando-a inapropriada para comunicar os traumas coletivos e a fragmentação, atomização e burocratização

da vida cotidiana. Este é o diagnóstico dado pelos frankfurtianos, em especial, Theodor Adorno que, nos anos 1950, decreta o malfado de qualquer romance que busque comunicar uma experiência objetivamente, "pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice" (ADORNO, 2003, p. 56). O experimentalismo modernista e a fragmentação do narrador tradicional seriam a consequência direta desta consciência artística da incapacidade de se representar objetiva e diretamente a realidade. Contudo, é certo que o realismo persistiu, de algum modo, como forma ideológica amplamente desenvolvida pelas narrativas da cultura de massa, sendo a base da informatividade jornalística, dos *best sellers*, do romance policial, biográfico e, claro, do cinema. Na contemporaneidade, as tentativas de se recuperar esteticamente o realismo significa, por conseguinte, compreender que ele já não corresponde a uma tomada direta e objetiva da realidade, mas antes um constatação de que o aparato perceptivo e nossa visão de mundo, encontram-se condicionados pelos códigos da comunicação massivo-midiática. Haveria, portanto, uma persistência do realismo como forma estética, embora suas premissas estético-ideológicas tenham se alterado drasticamente. Nessa direção, Pellegrini (2009, p. 34) conclui:

> [...] o realismo, saindo pela porta da frente, volta sempre pela dos fundos, como um modo — uma forma — de se impor ao sujeito como presença inescapável, representação da existência concreta do mundo, mesmo como simulacro. [...] Volta despido de sua postura libertária dos primeiros tempos, de seu sentido coletivo, de sua intenção de penetrar profundamente no reino dos objetos para devorá-los por dentro, [...] volta como sintoma e diagnóstico de um estado de coisas de alguma forma parecido com o momento em que ele eclodiu como necessidade histórica.

Se nos voltarmos para o cinema, observaremos, também, que a polêmica sobre o realismo não foi menos complexa, sobretudo quando seus realizadores se preocuparam diretamente com o problema da legitimação e consolidação da linguagem cinematográfica como uma forma específica de arte. Em princípio, seria anacrônico e ingênuo definir o realismo cinematográfico como uma premissa formal dada pelo seu aparato técnico, como se bastasse justificar tal realismo imanente pelo próprio registro objetivo da câmera frente ao mundo. No entanto, tal perspectiva utópica remonta a André Bazin e à sua apologia da *imagem-fato*, capaz de atingir a especificidade e a potência da representação cinematográfica: um registro direto do mundo, no qual a ação dramática e a vontade de narrar imposta à câmera não obliteram a complexidade da situação (p. ext., o fenômeno) captada (BAZIN, 1991). Em sua teoria, filmes como *Europa 51* (Rosselini), *Umberto D* (De Sica) e *Obsessão* (Visconti) ilustrariam a potência épico-realista em contraponto à montagem convencional do modelo dramático-clássico, pois a deambulação da câmera não se sujeitava totalmente à causalidade da ação e à linearidade da montagem. Assim, o realismo como suposta potência decorrente da própria técnica cinematográfica teria se desenvolvido esteticamente em condições históricas traumáticas (a Itália e a França no final da Segunda Grande Guerra, os cinemas novos do "Terceiro Mundo", etc.), nas quais as estratégias narrativas do modelo clássico-hollywoodiano não podiam ser reproduzidas, tanto

pela carência de meios técnicos, quanto pela necessidade de expressar plasticamente uma paisagem de destruição e exploração que não poderia ser apagada ou sistematizada pela montagem padrão. A "estética (ou *Eztetyka*) da fome" defendida por Glauber Rocha seria um dos desdobramentos dessa aposta na potência realista que, de modo geral, faria oposição à transparência hollywoodiana, denunciando seu naturalismo ideológico por meio do uso deliberado de um tipo precário de filmagem, capaz de perturbar e desestabilizar, não colocando a realidade filmada como puro cenário da encenação dramática convencional, geralmente centrada no melodrama pequeno-burguês. A miséria do terceiro mundo, o subdesenvolvimento brasileiro, elaborado em forma e conteúdo, teria imposto ao Cinema Novo a necessidade de propor um novo tipo de realismo social:

> O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, 1981, p. 30)

Em suma, observando de modo mais abrangente, poderíamos recuperar a tese de Fredric Jameson sobre as transformações da imagem no decorrer do século XX ao afirmar que, em linhas gerais, essa prerrogativa política buscou afirmar um olhar crítico capaz de gerar a "visibilidade como colonização" por meio da arte (JAMESON, 1994, p. 115). A partir desse olhar ("sartreano", nas palavras do autor), realizou-se uma literatura e um cinema utópicos que, dentre outras possibilidades, valeu-se do realismo como arma política durante as décadas de 1950 e 1960. Ainda segundo o crítico norte-americano, o que viria depois dessa "fase heróica" de resistência política, marcada pela luta anticolonial e pela virada contracultural, seria a resultante de um processo difuso de controle das produções culturais, cada vez mais administradas pelo mercado mundializado: um olhar novamente colonizado, agora administrado pela indústria cultural. A fusão das esferas erudita e popular com as técnicas e narrativas da cultura de massa gerou uma amplificação inédita de consumo de mercadorias culturais. Para Jameson, a partir dos anos 1970 dissemina-se, na arte, uma consciência resignada sobre a burocratização do olhar, um "olhar foucautiano" (op. cit., p. 118), que atravessa as produções artísticas, colocando o problema da imagem como uma forma de visão/reconhecimento que apenas reproduz e dissemina uma estrutura rígida de poder: "Quando emergem as estruturas modernas do poder-saber, e se propagam pelo mundo através de visibilidade e visualidade, torna-se inútil postular a criação de qualquer enclave de não dominação ou não visibilidade como meta política" (op. cit. p 118).

As consequências desta perspectiva, como sabemos, foram observadas pelos situacionistas ao afirmarem que a imagem é a forma final de reificação da vida social, que se transforma em mercadoria para consumo indiscriminado das massas. A sede de realidade convertida em um "resumo simplificado do mundo sensível" (DEBORD, 1997, p. 188), a partir do qual é possível justapor qualquer imagem uma a outra sem o perigo de se revelar as contradições fundantes da sociedade. Contudo, a crítica ao espetáculo das imagens foi, paulatinamente, se convertendo em certa constatação conformista que já não apostava em nenhuma forma de resistência capaz de fazer oposição ao mundo construído e administrado pelo simulacro (a obra de Jean Baudrillard seria

paradigmática na pós-modernidade). Por fim, para fixarmos a tese de Fredric Jameson sobre a imagem na pós-modernidade, estaríamos em um momento histórico em que o próprio olhar teria sido domesticado a tal ponto que teríamos passado a nos comprazer com as próprias reproduções mecânicas e serializadas das imagens oriundas da indústria cultural. Nesta perspectiva, o fazer artístico teria em boa medida se limitado a reproduzir esse deslumbramento diante das imagens por meio do pastiche, da representação galvanizada de um passado idílico (filmes de nostalgia e novo romance histórico, por exemplo), ou da reelaboração das técnicas narrativas da cultura de massa em um momento em que toda a cultura se sujeita à condição de mercadoria valiosa, sobretudo no cenário econômico desenhado pelo capitalismo pós-industrial. A condição pós-moderna seria, segundo Jameson, marcada por uma resignação política, na medida em que a crença na obra de arte como forma de conhecimento e transformação da realidade teria sucumbido em definitivo: "se toda a realidade tornou-se profundamente visual e tende para a imagem, então, na mesma medida, torna-se cada vez mais difícil conceituar uma experiência específica da imagem que se distinguiria de outras formas de experiência" (JAMESON, 1994, p. 121).

Seguindo esse percurso histórico, poderíamos peremptoriamente considerar o realismo como uma forma estética que teria se tornado incapaz de remeter aos problemas colocados pela pós-modernidade ou, pior, apenas como um engodo rentável, uma técnica de relato bem adaptada às demandas da própria indústria cultural. Afinal, a cultura de massa tornou-se cada vez mais capaz de explorar por meio de narrativas degradadas e mistificadoras (biografias, filmes de nostalgia, *reality shows*, reportagens, etc.) um público sedento por alguma forma de experiência significativa em um mundo cada vez mais atomizado e hostil a interpretações universalizantes. Tais conclusões, no entanto, desconsideram as contradições que toda forma estética assume ao resistir em um momento histórico que aparentemente lhe é extemporâneo. Dessa maneira, cabe observar que o realismo contemporâneo, tal qual pretendemos apontar em *Aquarius*, pode ainda suscitar possibilidades de resistência política e alto índice de criatividade estética, embora também possa ser frequentemente assimilado, sem maiores dificuldades, pelas ideologias dominantes e seus veículos midiáticos de comunicação (como temos visto acontecer com boa parte da literatura e do cinema brasileiro mais recente). Em suma, poderíamos afirmar que a resistência política em uma obra supostamente realista passaria não mais pela afirmação de um olhar periférico (anticolonial, anticapitalista, marginal, minoritário, etc.), mas pelos pequenos curtos-circuitos dentro da própria fabulação ideológica administrada pela indústria cultural, para quem a exploração de *efeitos de real* tornou-se um imperativo gerador de audiência e lucro.

Aquarius e o realismo: tensão, conflito social e a jornada problemática da heroína

E como tal curto-circuito poderia ser vislumbrado em uma obra como *Aquarius*, supostamente realista? Em nossa hipótese, será a capacidade de fazer um uso peculiar da tensão narrativa que produzirá tal possibilidade. Tensão que pode ser percebida primeiramente na ação dramática, mas que será também observada no próprio plano de expressão, atingindo um efeito de estranhamento na enunciação. Comecemos

observando o conteúdo. A narrativa possui, em síntese, o seguinte argumento: temos Clara, uma personagem sexagenária, pertencente à classe média alta de Recife, que se recusa a vender seu apartamento para uma construtora interessada em derrubar o prédio e construir, naquele lugar, um edifício "moderno", dentro dos moldes da indústria imobiliária voltada para clientes de alto padrão financeiro, na orla de Boa Viagem. Em princípio, ao querer preservar o local onde vive, as lembranças familiares que ali estão inscritas, Clara entra em conflito não só com a construtora, mas com outros atores sociais que lhe são próximos: amigos, filhos, vizinhos, entre outros. A personagem enfrenta, de algum modo, o peso trágico de lutar contra forças muito maiores que as suas, não mais reconhecidas como um fado imposto pelos deuses (como na tragédia antiga), mas como sendo, no contexto contemporâneo, a força onipotente do mercado. O papel prescrito a ela seria o de ser uma cliente *V.I.P.*, levando uma vida confortável e segura no novo edifício a ser construído especialmente para pessoas de sua própria origem social. Por conseguinte, o nome do edifício, "Aquarius", faz-se uma metáfora mais geral da sensação de aprisionamento vivenciada pela protagonista e, conforme pretendemos apontar, também sentida pelo espectador, a partir do modo de se enquadrar, em perspectiva, a própria Clara em relação ao espaço que a rodeia. Em muitas cenas, vemos a protagonista sendo colocada em primeiro plano, mas observada entre os vidros e paredes do apartamento, reforçando, pela profundidade de campo, o enclausuramento da personagem.

Figura 1 – Clara em seu apartamento (26:58 min)



Fonte: AQUARIUS, 2016, 26:58 min

Há, no entanto, uma dualidade nessa clausura: ao mesmo tempo em que notamos os limites espaciais e sociais sutilmente impostos a Clara (lembremos que até o banho de mar lhe é vigiado e tolhido por meio dos cuidados de Roberval, o bombeiro salva-vidas com quem possui amizade), observamos uma dedicação voluntária da personagem para dar vida e beleza ao próprio cenário de seu aprisionamento. O aquário expressa, como metáfora, a ideia de um espaço transparente no qual uma forma de vida resiste: quem o vê de fora, pode contemplá-lo com curiosidade, reconhecer-lhe uma forma de beleza; quem está dentro, vive a sensação de estar preso, observado, porém relativamente seguro. A câmera que percorre em planos longos os discos de vinil, os móveis, os quadros, os álbuns fotográficos, entre outros objetos do apartamento, conduz o espectador

(enunciatário pressuposto) a manter um olhar sob constante tensão, alimentada pela ambiguidade de reconhecer o aprisionamento da personagem e, por outro lado, sentir-se confortável diante de um espaço bem cuidado. Assim, temos a apresentação de um cenário aconchegante, capaz de produzir uma empatia afetiva ou mesmo um deslumbramento por parte do espectador, que tem seu olhar estimulado pela câmera em movimento. No entanto, ao mesmo tempo, o próprio espaço delineia os limites impostos à vida solitária de Clara, como uma fronteira que passará a ser questionada cada vez mais, a partir dos ataques *in crescendo* dos homens da construtora e das outras personagens cobrando-lhe a saída.

Desta forma, há um agente destrutivo que se lança contra o pequeno mundo de Clara. Um câncer que se alastra pelo aquário/apartamento, afetando também o seu ser/corpo. As investidas da construtora contra a personagem, sobretudo nas cenas em que o jovem engenheiro Diego tenta cinicamente convencer Clara a sair do prédio, assim como o cupinzeiro colocado no andar superior do edifício para minar a estrutura, são a figurativização mais óbvia desse câncer. Contudo, há uma conotação mais profunda que, podemos dizer, eleva a jornada da heroína a uma dimensão trágica: o embate de Clara contra uma "doença" social generalizada, uma força intangível, capaz de agredi-la das mais diversas formas: o próprio processo de reificação da vida social. A constatação de que as relações humanas, as recordações e os afetos estão submetidos a uma lógica mercantil, contra a qual parece inútil esbater-se, eleva Clara a uma atuação trágica, com um *pathos* definido: querer afirmar valores não-quantificáveis em um mundo que transforma coisas e seres em mercadoria. É com essa marca fundamental de caráter que o espectador se identifica.[3] Ainda que rapidamente, convém recuperar o conceito de reificação, a partir da formulação teórica de Georg Lukács, a fim de compreender as suas implicações não só no filme, mas também nas possibilidades de representação artística que foram sendo articuladas desde o final do século XVIII, a partir da ascensão da burguesia como classe fundamental:

> As determinações mercantis, [...] aparecem na consciência do homem e da sociedade burguesa, como formas puras, verdadeiras e autênticas do capital. Para a consciência reificada, essas formas de capital se transformam necessariamente nos verdadeiros representantes da sua vida social, justamente porque nelas se esfumam, a ponto de se tornarem completamente imperceptíveis e irreconhecíveis, as relações dos homens entre si e com os objetos reais, destinados à satisfação real de suas necessidades. Tais relações são ocultas na relação mercantil imediata. (LUKÁCS, 2003, p. 211)

Em linhas gerais, é importante compreender o processo de reificação social como um tema fundamental das artes desde a consolidação da modernidade liberal, na medida em que, no caso da narrativa literária, tratou-se de representar epicamente pelo romance, desde Dom Quixote e depois com os românticos

[3] Lembremos que, na teoria aristotélica, o *pathos* do herói também pressupõe uma identificação (empatia) com o espectador, que é levado a desejar que o protagonista vença as adversidades, ainda que no fundo ele saiba que isso não seja possível. Trata-se, portanto, de "uma comoção espontânea, sem necessidade de conscientização de sua origem ou finalidade. [...] O homem patético é levado pelo que deve ser e seu arrebatamento investe contra o status quo" (STAIGER, 1997, 65)

e realistas, "um mundo abandonado por Deus" (LUKÁCS, 2000, p. 60), no qual o herói problemático, ao buscar afirmar valores na jornada, acaba por perceber que tais valores soçobram diante do pragmatismo de uma sociedade movida pelo interesse econômico (lucro). Embora Lukács tenha feito uma tardia e controversa defesa do realismo como a forma mais eficaz e objetiva de representação do decadentismo burguês, podemos dizer que a própria intensificação do processo reificante passou a demandar outros registros narrativos muito além do realismo tradicional e da representação de um herói problemático:

> Com o passar do tempo, à medida em que a reificação foi fazendo progressos, a ruptura entre a realidade social e a busca do humano acentuou-se a tal ponto — pelo menos no mundo capitalista — que a expressão dessa busca teve que dar lugar à simples constatação e descrição de uma realidade social reificada inumana e privada de significação. (GOLDMANN, p. 07)

Se na literatura, o romance, no decorrer do século XX, explorou uma narratividade focada na experimentação com a linguagem, na fragmentação do narrador e na não admissão de personagens sujeitas à causalidade psicológica ou de cunho naturalista (problematizando a "tipificação" objetiva definida por Lukács), o cinema, de modo geral, valeu-se das regras narrativas do romance realista do século XIX para consolidar sua linguagem.[4] Assim, embora o experimentalismo modernista tenha sido recuperado e desenvolvido pelo cinema em diversos momentos e escolas (Expressionismo Alemão, Cinema Soviético, Nouvelle Vague, Cinema Novo e Marginal no caso brasileiro, etc.), cabe ressaltar que o realismo manteve o predomínio entre as formas de representação cinematográfica, tanto nos filmes mais comerciais (afeitos às peripécias, à causalidade, tensão e agilidade narrativa do folhetim novelesco do século XIX), como nos chamados "dramas", de ritmo mais lento e com maior desenvolvimento psicológico das personagens.

Em nossa perspectiva, é importante recuperar esse percurso histórico das formas narrativas, ainda que brevemente, observando seu desenvolvimento da modernidade à pós-modernidade, porque nos permite compreender, de alguma forma, que o realismo em *Aquarius* responde a uma longa tradição representativa que remete à oposição semântica fundamental entre *reificação* (valor de troca) X *humanização* (valor de uso). Como exemplo, podemos pensar em várias cenas que figurativizam esse eixo temático: uma delas dá-se quando Clara recebe, em seu apartamento, duas jornalistas que vêm entrevistá-la e perguntar sobre seu prestigiado trabalho como crítica musical. Inicialmente a repórter pergunta se Clara, que escreveu um livro importante sobre Heitor Villa-Lobos, também ouve música em formato digital. Ao invés de responder à questão, ela prefere contar uma história sobre um disco de John Lennon que comprara em um sebo de Porto Alegre. Nesse álbum (*Double Fantasy*), encontrara oculto no encarte um artigo publicado em um jornal semanas antes de John Lennon ser assassinado em 1980.

[4] Recuperando a leitura história de Sergei Eisenstein, a montagem cinematográfica derivaria diretamente da técnica narrativa romanesca do século XIX, desenvolvida por escritores como Charles Dickens, sendo reelaborada pelo cineasta D. W. Griffith nas primeiras décadas do século XX, tornando-se fundamento do padrão clássico. Cf.: EISENSTEIN, 2002).

Ao valorizar o título do artigo "Os Planos de John Lennon para o Futuro", Clara vê na compra do disco uma experiência autêntica, pois o objeto porta um valor de uso que define uma relação afetivo-cognitiva para além do mero ato de comprar um objeto, uma "mensagem na garrafa" (em suas palavras), capaz de trazer um significado especial dentro do consumo padronizado de produtos culturais. Um disco de vinil, de alguma forma, ao passar por várias mãos, gerou uma mensagem que transcendeu sua reprodutibilidade técnica, como algo que foi manuseado, tocado em sua constituição física, diferentemente da codificação abstrata dos suportes digitais. Contudo, a "história" de Clara não é registrada pela repórter, que insiste em saber se Clara também gosta de ouvir músicas na mídia digital. A manchete, saberemos depois, sairá acompanhada de uma foto de Clara e do título "Eu Gosto de MP3". A informação vendável é aquela que já está formatada em esquemas de comunicação que visam ressaltar algo polêmico, porém premeditado: uma crítica musical da velha guarda que também gosta de ouvir música digital. É a apologia sensacionalista da novidade superando o antigo, convertida em informação clichê, altamente aceitável e vendável. Outras cenas poderiam ser recuperadas, como a visita inesperada dos filhos de Clara que, vendo a valorização do apartamento por conta da resistência dela em sair, tentam convencê-la a vender o imóvel. Para eles, o espaço afetivo da infância, registrado nas primeiras cenas do filme e nas fotos que Clara insiste em mostrar aos parentes, é convertido em puro signo de valor econômico. Lembremos que a filha de Clara, Ana Paula, em outra cena, nem sequer reconhecerá a pintura nova que a mãe manda fazer na fachada do prédio. A filha, com dificuldades financeiras, vê o espaço e, de certa forma, a própria relação com mãe, como mera coisa (res)[5] a ser apropriada para alguma forma de lucro pessoal.

Mas o ponto em que a *tensão crítica* se estabelece de modo mais evidente é quando Clara vivencia, em seu íntimo, o dilema de sujeitar ou não seus próprios desejos e afetos à lógica mercantil. A reificação torna-se componente de uma crise subjetiva, embora esta não revele qualquer apelo melodramático. Na segunda parte do filme, intitulada "O Amor de Clara", evidencia-se a vida solitária da personagem, calcada em recordações, canções e fotografias antigas, poucas amizades (o sobrinho, o bombeiro salva-vidas, conversas rápidas com amigas de meia-idade). Ao saber que uma amiga teria contratado um profissional do sexo para atendê-la, Clara, após flertar e se sentir rejeitada por um homem que conhece casualmente (ele se afasta ao perceber a cicatriz no peito da protagonista, pois, no passado, ela vencera um câncer por meio de mastectomia), decide também contratar tal serviço. Importa considerar que esta decisão vem após ela assistir, de modo voyeurístico, empregados da construtora realizando uma orgia no andar superior do prédio. O olhar de Clara, demorando-se sobre a cena entrevista pela fresta da porta semiaberta, desdobra-se em uma expressão facial, em *close up,* revelando curiosidade e satisfação. Se a "festa" foi premeditada, buscando assustar e incomodar Clara — já que objetivamente os donos da construtora querem expulsá-la com urgência —, nota-se que a protagonista, ao contrário do que se esperava, sente-se até mesmo atraída pela *performance* sexual dos envolvidos. Os corpos excitados são focalizados por uma câmera subjetiva, vendo-se rápida e parcialmente a orgia pela

[5] Radical da palavra "reificação".

fresta da porta. Pela câmera subjetiva, a visão de Clara identifica-se ao olhar do espectador no plano enunciativo. Ambos atraídos pela visão da cena explícita de sexo grupal. A imagem erótica, motor da indústria cultural, afeta o espectador da mesma forma que a personagem é afetada. Como consequência, render-se provisoriamente às estratégias desse comércio de desejos não parece ser tão pernicioso, já que ao menos se pode afirmar uma forma de sensibilidade, nem que seja como visada/miragem ou, de modo mais radical, como contato físico mediado pela troca mercantil. Ao envolver-se com o garoto de programa, Clara enfrenta sua solidão e os seus próprios desejos com as armas que sua própria classe social possui: comprar. Tanto coisas, quanto pessoas. Embora Clara interaja de modo compassivo e amistoso com os trabalhadores, com os que lhe prestam serviço (a empregada Ladjane, o porteiro, os pedreiros, o próprio "amante profissional" etc.), resta sempre uma tensão que perpassa as cenas, uma tensão entre as classes sociais, afinal, independentemente das boas maneiras, há um relacionamento de dominação e sujeição que se imprime em cada "trabalho" remunerado. Tensão que se exacerba quando certas imagens assustadoras desnudam suas fantasias de classe: temos o sonho de Clara, no qual uma empregada negra rouba suas joias; o medo de ter sido assaltada pelo amante contratado, após terem feito sexo e ela ter se embriagado. Tensão que se mostra sutil quando pensamos na indiferença mal disfarçada que Clara e o sobrinho, Tomás, manifestam pela morte do filho de Ladjane, morto em um acidente de trânsito. Ainda que cumpram o protocolo de ir visitar a casa da empregada e celebrar o aniversário do filho morto, suas preocupações e suas dores são outras. Obviamente, não se trata de observar uma hipocrisia radical no comportamento de Clara, mas antes compreender como o seu perfil de heroína clássica (determinada, à busca de um *objeto-valor* que lhe acentua valores morais sólidos) é contraposto sutilmente a uma tipificação social de cunho conservador. A solidariedade de Clara para com os mais pobres convive com um ar aristocrático/paternalista, recuperando de alguma forma a tese de Gilberto Freire em *Sobrados e Mocambos*, na qual se descreve como os traços paternalistas da elite colonial-brasileira persistiram na configuração da burguesia urbana a partir do século XIX (FREYRE, 2006). Embora não seja oriunda de uma família da elite tradicional nordestina — lembremos a cena em que o engenheiro Diego ironiza a origem da protagonista, dizendo que a respeitava por ter vencido na vida, mesmo sendo de "família de pele mais morena" —, Clara conquistou um lugar próximo à classe dominante e o filme nos mostra sutilmente como essa ambiguidade se apresenta na caracterização da protagonista.

Nesse sentido, o sonho que Clara tem com a empregada de sua infância parece quase uma revelação, ao mesmo tempo em que reforça essa solidariedade tensa entre dominante/dominado: Juvenita, enquanto rouba as joias no quarto de Clara, aponta para ela e mostra que o peito da patroa está sangrando. Assim, na última parte — intitulada "O câncer de Clara" —, é a empregada que, em sonho, revela o que está acontecendo à protagonista: uma doença a está devorando, os cupins do último andar do prédio, como um câncer implantado pelos antagonistas, estão roendo a estrutura que a sustenta. Em seguida, dois empregados da construtora que adquiriram simpatia por Clara (a qual sempre os chamava pelo nome próprio), avisam-na que há um grave problema no último andar do prédio. Assim, tanto o sonho com a empregada, quanto a informação dada pelos empregados, reforçam a tese de que pode haver uma estratégica colaboração entre classes sociais, uma conciliação tensa, mas possível. A protagonista obviamente

não é uma ilustração da tese de Gilberto Freyre (op. cit.), mas é importante considerar que o conteúdo fílmico parece apontar certa utopia social conservadora ao supor um acordo relativamente amistoso entre as classes, gerando uma identificação do espectador com o *pathos* de Clara e sua tentativa individual de revestir as relações interpessoais com afeto e honestidade, recuperados de um passado de recordações que a alimenta. Todavia, o que não permite a elaboração cabal de um registro melodramático, orquestrado pela voz de uma heroína clássica, é justamente a tensão dramática, conforme já salientamos. Na medida em que a grandeza de caráter de Clara entra sempre em conflito com o espaço simbólico, com um mundo social que não se dá a ver em sua inteireza, gera-se uma frustração de expectativas quanto a uma revelação das coisas, restando sempre algo oculto que a câmera não mostra diretamente: um mal-estar social, sutilmente esboçado nos gestos, nas expressões e repercutido nos sons do ambiente registrado[6]. Nesse sentido, cabe ainda tecer mais algumas considerações sobre os usos da tensão na narrativa e seus efeitos sobre o espectador no plano enunciativo.

Contra o estereótipo: implicações políticas e utópicas do realismo tenso

A tensão como elemento central da poética de *Aquarius* pode ser compreendida também a partir um processo de diluição do conflito central: a disputa entre Clara e a construtora pela posse do apartamento vai se alastrando pelo ambiente, disseminando-se nas relações familiares, nas amizades, no trato cotidiano com os prestadores de serviço, podendo até ser atenuada, como nos momentos em que Clara ouve música (as canções no filme servem como contraponto claro à reificação social). Contudo, mesmo em momentos de maior descontração (lembremos também da sequência em que Clara sai com as amigas para conversar e dançar), a câmera em movimento registra sempre uma expressão mais grave de algum personagem ou algum gesto estranho que não permite que a tensão arrefeça. A força que impele Clara a sair do apartamento, tentando subjugá-la, não resulta apenas de uma vontade expressa dos antagonistas tradicionais (os donos da construtora). Essa força, podemos dizer, está dispersa no espaço simbólico, podendo ser pressentida, mesmo quando não se faz notória. Assim, podemos afirmar que há uma sofisticada projeção enunciativa da tensão dramática que implica, por fim, em um desnudamento, por antecipação, de estereótipos narrativos que povoam o imaginário do espectador contemporâneo.

A fim de compreender essa projeção enunciativa da tensão, convém expandir um pouco mais a reflexão teórico-terminológica. De início, é preciso compreender o conceito de tensão como um efeito que não diz respeito apenas ao conflito que a ação encerra; a tensão pode ser concebida, antes de tudo, como o resultado de um processo de encadeamento da ação dramática que tende para um fim que tudo explica, numa necessidade imperiosa de fazer cada cena/ato ser um desdobramento parcial e uma pista da verdade que deverá emergir no final da narrativa. Destarte, A tensão seria o efeito que se consegue ao se instituir uma ansiedade durativa na enunciação, a partir do momento em que cada parte tende para um fim, não tendo valor por si mesma:

[6] Parece-nos que tal efeito foi ainda mais intenso no filme anterior de Kleber Mendonça Filho, *O Som ao Redor*.

> Se ele [o estilo dramático] procede mais problematicamente, consegue a tensão. Cria-se essa tensão graças à interdependência das partes. Nenhuma parte se basta, nem basta ao leitor. Necessita sempre de complementação. A próxima parte também não é bastante, gera uma nova questão, exige novo complemento. Somente no fim não falta mais nada, satisfaz-se à impaciência. (STAIGER, 1997, p. 69)

Assim, a tensão seria a estratégia fundamental de um constructo narrativo no qual uma situação problemática é apresentada e desenvolvida, mas termina por ser superada e encerrada em uma solução que explica tudo o que foi encenado/mostrado no percurso narrativo. A regra da "espingarda na parede" seria obviamente a ilustração desse modelo aplicada ao realismo clássico, sobre o qual a montagem griffithiana se constituiu, lançando as bases da narratividade hollywoodiana. Conforme nos lembra David Bordwell, a linearidade do padrão cinematográfico clássico advém desse uso da tensão como aquilo que cria nexos de causalidade na sequência das cenas que se conectam em prol de uma explicação totalizante e abstrata:

> No curso de sua ação, a cena clássica prossegue ou conclui os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, abrindo, ao mesmo tempo, novas linhas causais para desenvolvimento futuro. Uma linha de ação, ao menos, deve ser deixada em suspenso para servir de motivação a próxima cena, que retoma a linha deixada pendente. Daí a famosa "linearidade" da construção clássica. (BORDWELL, 2005, p. 282)

Podemos dizer, portanto, que no uso convencional da tensão há uma sujeição da imagem a uma causalidade dramática que, no fim das contas, condiciona a percepção do espectador ao mero reconhecimento de imagens sensório-motoras codificadas na montagem em prol da ação dramática. No modelo padronizado, o espectador é estimulado a ver apenas o desenvolvimento da fábula por meio de uma tensão que lhe vende a expectativa de que tudo será explicado ao final. Cabe destacar, assim, que a tensão cinematográfica, em seu uso mais banal, é o efeito que nos priva de um aprofundamento sobre o que é mostrado, lançando cada imagem e cada cena em uma sucessão estereotipada de eventos que se sujeita a uma estrutura lógico-abstrata. Ao criticar o que chama de "imagem-ação" no cinema hollywoodiano, Deleuze afirma:

> Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como disz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. (DELEUZE, 2005, p. 31)

Cabe aqui, portanto, indagarmos se é possível um uso da tensão na arquitetura narrativa que possa, a contrapelo, assumir uma dimensão estético-progressista e não recair nos limites conservadores da imagem-ação. Assim, é observando as nuances da forma estética, e não simplesmente seu conteúdo, que podemos avaliar em que medida uma obra pode ser de fato política e esteticamente progressista. Partindo desse raciocínio, a força de *Aquarius* não está alocada simplesmente em seu conteúdo narrativo, no qual vemos uma personagem lutar com bravura contra os ditames do mercado e vivenciar problematicamente as agruras

da reificação social, na medida em que busca humanizar as coisas e pessoas ao redor ("mostra que tu é intenso", ela diz ao sobrinho Tomás, apresentando-lhe um disco de Maria Bethania). Já vimos que, em boa medida, Clara é também uma personagem *típica* que apresenta também traços conservadores, presa a um passado que, de algum modo, é visto como um bem perdido que a memória recupera e enaltece. Se o espectador se identifica empaticamente com a heroína, poderíamos, inclusive, discutir o quão pernicioso poderia ser esse saudosismo conservador, bem como a conciliação de classes referida anteriormente. No melhor dos casos, poderíamos apenas reconhecer o esforço utópico do filme em repropor uma requentada resposta social-democrata em tempos de grave crise econômica e social: se nossa classe média e nossa elite fossem mais "humanas" e compassivas (como Clara é), se o mercado especulativo fosse barrado (como um câncer/cupinzeiro a ser combatido), as tensões sociais poderiam ser menores, menos violentas, sem que necessariamente a hierarquia social se alterasse drasticamente. Tal leitura, focada apenas no conteúdo narrativo, seria insuficiente para reconhecer a potência estética de *Aquarius*. Contudo, ao nos voltarmos para a forma fílmica, observaremos que sua força reside na tensão que se projeta na enunciação, desconstruindo a imagem-ação e suas expectativas estereotipadas. Voltemos a percorrer algumas cenas, mas observando os efeitos de tensão no plano de expressão.

Uma cena muito emblemática dessa projeção da tensão no plano enunciativo é a que temos Roberval e Clara participando de uma sessão de "terapia do riso", realizada ao ar livre, na praia de Boa Viagem. Nessa cena, a câmera filma, de cima, o grupo que está fazendo o exercício e, depois, filma o professor, em *contra-plongée*, dando os comandos para que todos pratiquem o riso coletivo. O estranhamento dá-se pelo registro em primeiro plano dos corpos fazendo um esforço exagerado para conseguir rir. Em seguida, vemos alguns jovens negros se aproximando do grupo. A montagem paralela, acelerando os planos, alimenta uma tensão na enunciação, pois remete à expectativa de que aqueles jovens negros, possivelmente da periferia, poderiam criar tumulto ou até mesmo assaltar os participantes da sessão. Contudo, tal expectativa é frustrada, pois os jovens apenas se deitam junto dos outros e passam a realizar o exercício. No entanto, a sensação de temor é forte entre os participantes, pois as risadas cessam e as expressões faciais demonstram preocupação. A cena encerra com o professor dizendo: "respeito... continua... respeito, seriedade" (MENDONÇA , op. cit., 21:08 min). O nervoso riso coletivo é, de certa forma, uma riso que se dirige ao próprio espectador, pois ele de algum modo foi ludibriado, pois sofreu uma quebra de expectativas (o que é um recurso fundamental para se gerar o efeito cômico). Importa considerar que esta cena, em princípio, aparentemente não serve diretamente ao conflito central da trama: a luta de Clara contra a construtora ou, na estrutura profunda, o embate entre a vida autêntica (valor de uso) X vida reificada (valor de troca). Contudo, o impacto visual da cena aponta um aspecto fundamental no filme: gerar estranhamento a partir da sugestão/indução a estereótipos que estamos acostumados a ver no cinema e na televisão.

Figura 2 – Clara e Roberval em sessão aberta de terapia do riso (20:57 min)



Fonte: AQUARIUS, 2016, 20:57 min.

Outras cenas podem ser lembradas, ainda que rapidamente, como exemplo desse procedimento de gerar tensão no plano enunciativo e frustrar expectativas do espectador: no início do filme, vemos um carro rodando na praia e imaginamos que aqueles jovens praticarão alguma contravenção. Contudo, eles apenas estão indo para uma festa de família e param para ouvir uma canção da banda Queen. A próxima cena, a festa de aniversário de tia Julia, não é diferente: o espectador espera que a tia já idosa fique comovida com as homenagens, contudo, a câmera mostra uma cena de sexo oral sobre um dos móveis da sala, revelando uma antiga lembrança da tia, junto de seu amante. A câmera percorre os rostos na festa e notamos que há um mal-estar discreto que afeta o andamento da ação. Em outra cena, vemos dois empregados da construtora (Josimar e Rivanildo) se aproximarem furtivamente de Clara, na entrada do portão. Pela expressão grave e alterada de ambos, e pela câmera que acompanha Clara de longe, assemelhando-se ao procedimento convencional de identificar o campo de visão com o olhar do facínora que observa a vítima antes do ataque (*thriller* de suspense), o espectador tende a imaginar que Clara poderá sofrer algum mal. Ao contrário, logo se percebe que os empregados vêm ajudá-la, informando sobre o cupinzeiro que foi colocado criminosamente no último andar do prédio. Em contrapartida, na cena em que o engenheiro Diego e seu pai, dono da construtora, fazem a primeira visita a Clara, ambos se mostram tão gentis que, em princípio, o espectador tende a não ver risco naqueles senhores bem apessoados. O momento cômico, no qual a proposta da empresa é reiteradamente posta debaixo da porta e, em seguida, posta pra fora por Clara, apenas reforça essa sensação de que os engenheiros não oferecem perigo, afinal, são sorridentes, sutis e até mesmo cordatos. Aos poucos, vai-se compreendendo que, diferentemente do que se supunha, ambos podem ir às últimas consequências para assediar, intimidar e ameaçar a protagonista.

Várias outras cenas poderiam ser recuperadas para observar esse jogo entre gerar tensão no plano enunciativo e frustrar o espectador quanto à realização do que foi previamente articulado. Contudo, importa apenas destacar como *Aquarius* tece a possibilidade de provocar um estranhamento que visa, justamente, a desnudar o estereótipo

pela sua não concretização. Aquilo que o espectador espera ver, desde a imagem negativa de um tipo social (sobretudo, os trabalhadores e marginalizados), uma ação violenta (confronto direto), o melodrama romântico (o homem que conhece no baile), o lado maternal de Clara (a relação com os filhos e com o neto), entre outros, não se realiza integralmente. A tensão, ao invés de apenas encaminhar a ação para a resolução do conflito e para um fim que tudo explica, volta-se contra o próprio desejo inconsciente do enunciatário em ver realizado o estereótipo. A cada cena, uma sequência possível desaba aos olhos do espectador. Por isso, a cena final, enquanto situação-limite[7], encerra-se com o cupinzeiro sendo lançado na mesa do escritório da construtora. Não há continuação: apenas o cupinzeiro como última imagem de um sistema carcomido. Se os antagonistas serão punidos ou se Clara vencerá a disputa judicial, não importa, apesar de o espectador aguardar o confronto final, que não acontece. Nesse aspecto, o realismo de *Aquarius* está muito além da narrativa esquemática, da crença ingênua na representação objetiva da vida em sociedade e nem mesmo se lança em um aprofundamento psicológico dos personagens (como nos "dramas" pretensamente denominados "cinema de arte"). Seu realismo está imbuído de um imaginário midiático que, a cada momento, é posto sob tensão pela expectativa de ver realizado o estereótipo, que não se concretiza. Aqui, vemos que *Aquarius* dialoga com uma tradição cinematográfica que buscou denunciar o olhar reificado que a indústria cultural e suas narrativas constroem, um tipo de cinema que soube lidar com o espetáculo e fazer-lhe concomitantemente a denúncia, pelo menos desde *Cidadão Kane*, de Orson Welles, e *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcoch. No contexto contemporâneo, o realismo tenso muitas vezes parece se aproximar de um *thriller* de suspense, mas não avança como o esperado (como no brilhante e pouco conhecido filme *O Homem ao Lado* (2011), dirigido pelos argentinos Mariano Cohn e Gastón Duprat). A ambiguidade da imagem, a breve suspensão da ação em prol da situação e a não realização do estereótipo, produzem um impacto estético e político que denuncia também a reificação presente no imaginário coletivo, as nossas expectativas prévias, bem administradas pela mídia hegemônica. Nesse sentido, o filme faz a aposta política de desnudar a reificação social começando pela própria conscientização do espectador a respeito de seu olhar reificado. O impacto político de *Aquarius* consiste, portanto, em contar uma história pelo viés realista, mas denunciando a estereotipia das imagens que constroem a hegemonia ideológica de nossa época e que quer se apresentar como dado objetivo de realidade. Os estereótipos "não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social" (STAM, p. 289), por isso, quando a obra de arte contemporânea os incorpora e, ao mesmo tempo, desmascara-os em nosso próprio olhar, gera-se uma possibilidade de resistência.

[7] Situação-limite é a situação dramática na qual a tensão atingiu um grau tão elevado ("limite") que o momento seguinte é de confronto. (CAMPOS, 2007, p. 87)

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura.** Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003. v. 1, pp. 55-64.

BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação. In: **O Cinema:** ensaios. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Braziliense, 1991. pp. 233-257.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria contemporânea de cinema:** documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Senac, 2005. pp. 277-301.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão:** a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Lukács, Proust e Kafka:** Literatura e sociedade no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo e Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e Nós. In: ____ (Org.). **A forma do filme.** Tradução: Teresa Otonni. Rio de. Janeiro: Jorge Zahar, 2002. pp. 176-224.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mocambos.** 16. ed. São Paulo: Global, 2006.

GOLDMANN, Lucien. A reificação. In: ____ (Org.). **Dialética e Cultura.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. pp. 105-152.

JAMESON, Fredric. Transformações da imagem na pós-modernidade. In: ____; GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (Orgs.). **Espaço e Imagem:** teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson. Tradução: Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994. pp. 115-144.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução: José Marcos Mariani. São Paulo: 34; Livraria Duas Cidades, 2000.

____. **História e Consciência de Classe:** estudos sobre a dialética marxista. Tradução: Rodinei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

NAGIB, Lucia. **A utopia no cinema brasileiro:** matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo:** um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 14, 2009.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. In: **Revolução do cinema novo.** Rio de Janeiro: lhambra, 1981, pp. 28-32.

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

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Tradução: Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. (Orgs.). **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: SENAC, 2003, pp. 61-89.

Submetido em 15 de junho de 2017
Aceito em 19 de setembro de 2017