

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
ESCOLA DA INDÚSTRIA CRIATIVA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL DOUTORADO**

JULHERME JOSÉ PIRES

A TECNOTROPICALIDADE EM AQUARIUS

PORTO ALEGRE

2021

Julherme José Pires

A TECNOTROPICALIDADE EM AQUARIUS

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS

Orientadora: Prof.^a Dra. Suzana Kilpp

Porto Alegre
2021

P667t Pires, Julherme José.
A tecnotropicalidade em Aquarius / Julherme José
Pires. – 2021.
236 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos
Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da
Comunicação, 2021.

“Orientadora: Prof.^a Dra. Suzana Kilpp.”

1. Tecnotropicalidade. 2. Memória. 3. Imagem.
4. Arquivo. 5. Aquarius. I. Título.

CDU 659.3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Amanda Schuster – CRB 10/2517)

JULHERME JOSÉ PIRES

A TECNOTROPICALIDADE EM AQUARIUS

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

APROVADO EM 29 DE MARÇO DE 2021.

BANCA EXAMINADORA

**PROF. DR. VOLMIR CARDOSO PEREIRA - UEMS
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROFA. DRA. CAROLIN OVERHOFF FERREIRA - UNIFESP
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. GUSTAVO DAUDT FISCHER - UNISINOS
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. TIAGO RICCIARDI CORREA LOPES - UNISINOS
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

ORIENTADORA



PROFA. DRA. SUZANA KILPP - UNISINOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Para minhas irmãs,
Vera Lúcia Pires e Claudinéia Aparecida Pires

Agradecimentos

Aos meus pais, Oneide Pires e José Onivaldo Pires, que mesmo em momentos de crise jamais deixaram de me apoiar, a minha avó, Lúcia Bittencourt dos Santos, a meu irmão, Joel José Pires, e as minhas sobrinhas Anna Carolina Pires de Castro e Júlia Pires Machado, e a meus tios, tias, primos e primas que sempre estiveram perto de mim.

Aos meus colegas de linha de pesquisa, ambiente onde borbulhavam ideias e inquietações, especialmente a Juliana Koetz, Madylene Barata, Eduardo Luersen, Camila de Ávila, Carlos Viegas, Jardel Orlandin, Clarissa Daneluz, Luciana Galhardi, Julieth de Paula, Hilário Jr. dos Santos, Rafael Tourinho Raymundo, Fulgêncio Muchisse e Flavia Barros.

Aos meus colegas da brilhante turma de doutorado 2017/1, especialmente Tassia Becker Alexandre, Cristine Marquette, Eloy Vieira, Felipe Estivalet, Luísa Schenato e Manoel Moabis.

Aos alunos da disciplina de Estudos da Imagem e do Som da Unisinos-SL 2019/2.

Aos professores do programa que tiveram participação decisiva na minha formação, Sonia Montañó, Gustavo Fischer, Tiago Lopes, Alberto Efendy Maldonado, Jiani Adriana Bonin, Fabricio Silveira, Antonio Fausto Neto, e em especial a minha orientadora, Suzana Kilpp.

Ao professor Luiz Antonio de Assis Brasil, pela tecnologia de escrita.

Aos meus amigos, que tornaram este um período um pouco mais leve, em especial Leonardo Drews Montibeller, Luciana Miotto, Alan Dal Pizzol, Sabrina Zimmermann, Roberta Mandelli, Rafael Bosa, Karen Garbo, Leonardo Morandi de Melo, Davi de Azevedo, Franklin Vidal, Tomás de Oliveira, Daniela da Silva, Valmir Santos, Daniel Moreira e Bianca Nunes.

Ao presidente Luiz Inácio Lula da Silva e à presidenta Dilma Rousseff, e integrantes de suas gestões na educação, por transformarem este país, período em que pude acessar e me manter no ensino superior.

A CAPES, pela bolsa, e ao PPGCC e a Unisinos, pela oportunidade.

E a Kéliana Braghini, pela rizomática importância em minha vida.

*É vamos entrar na Era de Aquário,
quer dizer, domínio da técnica, mais máquinas*
Lorena, *As meninas*

*O que temos de fazer,
sentar o criado no sofá e lhe servir chá?*
A sociedade, *Irmãos Karamazov*

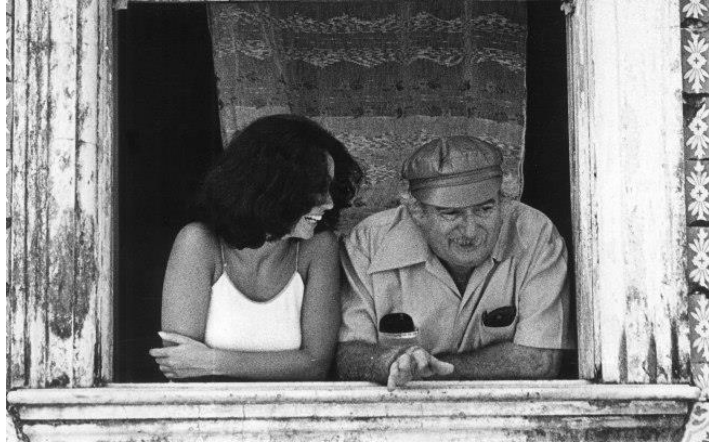
*Grande parte de nossos costumes, superstições, lendas, isto é,
da vida psicológica do povo, datam do paganismo*
Leite de Vasconcelos, *Religiões da Lusitânia*

*A intenção é apenas escrava da memória,
violenta ao nascer, mas transitória*
Narradora, *Hamlet*

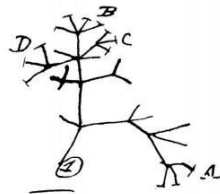
*Para ele olhei, o tanto, o tanto,
até ele anoitecer em meus olhos*
Riobaldo, *Grande sertão: veredas*

A forma é o conteúdo
Rogério Duarte, *Rogério Duarte, o Tropikaoslista*

*É natural que estas camadas profundas da nossa estratificação étnica
se sublevassem numa anticlinal extraordinária: Antônio Conselheiro*
Euclides da Cunha, *Os sertões*



I think



RESUMO

Nesta tese realizamos *arqueocartografias* para o exame da *tecnotropicalidade*, um devir ético, tecnoestético e assim tecnocultural que age em materialidades desde a invasão europeia à faixa geopolítica hoje delimitada como a nação brasileira. Nossa episteme de pesquisa se ramifica a partir da fenomenologia bergsoniana e do amparo benjaminiano. É portanto uma artesanaria filosófica da comunicação. Nossa abordagem se constitui pela não-linearidade, estabelecendo a remontagem literária como a estratégia de escrita. Interessa-nos o impacto do tempo nas materialidades, desse princípio exorcizamos o tecnotropical no arquivo-filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), e daí seguimos seus rastros inscritos desde a literatura barroca. É uma invenção baseada na *intuição* como método originário. Seguimo-la de forma radical ao ponto onde se forjou um novo conceito. De acordo com nossa investigação, a tecnotropicalidade proveio de uma intenção interior, a de se construir uma identidade nacional, e de uma exterior, a de comercializar as ethicidades resultantes no estrangeiro. Atravessamento que se derivou em imagens de inúmeras características extraídas da memória do povo e de sua paisagem tropical. É, desde o esforço da ditadura militar (1964-1985) em interligar o país, considerada uma tecnocultura “autêntica” e hegemônica, mas nem por isso acrítica. Aparece como campo de disputa tecnoestética, espelho de nossas contradições mais profundas, fazendo-se uma das mais vibrantes ethicidades brasileiras.

Palavras-chave: Tecnotropicalidade. Memória. Imagem. Arquivo. Aquarius.

ABSTRACT

In this thesis we carry out *archeocartographies* for the examination of *technotropicality*, an ethical, technoaesthetic and thus technocultural becoming that acts in materialities since the European invasion to the geopolitical range currently delimited as the Brazilian nation. Our research episteme branches out from Bergsonian phenomenology and Benjamin's fostering. It is therefore a philosophical craftsmanship of communication. Our approach is constituted by non-linearity, establishing literary montage as the writing strategy. We are interested in the impact of time on materialities, from this principle we exercise the technotropical in the *Aquarius* film-archive (Kleber Mendonça Filho, 2016), and from there we followed its inscribed tracks since Baroque literature period. It is an invention based on *intuition* as an originally method. We followed it radically to the point where a new concept was forged. According to our investigation, technotropicality came from an inner intention, building a national identity, and an external one, commercializing the resulting ethnicities abroad. Crossing that derived images of innumerable characteristics extracted from the memory of the people and its tropical landscape. It is, since the effort of the military dictatorship (1964-1985) to connect the country, considered an “authentic” and hegemonic technoculture, but not for that reason uncritical. It appears as a field of technoaesthetic dispute, mirror of our deepest contradictions, becoming one of the most vibrant Brazilian ethnicities.

Keywords: Technotropicality. Memory. Image. Archive. Aquarius.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A primeira aparição de Sonia Braga em <i>Aquarius</i> (2016)	29
Figura 2: “Aurora da humanidade”, <i>2001: uma odisseia no espaço</i> (1968)	34
Figura 3: O exame de Daniel em <i>Rio 40 graus</i> (1955).....	40
Figura 4: História e memória em <i>Aquarius</i> (2016).....	41
Figura 5: Captura de tela do “sítio arqueológico”, <i>Adobe Premiere Pro CC 2018</i>	47
Figura 6: Modelo visual do modo de agir arqueocartográfico	48
Figura 7: Fotografia de <i>Tropicália</i> (Hélio Oiticica, 1967), MAM-RJ.....	75
Figura 8: Contracapa de <i>Tropicália ou panis et circenses</i> (1968).....	77
Figura 9: Elza Soares apresenta <i>Canto de Ossanha</i> na cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos do Rio, em 2016	86
Figura 10: Público dos filmes brasileiros (2001 -2016)	89
Figura 11: Quantidade de lançamentos nacionais no cinema (2001 -2016).....	90
Figura 12: Sonia Braga e KMF na conferência de imprensa de <i>Aquarius</i> do Festival de Cinema de Cannes em 2016.....	92
Figura 13: Fotogramas de sequência de <i>O som ao redor</i> (2012).....	95
Figura 14: Cena da cachoeira, <i>O som ao redor</i> (2012).....	96
Figura 15: Comunicação oficial de <i>Aquarius</i> (2016)	102
Figura 16: <i>Aquarius</i> e <i>Bacurau</i> nas capas das edições de setembro de 2016 e de setembro de 2019 da Cahiers du Cinéma, respectivamente	107
Figura 17: Colchões, <i>Aquarius</i> (2016).....	118
Figura 18: <i>Zoom in</i> em <i>Aquarius</i> (2016)	118
Figura 19: Pôsteres dos filmes supracitados nas páginas dos filmes no IMDb.	119
Figura 20: Uso de <i>split diopter</i> em <i>Aquarius</i> (2016), <i>Bacurau</i> (2019) e <i>O enigma de outro mundo</i> (1982).....	120
Figura 21: Molho picante em <i>Parasita</i> (2019)	124
Figura 22: Unidades fílmicas relacionadas à atleta Kim Chung-sook, <i>Parasita</i> (2019)	125
Figura 23: Parte 1, O cabelo de Clara, <i>Aquarius</i> (2016)	126
Figura 24: Parte 2, O amor de Clara, <i>Aquarius</i> (2016).....	127
Figura 25: Parte 1, O câncer de Clara, <i>Aquarius</i> (2016)	128
Figura 26: Cômoda escancarada no apartamento vazio, <i>Aquarius</i> (2016)	131
Figura 27: Comparação entre as personagens de <i>A favorita</i> (2018) e de <i>Alice no País das Maravilhas</i> (1951)	133

Figura 28: Elementos reminiscentes de Alice em <i>A favorita</i> (2018).....	133
Figura 29: Distorções na fotografia de <i>A Favorita</i> (2018) e no cenário de <i>Alice no País das Maravilhas</i> (1951)	134
Figura 30: Grades, <i>Enjaulado</i> (1997)	138
Figura 31: Edifício Oceania, 1958	144
Figura 32: Sonia Braga na montagem brasileira de <i>Hair</i>	147
Figura 33: Pôster do Festival de Woodstock, 1969.....	151
Figura 34: <i>Pavões Misteriosos</i> (André Barcinski, 2014) em <i>Aquarius</i> (2016)	157
Figura 35: Diego compreendendo a oponente, <i>Aquarius</i> (2016).....	160
Figura 36: Capa de <i>O sonâmbulo amador</i> em <i>Aquarius</i> (2016).....	162
Figura 37: Montagem alternada: memória ou imaginação? <i>Aquarius</i> (2016).....	163
Figura 38: Arquivos, <i>Aquarius</i> (2016).....	164
Figura 39: A cômoda de <i>Aquarius</i> (2016) e o monolito de <i>2001: uma odisseia no espaço</i> (1968)	164
Figura 40: Daniel Porpino: Adalberto e Rodrigo em <i>Aquarius</i> (2016)	166
Figura 41: Clara na garagem do Aquarius, <i>Aquarius</i> (2016).....	167
Figura 42: Clara melancólica, <i>Aquarius</i> (2016)	168
Figura 43: Joana questiona a viagem de Luis, <i>Deslembro</i> (2018).....	171
Figura 44: Mulheres e meninos, <i>Deslembro</i> (2018)	172
Figura 45: Personagens negras em <i>Aquarius</i> (2016)	176
Figura 46: Fotografias com Juvenita, <i>Aquarius</i> (2016)	177
Figura 47: Fantasmas em <i>Aquarius</i> (2016) e <i>O som ao redor</i> (2012).....	179
Figura 48: Babá no protesto contra o governo de Dilma Rousseff no Rio de Janeiro, 13 de março de 2016.....	180
Figura 49: O pesadelo de Clara com Juvenita, <i>Aquarius</i> (2016).....	181
Figura 50: O pesadelo de Fernanda, <i>O som ao redor</i> (2012)	182
Figura 51: Menino confrontado pelos guardas, <i>O som ao redor</i> (2012)	182
Figura 52: Fotografias de Sonia Braga, <i>Aquarius</i> (2018).....	183
Figura 53: O cinemão que virou loja, <i>Aquarius</i> (2016).....	187
Figura 54: Armadura medieval, <i>Aquarius</i> (2016).....	189
Figura 55: Capa e contracapa de <i>Refazenda</i> (1975)	196
Figura 56: Manhã caymmminiana, <i>Aquarius</i> (2016).....	201
Figura 57: Edição da Carta Capital de 5 de agosto de 2015 desfolhada, <i>Aquarius</i> (2016)	206

SUMÁRIO

1 Fotografias em p&b	15
Artesania intelecto-científica	16
A forma do texto.....	17
A organização da tese	18
2 Memória: objeto, teoria e método	20
Origem	22
Sobrevivência e utilidade.....	23
Intuição	24
Imagem	27
Fotografia, objetos-críticos	29
Imagêité e imagem técnica	32
Tecnocultura, tecnoestética.....	34
Fagias e latências brasileiras.....	37
Arquivo, história, anarquivo	39
Arqueocartografias	43
Aproximações sucessivas	46
Flânerie e scanning	48
Mapear, escavar, dissecar, mapear	50
3 Tecnotropicalidade	53
Formações literárias	55
Modernismo	58
Antropofagia.....	60
Poesia e montagem	62
Música Popular Brasileira.....	63
Televisão	68
Pop, crítico, violento.....	71
Tropicália	74
Pós-tropicalismo	80
4 Aquarius	88
Aquarius: viabilização	88
KMF.....	92
O som ao redor.....	94

Sonia Braga.....	96
Aquarius: produção.....	99
Aquarius: lançamento.....	100
KMF: popularidade.....	105
Aquarius: crítica e contexto da crítica.....	106
Bacurau.....	117
Estrutura dramática: Shakespeare, Parasita.....	121
Estrutura dramática: Aquarius.....	125
Operações tecnoestéticas: Em chamas, Tio Boonmee e A favorita.....	130
Ethicidade tecnoestética território-cultural.....	135
Ethicidade dramática.....	136
5 Matéria: atualizações, formação da galáxia.....	140
A Era de Aquarius.....	143
Arquivos em crise e a loucura da introspecção.....	160
Os fantasmas e as viúvas.....	165
Braga, Amado, Colen, Jucá, pequeno Kleber.....	183
O grande conflito das gerações.....	187
Galáxia aquariana.....	197
6 Considerações transitivas.....	200
Os roteiros.....	205
Seja tecnotropical, seja heroína.....	209
Referências.....	211

1 Fotografias em p&b

Há algo conectando as imagens, uma rede nevrálgica, um micélio da tecnocultura.

Numa das últimas oportunidades de atender a uma conferência de Thomas Elsaesser, questionei-lhe a respeito da natureza das imagens e a relação delas com a cultura. Ele respondeu que embora fato antropológico as imagens criaram um universo paralelo independente, onde as condições do tempo e do espaço são outras. “O cinema é memória em vez de história”, disse, ao considerar imagens como arquivos de outros tempos. Arquivos vivos. Para nós, mesmo “novas imagens” ou “imagens contemporâneas” são arquivos, porque são lapidadas com base no estado da arte do universo das imagens. Desse modo, toda e qualquer imagem é um *elo do multiverso*, onde acessamos a memória da tecnocultura. Esta tese é sobre *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), na medida em que o filme nos projeta uma dimensão da *tecnotropicalidade*: uma galáxia de imagens brasileiras.

Aquarius é um filme, mas o que é *filme*? Filme é uma constelação audiovisual montada a partir de um princípio narrativo. Audiovisual é uma forma de expressão materializada na anastomose de imagens técnicas e reprodução sonora. Montagem é a condição existencial do audiovisual, presente em outras formas de expressão, caracterizando-a como uma qualidade, a *audiovisualidade*. Já a metáfora da constelação respalda a natureza temporal da audiovisualidade fílmica, da *imagem-tempo* deleuziana. Assim, pensamos o filme como uma montagem *tecnoestética* de tempos. Tecnoestética como o conjunto de operações, procedimentos e ethicidades técnicas e estéticas.

Exibido em festivais, e depois distribuído para salas de vários países, em plataformas de streaming, através de suportes de *home video* e na televisão, *Aquarius* contempla os atributos usuais do cinema comercial: roteiro, cenas, personagens, diálogos; fotografias, cenários, platôs, objetos de cena; elenco, figurino, maquiagem; trilha sonora, acústica, músicas, falas, silêncios; edição, pós-produção, efeitos visuais etc. Elementos que contribuem para a imagem geral de uma narrativa contemporânea.

Nesta pesquisa produzimos inúmeras relações através de *arqueocartografias*. A primeira delas é entre eu, sujeito-pesquisador, e o filme. Todos acessamos o universo das imagens por meio de nossas *imagens-lembrança* – de nossas bagagens tecnoculturais. A partir dessa matriz memorial, decodificamos as imagens. Acesso que independente de sua manifestação tecnocultural (pictórica, literária, teatral etc.) está sempre implicado em um *processo comunicativo*. Tratamos aqui de uma dimensão latente da comunicação.

Inventamos esta pesquisa como os portugueses inventaram o Brasil, a partir de uma descoberta acidental. Eles procuravam uma nova rota para as índias, nós um novo caminho para o *reino das imagens*¹. Ao pensá-las considerando sua natureza virtual, no entanto, deparamo-nos com novos continentes de tempos. Durações que estão aí, agindo. Ao investigar as religiões lusitanas, o português Vasconcelos (1897, p. XXVI) entendeu que “nos achamos constantemente em estreita relação com o passado, ainda mesmo com o mais remoto”. Imagens coalescem, e esses outros tempos nelas cravejados incidem na nossa experiência comunicativa. Por isto é difícil superar o passado, porque em vez de se alternarem, os períodos históricos se acumulam. Ao decifrar a natureza do tempo, coloca-se em xeque a própria historiografia linear. “Chamar nosso mundo de pós-colonial é mascarar a persistência das relações coloniais e neocoloniais” (FOSTER, 2014, p. 198).

Huyssen chama atenção às complexidades históricas e geográficas da modernidade e dos modernismos como expoentes de compreensão de nossa época, e da próxima. Sua agenda de pesquisa inclui o estudo das “formas culturais transnacionais que emergem da negociação do moderno com o nativo, o colonial e o pós-colonial no mundo ‘não ocidental’” (HUYSSSEN, 2014, p. 23). Não é mais possível, pelo menos desde o período das grandes navegações, delimitar as culturas como fato local. É necessária a compreensão de suas relações com dinâmicas cada vez mais supralocais. Toda imagem local é também uma imagem global. “Para entender melhor como funcionam os nossos mercados culturais muito expandidos em condições de globalização, a compreensão crítica da dimensão estética de toda produção de imagens, música e linguagem continua a ser crucial” (HUYSSSEN, 2014, p. 31). Esta pesquisa se dispõe a se intrometer no estado da arte do campo das ciências da comunicação para realizar esse exercício.

O que conecta as imagens (e nos tensiona) está a algumas durações abaixo de nós. Portanto, é preciso superar o eu-sujeito, superar nossa inteligência.

Artesania intelecto-científica

Esta pesquisa é uma invenção. Nós inventamos o objeto. Não é uma produção, nem uma problematização, muito menos uma organização. É uma invenção mesmo. Esta tese é resultado

¹ “Reino” no sentido biológico do termo.

da invenção de um objeto. *Inventar* é coletar referências, dados e informações gerais sobre os componentes necessários para a realização de uma atividade de *desconstrução* de modelos preestabelecidos em direção à criação de novas formas. Para Bergson (2006, p. 8), “duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo”. Nesse sentido, esta pesquisa reutiliza imagens de várias ordens, dentro de uma arquitetura científica, para a resolução de um problema de pesquisa em termos de tempo, em *termos de cinema* (DELEUZE, 2005).

Assim como as inventoras da lâmpada e do avião, devemos a todo um processo de desenvolvimento científico, filosófico, artístico, tecnocultural etc., no qual se escora o estágio atual do conhecimento. É importante, porém, destacar que o trabalho de pesquisa parte de uma boa seleção, de uma montagem de devires, que se articulam conforme o objeto estudado. Orientamo-nos com a premissa da artesanaria intelectual porque “não existe lei biológica universal que se aplique tal e qual, automaticamente, a todo e qualquer ser vivo. Há apenas direções nas quais a vida lança as espécies em geral” (BERGSON, 2005, p. 17). Para nós, todos os objetos estão vivos e se atualizam nas mais variadas direções. Aqueles que se reproduzem, como é o caso dos objetos midiáticos, se instalam em nossos corpos e em nossas máquinas e se manifestam, adequando-se de uma forma ou de outra a nós mesmos e às nossas criaturas tecnológicas. A artesanaria é o modo como olhamos para esses seres-objetos, como montamos uma condição específica para estudá-los, procurando compreender suas naturezas e suas implicações.

A artesanaria é o princípio da invenção. Com o *ethos artesanal*, organizamos uma série de conceitos e de pensamentos sobre os objetos analisados sem a filiação a *uma* teoria específica ou a *uma* metodologia. Procuramos conceber uma combinação de saberes originados no bergsonismo, mas que se estende a outras direções, tendo na coerência o vetor. Nossa preocupação básica é compreender como se constitui a natureza virtual das imagens, pensando a dimensão do tempo a partir do conceito bergsoniano de *duração*.

A forma do texto

Para a escrita de um texto coerente com o conteúdo desta pesquisa, procuramos reorientar algumas das normas da ABNT. Padronizamos as referências bibliográficas, audiovisuais, musicais, teatrais etc., dando destaque aos autores, porque discutimos a inexistência de hierarquia ou de diferença material entre as imagens. O modelo do *Manual para*

elaboração de trabalhos acadêmicos (2020)² da Unisinos é incompatível com a episteme tecnocultural ao focar no objeto técnico, no suporte, e ao preterir inúmeras formas de expressão, como peças teatrais. Nossa preocupação está na constelação ética e tecnoestética dos objetos. Por isso não importa o suporte do filme citado, as questões tratadas transcendem essa materialidade. Ao citar esses objetos no corpo do texto, incluímos a autora e o ano da obra, para facilitar a sua conexão referencial.

Também por se identificar melhor com a episteme da tese, projetamos um texto que aproxima e converge os gêneros acadêmico e literário. Essa proposta formal se atualiza de um modo geral, ao enfatizar a composição narrativa, obstruindo o caráter prontuário da pesquisa, alinhando-se à remodelação do pensamento sobre a natureza evolutiva das imagens; e de um modo pontual, ao destacarmos diálogos, comentários ou outras citações não bibliográficas na forma de diálogos literários, em itálico.

– *Como este aqui* – dissemos.

Na escrita, consideramos o *Manual para o uso não sexista da linguagem*, da Secretaria de Políticas para as Mulheres do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. “Ao apresentarmos este manual para uso nos espaços de desenvolvimento cultural, social e educacional do nosso Estado, temos como objetivo proporcionar tratamento equitativo entre mulheres e homens” (TOLEDO, et al., 2014, p. 13). Uma das proposições para desconstruir o linguajar generalizado é não utilizar o masculino como gênero universal. Quando a generalização facilite a leitura, universalizamos no feminino, pressupondo o termo “pessoa”. Assim, “pesquisadora” se refere à *pessoa que pesquisa* e “leitora” à *pessoa que lê*. “Manter em uso qualquer forma irreal de representação do mundo, da vida cotidiana e das pessoas, é tendenciosa e prejudicial para o conjunto da sociedade, uma vez que constrói no imaginário coletivo ideias e imagens falsas do seu entorno” (TOLEDO, et al., 2014, p. 47). Trata-se também de um esforço para dirimir o patriarcado tecnotropical.

Nos demais casos, o manual da Unisinos segue sendo a referência.

A organização da tese

A organização textual desta tese é bem diferente do modo como esta pesquisa se desenvolveu.

² Disponível no site da biblioteca da Unisinos.

Iniciamos pela teoria geral da memória, onde a leitora encontrará os princípios do pensamento tecnocultural – a episteme motora da tese –, o problema de pesquisa e o conjunto de procedimentos de lida com o empírico, as chamadas *arqueocartografias*.

Em seguida, delineamos o conceito de *tecnotropicalidade*, em sua semântica e história, com a intenção de preparar a leitora para os dois capítulos subsequentes. Esse foi o último capítulo escrito e, portanto, já conta com a observação guiada pelos arquivos de *Aquarius*.

Segue-se um capítulo onde exploramos *Aquarius* de inúmeros modos, em aproximações sucessivas à sua natureza física e comercial, a fim de lhe extrair informações materiais e arquivísticas, comparando-lhe em sistemática contextualização. Como nossa descrição está sempre em termos de tempo, encontram-se ali as primeiras constelações.

Depois disso, mergulhamos na fase mais aguda do texto, que compreende durações mais profundas dos arquivos aquarianos com base em imagens dialéticas. Para enfim converter as constelações em uma galáxia, promovendo a *reviravolta* bergsoniana – e respondendo ao problema de pesquisa.

Por fim, as considerações transitivas apontam uma série de desdobramentos do que foi discutido, emergindo-os na atualidade, e demonstrando seu caráter incompleto.

2 Memória: objeto, teoria e método

Por toda parte onde algo vive, há, aberto em algum lugar, um registro no qual o tempo se inscreve.

(BERGSON, 2005, p. 18, grifos do autor).

A memória que faz que o corpo seja coisa distinta de uma instantaneidade e que lhe dá uma duração no tempo.

(DELEUZE, 2012, p. 20)

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou.

(LISPECTOR, 1993, p. 25).

Nutrido pelo evolucionismo darwiniano, e em oposição à teoria einsteiniana de *tempo*, Bergson analisou a existência material do universo com base na lógica filosófica. Para ele, toda matéria, forma ou expressão *deriva*, ou seja, é uma atualização da *memória*.

A teoria mais aceita hoje sobre a origem do universo é a da grande explosão. Os instrumentos ópticos nos mostram as galáxias se distanciando umas das outras, na direção oposta de um ponto em comum – onde teria ocorrido o evento. Na episteme astrofísica, as lentes dos observatórios astronômicos nos possibilitam enxergar na verdade o passado, pois espaço e tempo são dinâmicas articuladas: o *tempo como espaço percorrido* (HAWKING, 1988). Quanto mais distante olhamos, mais acessamos a antiguidade cósmica. As luzes das estrelas que nos permitem enxergar os outros astros atravessam o cosmos a uma velocidade específica, levando um tempo para chegar até nós. Os raios solares, por exemplo, viajam oito minutos até iluminarem a Terra. Essa natureza do *espaço-tempo* torna possível o acesso de imagens próximas da época do próprio *big bang* (TYSON, 2014). A partir dessa visualização da matéria intergaláctica em expansão, como evidência concreta, é que a teoria ganha plausibilidade. Desse modo, podemos dizer que o *big bang* está inscrito (arquivado) no próprio movimento dos corpos celestes. Desse rápido recorte surgem algumas compreensões importantes para esta pesquisa, mas a partir de outra episteme, a bergsoniana.

A primeira delas é referente à noção de *origem* não como marco zero, mas como uma *inflexão*. O universo como o conhecemos se originou com o *big bang*, mas é preciso assumir que determinado contexto criou as condições para a explosão. Havia um antes. O universo

consiste, aplicando a lógica filosófica às informações científicas, numa sobreposição de inúmeros antes. Fica implícito na teoria bergsoniana de que *início* é um conceito irrelevante. Para nós, sujeitos-históricos, início, meio e fim é uma narrativa ao modo aristotélico, ou seja, uma informação da cultura, da linguagem. Embora tenha um sentido romântico para as nossas vidas, pois nascemos, crescemos e morremos, não é uma verdade fundamental em se tratando da *vida*. Ao operarmos com o conceito de origem de algo, pelo contrário, estamos falando sobre um ponto chave dramático para a transformação desse algo, uma inflexão em sua história ou em sua memória, partindo da união consistente de condições para a formação de algo novo, ou melhor, de uma *atualização*.

A segunda compreensão proveniente da expansão do universo visível é a própria condição do *tempo* enquanto “perpétuo devir”. Para Bergson, o tempo não é espaço percorrido, mas sim o movimento de atualização constante da memória na matéria, procedimento responsável pela aglutinação que sustenta o prolongamento da matéria no tempo. “A verdade é que estamos mudando sem cessar” (BERGSON, 2005, 42), daí provém o dualismo entre duração e atualização: o primeiro concerne à consistência real do universo (o tempo, a memória), já o segundo é uma tendência espacial e material do real. A relatividade do espaço-tempo não existe na filosofia bergsoniana, as “imagens do passado” de galáxias distantes são desse modo atualizações do devir-cosmos agindo sobre a nossa matéria-corpo – mais especificamente, sobre a nossa faculdade da visão.

A terceira compreensão diz respeito à imposição da *inteligência* como necessidade para sobrevivência do reino animal. Bergson diz que o nosso cérebro opera como o mecanismo cinematográfico, ao produzir uma simulação de movimento como o projetor cinematográfico com a substituição acelerada de fotogramas. Essa simulação é a nossa experiência inteligível, pois só conseguimos acessar fragmentos do tempo. Embora nosso corpo seja rasurado pelo tempo da duração, a nossa inteligência se orienta em função do *agir*. Ao se concentrar na ação, o cérebro deixa de perceber a consistência do real. E diante dessa situação, nossas culturas se desenvolveram em torno dos conceitos dessa experiência cognitiva. “A própria linguagem, que lhe permitiu estender seu campo de operações, foi feita para designar coisas e apenas coisas” (BERGSON, 2005, p. 273), mas acontece que “não há coisas, há apenas ações” (BERGSON, 2005, p. 269). Ou seja, pela nossa tendência de espacialização do movimento, redobramos a dificuldade em acessar o real, e ficamos restritos à sua tendência espacial, sua atualização material; apesar de a matéria ser o movimento inverso da vida, uma represa.

A quarta compreensão é em relação à própria fundamentação da *expressão humana* enquanto derivação. Se por um lado a matéria é uma atualização *útil* da memória, as

materialidades da tecnocultura também são resultados de reorganizações de imagens que estão na memória dessa tecnocultura. Não há imagem surgida do zero, há sempre reutilizações de imagens (do estado da arte). Assim se dá o fluxo de atualização de costumes, de tradições e de tudo nas dimensões da cultura, da linguagem e da técnica. Nesse sentido, a imagem cinematográfica que pensamos aqui está carregada de outras imagens.

A quinta compreensão é a seguinte: mesmo que toda a nossa experiência inteligível se dê a partir das dimensões da matéria, para Bergson, a ciência deveria se ocupar do misto: da atualização e da duração. A partir dessa episteme, todos os objetos da tecnocultura contêm imagens que os precedem e os formulam. A fotografia de *Aquarius* é uma composição entre as operações tecnológicas e algorítmicas das câmeras da Arri e da Red Digital Cinema, considerando os processos das tecnoestéticas cinematográficas ao longo da história, e do trabalho dos fotógrafos Pedro Sotero e Fabricio Tadeu, sob projeto orientado por Kleber Mendonça Filho (KMF). Composição condicionada por roteiro, locações etc. e inúmeros outros devires (geopolíticos, econômicos etc.) que atravessam a sua materialidade. Um filme é constituído por um número superlativo de fotogramas, sendo assim uma materialidade onde a memória aparece em *estado de ensejo*. No caso de *Aquarius*, em que memória é o próprio objeto temático, temos uma dupla condição de investigação, pois no filme *a memória está em emergência*.

Origem

Quando aceitamos que um objeto tecnocultural é derivativo, e tendemos a conhecer a sua natureza, o conceito de *origem* se torna fundamental. Propomos a partir disso um diálogo do bergsonismo com a matriz benjaminiana.

“Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história. (BENJAMIN, 2016, p. 34).

Para Benjamin, origem é um conceito relativo à dimensão histórica. Sua concepção de história se difere da “história oficial” comum, escrita pelos “vencedores”. Para ele, tudo o que aconteceu, sem posições hierárquicas, produz a história. Esse é o desafio global da pesquisa, pois tudo importa, dos eventos capitais aos periféricos. Restos e fragmentos às margens de qualquer História são passíveis de promover outras Histórias. Essa noção, porém, gera o problema de ampliação imensurável do corpus empírico de qualquer investigação. Por isso o conceito de origem como *inflexão* do objeto, de sua atualização material, é um ponto de partida profícuo, ajuda a organizar ecológica e genealogicamente a empiria. A identificação da origem do objeto exige movimentos de pesquisa, e quando identificada a investigação ganha consistência, “porque ele só pode considerar um tal fato como seguro quando a sua mais íntima estrutura aparecer com uma essencialidade tal que o fato se revele como um fenômeno de origem” (BENJAMIN, 2016, p. 35).

Aquarius não dá origem ao cinema, é uma inflexão, uma atualização do cinema, e acrescenta ao cinema novas coisas. Isso não exclui a possibilidade de *Aquarius* ter sido a origem de alguma outra coisa – como esta própria tese de doutorado. Entretanto, é preciso pontuar que a questão da origem não está no encontro da obra com o cinema ou com outras obras ou com qualquer outra coisa, mas com sua dimensão ontológica. Como *Aquarius* se origina de si? é uma questão válida porque propõe a diferença de natureza, sendo essa a bússola de orientação do conceito de origem. A origem também inflexiona um devir, posiciona-se no misto. Todo devir deixa rastros na matéria onde se atualiza. Em *Aquarius*, como em qualquer objeto, nota-se mais de uma origem do mesmo devir, sendo possível assim reconstituir a teia rizomática de sua memória – a sua *galáxia*.

Sobrevivência e utilidade

Para Bergson, o universo é constituído por um conjunto de imagens, onde nada se pode “produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo” (BERGSON, 2010, p. 12). Ao interagir com o mundo sensível, temos a *percepção* das imagens exteriores e a *afecção* do nosso corpo – a única imagem a que temos “acesso interno”. Nosso corpo é limitado, diante da necessidade de agir.

A realidade da matéria consiste na totalidade de seus elementos e de suas ações de todo tipo. Nossa representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa nossas necessidades e, de maneira mais geral, nossas funções. Num certo

sentido, poderíamos dizer que a percepção de um ponto material inconsciente qualquer, em sua instantaneidade, é infinitamente mais vasta e mais completa que a nossa, já que esse ponto recolhe e transmite as ações de todos os pontos do mundo material, enquanto nossa consciência só atinge algumas partes por alguns lados. A consciência – no caso da percepção exterior – consiste precisamente nessa escolha. Mas, nessa pobreza necessária de nossa percepção consciente, há algo de positivo e que já anuncia o espírito: é, no sentido etimológico da palavra, o discernimento. (BERGSON, 2010, p. 35).

Nosso corpo é orientado pela memória – seja do ponto de vista de sua integridade material, do seu sistema nervoso ou da sua dimensão psicológica. Nesse sentido, existir, perceber e agir é um ato de *lembrar*. Da reação efusiva a um susto a experiências demoradas de fruição cinematográfica, estamos sempre agindo a partir deste plano entre a memória e a afecção, “o que misturamos, do interior do nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores” (BERGSON, 2010, p. 60). Para agir, a memória do nosso corpo atualiza um devir que estava em latência, convertendo-lhe em lembrança para uma ação determinada. Assim uma imagem se torna útil. É desse modo que existe a possibilidade de um trauma se apresentar anos depois de seu evento de origem. Quando algo, um evento ou um objeto, é esquecido ou descartado, é porque de alguma forma deixou de ser útil. No bergsonismo, o passado é o inativo e o presente está na dinâmica entre a memória e as ações.

Nós não temos uma memória, a memória é que nos têm: nós somos seres e objetos da memória. Mesmo assim, nós jamais temos acesso à *memória pura*, apenas à sua camada mais superficial, a da lembrança, pois a nossa inteligência está entretida na parte material desse *jogo da memória*, em agir. O nosso trabalho de investigação, em contrapartida, busca romper com essa dinâmica. Para iniciarmos esta conversa é preciso estabelecer o básico: “as questões relativas ao sujeito e ao objeto, à sua distinção e à sua união, devem ser colocadas mais em função do tempo do que do espaço” (BERGSON, 2010, p. 75).

Intuição

Se a nossa inteligência nos ilude quanto ao real, torna-se necessário um meio de superar essa condição. Bergson desenvolveu uma práxis teórico-filosófica, que mais tarde foi articulada por Deleuze: o *método intuitivo*. “Trata-se de um método essencialmente problematizante (crítica de falsos problemas e invenção de verdadeiros), diferenciante (cortes e intersecções) e temporalizante (pensar em termos de duração)” (DELEUZE, 2012, p. 26). Na teoria bergsoniana, a colocação de um problema é tão importante quanto a sua solução, pois problemas bem colocados, já se defrontam com a solução. “O problema tem sempre a solução que ele

merece em função da maneira pela qual é colocado, das condições sob as quais é determinado como problema, dos meios e dos termos de que se dispõe para colocá-lo” (DELEUZE, 2012, p. 12). Colocar os problemas em função da natureza de seus objetos, considerando as suas duas tendências é primordial. Para tanto, Deleuze organizou o método em três regras principais e duas complementares.

A primeira regra compete em “aplicar a prova do verdadeiro e do falso aos próprios problemas, denunciar os falsos problemas, reconciliar verdade e criação no nível dos problemas” (DELEUZE, 2012, p. 8). Há dois tipos de falsos problemas: “‘problemas inexistentes’, que assim se definem porque seus próprios termos implicam uma confusão entre o ‘mais’ e o ‘menos’; ‘problemas mal colocados’, que assim se definem porque seus termos representam mistos mal analisados” (DELEUZE, 2012, p. 12). Essa regra ressalta a importância da construção do misto, que é a divisão de um objeto em duas tendências – esta é a operação fundamental do método intuitivo: dividir as tendências entre virtual (tempo) e atual (espaço)³.

A segunda regra é “lutar contra a ilusão, reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza ou as articulações do real” (DELEUZE, 2012, p. 14). É importante destacar que na matéria só encontramos diferenças de grau, variações. As diferenças de natureza são encontradas entre as duas tendências, da matéria e da memória – ponto crucial onde se deve concentrar os esforços. O objetivo dessa regra é destacar que com a intuição “ultrapassa-se a experiência em direção às *condições da experiência*” (DELEUZE, 2012, p. 18, grifos nossos). Essa regra tem um complemento: “o real não é somente o que se divide segundo articulações naturais ou diferenças de natureza, mas é também o que se reúne segundo vias que convergem para um mesmo ponto ideal ou virtual” (DELEUZE, 2012, p. 23). A divisão do misto no bergsonismo se chama “viravolta”, o começo da operação metodológica. Sua conclusão, a “reviravolta”, acontece quando virtual e atual se cruzam novamente. “Só obtemos a solução do problema por estreitamento: [...] o ponto preciso no qual a lembrança se insere na percepção, o ponto virtual que é como que a reflexão e a razão do ponto de partida (DELEUZE, 2012, p. 24)”.

A terceira regra é “colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço” (DELEUZE, 2012, p. 22). A invenção de um objeto de pesquisa na perspectiva do tempo, com foco nas diferenças de natureza, situa-se de acordo com as condições da

³ Desse surgem todos os outros dualismos bergsonianos.

experiência, da dinâmica entre memória e ação – onde os fenômenos de origem reconstituem o real.

Com a intuição, os objetos da comunicação ganham verticalidade. Apenas essa orientação axiomática permite a construção de um conceito como o de *tecnocultura*. Fundado no exame das duas tendências, virtual e atual, esse conceito supera o tecnodeterminismo, o culturalismo e outras frentes deterministas do pensamento, ao perceber as inúmeras dimensões atuantes nas origens dos objetos. Ao dizer que “o cinema depois da invenção do cinema permite pensar melhor as leis que governam a construção da forma numa obra de arte”, Eisenstein (2002, p. 8) reconhece a tendência virtual do cinema. A perspectiva tecnocultural pensa o cinema enquanto *devoir* técnico, estético, ético, político etc.

Quando elaborava seu método da divisão, Platão também se propunha dividir um misto em duas metades ou segundo várias linhas. Mas todo o problema era saber como se escolhia a boa metade: por que aquilo que nós buscávamos estava sobretudo de um lado e não de outro? Podia-se, portanto, censurar a divisão por não ser um verdadeiro método, pois faltava-lhe o “meio termo” e dependia ainda de uma inspiração. Parece que a dificuldade desaparece no bergsonismo, pois, dividindo o misto segundo duas tendências, das quais só uma apresenta a maneira pela qual uma coisa varia qualitativamente no tempo, Bergson dá efetivamente a si o meio de escolher em cada caso o “bom lado”, o da essência. Em resumo, a intuição torna-se método, ou melhor, o método se reconcilia com o imediato. A intuição não é a própria duração. A intuição é sobretudo o movimento pelo qual saímos de nossa própria duração, o movimento pelo qual nós nos servimos de nossa duração para afirmar e reconhecer imediatamente a existência de outras durações acima ou abaixo de nós. (DELEUZE, 2012, p. 26).

Na invenção de nosso objeto, dividimos a materialidade *Aquarius* nas suas duas tendências, em busca de reconstituir as durações de *Aquarius*. Conforme avançávamos no exame empírico, a tendência virtual de nosso objeto foi sendo identificada de diversas formas: *latências morenas* (projeto de ingresso), *estéticas morenas* (primeiro semestre)⁴, *imagens latentes* (segundo semestre), *imagens latentes da tecnocultura midiática brasileira* (seminário de tese) e *imagens de tecnocultura brasileira* (no relatório de qualificação). Até a qualificação houve um processo de amadurecimento da colocação do problema, uma sofisticação do discernimento sobre *Aquarius* e as suas tendências. O conceito de tecnocultura acabou se sublevando ao subjetivismo da “latência”, convergindo melhor aos meus próprios interesses de

⁴ Esses dois primeiros “virtuais” mostram a influência da teoria de Darcy Ribeiro na pesquisa.

conhecimento, e a morenidade acabou caindo em latência (embora continue atuando de forma marginal e crítica, como se manifesta em *Aquarius*).

Durantes as suas considerações na banca de qualificação desta pesquisa, o professor Dr. Gustavo Fischer, ao notar uma ethicidade em comum das imagens arqueocartografadas em *Aquarius*, sugeriu um aforismo: “da tecnocultura à tecnotropicalidade brasileira”. Esse insight abriu terreno para um novo conceito, pertinente e alinhado com as descobertas sobre as durações de *Aquarius*. Assim, nosso misto teve um desfecho e impulsionou o problema de pesquisa final:

Como a tecnotropicalidade se atualiza em Aquarius (KMF, 2016)?

Somente a partir da intuição foi possível inventar esse objeto, e esse conceito, e trazer à tona uma série de imagens latentes (e de constelações inteiras) e que deram a esta pesquisa o seu ineditismo. Ao trilhar esse problema de pesquisa, mostramos como *o aparentemente inútil na verdade compõe de forma implacável a natureza do objeto*.

Imagem

No bergsonismo, o universo é composto de imagens. Isso significa que imagem e matéria são conceitos correspondentes. Daí surge a distinção entre os dois tipos de lembrança: a *lembrança pura* e a *imagem-lembrança*. Enquanto a lembrança pura se encontra no domínio da memória, em estado latente, a imagem-lembrança se dedica ao hábito, convertendo a memória em ação. Desse modo, quando assistimos a *Aquarius*, estamos em contato com suas imagens-lembrança, sua manifestação material; contato que se dá por um constante processo de tensão com as nossas próprias imagens-lembrança. Mas na essência, percebemos o filme a partir de nosso corpo e da sua lembrança pura, assim como o filme exhibe a partir de seu corpo traços de sua própria lembrança pura – o misto jamais desaparece. Temos aí, uma dinâmica de troca, o que chamo de *processo comunicativo*. Durante esse tempo de audiovisualização, espectador e filme se relacionam, se confundem, “a percepção coincide com o objeto percebido” (BERGSON, 2010, p. 70).

O corpo do filme se caracteriza pelas tecnoestéticas do cinema. É por essa via que sua memória se atualiza. A diferença fundamental entre o corpo humano e o corpo filmico é a sua origem. Embora ambos estejam no rizoma evolutivo, os filmes são objetos tecnoculturais, frutos do desenvolvimento civilizacional e de todas as consequências da história das artes, da filosofia,

da ciência, da técnica, da cultura, da política, da economia etc., ou seja, são *construtos da humanidade*.

Deleuze divide a história do cinema em duas perspectivas: primeiro a de *imagem-movimento*, que produzia situações sensório-motoras, no *antigo realismo*; e a de *imagem-tempo*, que produz situações puramente ótico-sonoras, a partir do *neorrealismo*. Enquanto a primeira tende a se limitar à ordem espacial do quadro fílmico, a segunda coloca “os sentidos liberados em relação direta com o tempo” (DELEUZE, 2005, p. 28). A imagem-movimento centrava seus esforços na ação da superfície do plano, como na simples cena de operários saindo de uma fábrica em *A saída dos operários da Fábrica Lumière* (Louis Lumière, 1895). Trata-se de um construto focado na geografia do quadro, o todo está em seu domínio e nada fora dele.

A situação puramente ótica e sonora desperta uma função de vidência, a um só tempo fantasma e constatação, crítica e compaixão, enquanto as situações sensório-motoras, por violentas que sejam, remetem a uma função visual pragmática que “tolera” ou “suporta” praticamente qualquer coisa, a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações. (DELEUZE, 2005, p. 30).

Mesmo os filmes neorrealistas e subsequentes contêm imagem-movimento, mas essa é somente a sua primeira camada. A imagem-tempo, por outro lado, propõe novas dimensões enquanto opera o movimento, ao propor um *jogo da memória*, a partir do desenvolvimento tecnoestético da principal potencialidade do cinema, a *montagem*. É a partir deste elemento constitutivo, da ligação de uma imagem-movimento à outra, encadeando uma série de elipses em forma rizomática, que entra a proeza da expressão humana no cinema: a produção de *imagens características do tempo*. A montagem é para Deleuze (2005) “o principal ato do cinema”. Não funcionando apenas como adição ou justaposição, mas como Eisenstein insistia: “é preciso que a montagem proceda por alternância, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma, por toda uma atividade de seleção e de coordenação, para dar ao tempo sua verdadeira dimensão, quanto ao todo de sua consistência” (DELEUZE, 2005, p. 48). Deleuze convoca Proust para elucidar a natureza da imagem-tempo, porque este escrevia “em termos de cinema”; em suas narrativas “as pessoas e coisas ocupam no tempo um lugar incomensurável ao que tem no espaço” (DELEUZE, 2005, p. 53).

A imagem-tempo é uma virtualidade que intimida o plano. Para Tarkovski (1998, p. 139, grifo nosso), “o tempo específico que flui através das tomadas cria o ritmo do filme, e o ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas, mas, sim, pela *pressão do tempo* que passa através delas”. Entendemos o próprio conceito de plano como “uma multiplicidade

de imagens dobrando-se no tempo, que se fixam em um quadro, mas que se prolongam entre os quadros e para além deles” (KILPP; WECHENFELDER, 2016, p. 29).

Há dois tipos de montagem no cinema: a temporal e a espacial. A primeira delas une um plano ao outro, enquanto a segunda articula elementos dentro de um mesmo plano. Embora a segunda proponha uma composição geográfica do plano, ela também compreende outras temporalidades, ao propor ligações com outros planos de forma não-linear e ao incluir imagens de outros tempos. A montagem cinematográfica, dessa forma, dá profundidade aos planos, lançam a espectadora à dinâmica da memória. A simples aparição de uma atriz pode causar uma enorme epifania memorial, como acontece em *Aquarius* (Figura 1).

Figura 1: A primeira aparição de Sonia Braga em *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

Nessa perspectiva, a *imagem do cinema* (o corpo fílmico) tem uma relação íntima com a memória. Mas antes de performar uma memória diegética, em seu sentido narrativo, os filmes são manifestações da memória do cinema.

Fotografia, objetos-críticos

A fotografia provocou uma revolução na perspectiva da visualidade, refundando campos como o das artes plásticas, da história e da imprensa. Com a possibilidade de sua reprodutibilidade técnica, sustenta Benjamin, a aura dos objetos artísticos entrou em declínio: “no momento em que o critério de autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em

outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1985, p. 171). A aura é a manifestação singular e eventual própria do rito ofertada pelo valor de exposição de uma obra. “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (BENJAMIN, 1985, p. 170). O que seria então essa práxis política? Benjamin (1985) usa o exemplo do cinema, “a arte da reprodução por natureza”, para explicar que o declínio da aura dos objetos da expressão humana coincide com o momento político, a possibilidade de compartilhar sonhos e de distribuir valores, informações, imagens e, portanto, lembranças, expandindo suas fronteiras sociais.

Para Didi-Huberman, a aura permanece na reprodução na forma de *ausência*: “o próprio objeto tornando-se, nessa operação, o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado ‘único’ (*einmalig*) e totalmente ‘estranho’ (*sonderbar*)” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148). Essa ausência paira sobre o espectador a partir “de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148). Trata-se da aura como uma *tensão virtual*. Isso se torna mais visível a partir do segundo aspecto de aura dada por Didi-Huberman (1998): o poder do olhar daquilo que é olhado. “É antes de um olhar trabalhado pelo tempo que se trataria aqui, um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149). Esse exercício das imagens, como objetos auráticos, é a própria dialética temporal de sua natureza. A magia da imagem fotográfica está na sua comunicação com outras imagens, com constelações inteiras, na tensão virtual que provoca.

Os dois modos da montagem cinematográfica proporcionam a distância aurática, ao estabelecer a profundidade temporal como organização epistêmica dos objetos. O espaço não é, nesse sentido, mensurável pela lógica cartográfica tradicional, pois se apresenta numa dimensão rizomática e, por consequência, misteriosa.

Por isso o espaço – no sentido radical que essa palavra agora adquire – não se dá deixando-se medir, objetivando-se. O espaço é distante, o espaço é profundo. Permanece inacessível por excesso ou por falta – quando está sempre *aí*, ao redor e diante de nós. Então, nossa experiência fundamental será de fato experimentar sua *aura*, ou seja, a aparição de sua distância e o poder desta sobre nosso olhar, sobre nossa capacidade de nos sentir olhados. O espaço sempre é *mais além*, mas isso não quer dizer que seja alhures ou abstrato, uma vez que ele está, que ele permanece *aí*. Quer dizer simplesmente que ele é uma “trama singular de espaço e de tempo” (quer dizer exatamente que o espaço assim entendido não é senão “um certo espaço”). (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 164, grifos do autor).

Esse *espaço virtual* do quadro fotográfico acomoda unidades que lhe caracterizam. Para Marks (2010, p. 310, grifo da autora), “movimento entre culturas, como a passagem do tempo, cria imagens disjuntivas, ilegíveis. Essas imagens são todas de um tipo particular de imagem-recordação, que nomeio de *objeto-recordação*”. A autora sustenta em sua análise uma articulação entre os conceitos de *fetichê* de Benjamin, que é incitado pela *aura*, e *fóssil* de Deleuze, que contém uma *radioatividade*. “Aura é o que faz o fetichê volátil porque nos incita à memória sem trazer a memória de volta completamente. De forma semelhante, quando um fóssil é ‘radioativo’, assim o é porque sinaliza que o passado que representa não acabou” (MARKS, 2010, p. 315). O fóssil deleuziano é um objeto descascado pelo tempo, mas vivo – e perigoso. Talvez possa ser chamado de espelho do tempo, ou até de cristal, e de suas consequências. Essa articulação de conceitos, e sua pertinência para esta pesquisa, demonstra a suspeita da existência de *buracos negros* na materialidade fílmica que atraem o espectador para outras lógicas, próprias de outras temporalidades, onde a inteligibilidade é inapta. “O cinema é capaz [...] de descobrir o valor que é inerente aos objetos: as camadas discursivas que tomam forma material neles, os traumas mal-resolvidos que estão incrustados neles e a história de interações materiais que eles codificam” (MARKS, 2010, p. 313).

Objetos são imagens dotadas de memória. Nós propomos uma articulação entre os conceitos de *objeto-recordação* de Marks (2010) e de *imagem crítica* de Didi-Huberman (1998, p. 171): “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente”. Os objetos de Marks (2010, p. 315) sugerem “que o espectador desvende o passado, mesmo correndo perigo”, enquanto o olhar devolvido pela imagem crítica de Didi-Huberman (1998, p. 172) “nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo”. A memória tornada útil nessas imagens fotográfico-cinematográficas aparece codificada, e investigar esse mistério significa intuir. E para isso só há uma forma: debruçar-se sobre as imagens.

Nenhuma autora dispõe do controle integral sobre as imagens de seu filme, muito longe disso. Primeiro porque as imagens proporcionam o jogo da memória, e elas podem tensionar as mais diversas percepções nos diferentes jogadores. Segundo, as imagens não têm dono, nem parâmetros, nem dimensões palpáveis, como a geopolítica (que é delimitada nas dimensões do espaço e da história), portanto, é impossível esgotá-las pela inteligibilidade. Em terceiro lugar, imagens em contato com outras imagens formam imagens terceiras, que em contato com outras imagens, forma mais e mais imagens, embaralhando os sentidos. Em *Aquarius*, em que a

memória é o próprio tema, e imagens são agrupadas às centenas como objetos de coleção, as imagens críticas operam como a própria episteme narrativa.

Nós, a partir dos nossos próprios corpos, assistimos a uma profusão de contatos entre corpos tecnoestéticos: a exemplo da persona-memória de Sonia Braga, seu corpo *tornado* imagem técnica, agindo sobre as outras imagens. É isso que ocorre na intimidade de todo objeto da tecnocultura, assim floresce o processo comunicativo.

Imagéité e imagem técnica

Para Rancière, diferentes mídias, como cinema e televisão, não apresentam diferentes imagens, “as performances é que são intrinsecamente diferentes” (RANCIÈRE, 2012, p. 11). Nesse sentido, as imagens são divididas num misto de *performances* como atualizações de *operações*: “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (RANCIÈRE, 2012, p. 11). As imagens não são funções fotográficas, cinematográficas etc., pois “um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imagéité* que uma frase romanesca ou um quadro” (RANCIÈRE, 2012, p. 14, grifo nosso). Ao incluir operações de *O sonâmbulo amador* (José Luiz Passos, 2012) em *Aquarius*, KMF torna útil um regime de *imagéité*. Essa operação de reaproveitamento é para Rancière onde se encontra a própria natureza do artístico: “é nesse sentido que a arte é feita de imagens” (RANCIÈRE, 2012, p. 15). Para nós, é onde se encontra a expressão humana, a autoria, não no sentido de posse, mas de *marca autoral*: reutilização pela montagem. Essas imagens reaproveitadas não voltam intactas, pois são reorganizadas na montagem, reaparecem sob novas formas. Imagens são os objetos de manuseio da artista. Nesse sentido, toda autora é uma *bricoleur*.

Enquanto a imagem bergsoniana é a própria matéria, a imagem da arte rancèriana é a operação no interior da montagem, especificada no termo *imagéité*.

Há ainda um terceiro conceito de imagem relevante para esta pesquisa, a imagem como inscrição material. Concerne a objetos imagéticos como a pintura, o baixo-relevo, a escultura, a arquitetura, a fotografia, a interface digital e assim por diante. A exemplo deste texto de tese: produzido através de uma *máquina de imagem* chamada “computador”, utilizando um software de edição de textos chamado *Microsoft Word*, disponibilizado por um sistema operacional digital chamado *Microsoft Windows 8.1*, e acessado no momento em que é lido a partir de uma de suas atualizações, impresso em papel A4 ou em algum terminal digital, usando um software de leitura como o *Adobe Acrobat* etc. Todas essas imagens são *imagens técnicas*. Para Flusser

(2008, p. 24), “as imagens técnicas são tentativas de juntar os elementos pontuais em nosso torno e em nossa consciência de modo a formarem superfícies e destaparem os intervalos”. Essa composição procura dar visibilidade material às imagens virtuais por meio da manipulação de elementos físicos, químicos, biológicos etc.

Com a fotografia, originou-se uma série de aparelhos específicos, capazes de “imaginar o para nós unimaginável” (FLUSSER, 2008, p. 24). Nessa tecnologia, a responsabilidade pela criação de imagens técnicas é repartida entre o ato fotográfico (a fotógrafa) e a fabricação da câmera fotográfica (as programadoras). Para Flusser, usuárias de câmeras fotográficas são apenas *jogadoras*, pois estão limitadas pelas diretrizes pré-estabelecidas na programação. A imagem técnica de *Aquarius*, nesse sentido, assemelha-se a de outros filmes, pois foi fotografada com câmeras disponíveis no mercado (*Alexa XT, Arri Alexa e Red Epic*), finalizadas no padrão de exibição cinematográfica da cadeia comercial de cinemas (*Digital Cinema Package*) e exibidas nos padrões das plataformas de *streaming*, do DVD, do Blu-ray, das emissoras de TV etc. Os diretores de fotografia, editores, finalizadores e exibidores operaram (jogaram) no interior desses sistemas. Desse modo, filmes exibem imagens idênticas porque promovem “situações previsíveis, prováveis” (FLUSSER, 2008, p. 30), ao agir de acordo com os aparelhos. A diferença entre as imagens técnicas tradicionais e as dos aparelhos está na inclusão do fabricante, que é um agente tecnocultural. Mas as imagens tradicionais também têm regras e programas, precisam ser elaboradas conforme as “leis da natureza” e dispõem ou carecem de recursos finitos.

Para Flusser (1985, p. 7), “a humanidade ‘existe’, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo”. A escrita surgiu como uma espécie de *meta-código* da imagem. Enquanto na imagem, o tempo é circular e funciona a partir de cenas e planos, caracterizando-se magia; a escrita propõe um tempo linear e funciona a partir de processos e retas, caracterizando-se história. Mas as imagens algorítmicas, da fotografia e da informática, são pós-históricas, “imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (FLUSSER, 1985, p. 10). Ou seja, são objetos de “terceira mão”. No exame das imagens é preciso desvendar as imagens técnicas e a escrita (histórica) sob a qual elas são baseadas. Esse é o sentido da defesa de Flusser (2008), o importante não é a compreensão do que *dizem* as imagens técnicas, mas como elas são *programadas*.

Para nós, o programa não é apenas a sua caracterização técnica, ou tecnológica, mas também a sua caracterização estética, política, cultural etc., a sua memória tecnocultural.

Tecnocultura, tecnoestética

No prólogo de *2001: uma odisseia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968), um monólito preto aparece da noite para o dia, surpreendendo um grupo de primatas (Figura 2.1). A forma desse objeto se distingue de qualquer outro naquela região. Suas linhas são precisas e sua cor uniforme. Um dos macacos que teve contato com o monólito interage com um osso, como que inspirado pelo monólito. Em uma cena apoteótica, ao som de *Also sprach Zarathustra, Op. 30* (Richard Strauss, 1896)⁵, o macaco reconfigura esse osso em uma ferramenta (2.2), e a usa para abater uma anta. Outros primatas passam a interagir com esqueletos, a inspecioná-los, acrescentando novos pontos de vista (2.3). Durante um combate com um grupo rival, eles usam esses ossos como arma (2.4), o que lhes proporciona ampla vantagem. Ao fim da cena de violência, um dos macacos joga um osso para cima. Do osso no céu (2.5), corta para uma nave espacial (2.6).

Figura 2: “Aurora da humanidade”, *2001: uma odisseia no espaço* (1968)



Fonte: Autor.

Essa sequência fílmica, intitulada por Kubrick de “aurora da humanidade”, sintetiza a relação da humanidade com a técnica. O monólito estabelece um atalho para a reflexão sobre a capacidade humana dar função e sentido à matéria. O objeto oferta o insight da *projeção* (projeto), e pode ser considerado como uma representação do *design* – conceito-elo entre arte e técnica, aspectos da cultura separados na linguagem no período renascentista. Design é o método de *enformar*, transforma matéria em material, dá-lhe forma (FLUSSER, 2002). “Este é o design que está na base de toda a cultura: enganar a natureza por meio da técnica, substituir

⁵ Poema sinfônico baseado no livro homônimo de Nietzsche (1885), *Assim falou Zarathustra* no Brasil.

o natural pelo artificial e construir máquinas de onde surja um deus que somos nós mesmos” (FLUSSER, 2007, p. 184). A partir desse manuseio da matéria, foi possível construir a civilização como a conhecemos. A relação provocada pela humanidade entre a matéria e a técnica formula aquilo que chamamos de *tecno cultura*.

A tecnologia é uma aplicação programada da técnica, para Dubois, “um saber-fazer”. No sentido dado na Grécia do período clássico, a técnica equivalia às artes, tanto às “mecânicas”, quanto às “liberais”, sendo ambas áreas de *conhecimento aplicado*. “A *technè* é então, antes de mais nada, uma arte do fazer humano” (DUBOIS, 2004, p. 33). Entre as tecnologias humanas, estão *máquinas de imagens* (DUBOIS, 2004), responsáveis pela produção de imagens técnicas. Mesmo as pinturas nas cavernas precisaram de instrumentos ou ferramentas tecnológicas articulados a um design. No caso das mãos negativas de Pech Merle⁶, na França, foram necessários “um tubo vazio, um pigmento em pó, o sopro do ‘autor’, um muro-tela, uma mão-modelo posta sobre a superfície e uma dinâmica particular articulando todos esses elementos (a projeção)” (DUBOIS, 2004, p. 33). Mais tarde, foram criados meios e princípios mais elaborados – e logo as imagens técnicas passaram a ocupar posições centrais nas culturas.

Imagens seriam produzidas para afirmarem líderes, como os *Baixos-relevos de Assurbanipal*, na Assíria; para glorificarem mitologias, como a estátua *Vênus de Milo*, do período helenístico; para engrandecer religiões, como a *Arquitetura Gótica* da Igreja Católica; e para uma diversidade crescente de outras funções.

Até dado momento, as imagens tiveram funções claras, sejam de magia, de culto ou de exposição – funções externas às imagens. Isso viria a mudar com o processo que levou à invenção da fotografia e à reprodutibilidade técnica das imagens. “A ‘máquina’ intervém aqui, portanto, no coração mesmo do processo de constituição da imagem, que aparece assim como representação quase ‘automática’, ‘objetiva’ [...] O gesto humano passa a ser um gesto mais de condução da máquina do que figuração direta” (DUBOIS, 2004, p. 38). As máquinas se tornam aparelhos dotados de programas. Com esse invento, a relação da humanidade com a noção do “registro” também se altera, pela credibilidade atribuída à imagem fotográfica.

Não apenas as técnicas e as tecnologias evoluem, mas os regimes de visualidade – pois “não há imagem sem percepção de uma imagem” (AUMONT, 1993, p. 73). Para Crary (2012, p. 15), “a visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que

⁶ Pinturas do Paleolítico usadas como exemplo por Dubois (2004).

é a um só tempo produtor histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação”. Para além do binarismo entre o modernismo (experimental) e o realismo (hegemônico), o Século XIX passou por uma renovação no *modo de ver*. Crary sugere que a história da arte poderia coincidir com a história da percepção. “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1985, p. 169). Essa ideia parte de uma investigação interessada não tanto no que “de fato aconteceu”, mas na interrelação entre os vários fatores sociais, componentes aparentemente distantes, mas que articulados mostram as implicações na tecnocultura. “Em vez de enfatizar a separação entre arte e ciência no século XIX, o importante é ver como ambas integravam um único campo entrelaçado de saberes e práticas” (CRARY, 2012, p. 18). Nesse sentido, é impossível desligar as transformações nos modos de percepção do período oitocentista da invenção tecnológica da câmera fotográfica.

Nenhuma invenção, porém, gera ruptura, pois também se trata de derivação. Diferentes tecnologias atualizam devires de *magicalidade* (EISENSTEIN, 2002). A maior prova disso é como as imagens técnicas de diferentes máquinas atualizam devires em comum. A título de exemplo, a articulação entre as orientações da pintura renascentista e do plano cinematográfico evidenciada por Machado (2007, p. 72):

Quando tratamos da origem pictórica da imagem cinematográfica, e ao código perspectiva renascentista nela incorporado, esse código que faz embutir no quadro o “ponto de vista” que o produz. O que caracteriza o “texto” da pintura figurativa clássica é que ele não pode ser reduzido àquilo que é nele visível, ou seja, o seu sentido não se esgota, nem se define só por aquilo que aparece efetivamente representado dentro do quadro. A cena inscrita nessa pintura é sempre dupla: de um lado, há o visível, o motivo que é encenado dentro do quadro; de outro, há a instância que olha para ele, que não aparece no quadro, mas sem ela o arranjo topográfico deste último se tornaria absurdo.

Há aqui uma articulação de ordem técnica e estética entre a visualidade proposta pela pintura e pelo cinema. É possível porque ambas se desenvolvem na mesma curva histórico-civilizacional. É claro que a imagem do cinema não é a *mesma* da pintura, o que evidenciamos aqui são as ligações não-lineares entre os objetos: a imagem técnica cinematográfica pega emprestada uma *imagité* da pintura renascentista. É nesse sentido que Rancière (2012, p. 52) diz que as “materialidades se misturam”. O seu exemplo é o de Godard inventando contracampos de um quadro de Goya. Como veremos mais para frente, no interior dos objetos, há trocas intensas entre os modelos artísticos – o que ajudará a esclarecer a natureza da tecnotropicalidade em *Aquarius*.

Considerando as técnicas e as suas inúmeras implicações e procedências nas culturas humanas, pensar em termos de tecnocultura é evitar determinismos. Como disse Elis Regina⁷, “um disco sem artista é uma bolacha preta com um furo no meio”. Tecnocultura não é a cultura da técnica, mas a cultura *na* técnica e a técnica *na* cultura. “Não há ação cultural que não seja em certo sentido ação técnica. A cultura técnica, antes apenas uma ousada proposta teórica, é hoje uma realidade” (MALDONADO, 2007, 209, tradução nossa). Os objetos midiáticos em geral são objetos tecnoculturais. *Falso brilhante* (Elis Regina, 1976), por exemplo, é um composto entre a tecnologia “disco” (seu aspecto industrial, econômico, ambiental etc.) e a performance musical dos artistas (seu aspecto poético, estético, político etc.) – sendo que esses elementos se atualizam nas duas partes: há o aspecto político no disco e o aspecto industrial na performance musical. “O que se quer evidenciar, portanto, é uma angulação de pesquisa que se apresenta interessada nas materialidades midiáticas, pensadas em suas técnicas e estéticas, mas como substâncias da cultura” (FISCHER, 2013, 43).

Os objetos tecnoculturais são dotados de *tecnoestéticas*: a técnica *na* estética e a estética *na* técnica. A estética, dos *perceptos* e *afectos* (DELEUZE, GUATTARI, 2010), infiltra-se nas técnicas e em suas materializações tecnológicas, e vice-versa, produzindo múltiplos contágios. Assim, as tecnoestéticas compõem os objetos e dão a ver as suas *ethicidades*, os seus sentidos identitários. Em sua pesquisa sobre a televisão, Kilpp (2010, p. 33) propõe o conceito de *ethicidades* como “subjetividades virtuais (as durações, personas, objetos, fatos e acontecimentos que a televisão dá a ver como tais, mas que são, na verdade, construções televisivas)”. Por meio dessas subjetividades, e de seus sentidos identitários (éticos e estéticos), encontramos uma tecnocultura devindo em *Aquarius*. Assim como no objeto investigado por Kilpp, nos deparamos com aspectos de *nacionalidade* diretamente intrincados na materialidade.

Fagias e latências brasileiras

Aquarius torna úteis imagens da tecnocultura brasileira. Ao incorporar imagétés de obras “estrangeiras”, KMF promove uma atitude artística nacional muito conhecida. “O ‘pensamento antropofágico’ do notável Modernismo Brasileiro dos anos 1920 foi quem primeiro apontou o fenômeno. E ele se propunha realmente a promover uma devoração de ícones, ídolos e símbolos da cultura europeia, em vez de imitá-la, portanto um ato *iconofágico*”

⁷ PRATA, Hugo. Elis. Brasil: Bravura Cinematográfica; Globo Filmes, 2016.

(BAITELLO, 2014, p. 14, grifo nosso). Esse ato reorganiza as imagens, propondo-lhes novos olhares, novas leituras da memória. Nesse processo, atualizam-se sem se descolarem por completo das suas outras atualizações. Para Baitello (2014, p. 128), um objeto num filme “é também uma representação das maneiras pelas quais este algo foi já representado”. Por isso, as imagens mais escondem do que mostram, suas *configurações* mais profundas estão lançadas nas sombras, tornando-se um desafio identificar suas origens.

Elas se alimentam das camadas, da história e das histórias soterradas da humanidade, se enraízam nas profundezas invisíveis do esquecimento. E, uma vez que cada pessoa vive as histórias próprias e alheias de maneira distinta, as sombras que acompanham as imagens podem apenas ser intuídas e penetradas como campos de probabilidades, um espaço comunicativo de improvável determinação, às vezes mesmo impossível de se determinar (BAITELLO, 2014, p. 64).

Nesse sentido, *toda imagem técnica é a superfície de uma latência.*

Gumbrecht identificou um enorme descompasso entre o presumível cotidiano de chaga e sofrimento na Alemanha do pós-guerra e as suas materialidades comunicativas. Embora as ruínas, os feridos e os amálgamas provocados pela II Guerra Mundial ainda estivessem visíveis, presentes e concretos, as imagens produzidas no período, à primeira vista, lançam o espectador à banalidade. “Era como se aqueles que tinham sobrevivido à guerra estivessem atarefados com o cotidiano e a sobrevivência na nova e pacífica realidade que não fossem capazes de dar valor aos seus próprios feitos. Menos ainda conseguiam aperceber-se dessa cegueira” (GUMBRECHT, 2014, p. 17). Tanto nas comunidades locais quanto em grandes veículos de comunicação fora do país, era *como se* a guerra não tivesse existido. A edição de 24 de dezembro da revista *Life* (Henry Luce, 1936-2000), como exemplo, apresenta uma visão bonita e positiva do mundo. Os processos de cura e de reconstrução entraram na esfera do esquecimento. “A latência começou a espalhar-se como uma disposição geral” (GUMBRECHT, 2014, p. 40).

É impossível mensurar o latente, mas é possível arriscar sobre a sua natureza, pois o latente é como uma virtualidade: *existe logo se atualiza*⁸. No caso da Alemanha do pós-guerra, o latente se atualizou de forma discreta, porém fulminante. “Quando folheio essas revistas do pós-guerra, muito assumidamente pacíficas e ordeiras, surpreende-me a violência recorrente na publicidade” (GUMBRECHT, 2014, p. 41). Gumbrecht chama essa atualização de *Stimmung*:

⁸ Um cogito bergsoniano?

termo que podemos traduzir como “disposição” ou “atmosfera”. Invocar *Stimmungen*⁹ nos permite “ter a certeza retrospectiva de que alguma coisa negligenciada ou à qual não havíamos prestado atenção, [...] teve impacto decisivo na nossa vida, em algum momento da história, e fez parte de cada presente que existia desde esse momento” (GUMBRECHT, 2014, p. 53). Saber que há algo de escondido na imagem, na alimentação dessa imagem, é o primeiro passo para conjecturar *o que ela é*, pois o seu alimento é também a sua origem. No caso das imagens publicitárias, a guerra forneceu o alimento da violência. As imagens absorvem as suas épocas e todas as suas consequências e participam de sua inscrição no tempo e na história.

Ao examinar as relações entre a tropicália, o cinema novo e o cinema marginal, Xavier identificou coisas relativas ao Brasil dos anos 1960. Em *Deus e o diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), a História aparece como teleologia, “onde o *telos* é a salvação e o alçar a um mundo melhor é vocação da humanidade” (XAVIER, 1993, p. 12, grifo do autor). Por ser uma obra anterior ao golpe militar de 64, aposta no final positivo, na esperança – a marca de uma sociedade otimista. Entretanto, *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) colocam essa visão teleológica da história em crise. Uma ruptura radical viria a eclodir em expressividades violentas e até mesmo apocalípticas do cinema novo no final da década, após o golpe militar e durante o seu prolongamento. “Em tais expressões, a perplexidade e o sarcasmo em estruturas agressivas que, negando horizontes de salvação, afirmam uma antiteleologia como princípio organizador da experiência” (XAVIER, 1993, p. 13).

Surge neste momento uma questão: quais latências estão submersas nas imagens de *Aquarius*?

Arquivo, história, anarquivo

Para KMF, *Aquarius* é um filme sobre arquivos. Em geral, toda a matéria contém memória e, como consequência, deixa registros do tempo. Nesse sentido, todos os corpos são arquivos de si. Mas se tudo é arquivo, nada é arquivo. Talvez por conta disso, Derrida (2001, p. 43, grifo do autor) diz que “‘arquivo’ é somente uma *noção*, uma impressão associada a uma palavra e para a qual Freud e nós não temos nenhum conceito. Temos somente uma impressão”. Ainda assim, não precisamos desistir de arriscar coisas sobre os arquivos.

⁹ *En* constitui o plural na língua alemã.

Em *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), Daniel é examinado por um médico antes de uma partida de futebol. Durante as avaliações, o jogador lembra episódios que marcaram cada região do corpo (Figura 3).

Figura 3: O exame de Daniel em *Rio 40 graus* (1955)



Fonte: Autor.

1. Tornozelo: “Pengo e Baronesa, 1949, dois a um, e fratura no tornozelo”.
2. Canela: “Campeonato Sul-americano, 1952”.
3. Joelho: “Selecionado Brasileiro, 1954, treino”.
4. Peito: “dez anos de campeonatos, sonhos, copas internacionais... dez anos de Pengo, o maior”.
5. O médico se afasta e Daniel diz: “continua, doutor, é bom recordar o passado de um craque”.

Pereira do Santos posiciona planos detalhe para especificar as partes do arquivo-corpo. O exame, na verdade, é genealógico. O corpo é uma imagem de arquivo potente. O de Sonia Braga carrega as marcas de toda uma tecnocultura. KMF desarquiva Braga: a atriz afastada das produções nacionais. É uma proposta tecnoestética que a traz para frente da cena (e do cenário) algo que estava no fundo (MCLUHAN, 2005), em estado latente. Ela mesma apresentando *Stimmungen*. Desse modo, o arquivo é uma imagem completa, um todo-objeto, enquanto um *Stimmung* é uma parte do arquivo, uma janela para o nosso entendimento sobre o arquivado. O corpo de Daniel está para o arquivo, como as cicatrizes para o *Stimmung*.

Nós nos interessamos por arquivos tecnoculturais porque eles nos ajudam a elucidar a natureza de *Aquarius*. Por um bom tempo durante a pesquisa, olhamos para os “arquivos de *Aquarius*” em sua acepção mais popular, os objetos no apartamento de Clara, em especial os musicais. Foi apenas uma entrada, porém. A destinação dada para o conceito de arquivo neste momento é epistemológica. Chamamos um corpo de arquivo para evidenciar a ocorrência de inscrições da memória, de cicatrizes.

Alguns arquivos problematizam a memória, encontrando-se na ordem da história. Para Nora (1993, p. 9), “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado”. Quando Clara conta a Júlia que o filho de Ladjane

morreu atropelado e que “nunca deu em nada” (Figura 4.1), ela está historicizando. Por outro lado, o plano que a mostra nua, com a mama suturada (4.2), joga dentro dos limites da memória, e a mama é um *Stimmung*. A memória é virtual e a história, atual. Fica inteligível através da montagem, e não apenas pela cena supracitada, que Clara teve um câncer de mama. Dessa forma, Clara é *arquivo-persona* (Sonia Braga), *arquivo-corpo* (memória de Clara) e *arquivo-história* (história de Clara).

Figura 4: História e memória em *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

Arquivos são lugares onde se concentram sistemas de imagens, constelações de todo tipo. Para Foucault, o arquivo é uma inscrição histórica com DNA discursivo, não apenas em sua condição situacional, mas como materialidade proporcionada por referentes historicamente aceitos e negligenciados.

Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de *arquivo* (FOUCAULT, 2008, p. 146, grifo do autor).

Daí a ênfase na dimensão epistêmica do arquivo, como tal aspecto do passado vem até nós, suas configurações discursivas, alterações através dos tempos. “*Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior*” (DERRIDA, 2001, p. 22, grifos do autor). Sendo o arquivo não apenas um objeto que sobrevive, mas como um objeto que pensa, registra e produz o futuro a partir de sua memória, condicionando a experiência gnosiológica da civilização. Para Derrida (2001, p. 17), “todo arquivo [...] é ao mesmo tempo instituidor e conservador. Revolucionário e

tradicional”, e tem força de lei. Por isso, o arquivo precisa ser aberto e desmistificado, removendo-lhe o status antecipado de imposição ética.

Foucault também critica a origem como o lugar da *verdade*, como um espectro de poder. Legitimar uma origem ponto zero, a partir do arquivo, é atribuir poder infundável a uma matriz discursiva – dar-lhe razão por principiar. “É preciso saber reconhecer os acontecimentos da história, seus abalos, suas surpresas, as vacilantes vitórias, as derrotas mal digeridas, que dão conta dos ativismos e das hereditariedades; da mesma forma que é preciso saber diagnosticar as doenças do corpo” (FOUCAULT, 1984, p. 19). Daí surge a principal analogia de Foucault para a problematização do conceito de *genealogia*: o devir histórico como um corpo, que precisa passar por um exame, investigar suas marcas, o tempo arruinando o corpo – a história deveria ser mais próxima da medicina do que da filosofia.

É preciso reconhecer: trabalhamos no nível da história e não da memória. Textos como este são traduções problemáticas da memória. Mas o esforço da intuição é o de superar a história, *criticar a história*, ao desarquivar devires. Descortinar a espacialidade da história e demonstrar a importância do devir, potencializa a invenção de novas imagens acerca de nossa experiência. Como o exemplo de Deleuze e Guattari (2010, p. 140): “a europeização não constitui um devir, constitui somente a história do capitalismo que impede o devir dos povos sujeitados”. Arquivo, portanto, é um modo de ver para reconstituir os objetos, capaz de nos lançar a outras temporalidades e de nos dar subsídios para pensá-los criticamente; informando-nos com a história, ao mesmo tempo que a desconstruímos.

Os arquivos da tecnocultura têm seus próprios modos de performance. Para Deleuze e Guattari (2010, p. 213), “o que conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos”. É precisamente desse modo que encaramos *Aquarius* como arquivo, dotado de técnicas e de estéticas, sendo que cada uma delas constitui um arquivo em separado, que performam no filme montadas sob determinada orientação. Para Seligmann-Silva, a arte é tratada como palimpsesto arquivístico desde as vanguardas do início do Século XX, a exemplo do nosso modernismo. Esses movimentos desarquivaram as formas da história da arte (da tecnocultura), em busca de uma reorganização consciente de novas configurações e percepções.

As artes a partir desse momento vão cada vez mais adotar a figura do arquivo para si. Mas, seguindo a tendência romântica acima referida de anarquivamento, os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquizar para recalecionar as ruínas

dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica. (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38).

A artista como *bricoleur* no Século XX ganha uma nova função, a de arqueóloga. Seus objetos propõem reformulações no modo de ver o passado, arrancando imagens de seus contextos e as ressignificando. *Aquarius*, como será possível constatar mais adiante, entra nessa perspectiva, com um objeto contemporâneo de anarquivamento. Para analisarmos esses *anarquivos*, que são montados a partir de coleções e escavações, inventamos uma práxis metodológica de desconstrução: um atravessamento da arqueologia *na* cartografia. Na melhor das hipóteses, para Canevacci (1997, p. 111), “o objeto e o método se constroem reciprocamente”. Assim, produziremos nesta pesquisa *arqueocartografias*.

Arqueocartografias

Nossa invenção metodológica surgiu como resultado de problematizações teóricas e de movimentos de pesquisa exploratória, e de um modo geral procura atravessar a episteme bergsoniana aos *modos de agir* com a empiria. A *intuição* instaura a pesquisa, pois dela emerge um problema verdadeiro. À divisão do misto, remetemos todas as questões subsequentes, sempre as colocando em termos de *tempo*. A abordagem ao objeto, para além, exige estratégias, procedimentos e operações. Esta seção foi a última a ser concluída, e, desse modo, contém o privilégio retrospectivo da prática de investigação.

Para Benjamin (1985, p. 232), “o historiador consciente [...] capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada”. Com *Aquarius*, entramos em contato direto com os Anos 70. Essa descoberta só foi possível por meio de um amplo movimento de pesquisa, passando por incontáveis objetos tecnoculturais e registros teóricos e históricos. Nessa prática de reconstituição do *arquivo-Aquarius*, notamos um *processo intermitente entre escavação e mapeamento*. Conforme objetos eram escavados, surgiam novas necessidades de mapeamento, e esses novos mapas nos levavam a novas escavações. Demos a esse processo, e ao conjunto dos procedimentos integrados relativos à arqueologia e à cartografia, o nome de *arqueocartografias* – que também podem ser nomeadas como *remontagens arqueocartográficas*.

A arqueologia é o modo de agir na investigação das origens, ao reconhecer a sedimentação, as camadas materiais e discursivas, a ação do tempo e o contexto dos objetos.

Sob essa concepção, fundada a partir da filosofia benjaminiana, propomos um olhar para as materialidades focado em suas temporalidades e durações. Para Santaella e Ribeiro (2017, p. 60), “a arqueologia é a ciência que se interessa pelo estudo dos objetos da cultura que se encontram adormecidos sob os escombros da história, à espera de escavadores interessados em reconstruir, no presente, narrativas de tempos remotos”. Procura-se nos registros e nos arquivos, o sistema ontológico de composição dos objetos. Um esforço para desnudar a natureza da *constelação formativa*, ou seja, as condições de origem dos objetos.

Uma vez que contêm memória, os objetos exibem rastros deixado por ela em suas atualizações. Percorrendo esses caminhos é possível reconstituir a sua existência e a sua experiência no tempo. Para Nora (1993, p. 12), “os lugares de memória são, antes de tudo, restos”. Restos são valiosos para a arqueologia, pois permitem, com base em suas informações incompletas ou parciais, reconstituir pelo menos *uma parte maior* do objeto e de seu contexto de origem. *Aquarius* não é uma ruína *per se*, é um filme contemporâneo, mas é composto de arquivos minoritários. Esses arquivos contêm ou, muitas vezes, são escombros. Em geral, os objetos tecnoculturais são assim, reconstruções tecnoestéticas de outros tempos – é aí onde se encontram os restos e os rastros de nosso interesse.

Elsaesser sintetiza a arqueologia como “baseada na análise de evidências para traçar *novas relações*” (informação verbal, grifos nossos)¹⁰. Para nós, o esforço arqueológico está na entrega de um objeto desenterrado com o mínimo de danos e o máximo de evidências intactas possíveis. As novas relações vêm na articulação entre objetos escavados e ao propor intermediações entre os seus contextos – olhando também para o *sítio arqueológico*. Nesse ponto, entra a outra metade do nosso método. Para Deleuze e Guattari (1995, p. 13), “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”. Cartografar é a nossa forma de interceder, por articulações que partem de uma localização de fragmentos, conforme seus contextos.

A cartografia é a ciência dos mapas. Pensamos esses mapas numa orientação aberta, “conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22). São mapas que organizam o olhar nos termos da duração. Para isso, procuramos obter imagens dialéticas.

¹⁰ Original: “*archaeology is based in analysis of evidence to trace new relations*”. Informação coletada na palestra de Thomas Elsaesser, em ocasião do lançamento do livro *Cinema como arqueologia das mídias*, em 20 de agosto de 2018, no campus da Unisinos em Porto Alegre.

A imagem dialética é aquela que surge pela percepção consciente (cognoscível) de um anacronismo. Ou, em outras palavras, ela surge quando um escavador da cultura (que poderia ser, por exemplo, um pesquisador da área de comunicação ou um estudioso de história da arte) encontra marcas reveladoras de um passado adormecido em um fragmento residual inesperado. Esse encontro desconcertante é potencialmente capaz de ressignificar o próprio presente, conduzindo-o a novos patamares de conhecimento (SANTAELLA; RIBEIRO, 2017, p. 71).

Para Benjamin (2009, p. 518), “a imagem dialética aparece no ponto em que o pensamento para, numa constelação saturada de tensões”. O mapeamento de imagens dialéticas permite que entendamos todo um conjunto de imagens, já que essa imagem ilumina a todas as outras, revelando-se uma constelação. “Da constelação é possível deduzir a trama que liga os fatos empíricos, os quais podem assim se inserir no processo do *despertar*, da *redenção*, do *acabamento*” (CANEVACCI, 1997, p. 113, grifos do autor). Constelação é uma metáfora utilizada por Benjamin em relação aos conjuntos estelares vistos da Terra. Das estrelas e das constelações, nós vemos apenas as suas luzes, sem certezas sobre suas condições de existência em seus espaços-tempos de origem. Objetos desenterrados são constelados nesse sentido, tendo nas imagens dialéticas as informações mais vibrantes sobre os seus contextos e temporalidades.

Apesar de nos localizarmos por constelações, reconhecemos a existência das galáxias: o sistema gravitacional de agrupamento das estrelas. Embora não tenhamos a percepção das galáxias a olho nu, através dos dados captados pelos instrumentos ópticos, transformados em conjuntos teóricos pelo campo da astrofísica, foi possível entender boa parte de sua natureza. As constelações são sistemas imaginados, já as galáxias são sistemas materiais articulados ao movimento evolutivo universal. Nesse sentido, uma constelação é um rastro, e, portanto, uma etapa do método. As arqueocartografias são concluídas quando for possível descrever (uma ou mais) galáxias, quando se chega à *reviravolta* bergsoniana – as virtualidades se cruzam para a formação de um sistema universal.

Restos, objetos, mapas, imagens dialéticas, constelações, galáxias. Com a identificação consistente de uma galáxia, teremos condições de propor *novas relações* – e de essas relações nos levarem à solução do problema de pesquisa.

A articulação entre arqueologia e cartografia não é uma invenção nossa, já está presente na prática de pesquisa de Benjamin, onde praticamente não se faz distinção. Para Benjamin (2009, p. 503), o método se realiza ao “aplicar à história o princípio da montagem”. Essa montagem desconstrutiva surge de forma espontânea, pois parte da própria natureza rizomática dos objetos. Se a arqueologia organiza o olhar e a cartografia arranja os objetos relevantes, há

um trabalho de articulação dos objetos coletados no sentido de revelar as suas próprias condições de montagem. “Erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2009, p. 503). O critério de organização de Benjamin como arqueocartógrafo da Paris do Século XIX, foi “uma montagem literária de fragmentos e resíduos de caráter arqueológico, capazes de iluminar imagens de pensamento sobre os efeitos da modernidade” (SANTAELLA; RIBEIRO, 2017, p. 67). Montar em vez de interpretar. “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar” (BENJAMIN, 2009, p. 502). *Mostrar*, para nós, é buscar a compreensão sobre o que os objetos são, o que têm a dizer em seus próprios termos. É buscar a *erótica da arte* (SONTAG, 1987).

Aproximações sucessivas

No sítio arqueológico, lidamos com uma das atualizações de nosso objeto: um *arquivo digital ripado*¹¹ de um *Blu-Ray* comercial de *Aquarius*. Utilizamos o *Adobe Premiere Pro CC 2018* (Figura 5) porque esse programa torna possível uma série de manipulações audiovisuais. Tivemos facilidade em avançar e retroceder na duração do filme, em aproximar e distanciar os quadros, aumentar e diminuir o volume do som, tudo com bastante precisão. As imagens still de *Aquarius* inseridas neste texto foram capturadas a partir desse software, e montadas (quando mais de uma) com o *Adobe Photoshop CC 2018*.

¹¹ Processo de extração de arquivos em mídias portáteis para o disco rígido do computador. Utilizamos o software *MakeMKV*.

Figura 5: Captura de tela do “sítio arqueológico”, *Adobe Premiere Pro CC 2018*

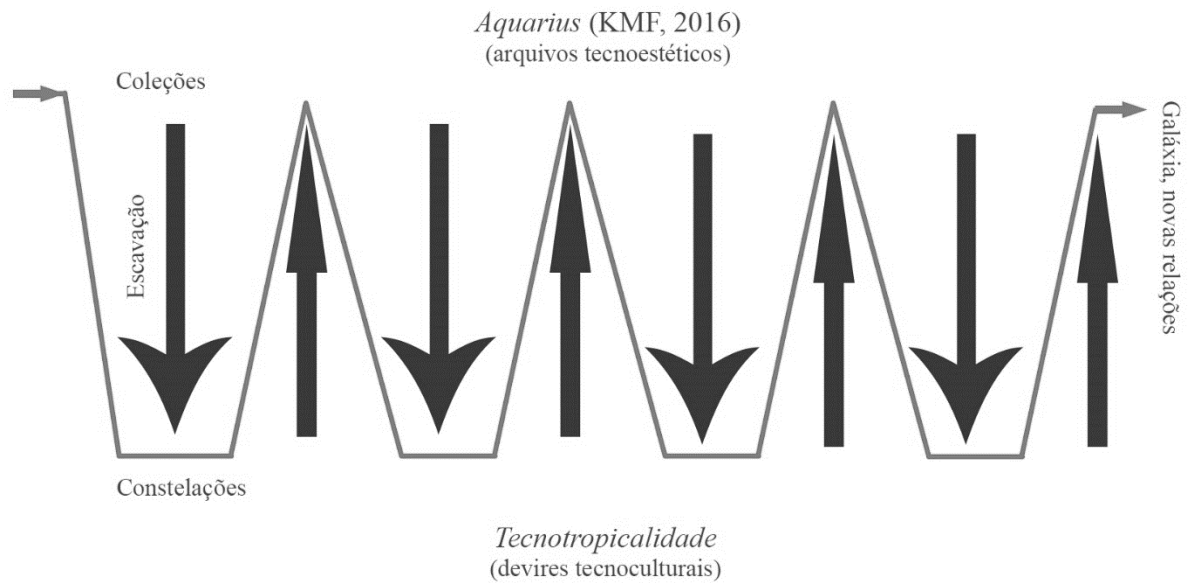


Fonte: Autor.

Esse processo de digitalização permite a fruição científica do arquivo que a nós interessa: o filme como arquivo tecnoestético. Com essa capacidade de manuseio, foi possível o exame minucioso de seus objetos minoritários, assim como seguir os seus rastros pelas temporalidades.

O esquema visual da Figura 6 ajuda a entender o modo de agir arqueocartográfico. O dualismo essencial de Bergson aparece na divisão entre a materialidade *Aquarius*, com seus arquivos tecnoestéticos, e o devir *tecnotropical*. O trajeto de pesquisa é representado pela linha em zigue-zague. As setas para baixo indicam os movimentos de escavação, enquanto as setas para cima, os retornos à materialidade. Esse movimento de mergulho e emersão constante nos permite observar o processo de atualização da tecnotropicalidade em *Aquarius*. Uma imersão nas virtualidades sem volta iria nos fazer perder o objeto empírico de vista, e por isso as arqueocartografias propõem *aproximações e retornos sucessivos*.

Figura 6: Modelo visual do modo de agir arqueocartográfico



Fonte: Autor.

Além de analisar os objetos da tecnocultura imaginados em *Aquarius*, foi interessante considerar outras análises, críticas, pesquisas e escritos em geral. Em muitos casos foi necessário recorrer a essas informações, pois o acesso a determinadas materialidades só ocorreu de forma parcial ou, em alguns casos, não foi possível – seja por limitação material, orçamentária ou de tempo para a conclusão desta pesquisa. Seria muito ingênuo de minha parte também acreditar na possibilidade de se aprofundar em todas as materialidades localizadas no devir tecnotropical. Por outro lado, as problematizações nos ajudaram a reconstituir a teia desse devir, fornecendo-nos indicações preciosas sobre o contexto dos objetos.

Antes de o movimento arqueocartográfico engrenar, porém, foi necessária a realização de uma flânerie e depois um *scanning* nos objetos. Somente depois disso o objeto de pesquisa foi inventado e o sítio arqueológico montado – quando são criados os primeiros mapas. A observação desses mapas nos levou à escavação. Aos poucos, esses mergulhos e emersões geraram coleções espontâneas. O cuidado aqui foi o de se manter sensível à natureza do objeto, sem perder o foco na tendência relevante para a pesquisa: a duração. Foi também importante observar como as constelações tensionaram o objeto, transformando-o ao longo da pesquisa.

Flânerie e scanning

Flâneur é um personagem de Baudelaire adaptado à teoria benjaminiana. Trata-se de um homem¹² que anda pelas ruas da Paris do Século XIX sem um propósito definido, desorientado. Personagem definido como “a quintessência do sujeito moderno”¹³ (FRIEDBERG, 1991, p. 420). *Flânerie* é o personagem tornado procedimento: o primeiro movimento desta pesquisa.

Assisti a *Aquarius* pela primeira vez no cinema do Bourbon Shopping Novo Hamburgo, em Novo Hamburgo-RS, no ano de seu lançamento. Na época, eu desenvolvía a minha dissertação de mestrado (PIRES, 2016), no mesmo programa de pós-graduação onde curso o doutorado, mas em outra linha de pesquisa. Fui à sessão acompanhado por dois mestrados da linha de pesquisa *Mídias e Processos Audiovisuais*, minha linha atual. Essa primeira fruição foi despropositada, uma flânerie, que se transformaria no embrião desta pesquisa. Para flânar é preciso soltar todas as amarras possíveis, transformar-se em estrangeiro. “Aprender a desorientar-se significa para mim afrouxar o domínio sobre os conceitos e métodos demasiado normais, seguros, habituais, hiperconhecidos” (CANEVACCI, 1997, p. 104).

Nas arqueocartografias, há uma necessidade interminável de flânar. Parei para assistir *Aquarius* despropositado dezenas de vezes nestes quatro anos. E quando a conexão do filme com os Anos 70 ficou evidenciada com maior clareza para mim, a flânerie ganhou em intensidade. Passei a flânar por objetos relativos àquela temporalidade, guiado pela orientadora, por conversas com colegas e amigos, por buscas na internet e pelos autores – que depois foram imprescindíveis na minha odisseia pela memória tecnotropical. Na primeira assistida de *Aquarius*, a conexão com os Anos 70 foi longe de ter a precisão que tem hoje. Eu fui descobrindo a tecnocultura brasileira da época a partir das flâneries. Nesses movimentos, comecei a diferenciar melhor cada ano, desde o final da década de 1960 até o início dos anos 1980. Eu não estava a par da relevância desse período para a história da civilização ocidental e, conseqüentemente, para a tecnocultura brasileira.

A figura do flâneur prenuncia a do detetive. O Flâneur devia procurar por uma legitimação social para seu comportamento. Convinha-lhe perfeitamente ver a sua indolência apresentada como aparência, por detrás da qual se esconde de fato a firme atenção de um observador seguindo implacavelmente o criminoso que de nada suspeita. (BENJAMIN, 2009, p. 485).

¹² O equivalente feminino é a Flâneuse (FRIEDBERG, 1991).

¹³ Original: “the quintessential modern subject”.

A flânerie nas imagens de *Aquarius* me levou a incursões em outras imagens, como *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975). Essa incursão em específico nos levou a outra instância, foi um marco na pesquisa, ao funcionar como um desbloqueio cognitivo. Assistir ao filme de Kubrick não foi sair de *Aquarius*, foi entrar pela superfície e mergulhar em uma dimensão do filme que o reconstituiu por inteiro – e ajudou a ressignificar a própria noção de arquivo. Como só temos acesso à superfície das imagens, o seu sentido geral nós captamos em um “golpe de vista”. Mas para entendê-las em profundidade, é preciso “permitir à sua vista *vaguear* pela superfície da imagem” (FLUSSER, 1985, p. 7, grifo nosso). O *scanning* ajuda a entender que há mais.

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade imaginística por ciclos. (FLUSSER, 1985, p. 7).

Se a flânerie é um movimento de tornar os objetos familiares, estrangeiros, o *scanning* é o oposto. A varredura é um procedimento para torná-lo familiar – mas familiar não no sentido de abrigá-lo em nossas preconcepções, mas tornar sua natureza rizomática discernível. Foi preciso ceder ao canto da sereia (o pôster de *Barry Lyndon* no apartamento de Clara) para notar o *dever-arquivo* de *Aquarius*. Mas, obviamente, já havia um antes, uma sensação de estranheza sobre a profundidade das imagens, dos personagens, das narrativas. Sem esses passos, ainda que circulares, entre um modo de olhar e um modo de ver, estaríamos no escuro quanto a isso – muito desta pesquisa, aliás, se deve à insistência. Assim, a flânerie e o *scanning* se convergem, formando uma entrada para os movimentos seguintes.

Mapear, escavar, dissecar, mapear

Nossos mapas são de dois tipos: as coleções e as constelações. O primeiro é relativo à materialidade, as imagens de *Aquarius*. Assim, as coleções foram montadas com as imagens técnicas mais pertinentes para reconstituir a natureza inteira do objeto. Elas foram estruturadas a partir de critérios, e ainda assim sofreram inúmeras variações até a conclusão da pesquisa – e aparecem nesta versão final da tese diluídas em pequenas seções ao longo do texto. Há, porém, um segundo tipo de coleção nesta pesquisa, montada a partir de outros objetos tecnoculturais,

que por hipótese também atualizam a tecnotropicalidade. Por meio do tensionamento entre essas duas coleções, chegamos às imagens dialéticas, e, como consequência, às constelações.

As coleções estão no nível material e as constelações na ordem da duração. Intuímos a presença dessas imagens dialéticas a partir do tensionamento entre as coleções, o que foi um salto de complexidade. Esse tensionamento se dá no nível vertical, lembrando o modelo visual das arqueocartografias, com a entrada do procedimento escavatório. Buscou-se desenterrar aquilo que se apresenta apenas em parte na superfície (*Stimmung*) – como foi o caso de *Barry Lyndon*. Em seguida, foi necessário *dissecar* a superfície do objeto escavado, limpá-lo, investigar as suas condições de performance e o seu contexto.

Ao se referir sobre o trabalho dos irmãos Goncourt, que propõem uma reimaginação do regime de visibilidade das telas impressionistas, Rancière cita um processo de deslocamento de temporalidades. “Os Goncourt veem impressionismo já realizado em Chardin. Veem-no porque produziram sua visibilidade por meio de um trabalho de des-figuração. *A desfiguração vê a novidade no passado*” (RANCIÈRE, 2012, p. 93, grifos nossos). Esse deslocamento é operado não apenas na crítica, mas denuncia a natureza artística do anarquivamento. *Aquarius* apresenta uma narrativa permeada de deslocamentos próprios, facilitando a sua desfiguração. Mas é preciso notar que:

Um filme pode falhar ao conectar um objeto-recordação à memória, de modo que o objeto permaneça ilegível, um vestígio de fóssil de histórias esquecidas ou inexplicáveis. Essas falhas são tão informativas e bem-sucedidas quanto as ligações o são, pois, ao manter a “impossibilidade” de diferentes discursos culturais, elas demonstram a luta infinita a respeito do significado que caracteriza a vida intercultural. (MARKS, 2010, p. 317).

Na episteme tecnocultural, a ontologia inclui o contexto. Dissecar é analisar o objeto escavado em suas diversas dimensões, procurando seus sentidos originais e a sua relação com a coleção. Esse procedimento induz a criação de novos esquemas, mapas e plantas, *desdiscretizando* a imagem digital. “Ao intervir nos materiais empíricos, ela dá ver as montagens, os enquadramentos e os efeitos de imagens discretas que não têm sentido no vídeo, mas que são praticados para produzir os sentidos” (KILPP, 2010, p. 28). É, portanto, um movimento horizontal, de abertura, de compreensão do funcionamento dos órgãos vitais do objeto, de suas conexões neurais. Depois de aberto, os objetos passaram por confrontamentos com os conhecimentos do campo da tecnocultura (da arte, da comunicação, da linguagem etc.) e com outros objetos envolvidos em seu contexto (no caso de *Aquarius*, filmes do circuito internacional de cinema).

Para estudar os órgãos de *Aquarius*, trouxemos uma pequena série de filmes estrangeiros. Logo ficará explícito que *Aquarius* não se limita a ser um “filme brasileiro” – inclusive, o próprio conceito de cinema limitado geopoliticamente será tensionado ao longo do texto –, pois é também um expoente internacional, delineado pelos grandes festivais de cinema, especialmente pelo Festival de Cannes. Santiago faz uma crítica à pesquisa genealógica que imputam às supostas fontes um lugar de *verdade*, esquecendo a relação horizontal do artista e o mundo que o cerca, a sua atualidade. Contra isso, é preciso estabelecer a *diferença* como um vetor de importância.

Nosso trabalho crítico se definirá antes de tudo pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira, e nossa análise se completará pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria no seu movimento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível. (SANTIAGO, 1978, p. 22).

As dissecações não se resumem à materialidade central da pesquisa (*Aquarius*), mas às suas extensões, a todas as relações pertinentes – dissecamos dezenas de objetos, da literatura, da música, do teatro etc. Esse procedimento forneceu as informações necessárias para a continuação da dinâmica arqueocartográfica. No início deste capítulo, dissemos que o *big bang* está arquivado no próprio *movimento* dos corpos celestes, ou seja, a *ação* (e não uma coisa) é o arquivo. Esse é o princípio orientador de nossa investigação com *Aquarius*, na busca de seu devir mais vibrante, como um fenômeno de origem. Das constelações resultantes foi possível arriscar sobre a galáxia de *Aquarius*, que gravita em torno de uma *matéria escura* até então misteriosa: a tecnotropicalidade.

3 Tecnotropicalidade

Mais ou menos aos quinze anos, eu li *A casa das sete mulheres* (Letícia Wierzchowski, 2002), romance que se passa no período e no território da Revolução Farroupilha. Foi um dos poucos objetos tecnoculturais “gaúchos” que me interessaram. Lembro-me de me questionar como a cultura gaúcha se situava nas “expressões brasileiras”, como faz parte da chamada *brasilidade*. Esse inquérito seguiu me afetando, e voltou com tudo nesta pesquisa. Eu mesmo nunca me senti como um gaúcho estrito, mesmo sendo peão no Centro de Tradições Gaúchas na infância, e nem brasileiro estrito, mesmo sendo futebol o meu esporte favorito. Não fui ensinado a sambar e a apreciar o carnaval e não gosto de chimarrão nem de churrasco. Em 2019, como esforço para obter a cidadania *iure sanguinis* italiana, construí a minha árvore genealógica seguindo os antepassados de minha mãe. Descobri que meu antenato embarcou em Gênova e aportou no Rio de Janeiro, com destino a Porto Alegre, em março de 1889. Com ele, começou a história brasileira de uma das famílias que iria desaguar no meu nascimento. É na cultura italiana que eu identifico uma terceira via de minha identidade – isso não significa nem um pouco que eu me sinto italiano.

A mistura de devires na constituição de uma identidade no Rio Grande do Sul ficou mais clara quando li a respeito de Lupicínio Rodrigues num livro sobre o baiano Dorival Caymmi. Risério (1993, p. 37) declara que o Rio Grande do Sul “às vezes é visto como uma espécie de corpo estranho no conjunto brasileiro de civilização: um lugar exótico – meio argentino, meio uruguaio –, com seus pampas, seus caudilhos, seus vaqueiros bravos e coloridos”, mas, e aqui vem a grande sacada, “a cultura ‘gaúcha’ é apenas uma das almas do Rio Grande”. O fato de eu frequentar o CTG, fantasiado com a Pilcha para dançar a *Chimarrita*¹⁴, nunca apagou meus outros traços. Na verdade, esses costumes regionais, nos quais somos inseridos por nossos pais sem escolha, mostram como a composição cultural é mais complexa do que se imagina. Pois há samba no Rio Grande do Sul. Inclusive, um dos maiores nomes do samba, referenciado por Clara em *Aquarius*, é gaúcho. Ou melhor, “num sentido mais rigoroso, Lupicínio não é ‘gaúcho’ (ou ‘platino’), nem ‘colono’. É ‘rio-grandense’” (RISÉRIO, 1993, p. 38).

Refletir sobre essa composição étnico-identitária foi importante, pois comecei a investigar *Aquarius* perseguindo o devir de *morenidade*, inspirado na teoria de Darcy Ribeiro, e depois de “tecnocultura brasileira”. *Aquarius* possuía para mim uma forma autêntica de

¹⁴ Canção folclórica, mas famosa na voz de Paixão Côrtes (1977).

brasilidade, era como se fosse mais brasileiro do que qualquer outro filme. E que os personagens de *Aquarius* eram mais brasileiros do que eu. Dei-me conta, porém, ao mapear e escavar imagens do filme, que esse sentimento de brasilidade autêntica era, na prática, influenciado por uma ethicidade hegemônica, protagonizada por entes nos estados do Rio de Janeiro, de São Paulo e da Bahia – estado que, como grande oráculo cultural e ideológico, representa a político-mitológica região do Nordeste. No terceiro ano da pesquisa, incorporei um termo sugerido por Gustavo Daudt Fischer na minha banca de qualificação, que para mim significou mais do que uma palavra-chave, tornou-se a denominação mais próxima do devir que se atualiza em *Aquarius*, alinhado com precisão à angulação de meu interesse: a *tecnotropicalidade*. Como devir complexo, se atualizando de inúmeros modos, como imagem, como ethicidade, como tecnoestética e, mais importante, como uma tecnocultura, constituiu-se por meio de inúmeros marcos e processos ao longo da história da tecnocultura mundial. Foi preciso inúmeras e intensas arqueocartografias debruçadas em documentos das mais variadas naturezas e a objetos tecnoculturais de toda espécie, anteriores e posteriores a 2016, para entender as suas origens até a sua atualização em *Aquarius*.

No meio desse percurso deixei meu corpo por alguns instantes para examinar aquela pessoa ingênua que era eu mesmo, achando que podia abraçar a história das artes e da cultura brasileira em apenas quatro anos de pesquisa. Mas já era tarde para desistir. Decidi focar então nos principais marcos, sem esquecer de suas margens. A detecção e a distinção de operações artísticas que eram vistas como autenticamente brasileiras, operada por meio das mídias, já era algo bastante promissor. Daí em diante, foi possível *sequenciar a genética* tecnotropical – para usar um tempo contemporâneo à produção desta tese.

Aquarius não passa a sensação de ser “mais brasileiro” apenas pela sua narrativa, mas por se lambuzar de características dessa ethicidade hegemônica. Insinua-se *cinema brasileiro sui generis*, quando na verdade é um *cinema tecnotropical*. O conceito de *tecnotropicalidade* é resultado de montagem em três atos:

- Prefixo “tecno”: conhecimento humano aplicado.
- Radical “tropical”: clima tropical como alegoria identitária.
- Sufixo “idade”: noção de qualidade, de devir.

Em meu projeto de ingresso no doutorado e em meus esforços iniciais dentro do programa, eu projetava uma pesquisa sobre *latencialidades* e *estéticas morenas*. Por incluir os

conflitos constitutivos da sociedade brasileira entre as minhas preocupações, a raiz freyriana em *Aquarius* já havia sido identificada – mais por minha intimidade prévia com *O som ao redor*. Mas apenas com o tempo, com mais análises empíricas, pude enxergar os erros, as fragilidades e as áreas de sombra dessa abordagem. Ao me dedicar mais à dimensão tecnocultural de *Aquarius*, uma dimensão inexplorada pelas pesquisas realizadas sobre o filme até o momento, debrucei-me sobre os arquivos de Clara, e a eles dei centralidade. Ao destacar os arquivos musicais, cheguei aos Anos 70 e à sua dimensão correspondente. Na terceira fase, com uma noção mais avançada sobre arquivo, compreendi que *Aquarius*, como objeto integral, era um arquivo e que todas as suas unidades filmicas, enquanto derivações tecnoestéticas, continham memória. Essas unidades, articuladas na montagem e individualizadas nas arqueocartografias, me mostraram a tecnotropicalidade durando de inúmeros modos.

Esses modos serão descritos nos capítulos seguintes, a função deste é reconstituir uma espécie de história da tecnotropicalidade. Nessa linha, delineamos seis marcos principais: o barroco, o modernismo, o concretismo, a tropicália, a televisão e as atualizações contemporâneas. Adiantamos que sua origem mais importante, com as dimensões mais bem acabadas, se daria apenas em 1959, com o álbum *Chega de saudade* (João Gilberto).

Formações literárias

É inviável pensar em *uma* tecnocultura brasileira, em *uma* brasilidade – a não ser que brasilidade no singular indique a *mistura* das identidades (e das ethnicidades) presentes em nosso território.

Desde as primeiras culturas humanas registradas, as *trocas* são comuns entre povoados diferentes: hibridismos, apropriações, heterotopias, coalescências, descontinuidades. seja nas fronteiras dos povoados, dos reinos e dos impérios, seja nas regiões com maior ou menor fluxo migratório. A língua é um bom exemplo, performa e se transforma conforme as distâncias de seus centros administrativos e as irrupções cotidianas da harmonia institucional. Na península ibérica, o lusitano foi apagado pelos conquistadores com a instituição do latim. Depois do enfraquecimento do Império Romano, o português se desenvolveu a partir do latim falado, afastando-se bastante de sua subsidiária. Memórias de tradições antigas seguem para outros territórios conforme a humanidade se move. Mudam o clima, os recursos e as necessidades. Poderes se afirmam e se rompem. Guerras e invasões destroem e apagam, mas também confiscam e preservam patrimônios. Ou seja, não há e nunca houve uma cultura pura e estrita.

Mesmo os povos indígenas do Século XVI, sem contato com o restante do mundo, não eram “nativos” do território sul-americano – e só podem ser descritos assim pelo olhar colonizador. A história mostra como o *homo sapiens* teve a sua formação genética contemporânea na África, e dali migrou. O mais provável é que os povos ameríndios descenderam dos mongóis que atravessaram o Estreito de Bering num período de geleiras firmes. Entre os ameríndios há enormes pluralidades identitárias e culturais. As diferenças entre a tecnocultura dos Maias, dos Astecas, dos Incas e dos Guaranis – e as consequências disso durante o período de invasão europeia – são uma comprovação disso.

As grandes navegações do Século XVI aproximaram a humanidade de um processo de globalização, que se intensificaria até a nossa era, com a revolução digital, na virada do milênio. Desde a conexão marítima, somos um mundo interconectado, e nossas trocas, e as mutações tecnoculturais em função disso, são cada vez mais incomensuráveis – até pela aceleração do crescimento da população mundial. O território onde hoje se encontra a República Federativa do Brasil foi invadido pelo Reino de Portugal, nação dos comerciantes natos, já nesse processo de construção de uma cosmovisão global. A cultura indígena, embora hoje já muito destruída por séculos de hostilidade, sobrevive nas aldeias – só recentemente reconhecidas como patrimônios antropológicos mundiais¹⁵ e protegidas por políticas públicas – e incorporada à cultura e à tecnocultura brasileiras. Seus traços podem ser identificados em todos os lugares, assim como das culturas portuguesa e de povos africanos, das culturas holandesa e francesa no Nordeste e das culturas italiana e alemã no Sul e no Sudeste. Mas hoje, traços de inúmeras outras culturas podem ser identificados no país, como a japonesa e a americana.

Em nosso continente, a invasão europeia provocou um marco tecnocultural profundo. Para Holanda (1995, p. 31), “a tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências”. As expressões indígenas foram ignoradas, conforme a invasão adentrava o território sul-americano e o genocídio se tornava a forma de contato entre os dois mundos. O território foi tornado colônia de Portugal, e assim relegada a anexo de exploração. Como consequência disso, após 322 anos de colonização, nossa tecnocultura se comunica na língua portuguesa. Mesmo

¹⁵ MATHIAS, Fernando; YAMADA, Erika. Declaração da ONU sobre direitos dos povos indígenas. *In*: POVOS Indígenas do Brasil. [S. l.]. Abr., 2010. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Declara%C3%A7%C3%A3o_da_ONU_sobre_direitos_dos_povos_ind%C3%ADgenas. Acesso em: 30 jun. 2020.

com uma atitude imperialista, etnocêntrica e inquisidora, não houve uma transferência cultural unilateral da capital para a colônia. As novidades da ambiência, da paisagem e do clima, os desafios e as necessidades da nova terra, os recursos, a economia, a escravidão, a imigração de outros países e a miscigenação etc. provocaram mutações específicas – promoveram *trocas*.

Desde a invasão, expressões portuguesas são realizadas por aqui, tendo na carta de Pero Vaz de Caminha (1500) a sua peça inaugural. As mais relevantes no desenvolvimento tecnocultural deste território até o início do Século XX se encontram no campo da literatura – com exceção da arquitetura de Aleijadinho. A origem está no choque entre o tecnoestético do idioma e as características da literatura portuguesa (europeia) com a nova ambiência. Para se fazer objeto brasileiro não basta escrever em português, sem assimilar o ambiente. Para Ávila (1975), Gregório de Matos (1636-1696), “europeu tropicalizado”, foi o primeiro a viabilizar “uma saída brasileira na expressão de língua portuguesa”.

Através da leitura digamos *linguística* da poesia de Gregório de Matos, o especialista poderá rastrear o fenômeno emergente de uma *entonação brasileira* da língua, que não será outro senão um modo já específico de sentir, de mentar e exprimir o choque entre as formas de herança e os estímulos e sugestões da peculiaridade tropical do país. Assim, a sua obra poética, aberta tanto estética quanto semanticamente e voltada sempre para a urgência comunicativa, traduz exemplarmente um processo de *apropriação* da linguagem e da realidade, que é o próprio processo do barroco brasileiro. (ÁVILA, 1975, p. 31, grifos do autor).

Entre o período Barroco e o Romântico, o Arcadismo, uma fase da expressão literária brasileira, foi responsável pela implementação da literatura do Ocidente aqui, “graças aos padrões universais por que se regia, e que permitiram articular a nossa atividade literária com o sistema expressivo da civilização a que pertencemos” (CANDIDO, 2007, p. 19). Para Candido (2007), durante o período arcadista e romântico, os escritores tinham a consciência de que estavam fazendo um pouco da nação ao fazer literatura. Intentavam a construção de uma “cultura válida no país”. Os românticos, porém, se fiaram em demasia aos protocolos artísticos europeus, dando um passo atrás com uma camada de superficialidade formal (ÁVILA, 1975).

Até o final do Século XIX, o Brasil foi um país agrário. Colônia de Portugal até 1822 e depois Império, até 1889, passou por mais de 300 anos de escravidão. A República foi proclamada em meio a uma atmosfera socioeconômica marcada por profundas desigualdades, especialmente raciais. As produções artísticas e de imprensa da época, bem como o acesso aos meios de comunicação, eram exclusividade das elites brancas, e as culturas populares eram rechaçadas no fórum público. As oportunidades de acesso e de fomento para talentos eram

quase nulas, mas nem isso impediu a produção de um fenômeno em nossa literatura. Machado de Assis (1839-1908), nascido numa família de classe popular do Rio de Janeiro, de pai negro – filho de escravos alforriados – e de mãe branca, ascendeu socialmente trabalhando em cargos públicos. Hoje reconhecido como um dos mais importantes escritores brasileiros, foi um agente-chave de transição entre o Romantismo e o que viria a seguir. Com *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), Machado de Assis trouxe as peças para a formação de uma literatura (e, conseqüentemente, uma tecnoestética) realista no Brasil.

Para Schwarz, Machado de Assis tratou de problemas nucleares do país, incorporando-os às dinâmicas dramáticas. O contexto de formação sociocultural, onde o escravismo, o favor e o liberalismo produziam uma tessitura social em que “atribui-se independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio etc.” (SCHWARZ, 1992, p. 7), serviu-lhe de matéria bruta. Ao ser capaz de reconhecer de forma inédita as condições do cotidiano nacional, ele tratou de uma partícula da história mundial, que ajuda a explicar nossa identidade brasileira até hoje. Em 2020, o *The New York Times* classificou *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, a nova tradução nos EUA, entre os melhores livros do ano. Ao comentar a escolha, Sehgal (2020) questiona: “É possível que a novela mais moderna e mais surpreendentemente vanguardista a aparecer este ano tenha sido publicada originalmente em 1881?”.

Na época imediata, do outro lado do Atlântico, à título de comparação, ao se dedicar às vis contradições humanas e sociais, Franz Kafka se tornava o Machado de Assis dos alemães.

Modernismo

Até a segunda década do Século XX, nosso desenvolvimento artístico era esparso e isolado, fruto de “milagres” ou de filhos da alta sociedade. Não havia um ambiente para a livre criatividade, era seletivo e pomposo. Mas do seio da elite intelectual paulista, artistas (poetas, artistas plásticos e músicos) se organizaram para expor suas obras em conjunto, com a ambição de romper com os formalismos e os academicismos vigentes. “O grupo jovem encontra receptividade e amparo dos círculos dominantes de São Paulo, misturando intelligentsia, os altos círculos sociais, a plutocracia” (IGLÉSIAS, 1975, p. 14). Embora tenha sido longamente preparado, o grupo Modernista, anunciado em 1921, iria deflagrar suas ideias escandalosas de forma a sacudir o mundo das artes – e a sociedade como um todo – na conhecida Semana de 22, momento que “assinalou o nosso salto para a modernidade estética” (ÁVILA, 1975, p. 9).

Para fundamentar as suas produções, esses artistas revisitaram a história da arte brasileira, as tradições populares e as formações tecnoculturais. Eles “descobriram o passado artístico do país” (IGLÉSIAS, 1975, p. 15). A visão crítica, superadora da ingenuidade, associada à influência de expoentes estrangeiros, como o Impressionismo e o Futurismo, varreu preceitos coagulados e colocou no poente um novo modo de se pensar o país e a artes brasileiras.

A inspiração nas vanguardas francesas e italianas redirecionou o olhar dos artistas. Iglésias (1975) relata as inúmeras viagens (no espaço e no tempo) dos modernistas. Em caravanas, visitaram a Amazônia, o Nordeste, o Sul. Notaram as riquezas da expressão do barroco mineiro, na música e na arquitetura, o estilo Império, os folclores etc. Ao desencobrir as raízes da nacionalidade, foi possível separar o falso do autêntico. As formas genuínas, tropicais, serviram como matéria bruta para as suas criações. Das importações pré-formatadas, riram-se. Da literatura, saíram os primeiro grandes achados. “Foi em torno da poesia que se precisou o conflito entre o novo e o velho” (NUNES, 1975, p. 39).

Marquemos somente o efeito maior do Modernismo na história da cultura brasileira que foi, indubitavelmente, a eliminação dos arrepelamentos azedos e do abatimento sorumbático, que revelavam um como-que-incurável completo de inferioridade secularmente imbricado na personalidade intelectual do Brasil, e sua substituição por uma calma consciência de nossas verdadeiras e curabilíssimas inferioridades. O que – parece – é bem saudável. (MACHADO apud IGLÉSIAS, 1975, p. 17).

Essa grande revisão iria reconhecer em Gregório de Matos um de seus precursores porque “o modernismo [...] responderia a duas sortes principais de proposições: a de uma linguagem em curso criativo e a de uma realidade contextual inseparável de nossa peculiar experiência de expressão” (ÁVILA, 1975, p. 30). A postura mais importante do movimento foi a introdução da essencialidade da pesquisa, tanto histórica quanto tecnoestética. Como resultado, produziu-se uma visão crítica da experiência humana. Ávila (1975, p. 35) exemplifica essa pesquisa nos romances *Memórias sentimentais de João Miramar* (Oswald de Andrade, 1924) e *Macunaíma* (Mário de Andrade, 1928), protótipos do Modernismo literário, quando retomam “uma linha de prosa fragmentária ou prosa-montagem esboçada ainda na ancestralidade barroca”. Assim, há uma reflexão sobre a linguagem como conhecimento aplicado e forma cultural, o que significou consciência e domínio tecnoestético.

Isso não quer dizer que escritores de outros tempos tenham apenas copiado os estrangeiros, embora muitos tenham. Apenas imputa como ponto sensível de autenticidade a compreensão do estado das artes nacional e internacional na gênese criativa. Outro ganho para

o pensamento artístico foi a consideração das descobertas científicas (da antropologia, da sociologia, da etnografia etc.) e das relações entre os acontecimentos locais e globais, localizados no período histórico – que no Brasil era o centenário da Independência. “Elementos que viriam a confluir e atuar, em coesão ou alternância dialética, em todo o desdobramento do discurso reflexivo modernista, até encontrar sua saturação criativa na obra-ápice, na obra-limite que é *Grande sertão: veredas*” (ÁVILA, 1975, p. 35).

O romance de Guimarães Rosa (1956) carrega em seu DNA o desenvolvimento de 24 anos de Modernismo. A narrativa se passa na fronteira entre os sertões mineiro e baiano, e atualiza devires locais-nacionais por meio da trama e do modo coloquial como é narrada – pelo jagunço Riobaldo, personagem central. “Talvez Mário de Andrade, com seu Macunaíma, tenha sido o único a empreender uma apreensão global do Brasil” (ÉLIS, 1975, p. 88), ademais o Modernismo se compôs de retratos regionais, embora a pretensão fosse capturar a nação na região. Na década de 1930 a região Nordeste se tornou uma forma poderosa. Por meio da fala, dos sotaques, das gírias e da semântica regional, a tradição oral foi incorporada e autenticada na literatura. Desse modo, nossos escritores se afastaram da tecnoestética portuguesa e, ao mesmo tempo, do elitismo – falar e escrever em desacordo à norma culta não era mais um problema, mas sim elemento constitutivo. Essa literatura, porém, construiu-se contornada pelas raízes impressionistas e expressionistas das gerações anteriores, ainda demarcando certo “atraso”. “O romance regional brasileiro, embora surgido ao tempo em que as experiências de Proust, Joyce, Faulkner e outros já existiam, não incorporou suas técnicas e invenções” (ÉLIS, 1975, p. 98).

Antropofagia

O Modernismo não foi um movimento homogêneo, dividiu-se em grupos e correntes díspares e até contraditórias. À tecnotropicalidade contribuiu a corrente dos Andrades, Mário e Oswald, ao construírem uma visão crítica a respeito do *primitivo* como achado. Entre as suas principais atitudes tecnoestéticas está o *Manifesto Antropófago* (Oswald de Andrade, 1928), um tratado daquilo que viria a ser uma ferramenta ética radical – práxis nas experiências mais produtivas dos modernistas. Para Campos (1977, p. 183), o “humanismo antropofágico” de Oswald se constituiu por dois elementos, o “antimessianismo e a devoração crítica (a ‘absorção’ criativa, não contemplativa, do legado da tradição, feita antes numa perspectiva sincrônica – numa ‘contínua atualidade’ – do que diacrônica)”. Ora, se éramos um país tão híbrido e com mitos tão diversos, sem tradições milenares e outros amalgamas constituintes de uma cultura

una, nascida na égide da mundialização, seria razoável encontrar na tecnologia estética um espaço onde se instalar, às vezes como pirata histórico, noutras como rebelde alimentado. “A antropofagia de Oswald de Andrade nos ensina que, se necessário, devemos ser insolentes, tanto na defesa de nossas tradições, quanto na absorção do que vem de fora. Nem timidez nem recato” (MORAIS, 1997, p. 9).

Alimentar-se de outras culturas foi uma atitude perspicaz em uma realidade pós-colonial. Afirma Zagury (1975, p. 110) sobre a antropofagia: “é preciso estabelecer a relação correta entre esse reconhecimento de humildade alimentar capaz de metabolizar-se na única verdadeira grandeza criadora, por assimilação e combinação sempre renovada, e a vigilância crítica estabelecida como dever permanente”. Observando essas posturas foi possível identificar traços de *ethicidades brasileiras críticas*. Nesse espectro, se reconheceu em *Memórias de um sargento de milícias* (Manuel Antônio de Almeida, 1853) uma das obras seminais de nossa literatura. Para Candido (1970, p. 9), Almeida foi o primeiro escritor a captar um “arquétipo do brasileiro”, capaz de “intuir, além dos fragmentos descritos, certos princípios constitutivos da sociedade –, elemento oculto que age como totalizador dos aspectos parciais”. A trama se desenvolve no conflito entre ordem e desordem, com uma postura radical ante a tolerância com a corrupção da moral judaico-cristã e das regras sociais. “As pessoas fazem coisas que poderiam ser qualificadas como reprováveis, mas fazem também outras dignas de louvor, que as compensam. E como todos têm defeitos, ninguém merece censura” (CANDIDO, 1970, p. 16). Ela mostra a nossa *flexibilidade pluralizante* ao novo e à vida solta anti-puritana. Candido faz uma comparação para mostrar como a cultura dos EUA foi mais férrea e, portanto, desumanizadora na regulação social e na defesa da pureza nacional.

No Brasil, nunca os grupos ou os indivíduos encontraram efetivamente tais formas; nunca tiveram a obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho. As formas espontâneas da sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência. (CANDIDO, 1970, p. 18).

Memórias se passa no período da escravidão, mas não tem personagens escravos, propondo uma leitura urbana e cultural da realidade, que deságua no arquétipo da *malandragem*. A sua originalidade passa também pelo estilo, pois é coloquial e simples, desprovido de maneirismos, beletrismos e outras modas características que poderiam datá-lo ou confiná-lo a um grupo, como é a obra romântica de José de Alencar. O livro foi esquecido

em sua época, sendo resgatado apenas após a conflagração de 22. *Macunaíma*, do herói sem nenhum caráter, deglute e explora esse arquétipo e esse estilo.

A antropofagia modernista ganharia novas camadas após o primeiro período (1922-1930). Se atualizaria em dois núcleos principais: nas poesias de João Cabral de Melo Neto e em vanguardas da década de 1950, como o Concretismo.

Poesia e montagem

No primeiro poema de *Morte e vida severina* (João Cabral de Melo Neto, 1955) já se tem as principais características da poesia do autor: a incrustação tecnocultural do personagem narrador à tecnoestética textual; as unidades de sotaque, da tradição oral regional, da literatura folclórica, do cordel, dos costumes e das tradições, relacionadas e conflitadas com a história popular e o movimento histórico da imigração, do retirante.

O meu nome é Severino,
 não tenho outro de pia.
 Como há muitos Severinos,
 que é santo de romaria,
 deram então de me chamar
 Severino de Maria;
 como há muitos Severinos
 com mães chamadas Maria,
 fiquei sendo o da Maria
 do finado Zacarias,
 mas isso ainda diz pouco:
 há muitos na freguesia,
 por causa de um coronel
 que se chamou Zacarias
 e que foi o mais antigo
 senhor desta sesmaria.
 Como então dizer quem fala
 ora a Vossas Senhorias?
 (CABRAL DE MELO NETO, 2010, p. 68).

Mais do que contar a história de seu povo, Cabral de Melo Neto se interessou por fazer poesia, uma poesia autêntica, como a genuinidade de um canto popular atravessado por um refinamento literário moderno. As técnicas e a estéticas empregadas na poesia são de ambas as origens, nordestina e internacional.

Nessa esteira, um grupo de poetas cruzou elementos de Cabral de Melo Neto com outros de Oswald e a sua poesia-montagem, os manifestos do Pau-Brasil e da Antropofagia, alçados por uma concepção pós-moderna, e passou a pensar o texto de forma ainda mais *sistêmica*. Esse

trato da matéria artística iria, junto da postura modernista, deslocar a poética, primeira matéria tecnotropical, para outros *universos tecnocomunicacionais* – sendo a música o primeiro deles. Poetas como Décio Pignatari e os irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos propuseram aqui uma discussão vigente no mundo, a partir de suas poesias concretas. “Ocorreu na poesia brasileira um espessamento da escrita, historicamente proveniente de Mallarmé” (SANT’ANNA, 1975, p. 67). O poema concreto considera o visual das palavras e das formas, aproveita os seus potenciais material, espacial e arquitetural, dando-lhe novas dimensões. Com Mallarmé, a referência número um, explica Haroldo de Campos¹⁶, “é rompida a métrica do verso, é dispersa a forma fixa do verso, é escandido como uma partitura musical e com um jogo de recursos tipográficos etc.”. Eis uma questão central da tecnotropicalidade, a sua constituição audiovisual, pela *montagem rizomática como forma tecnoestética*.

Para Eisenstein (2002), a montagem é o princípio operativo de todas as artes, e sustenta esse argumento a partir da poesia Haikai japonesa e a sua natureza linguística planificada¹⁷. A Poesia Pau Brasil de Oswald de Andrade, marcada pelo manifesto de 1924, para Campos (1977), já se caracterizava por estes princípios: “visualidade e concisão”. Escreveu Oswald no manifesto: “O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa”. Campos (1977) articula esses princípios aos de Mallarmé, como primeiro poeta concreto do Ocidente, aos do imagismo de Ezra Pound e aos do futurismo de Ungaretti, os quais serviram de base para os concretistas brasileiros – poesia que teve como precursor nacional o próprio Oswald, com os seus “poemas-minuto”.

A montagem como princípio seria a partir de 1895 levada ao máximo de sua potência com a invenção da tecnologia cinematográfica, constituindo-se como a primeira expressão tecnohumana pós-moderna.

Música Popular Brasileira

¹⁶ Haroldo de Campos sobre Baudelaire e Mallarmé: Modernismo e Pós Modernismo (1995). [S. l.: s. n.], 23 mar. 2016. 1 vídeo (3 min 16 seg). Disponível em: https://youtu.be/_d8ksByprmo. Acesso em: 13 ago. 2020.

¹⁷ Antes de Eisenstein, Ernest Fenollosa apontava sobre a poesia chinesa Kanji, que serviu de base para o Haikai japonês, sua qualidade de instrumento para a construção poética. “Neste processo de compor, duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas” (FENOLLOSA apud CAMPOS, 1977, p. 64).

Na passagem do período dos modernistas até o dos concretistas, o Brasil atravessou a Primeira República, da política do café com leite, a Era Vargas, a industrialização, a modernização das leis trabalhistas, a aceleração na urbanização e, na década de 1950, a República Nova. Nosso país já era bem diferente quando Juscelino Kubitschek foi alçado à presidência. A sua política desenvolvimentista foi um marco tecnocultural pela criação daquilo que seria o totem e a aurora da segunda metade do Século XX para a nação: Brasília. Com projeto urbanístico de Lucio Costa, arquiteto de Oscar Niemeyer e engenharia de Joaquim Cardozo, a nova capital do Brasil seria ela mesma um tributo modernista – e exemplo das muitas contradições nacionais. Para Roberto Menescal, Brasília, como um símbolo de grandeza, deu um impulso à tecnocultura, “para a nossa música, foi fundamental” (SCHMIDT, 2010). Mais do que o monumento, Brasília autenticou a origem do industrial-modernismo cosmopolita. Com ela, o Brasil se inseria na era do Capitalismo moderno, e em termos de tecnocultura, o modernismo se tornaria *pop*. O Brasil passou a *se comercializar* em alta escala; não apenas seus manufaturados, suas commodities ou suas matérias-primas, mas os seus símbolos, os seus valores, as suas imagens. Note-se, isso de forma alguma promoveu um rompimento na linha evolutiva do Modernismo, pelo contrário, fortaleceu-a ao dar-lhe novas dimensões. E isso iria se atualizar em primeiro lugar na música.

Para Mendes (1975), diferentemente de outras expressões, a forma musical é a mesma em todo o Ocidente. A originalidade em música está na remontagem dos elementos constitutivos dessa forma, arranjando novos sentidos ao conjunto. O autor argumenta que quanto mais distante de qualquer tradição, mais específica é a música. Ligar a criação musical a “fontes de nacionalidade” apenas ecoaria a linguagem ocidental. Um exemplo é o modalismo nordestino: um reflexo distante do canto gregoriano medieval europeu.

Nas primeiras décadas do Século XX, o mundo conheceu a música original americana: urbana e popular. As novidades, o jazz, o tango, a rumba e o samba se tornaram os primeiros sintomas de uma “cultura de massas”, ao surgirem junto com a popularização do rádio. Em nenhum outro lugar do mundo os novos meios de comunicação eletrônicos permearam a sociedade com tamanha facilidade como em nosso continente – jovem por natureza. Com um pragmatismo cosmopolita e antropofágico, artistas se afastaram da música folclórica para *criar*. O folclore atuou apenas sobre os temas e as motivações, mas não na linguagem musical moderna.

Os principais responsáveis por um rompimento com a tradição europeia na América foram Charles Ives e Heitor Villa-Lobos. “Dois inventores de primeira linha, representantes de uma cultura tipicamente americana, um refletindo a paisagem industrial-urbana dos Estados

Unidos, o outro a paisagem tropical-urbana do Brasil” (MENDES, 1975, p. 130). A importância de Villa-Lobos para a tecnotropicalidade é esta, não por questões de nacionalismo ou de folclorismo, ora atribuídos à sua obra, mas pela capacidade inventiva de sua música; a sua atitude inspiradora de remontar em forma musical o que nós e o que o resto do mundo já tinha de melhor. Os modernistas, entretanto, afastaram Villa-Lobos da invenção e o empurraram ao folclorismo. Mário de Andrade escreveu um manifesto musical que para Mendes (1975, p. 133) continha uma “visão deformada”, e sufocou o prévio espírito livre de sua música – e daquela geração de postulantes a modernistas.

Já na década de 1950, o “efeito dos modernistas” (não confundir com *tecnoestética modernista*) iria diminuir com a rebeldia de uma nova leva de músicos, sob “orientação estética não em seu meio, mas junto a poetas renovadores da língua portuguesa, como os poetas concretos paulistas” (MENDES, 1975, p. 134). O primeiro desses músicos a *inventar* foi Rogério Duprat, em sua composição de *Concertino para trompa, oboé e cordas* (1958).

Ao mesmo tempo, um grupo de artistas cariocas, influenciados pelo jazz americano (bebop e cool jazz), procurava atualizar a nossa maior instituição musical, o samba. Após alguns movimentos de incorporação de técnicas e procedimentos desses ritmos americanos – sendo Johnny Alf uma figura central desse processo –, o trio Antonio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto apresentou um novo ritmo brasileiro: a bossa nova. A filosofia e a práxis desse movimento, que revolucionou a música popular brasileira, é antropofágica.

Segundo o conceito da bossa-nova, revitalização dos característicos regionais de nosso populário se faz sem prejuízo da importação de procedimentos tomados a outras culturas musicais populares ou ainda à música erudita. É necessário, apenas, que da incorporação de recursos de outra procedência possa resultar uma integração, garantindo-se a individualidade das composições pela não-diluição dos elementos regionais. (BRITO, 1993, p. 24).

As ideias centrais foram remover a hierarquia entre música “cultura” e “popular”, superar os legados do Romantismo e cultivar o cancionário popular nacional, com a intenção de integrá-lo à música internacional contemporânea. Foi a partir dessa atualização que, segundo Brito (1993), o samba-canção foi preservado e não diluído no bolero centro-americano. O canto ganhou uma nova dimensão, substituindo a ênfase no perfeccionismo específico das “grandes vozes” pela desconstrução dos valores performáticos. A improvisação e a personificação da voz foram novidades implementadas. “Os atributos psicológicos que surgem ao se cantar a sílaba, o vocábulo são considerados em sua totalidade e complexidade. A palavra ganha assim um

valor pelo que representa como individualidade sonora” (BRITO, 1993, p. 38). Dessa forma, como argumenta Augusto de Campos, as letras bossanovistas se aproximam do procedimento chamado pelos poetas concretos de isomorfismo, “conflito fundo-forma em busca de identificação” (BRITO, 1993, p. 38), ao acoplar as letras à criação melódica. Esse uníssono é a própria música concreta brasileira.

A bossa nova, “a Brasília da música popular” (SANCHES, 2000, p. 30), foi a eclosão de um desenvolvimento que já vinha propondo inovações ao samba desde a década de 1930 pelo menos, por músicos como Dorival Caymmi. O baiano já se distinguia do projeto nacionalista de Mário de Andrade, falava de realidades familiares à experiência dele, sem se preocupar com o “cívico-didatismo”, aproveitando o samba tradicional sem ser folclorista, e trazendo peças compositivas do impressionismo europeu. As inovações de Caymmi passam despercebidas porque nunca tiveram um caráter traumático “como ocorreu com João Gilberto e, explosivamente, com a tropicália” (RISÉRIO, 1993, p. 15). Embora não fosse um projetista, contribuiu na prática com o concretismo na música. Também foi fundamental para o processo de autenticação de matrizes da cultura popular afro-brasileira. A incorporação do universo e da cosmovisão do Candomblé é um dos melhores exemplos. Junto disso, suas poesias musicadas, permeadas pela tradição oral, se espalhavam pelo rádio dando “relevo estético à fala brasileira” (RISÉRIO, 1993, p. 32).

O mais importante de sua obra é que, além do alinhamento às novidades artísticas da época, ele foi um etnógrafo, capaz de captar a cultura popular como poucos. Dentre esses poucos está Jorge Amado, com quem divide a responsabilidade pela concepção de uma espécie de *tecnoestética baiana*. Sobre Caymmi, Risério (1993, p. 110) afirma que “sua obra é a figuração plena de uma Bahia ideal, sedutora, livre de atributos incômodos e indesejáveis [...] o mito baiano está assentado num tripé: antiguidade histórica, originalidade cultural e beleza natural e urbana”. Foi a partir desse mito, da Bahia exótica e erótica, que ele se comunicou com o polo urbano-industrial do país. E, aliado à toda gente baiana¹⁸ que começava a influenciar a MPB – e a tecnocultura como um todo –, tornou a Bahia uma espécie de *oráculo tecnotropical*. Caymmi influenciaria a fase mais potente da bossa nova e, logo depois, a tropicália.

¹⁸ Vale mencionar a importância dos investimentos em cultura feitos pela gestão do reitor Edgar Santos à frente da Universidade Federal da Bahia e pela gestão de Lina Bo Bard no Museu de Arte Moderna da Bahia, citados por várias fontes como responsáveis pela criação de um ambiente cultural fértil, que possibilitou a formação de uma geração de artistas importantes, como Caetano Veloso, Maria Bethânia e Glauber Rocha.

Em 1959, o baiano João Gilberto lançou o álbum que seria um marco para a bossa nova e para tecnotropicalidade – talvez o seu ponto de inflexão mais importante. *Chega de saudade* deflagrou a tecnoestética geral do movimento bossanovista ao remodelar aspectos matriciais do samba, incorporá-lo a uma nova atitude, antropofágica e contemporânea. Na contracapa do disco, encontra-se um texto de Tom Jobim que diz: “João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo. Ele acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que – embora à primeira vista não pareça – pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial”. *Chega de saudade* embalou o samba para exportação, dentro e fora do país. Não apenas porque o tornava “palatável”, mas porque apresentava novidades ligadas ao modo como se fazia música no mundo. Assim como a literatura concretista brasileira estava “em dia com o mundo” naquela década, a bossa nova forneceu essa amplitude às ethnicidades brasileiras. “A nova batida de João Gilberto, as modernas músicas de Tom Jobim e as letras coloquiais de Vinicius de Moraes traduziam o espírito do final da década de 1950. A bossa nova renovou o gosto pela cultura brasileira em toda uma geração de jovens artistas” (TERRA; CALIL, 2013, p. 11). O movimento forneceu novas perspectivas à música brasileira, como descritas por Caetano Veloso (1997, p. 32):

A bossa nova nos arrebatou. O que eu acompanhei como uma sucessão de delícias para minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto, o nosso acervo e – o que é mais importante – as nossas possibilidades. João Gilberto, com sua interpretação muito pessoal e muito penetrante do espírito do samba, a qual se manifestava numa batida de violão mecanicamente simples mas musicalmente difícil por sugerir uma infinidade de maneiras sutis de fazer as frases melódico-poéticas gíngarem sobre a harmonia de vozes que caminhavam com fluência e equilíbrio, catalisou os elementos deflagradores de uma revolução que não só tornou possível o pleno desenvolvimento do trabalho de Antônio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Newton Mendonça, João Donato, Ronaldo Bôscoli, Sérgio Ricardo – seus companheiros de geração – e abriu um caminho para os mais novos que vinham chegando – Roberto Menescal, Sérgio Mendes, Nara Leão, Baden Powell, Leny Andrade –, como deu sentido às buscas de músicos talentosos que, desde os anos 40, vinham tentando uma modernização através da imitação da música americana – Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, o conjunto vocal Os Cariocas –, revalorizando a qualidade de suas criações e a legitimidade de suas pretensões (mas também driblando-os a todos com uma demonstração de domínio dos procedimentos do cool jazz, então a ponta-de-lança da invenção nos Estados Unidos, dos quais ele fazia um uso que lhe permitiu melhor religar-se ao que sabia ser grande na tradição brasileira: o canto de Orlando Silva e Ciro Monteiro, a composição de Ary Barroso e Dorival Caymmi, de Wilson Batista e Geraldo Pereira, as iluminações de Assis Valente, em suma, todo um mundo de que aqueles modernizadores se queriam desmembrar em seu apego a estilos

americanos já meio envelhecidos); marcou, assim, uma posição em face da feitura e fruição de música popular no Brasil que sugeria programas para o futuro e punha o passado em nova perspectiva – o que chamou a atenção de músicos eruditos, poetas de vanguarda e mestres de bateria de escolas de samba.

Televisão

Os meios de comunicação eletrônicos e outras inovações tecnoculturais começavam a acelerar as transformações no mundo. À aurora dos Anos 60, com concretistas e bossanovistas na vanguarda da expressão tecnotropical, o desafio de se atualizar se tornou constante. Nesta década também entraram em cena o cinema e o teatro. Mas seria o início de um domínio tecnocultural da “nova invenção” (BELCHIOR, 1976) no Brasil. A televisão acomodaria um fórum de debate nacional sobre os rumos tecnoestéticos nacionais. No começo, foi de maior importância as apresentações musicais, um período que se tornou conhecido como a Era dos Festivais. Foi entre essas disputas e conflitos televisionados que se chegaria a um auge da popularidade tecnotropical, com o movimento organizado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. A tropicália foi configurada a partir de inúmeros marcos e influências, incluindo o mapa descrito neste capítulo, mais a incorporação de elementos das transformações ocorridas durante a década de 1960.

Em 1963, um grupo de músicos – dentre eles, Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Gilberto Mendes – lançou o manifesto *Música nova*. O documento sistematiza um conjunto de unidades filosóficas que caracterizam suas mudanças de perspectiva em termos de linguagem e de forma musical no espectro de toda a tecnocultura. Num trecho emblemático, os músicos falam sobre a necessidade da inserção na mundialização como estratégia de autonomia pós-colonial:

Cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p. ex. atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semicolonial. Participar significa libertar a cultura desses entraves (infraestruturais) e das superestruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem.¹⁹

¹⁹ COZZELLA, Damiano et al. *Música nova*. In: LATINOAMÉRICA Música. [S. l., 2020?]. Disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-po.html>. Acesso em: 11 jul. 2020.

Esses artistas e seus fundamentos alimentariam os preceitos de alguns dos principais participantes dos festivais, que acreditavam na comunicação popular mais do que na “arte” – em sua visão ufana. Por conta disso, diz Júlio Medáglio, “no Brasil dos anos 1960, houve uma aproximação entre a música erudita e a música popular que não aconteceu em nenhuma outra parte do mundo” (TERRA; CALIL, 2013, p. 268). A televisão deu nova paisagem às formas modernas, e essa transformação aconteceu diante dos olhos de milhões de espectadores, num momento em que a liberdade de expressão era combatida. “A chamada era dos festivais não só serviu de contraponto à ditadura, revelou nomes de peso e lançou modismos, como também foi a gênese da MPB diversificada e sofisticada que conhecemos atualmente” (TERRA; CALIL, 2013, p. 12).

A Ditadura Militar é um elemento-chave tanto para a tecnoestética, para os elementos da composição musical nos festivais, quanto para sua fruição – eminentemente politizada. Para José Carlos Capinam, os festivais funcionavam como “diques que escoavam os sentimentos represados de uma sociedade sob censura” (TERRA; CALIL, 2013, p. 225). O público dos teatros onde aconteciam as apresentações e as transmissões televisivas participava vaiando, aplaudindo e debatendo os conteúdos musicais, ora como coadjuvante, ora como protagonista.

O primeiro grande sucesso televisivo foi Elis Regina, ao combinar uma série de atributos de voz, de corpo, de canto e de coreografia, resultando numa *autenticidade televisiva*. Por sua voz, a bossa nova foi divulgada para fora do eixo Rio-São Paulo – ainda que a televisão fosse naquele momento bastante incipiente, e o televisor, um artigo limitado a instituições e a lares das classes altas. “Elis extroverteu a bossa nova, desencravou-a, tirou-a do âmbito restrito da música de câmara e colocou-a no palco-auditório de TV” (CAMPOS, 1993, p. 54). Mas com o início dos festivais, ela encontraria a concorrência de inúmeros artistas, dentre os quais permaneceu como destaque pelas características televisivas. Entre as suas maiores contribuições estão a canção *Arrastão* (1965), vencedora do *I Festival Nacional da Música Popular Brasileira*, e o seu programa de TV, *O fino da bossa* (Miéle e Ronaldo Bôscoli, 1965-1967), apresentado com Jair Rodrigues.

Pelo *III Festival da Música Popular Brasileira* da TV Record, de 1967, pode-se ter uma ideia mais nítida sobre o estado da arte da música, e o contexto que nos interessa sobre a tecnocultura daquele período. Num contexto de ânimos inflamados, a MPB foi palco de uma grande batalha dialética. Apresentaram-se na etapa final dessa competição nomes como Chico Buarque, Roberto Carlos, Geraldo Vandré, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Longe de apenas uma competição entre músicos, eles representavam formas e ideologias. Enquanto Roberto Carlos, líder da Jovem Guarda, tornava-se o maior ídolo das massas, já conhecido como “o rei”,

mimetizava o rock americano e Vandré lutava mais pela justiça sócio-política, contra a ditadura, do que por um estilo musical próprio, os outros três supracitados sofisticavam a MPB. Mais nos interessa Gil e Caetano, pois suas apresentações naquele dia impulsionaram uma transformação tecnocultural drástica.

Ao subir no palco para defender *Alegria, alegria* (1967), Caetano Veloso, ao lado da banda Beat Boys, foi furiosamente vaiado pelo público. O principal motivo era a inserção da guitarra elétrica no seu conjunto instrumental – naquele momento, vista como símbolo do imperialismo americano. O movimento de oposição ao instrumento (que era protecionista e nacionalista, e que foi aproveitado pelos diretores das emissoras de TV para incendiar ainda mais as disputas e assim aumentar as audiências) organizou até uma passeata, que aconteceu no dia 17 de julho de 1967, liderada pelo grupo em torno de Elis Regina. A vaia contra Caetano, porém, durou até o começo da cantoria. A performance dobrou a resistência alimentada pelos meses antecedentes e os aplausos unânimes no final mostraram a primeira vitória do nascente movimento. Nelson Motta conta: “foi uma das maiores emoções que eu senti no show business, ao ver um artista no palco virar completamente uma multidão feroz sem dizer uma palavra, só cantando” (TERRA; CALIL, 2013, p. 242). Para Júlio Medáglio, “em dois minutos, houve uma mudança de mentalidade na música popular brasileira” (TERRA; CALIL, 2013, p. 272). A marchinha *Alegria, alegria* faz inúmeras menções a objetos tecnoculturais, de Sartre, passando por Brigitte Bardot, Chacrinha, até o ícone capitalista, Coca-Cola. Essa justaposição carnavalesca (ao modo lisboano) e internacionalista marcaria o surgimento da tropicália.

Nesse mesmo dia, Gilberto Gil defendeu a sua *Domingo no parque* (1967), ao lado da banda Os Mutantes. Também foi muito vaiado. A canção tem uma composição que na época (e para muita gente ainda hoje, como Nelson Motta) foi tida como “cinematográfica”. A narração da trama é estilizada, montada num fluxo onde o tempo ancora uma cadeia de acontecimentos, que requer um esforço de montagem do ouvinte – assim como na forma filmica. Gil mesmo fala em entrevistas sobre a forte influência do cinema nos artistas da época. Mas como já deve estar claro até aqui, a montagem é uma qualidade de todas as artes, o que a máquina-cinema faz é expor essa qualidade. O que Gil fazia na verdade era aprimorar a prosa-montagem, o poema minuto e o concretismo literário, sobrepujando a música popular a um novo nível de expressão, sendo ao mesmo tempo erudito, jovem e popular.

Venceu aquela edição do festival uma canção hoje pouco conhecida, *Ponteio* (Edu Lobo, 1967). Mas *Domingo no parque* ficou em segundo lugar e *Alegria, alegria*, em quarto. “O que as duas canções – hostilizadas por bossanovistas e paladinos do protesto – trouxeram ao cenário MPB foi isto: a prática de assimilar formas de manifestação rejeitadas pelas elites

que consumiam música popular ‘de raíz’, integrando-as no aparato cultural brasileiro” (SANCHES, 2000, p. 47). Chico Buarque, na companhia do conjunto MPB4, com a sua *Roda viva* (1967), ficou com o terceiro lugar.

Esse festival, transmitido ao vivo pela televisão, e hoje disponível na íntegra em sites de streaming²⁰, documentado em *Uma noite em 67* (Ricardo Calil e Renato Terra, 2010), é um documento importante sobre a altura do estado da arte da música e como se chegou a uma grande encruzilhada tecnoestética. Nos festivais de 1968, a guitarra elétrica era consenso e não sofria mais preconceito. Mas os tropicalistas ainda tinham dois oponentes: a esquerda mais inflamada e o conservadorismo religioso-militar.

Pop, crítico, violento

1967 é a antessala do ano mais vibrante do Século XX. Foi o ano de preparação para a eclosão da tropicalia. Três objetos tecnoculturais desse ano nos ajudam a pensar aquele contexto, pois serviriam como elementos de impacto na tecnoestética tropicalista.

O primeiro deles é o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (The Beatles, 1967). Àquela altura a banda britânica já reorganizava o rock, e esse restauro ético se tornava um fenômeno mundial. *Sgt. Pepper's* levou a bricolagem linguístico-musical à última instância, tendo no rock americano apenas um ponto de partida. Foi talvez o maior expoente da nascente *tecnocultura pop*, sendo uma espécie de *avant-pop*, que aproximou a invenção em linguagem e tecnoestética à grande abrangência popular. “A lição que, desde o início, Gil quisera aprender dos Beatles era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores – e dos consumidores” (VELOSO, 1997, p. 164).

Na esteira *desse pop*, os tropicalistas incluíram uma nova operação artística em suas produções, que foi fundamental para acompanhar aquela etapa do capitalismo: o *kitsch*. Esse conceito na origem, segundo Moles (1994), diz respeito a mercadorias ordinárias, criadas a partir de outros objetos “autênticos” ou “originais”, como cópias alteradas, para vender em grandes lojas. “O fenômeno Kitsch baseia-se em uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a da aceleração” (MOLES, 1994, p. 20). Na aurora dos Anos 70, de sofisticação da economia de mercado e da

²⁰ III Festival da MPB 1967 - A Grande Final (TV Record). [S. l.: s. n.], 29 mar. 2017. 1 vídeo (2 hor 2 min). Disponível em: <https://youtu.be/kB5XJR6w2C4>. Acesso em: 13 jul. 2020.

aceleração drástica da população, os defensores do pop viam no kitsch uma maneira de aproximar sujeitos das “grandes obras”, deixando-as à sua altura. Pela televisão, com as mesmas imagens penetrando os lares de milhões de pessoas, era preciso um modo não-excludente de se comunicar. O kitsch é uma operação de suavização e de aproximação. O cinema hollywoodiano foi a indústria que melhor compreendeu esse campo. Até hoje a maior parte de sua produção é kitsch. Operação fundamental para a conquista e a hegemonia do mercado audiovisual mundial. No Brasil, um estrato modernista conhecido como verdeamarelismo assimilou o kitsch em sua intenção ordinária, e procurou vender matéria-prima a toque de caixa: “macumba para turista ver”. “Não foi à toa que, em sua evolução posterior, o ‘verdeamarelismo’ andou de namoro ferrado com o ‘integralismo’, o mais Kitsch de nossos movimentos políticos” (CAMPOS, 1977, p. 199).

A vertente tropicalista, por outro lado, apropriou-se do kitsch promovendo um ato crítico de tomada de consciência, assim usou o kitsch com a “sua capacidade de conferir informação original ao lugar comum” (CAMPOS, 1977, p. 198). Foi importante para os tropicalistas compreenderem o lugar do pop e as suas operações internas no momento de suas decisões microscópicas. Ao contrário de negar a televisão, a Jovem Guarda e Carmen Miranda, eles valorizaram e incorporaram as suas imagens em seu próprio processo de constituição. Chacrinha, Elis Regina, Roberto Carlos, fenômenos nacionais foram reinstalados numa nova proposta. Assim, a tropicália foi uma espécie de *pop crítico*. À altura da beatlemania, Caetano Veloso se tornou a primeira celebridade musical brasileira – em novembro de 1967, ele teve o casamento arruinado por conta das fãs (VELOSO, 1997).

O segundo objeto é o terceiro longa-metragem de Glauber Rocha, *Terra em transe* (1967). Para Barros (1975), após décadas de mimetizações atrasadas e inovações tímidas, como as de Humberto Mauro, e conquistas importantes como *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *O grande momento* (Roberto Santos, 1958) – obras ainda vinculadas a expressões soviéticas e americanas –, o cinema no Brasil se modernizou com a eclosão do Cinema Novo; com *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). O Cinema Novo formou oposição à tecnoestética das chanchadas e ao ethos industrial da Companhia Vera Cruz, incorporando elementos do Neorealismo italiano e da Nouvelle Vague francesa, em busca de uma *autenticidade*. Seu mais influente pensador foi Glauber Rocha, que advogava pelo exorcismo da miséria do povo em forma cinematográfica. Muito diferente de *Deus e o diabo*, realizado antes do golpe militar, *Terra em transe* apresenta uma crítica visceral à esquerda política. Com a cena de um integrante do povo calado e denunciado por um político “progressista” como “imbecil, analfabeto e despolidizado”,

Glauber assumia uma nova postura. “O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava” (VELOSO, 1997, p. 100).

O filme foi uma bomba nuclear no mundo das artes. “A fragmentação, a dispersão narrativa, a incorporação de novos meios de expressão, comunicação e informação se instalaram de forma palpável e definitiva na cultura e na arte brasileiras com aquela obra de Glauber” (SANCHES, 2000, p. 39). O cinema de Glauber em 1967 assumia a sua principal potencialidade, para além do proselitismo e da teleologia: a montagem. No caso, a montagem alegórica. As unidades filmicas são engendradas a partir de um sistema ético dependente de uma constelação sócio-histórica. Eldorado, o país fictício do filme, é uma referência ao Brasil – do mesmo modo que Tropicália é Brasília. Assim, *Terra em transe* se enreda em elementos políticos, sociais, filosóficos e carnavalescos, entregando unidades à combustão. Ficava claro que depois de 30 anos de progresso do Modernismo, era chegada a hora de mais um traumático escândalo.

O Cinema Novo era, assim como a Bossa Nova, mais um movimento à altura de Brasília – do fantástico Brasil modernista, coroado por suas desigualdades extremas. Glauber tinha uma “vontade de exportar” (VELOSO, 1997, 243), mas isso não o impediu por lutar por um cinema jovem, autêntico e profundo. Para ele, *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), que havia vencido a Palma de Ouro em Cannes, “não provoca a menor reflexão” (ROCHA, 2003, p. 164). A simplicidade gasta com um final “de esquerda” não era a resposta procurada²¹. Glauber preferia montar imagens ligadas às contradições brasileiras. Para Calado (1997, p. 104), “a discoteca do Chacrinha e *Terra em transe* tinham muita coisa em comum”. A televisão como meio complexo, ora alienador, ora potencial, começava a ser estudado no meio artístico.

O terceiro objeto tecnocultural é a primeira montagem da peça *O rei da vela* (Oswald de Andrade, 1937), em 1967, por Zé Celso. O resgate do texto de Oswald se deu num período oportuno pelo caráter da peça e pelo amadurecimento do teatro brasileiro. O seu patrono mais reconhecido é Antônio de Alcântara Machado, para quem o teatro brasileiro precisava nascer a partir do popular – tendo no circo a sua imagem medular.

Desde 1940 vinham os nossos autores utilizando a prática, se não a teoria, da “salvação pelo popular”. Nelson Rodrigues, em suas peças realistas,

²¹ Nesse sentido, Glauber seria um crítico feroz de *Bacurau*.

incorporou ao palco o bicheiro, a cartomante, o futebol. Dias Gomes e Jorge Andrade, o messianismo ingênuo e cruel das populações rurais marginalizadas. Gianfrancesco Guarnieri, ítalo-brasileiro, o operário, a fábrica, a greve. Augusto Boal, o “José da Silva” anônimo, massacrado pela cidade. Ariano Suassuna, o cangaceiro, o “amarelo”, os heróis folclóricos, tratados através da técnica da pantomima circense (o narrador do *Auto da Compadecida* é um palhaço) e dos teatros de bonecos das feiras nordestinas”. (PRADO, 1975, p. 144).

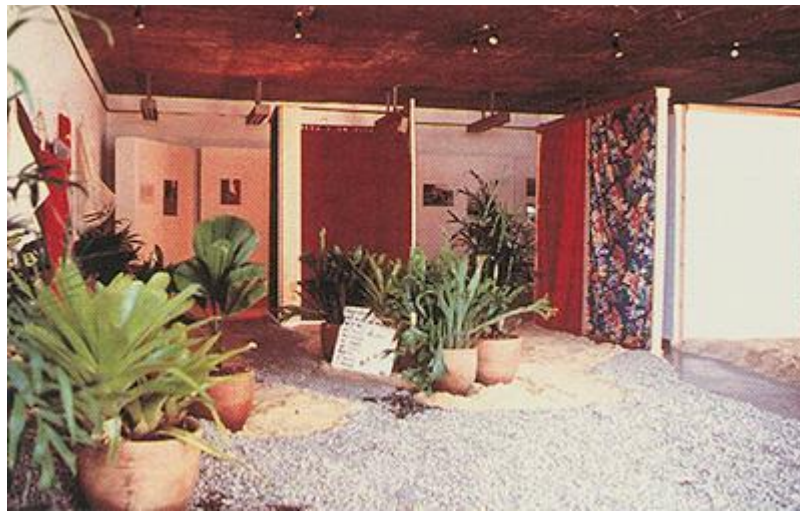
Para Prado (1975, p. 144), *O rei da vela* aparece pela primeira vez no palco por melhor representar “o aqui e agora de 1967”, pois Oswald só funciona “em consonância com os momentos mais decisivos, mais agudos, do Modernismo. Sempre que procurou escrever como os outros, ajuizadamente, artesanalmente, não ultrapassou a mediocridade. Foi destruindo que construiu as suas obras mais significativas” (PRADO, 1975, p. 150). Quando Zé Celso (se) encontrou (com) o texto da peça, enxergou nele a obra mais moderna do teatro brasileiro. “Com sua visão erotizada da política, sua linguagem não linear, seu enfoque bruto de signos que falam por si na revelação de conteúdos-tabus da realidade brasileira – parecia ter ficado reprimida pelas forças opressivas da sociedade brasileira [...] à espera de nossa geração” (VELOSO, 1997, p. 240). Caracterizada por um texto-montagem, para Prado (1975, p. 149), é “menos uma peça do que ‘uma colagem do Brasil de 30’”. Apresenta um retrato de Brasil pessimista, ancorado pela belicosa tendência do caráter mesquinho do brasileiro, adepto da natureza burguesa, da luxúria e da cobiça, associando isso à delinquência e ao atraso social. Zé Celso dedicou a montagem da peça a Glauber, por quem era “violentamente influenciado” (CALADO, 1997, p. 134).

Contagiada por *Terra em transe*, a montagem de *O rei da vela*, que estreou no Teatro Oficina de São Paulo, escandalizou pelo tom paródico e agressivo. A imageria contida em ambos os objetos chama atenção por elementos em comum, como o “deboche e a mirada antropológica” (VELOSO, 1997, p. 237) – as unidades alegóricas aparecem acompanhadas por ironia e sarcasmo afiados, sempre na contramão do proselitismo. A proposta nuclear está na festa caótica das referências às artes e aos acontecimentos de inúmeros tempos, que convergidos brutificam as unidades cenográficas coalescentes. O maior exemplo se refere à própria linguagem circense como naturalizada no universo da história: o Brasil como uma grande palhaçada.

Tropicália

Após a postura de afronta no Festival de 1967, Caetano Veloso e Gilberto Gil se cercaram de outros artistas para formular uma frente de divulgação de suas ideias. Caetano compôs uma canção que se tornaria o hino do movimento. O título dela foi sugerido por Luiz Carlos Barreto, diretor de fotografia de *Terra em transe*, em referência a uma instalação do artista plástico Hélio Oiticica, exposta na mostra Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967. Caetano vinha pensando em outros nomes para o movimento, como *Som Livre* e *Som Universal*, até se dar conta de que suas propostas iam além da música. *A Tropicália* de Oiticica (Figura 7) é uma composição imagético-sensorial de ambiente de favela e de aspectos modernistas. Sugestões de objetos brasileiros, tropicais, aparecem em consonância com o labirinto urbano.

Figura 7: Fotografia de *Tropicália* (Hélio Oiticica, 1967), MAM-RJ



Fonte: César Oiticica Filho, Enciclopédia Itaú Cultural²².

A canção *Tropicália* entrou como abertura do álbum *Caetano Veloso* (Caetano Veloso, 1968), e deu o tom do movimento tropicalista: as reflexões políticas, sociais, tecnoculturais; com referências pontuais ao programa de Elis Regina, à Ditadura Militar, a Brasília etc. Maestros ligados ao manifesto da Música Nova foram responsáveis pelo arranjo, incorporando as nuances concretistas à experiência sonora. Começa com um pequeno discurso gravado no improvisado pelo baterista da banda no estúdio: “Quando Pero Vaz Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: tudo que nela se planta,

²² TROPICÁLIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66335/tropicalia>. Acesso em: 15 jul. 2020.

tudo cresce e floresce” (CAETANO VELOSO, 1968b). Essa espécie de prólogo improvisado resgata o pensamento espaço-temporal de Brasil. “Na verdade, queríamos ver o Brasil numa mirada em que ele surgisse a um tempo super-Rio internacional-paulistizado, pré-Bahia arcaica e pós-Brasília futurista” (VELOSO, 1997, p. 48).

Ainda em 1967, Gilberto Gil realizou uma viagem a Pernambuco acompanhado do empresário Guilherme Araújo, que se mostrou descontente com a MPB. Para ele, os jovens brasileiros se interessavam muito mais pelas novidades do pop internacional – e mesmo pelo pastiche do iê-iê-iê nacional. Araújo foi importante ao acrescentar uma visão de negócio à concepção musical de Gil, incorporando a compreensão de música popular à característica comercial das relações capitalistas. Durante a viagem, Gil e Araújo presenciaram a cena tecnocultural pernambucana, e a sua riqueza tecnoestética os impressionou. A associação entre materialidades como o pop dos Beatles e o popular da Banda de Pífaros de Caruaru foi a chave para a idealização da Tropicália. Mas em vez de criminalizar o iê-iê-iê dos irmãos Roberto e Erasmo Carlos, Gil e Caetano incorporaram suas atitudes, e assim o rock foi tropicalizado. Pela primeira vez, a vanguarda incorporava a ideia de alcançar um amplo mercado, como resultado direto da percepção da mudança dos tempos. Talvez, a década de 1960 marque uma passagem tecnocultural mais radical de um *ideal artístico de fronteira* a um *ethos de comunicação plural*.

Em fevereiro de 1968, os tropicalistas se tornaram conhecidos a partir de um artigo publicado por Nelson Motta, em sua coluna *Roda Viva* no jornal *Última Hora*, intitulado “A cruzada tropicalista”. O texto debochado dá o tom da retórica assumida durante o período em que a Tropicália se manteve como movimento ativo – tom incorporado pelos tropicalistas. Para Motta, o tropicalismo objetivava “assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mal gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra ainda desconhecido”²³. A partir daí, os tropicalistas passaram a se apresentar em shows e na televisão, sendo presenças marcantes na *Discoteca do Chacrinha* (Chacrinha, 1957-1972). Em maio, enquanto o mundo era sacudido pelos movimentos políticos, os tropicalistas gravaram o seu álbum manifesto, lançado em julho: *Tropicália ou panis et circenses* (1968). Dentre as insinuações extramusicais, está a contracapa do disco, com um texto em forma de roteiro cinematográfico (Figura 8).

²³ MOTTA, Nelson. A cruzada tropicalista. In: TROPICÁLIA. [S. l.; 2020?]. Disponível em: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report_cruzada.php. Acesso em: 15 jul. 2020.

Figura 8: Contracapa de *Tropicália ou panis et circenses* (1968)

R 765.040 L

TROPICÁLIA



FACE A

MISERERE NOBIS — Gil & Capinam (Gil + Mutantes)
CORAÇÃO MATERNO — Vicente Celestino (Caetano)
PANIS ET CIRCENCIS — Gil & Caetano (Mutantes)
LINDONIA — Gil & Caetano (Nara)
PARQUE INDUSTRIAL — Tom Zé (Gil + Gal + Caetano + Mutantes + côro)
GELEIA GERAL — Gil & Torquato (Gil)

FACE B

BABY — Caetano (Gal + Caetano)
TRES CARAVELAS — (Caetano + Gil)
ENQUANTO SEU LÓBO NAO VEM — Caetano (Caetano + Gal + Rita)
MAMAE CORAGEM — Caetano & Torquato (Gal)
BATMACUMBA — Gil & Caetano (Gil + Mutantes + Gal + Caetano)
HINO AO SENHOR DO BONFIM DA BAHIA (Caetano + Gil + Mutantes + Gal + côro)

FICHA TÉCNICA

Arranjos: ROGERIO DUPRAT
 Produção: MANUEL BARMHEIN
 Técnico de gravação: ESTELIO
 Estúdio: BOE SP
 Período de gravação: Maio de 1968

SEQUENCIA 5

CENA 6

INTERIOR. NOITE. PAREDE AZUL. OS PERSONAGENS ENTRAM EM CAMPO. UM A UM. DIZEM SUAS PALAVRAS E SAEM EM SEGUIDA.
 TORQUATO — Pode dizer palavrão?
 CAETANO — Vocês são contra ou a favor do transplante de coração materno?

SEQUENCIA 3

CENA 3

INTERIOR. NOITE. PALCO MAL ILUMINADO DE TEATRO VASIO. A CAMERA DESCRIBE UM TRAVELLING LENTO PARTINDO DO FUNDO DA PLATEIA ATE CLOSE DO ATOR QUE SE ENCONTRA AO CENTRO DO PALCO. OS PERSONAGENS ESTÃO VESTINDO BLUE-JEANS E CAMISAS CAQUIE VAO FALANDO A MEDIDA QUE A CAMERA SE APROXIMA.

OIL — Está encerrada a sessão. MOISES. CHARLESSTARRET. ATILA (REI DOS UNOS). JOAN CRAWFORD (THE WOMAN WHO LOVED JONNY GUITAR. CI. "LA CHI-NOISE"). ANNE FRANK & ROBERTO CAMPOS. EM CORO: O Brasil é o país do futuro. CAETANO: Esse gênero está caindo de moda. CAPINAM: No Brasil e lá fora: nem ideologia nem futuro.
 TORQUATO: Bacana. Está ótimo. Pode apagar.

CORTA.

SEQUENCIA 1

CENA 4

EXTERIOR. DIA. CEU DE CINEMA RUSSO (OU AMERICANO). PLANO GERAL. PERSONAGENS DISCUTEM ENTRE SI MAS COMO ESTAO DE PE SOBRE UMA BALAUSTRADA. OS POPULARES PENSAM TRATAR-SE DE UM COMICIO.

TORQUATO — Será que o Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que bumba meu bol e lelele são a mesma dança?
 GAL — Eu trouxe o SuperBoy bi, a Luluzinha, o Carinho, o Tio Patinhas, o Zé Carioca...
 O POVO — Queremos uma vitrola enchovada, uma vitrola enchovada, uma vitrola enchovada...

SEQUENCIA 5

CENA 5

EXTERIOR. DIA CINZENTO O MAESTRO ROGERIO DUPRAT NO ALTO DE UMA TORRE DE TV. AO FUNDO A CIDADE DE SAO PAULO.

ROGERIO DUPRAT — A música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo. Ou melhor, sei que alguma coisa nova se cria e a partir daí o resto não me interessa. Já não me interessa o municipal, nem a queda do municipal, nem a destruição do municipal. Mas, e vocês, mal saídos do calor do borrarho, vocês balanço, terão coragem de procurar comigo? terão coragem de fustar o chão do real? como receberão a notícia de que um disco é feito para vender? com que olhos verão um jovem paulista nascido à época de Celly Campello e que desconhece Aracy & Caymmi & Cia? terão coragem de reconhecer que esse mesmo jovem pode ter muito que lhe ensinar? (PAUSA)
 Sabem vocês o risco que correm? Sabem que podem ganhar muito dinheiro com isso? Terão coragem de ganhar muito dinheiro? Terão mesmo coragem de saber que só desencilhando-se do conhecimento atual que têm das formas puras do passado é que poderão reencontrá-las em sua verdade mais profunda?
 Por acaso entendem alguma coisa do que estou dizendo? Balanço, respondam.

A NOITE. CAI REPENTINAMENTE. ZOOM SILHUETA DO MAESTRO AGARRADO A TORRE DE TV. ACENDE-SE A LUZ VERMELHA NO ALTO DA TORRE OUVI-SE UMA VOZ AO LONGE. EM RESPOSTA AO CHAMADO DO MAESTRO.

ADRIALDO RIBEIRO COSTA — (VOZ OFF. LONGINQUA) — Enquanto nós cantarmos haverá Brasil.

CORTA.

SEQUENCIA 7

CENA 7

EXTERIOR. DIA DE SOL. NARA E OS MUTANTES PASSEIAM DE MÃOS DADAS E PÉS DESCALÇOS NA AREIA. TODOS OS CABELOS VOAM AO VENTO. PRAIA DE IPANEMA.

NARA — Pois é... e Ernesto Nazare e Chiquinha Gonzaga... e Pixinguinha...
 OS MUTANTES — Pois é... e os Jefferson's Airplane e os MAMMA&Papas... e...
 NARA — Pois é... e as pessoas se perdem nas ruas e não sabem ler e consultam consultórios sentimentais e querem ser mães brasil... e se perdem...
 OS MUTANTES — E aquela distorção dá a ideia de que a guitarra tem um som contínuo... e até a boutique dos beatles se chama a maçã...
 NARA — Pois é... falaram tanto...
 CORTA.

SEQUENCIA 5

CENA 8

INTERIOR. NOITE. TOM ZÉ. SOZINHO NO QUARTO. LENDO A ANTOLOGIA NOIGANDRES. PAPEIS COM ANOTAÇÕES ESPALHADOS ELE PARA DE LER. ANOTA ALGUMAS COISAS NUM PAPEL. PARA UM INSTANTE. VOLTA A LER. FECHA O LIVRO E FICA PENSANDO. CAMERA CORRIGE E APROXIMA-SE DO SEU ROSTO. CLOSE DE TOM ZÉ.

CORTA.

SEQUENCIA 5

CENA 9

INTERIOR. NOITE. EXTERIOR. DIA. ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO. NARA, GAL, OIL, CAETANO, TORQUATO, CAPINAM E OS MUTANTES, FRENTE AO MICROFONE, OBEDECEM AO MAESTRO ROGERIO DUPRAT. UNISSONO.

TODOS — As coisas estão no mundo, só que é preciso aprender.

CORTA.

SEQUENCIA 5

CENA 10

INTERIOR. DIA. SALA DE UMA CASA EM NEW JERSEY. PLANO AMERICANO. CAMERA IMOVEL. JOAO GILBERTO E AUGUSTO DE CAMPOS SENTADOS.

AUGUSTO — E o que é que eu digo a eles?
 JOAO — Diga que eu estou daqui olhando pra eles.

UNIVERSAL SOUND US LP58 2014

A DISCION OF SOUL JAZZ RECORDS. WWW.SOULJAZZRECORDS.COM

5 026328 205816

Fonte: Music on the Run²⁴.

Poucas canções explicam melhor a tropicália do que *Bat macumba* (Os Mutantes, 1968). Articulando uma referência pop, o Batman, à outra popular-nacional, a macumba, instrumento de percussão de origem africana – termo também associado pejorativamente a rituais de religiões de matriz africana. A letra é composta apenas por essas duas palavras, acompanhadas de “ê” e “obá”. Na performance, porém, as sílabas vão sendo comidas, propondo uma dinâmica

²⁴ MORAIS, Fagner. Discos para história: Tropicália ou Panis et Circencis, por Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Mutantes e Tom Zé (1968). In: MUSIC on the Run. [S. l.], 30 set. 2016. Disponível em: <https://www.musicontherun.net/2016/09/discos-para-historia-tropica-lia-ou-panis-et-circencis-1968.html>. Acesso em: 3 ago. 2020.

de encurtamento e, depois, de prolongamento à cantoria, e dando uma forma visual ao texto – uma clara incorporação da poesia concreta:

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba o
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum
 Bat Macumba ê ê, Bat Ma
 Bat Macumba ê ê, Bat
 Bat Macumba ê ê, Ba
 Bat Macumba ê ê
 Bat Macumba ê
 Bat Macumba
 Bat Macum
 Bat Ma
 Bat
 Ba
 Bat
 Bat Ma
 Bat Macum
 Bat Macumba
 Bat Macumba ê
 Bat Macumba ê ê
 Bat Macumba ê ê, Ba
 Bat Macumba ê ê, Bat
 Bat Macumba ê ê, Bat Ma
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba o
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 (OS MUTANTES, 1968).

Com a popularização da tropicália, surgiram as suas apropriações comerciais – o que aí sim podemos chamar de *tropicalismo*: blocos de carnaval, coleções de moda e até campanhas de linhas aéreas internacionais. A banana, fruta tropical por excelência, tornou-se o símbolo máximo, a piada enrustida, da tropicália e do tropicalismo. No programa do Chacrinha, os tropicalistas ofereciam bananas à plateia e a outros convidados. As ethnicidades de Carmen Miranda, a cantora e atriz que popularizou uma brasilidade sexualizada, hipercolorida e frutal nos EUA (VELOSO, 1997), foram adotadas como uma espécie ponto de partida crítica dos tropicalistas, mas assimilada como símbolo fácil para a venda do tropicalismo.

A linha tênue de separação entre a crítica e a assimilação foi o foco do debate acerca da tropicália pela classe intelectual. No dia 6 de junho de 1968, os tropicalistas participaram de um debate promovido pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, ocasião em que os artistas foram hostilizados por causa da suposta promoção do comercialismo e do americanismo

no país. Exibiu-se nesse momento uma divisão entre os modelos da esquerda nacional-ideológica e da esquerda pop-ideológica. Nesse dia, Décio Pignatari disse:

– *O nosso tropicalismo é recuperar forças. O de Gilberto Freyre é o trópico visto da casa grande. Nós olhamos da senzala. Pois, como dizia Oswald de Andrade, não estamos na idade da pedra. Estamos na idade da pedrada. Interessa é saber comer e deglutir, que são atos críticos, como fazem Veloso e Gil.* (CALADO, 1997, p. 201).

Embora Pignatari exagere quando se refira à senzala, há uma pontuação importante quanto à divisão entre a perspectiva freyriana e a tropicalista – mesmo que não haja uma distinção pura em suas tropicalidades. Na verdade, os tropicalistas incorporam a visão da Casa-grande, do mulato e da mulata, do romantismo luso-brasileiro, e fazem esses elementos convergirem a pedradas oswaldianas. Por isso que a veia amadiana em *Aquarius* não anula a sua tecnotropical, pois o tecnotropical é freyriano, oswaldiano, caymmiano, amadiano, pignatariiano etc. A tecnotropicalidade tem por natureza as contradições e os conflitos, a polêmica e a acomodação, a crítica de vanguarda e a assimilação comercial. Como um devir, ela se transforma no tempo, se atualiza conforme as mudanças em todas as suas direções, pois depende do modo como se instala em novas materialidades.

Exemplo maior disso está na transmissão da TV Globo, no dia 27 de setembro de 1968, da etapa classificatória do *III Festival Internacional da Canção*. Caetano Veloso subiu ao palco para defender a canção *É proibido proibir* – inspirada em uma pichação num muro de Paris. Àquela altura, os tropicalistas já haviam destruído a tradição dos terninhos e da música refinada, mas a extravagância daquela apresentação – Caetano “vestia um colete prateado por cima de uma camisa de plástico e usava colares de fios elétricos; acompanhado pelos Mutantes, atacou alguns minutos de distorções sonoras, ruídos e barulhos instrumentais antes de iniciar a canção” (TERRA; CALIL, 2013, 21) – causou a fúria do público. As vaias e os xingamentos provocaram a ira de Caetano. Ele interrompeu a cantoria para discursar:

– *Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! [...] O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de charleston. Sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! [...] Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. [...] Nós, eu e ele, tivemos coragem de*

entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! (CAETANO VELOSO; OS MUTANTES, 1968).

O empresário André Midani viu no episódio uma oportunidade, e três semanas depois lançou um disco compacto com sua gravação ao vivo, da música e do discurso, junto com uma versão de estúdio. Assim, o ato estético-político entrou para história como mercadoria. É desse modo que o discurso pode ser acessado hoje não apenas em livros de história, mas em plataformas de streaming como o Spotify²⁵.

A televisão é uma mídia pós-moderna por excelência, pois encarna o conjunto da comunicação plural: o comercial, a poesia, a fotografia, a sonoridade, o cinema, o rádio, o ao vivo, o jornalismo, a dramaturgia etc. Os tropicalistas se infiltraram nesse meio, ao mesmo tempo em que foram produtos dela. Tiveram o seu próprio programa na TV Tupi: *Divino, maravilhoso* (Fernando Faro e Caetano Veloso, 1968). A produção, ainda em P&B, convertia as cores das apresentações ao vivo nas formas complexas e aberrantes, dotadas de sentidos caricatos e provocativos – com visual e postura inspiradas em *Terra em transe* e *O rei da vela*. Logo no primeiro programa, fizeram a encenação do enterro do tropicalismo. Tornou-se o espaço-manifesto dos tropicalistas – hoje infelizmente se atualiza apenas por meio de poucas fotografias e de relatos.

Considerando o mapeado até aqui, a tropicália tem as seguintes matizes: o modernismo andradista, a bossa nova, o concretismo, o cinema de Glauber e o teatro de Zé Celso. “Do primeiro modernismo ao tropicalismo, de 1926 a 1967, há, como é óbvio, mudança, evolução. Mas não tanta que os filhos não se possam reconhecer eventualmente os pais” (PRADO, 1975, p. 150). Para Veloso (1997), a tropicália foi a mais eficaz divulgadora da antropofagia.

Pós-tropicalismo

Com o AI-5, em dezembro de 1968, Caetano e Gil foram presos e depois exilados. A tropicália e o tropicalismo terminaram enquanto movimentos, mas permaneceram enquanto tecnoestética, internalizados no devir tecnotropical, que continuou se atualizando. Caetano fez álbuns diversos, experimentalistas e pop, niilistas e românticos – sendo um superbacana

²⁵ VELOSO, Caetano; OS MUTANTES. É proibido proibir - ambiente de festival com discurso. [S. l.]: Spotify, [2020?]. Happening via streaming. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4zTjoiwEMmgQICf4krcDMc?si=8smoFektR4KcNMTShQw5KA>. Acesso em: 3 ago. 2020.

inventivo até hoje. Gil atualizaria foi mais incisivo, com a sua própria reinvenção na trilogia do Re. “Além de continuarem produzindo discos e shows com regularidade, os três tropicalistas (Caetano, Gil e Gal) vêm servindo até hoje como modelos estéticos ou fontes de inspiração para compositores e intérpretes das gerações posteriores” (CALADO, 1997, p. 298).

São inúmeros os exemplos de como músicos antítese da tropicalia, como Chico Buarque, e críticos ao movimento, como Elis Regina, abriram suas tecnoestéticas às invenções pop e às misturas estilísticas. As hierarquias e o protecionismo haviam dado espaço na música para uma nova conjuntura. O rock se desenvolveu e frutificou, tendo em Rita Lee, ex-Mutantes, uma de suas principais referências. Inspirados pelos tropicalistas, pela bossa nova – dentro do que se chamou de linha evolutiva da MPB –, com uma forte veia exportadora, os Novos Baianos lançaram um álbum pop hino dos Anos 70 no Brasil, *Acabou chorare* (1972). Mesmo com radicais transformações ao longo do tempo, o samba continuou sendo o ritmo tecnotropical por excelência.

Para Sanches (2000), a tropicalia teve o seu equivalente no cinema: o Cinema Marginal. Rogério Sganzerla (*O bandido da luz vermelha*, 1968), Julio Bressane (*O anjo nasceu*, 1969), Andrea Tonacci (*Bang bang*, 1971) e outros fizeram filmes “niilistas, que apelavam ao escracho para detonar impossibilidade, incapacidade ou perda de emitir qualquer tipo de mensagem decodificável” (SANCHES, 2000, p. 75). *O bandido da luz vermelha*, principal expoente do movimento, satiriza *Terra em transe* – o cinema marginal combatia o cinema novo –, simultaneamente a um diálogo com outros cinemas. *O bandido* é muito próximo a *Acossado* (1960) e a outros filmes de Jean-Luc Godard, com um deboche mais agudo, porém. Godard foi uma das principais referências para os tropicalistas.

Com o crepúsculo da década de 1960, a sofisticação da economia de mercado, a forma brutal com que o capitalismo devorou as vanguardas e os movimentos sociais e políticos, e a fase mais traumática da ditadura, levaram as idealizações dos Anos 60 ao abismo. Mesmo assim, o estrago tropicalista já estava feito. Para continuar rastreando o nosso devir a partir daí é necessário observar a continuidade do trabalho dos tropicalistas, seus herdeiros e novos objetos surgidos com características antropofágicas, concretas, internacionalistas, críticas, inventivas, em diálogo multimidiático, enfim, os objetos com DNA cumulativo – não necessariamente com uma aura de “totalidade tropical”. A tecnotropicalidade não é uma linha evolutiva artística ou um conjunto de procedimentos artísticos que se pode operar, mas uma tecnocultura, um conjunto de tecnoestéticas e ethicidades presente em inmensuráveis objetos tecnoculturais brasileiros – e até de outros países da América Latina, inclusive com diálogos

possíveis com outros lugares próximos à Linha do Equador, com histórico de colonização e opressão, como o sudeste asiático.

Sobre a década de 1970, Barcinski (2014, p. 9) afirma:

A música brasileira ficou mais jovem e mais popular. A venda de discos se multiplicou depois do chamado milagre econômico. O advento das rádios FM e a popularização da TV e dos LPs com trilhas de novelas ajudaram a fortalecer o mercado do disco no país. Pela primeira vez, o Brasil teve uma indústria musical competitiva.

A MPB continuou em contato próximo com a televisão, especialmente com as novelas da TV Globo. Um dos melhores exemplos é *Pavão misterioso* (Ednardo, 1974) em *Saramandaia* (Dias Gomes, 1976), novela “inspirada no realismo mágico de autores latino-americanos, como Gabriel García Márquez” (BARCINSKI, 2014, 30). A música da década foi penetrada pelo afloramento do esoterismo, do misticismo e da fantasia, daí objetos como *A tábua de esmeralda* (Jorge Ben Jor, 1974) e *Gita* (Raul Seixas, 1974). Essa última teve o videoclipe apresentado no *Fantástico* (Boni, 1973-) da TV Globo²⁶.

Mesmo com o sucesso de vendas de álbuns e shows de músicos de avant-pop como da banda Secos & Molhados, de Rita Lee e de Raul Seixas, o mercado fonográfico brasileiro deu uma guinada na metade da década. As gravadoras passaram a se planejar com base na vendagem de discos, dando menos espaço para a autoria. O impacto foi uma queda brusca na criatividade e na substância musical, outrora fértil no Brasil (BARCINSKI, 2014). Na aurora da década de 1980, o avanço do pop americano, com Michael Jackson como maior expoente, e as crises financeiras pressionaram o mercado nacional a apertar ainda mais o cerco à autoria e ao experimento. Isso é o que consta na maioria dos escritos dos historiadores da música. Mas o que noto é que as inovações não foram interrompidas em nenhum momento, apenas sofreram alterações em sua natureza, procuraram se adequar ao capitalismo.

Na televisão, trabalhos como os de Dias Gomes (*Roque Santeiro*, 1985-1986) e Guel Arraes (*TV Pirata*, 1988-1992) tornaram a TV Globo a maior difusora tecnotropical. De mãos dadas com a Ditadura Militar, a emissora dos Marinho foi responsável pela idealização de nacionalidade, direcionados a inúmeros elementos tecnotropicals. As telenovelas não apenas popularizaram a televisão no Brasil – a presença do equipamento nos domicílios saltou de 43%

²⁶ Raul Seixas no Fantástico - 1974. [S. l.: s. n.], 7 jun. 2011. 1 vídeo (5 min 36 seg). Disponível em: <https://youtu.be/-Qwv5uzy89s>. Acesso em: 14 ago. 2020.

em 1974 para 64,5% em 1989²⁷ (em 2016, 97,2%²⁸) –, mas também são até hoje produtos de exportação para dezenas de países. Com uma linguagem simplória, mas voltada às problemáticas de cada tempo, elas se tornaram um veículo de diálogos nacionais; junto com o telejornalismo, cujo maior expoente é o *Jornal Nacional* (Alice-Maria e Armando Nogueira, 1969-).

No Brasil, a televisão jogou um papel decisivo nessa unificação, produzindo e veiculando imagens “brasileiras sobre o Brasil” (especialmente em telenovelas e nas séries brasileiras), mas particularmente também, porque instaurou, pela primeira vez na história do país, uma cena brasileira em tempo real (especialmente nos telejornais), transcendendo de longe as várias cenas regionais que vigiam então e criando simbolicamente o mercado nacional que facilitaria a vida das multinacionais, ao mesmo tempo que, é claro, diminuiria – simbolicamente falando, mas não só – as distâncias que até então separavam-nos, a nós, brasileiros, uns dos outros, em vários quase-países arranjados sobre o mesmo território geopolítico. (KILPP, 2003, p. 57).

Na encruzilha para a década de 1990, inúmeras manifestações musicais encontraram o seu *estado-pop*, como o carnaval carioca, aperfeiçoado após a inauguração do Sambódromo da Marquês de Sapucaí em 1984, o axé music baiano, de Daniela Mercury e Ivete Sangalo, o pagode carioca, de Zeca Pagodinho, o abraqueiramento do funk, de Dj Malboro, e do rap.

Em 1997, o grupo paulista Racionais MC’s lançou o álbum *Sobrevivendo ao inferno*, um manifesto de invenção extraordinária, expressão arraigada à periferia urbana. Àquela altura o Brasil tinha escalonado a sua tragédia sócio-histórica, com o aprofundamento das desigualdades sociais diante da explosão populacional, especialmente na alta densidade demográfica nos estados do Rio e de São Paulo, contribuída pelo êxodo nordestino. Para fugir da seca e da fome, imigrantes nordestinos se instalaram em acomodações improvisadas, em terrenos irregulares, situação negligenciada pelos governos, e que expôs milhões de pessoas à miséria, à violência, a todo tipo de vulnerabilidade social. A incorporação de referências à tecnocultura e os procedimentos de *sample* e mixagem fazem de *Sobrevivendo ao inferno* a maior expressão tecnotropical daquilo que Pignatari conclamava na FAU. Apenas artistas com a experiência de negro no Brasil conseguiram de fato autenticar uma verdadeira inversão da visão freyriana.

²⁷ MATTOS, Sérgio. Um perfil da TV Brasileira: 40 anos de história - 1950/1990. – Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda; Capítulo Bahia; A Tarde, 1990.

²⁸ GANDRA, Alana. Pesquisa diz que, de 69 milhões de casas, só 2,8% não têm TV no Brasil. *In*: Agência Brasil. Rio de Janeiro, 21 fev. 2018. Disponível em: <https://agenciabrasil.etc.com.br/economia/noticia/2018-02/uso-de-celular-e-acesso-internet-sao-tendencias-crescentes-no-brasil>. Acesso em: 14 ago. 2020.

O drama do inferno brasileiro, esse país construído em cima de um cemitério, fruto de um lento e persistente holocausto, é o tema de *Haiti* (Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1993), a primeira canção de *Tropicália 2* (Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1993), álbum de comemoração aos 25 anos de *Tropicália ou panis et circenses*:

O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui

Haiti, o país mais pobre do continente americano, de maioria afrodescendente, é comparado ao Brasil numa incrustação das novas sonoridades, do rap ao axé, sempre dentro do pop. Seu temas é a estruturação de classes e a violência sistemática em decorrência dela. Gil e Caetano sintetizam as transformações sócio-éticas mais drásticas do Brasil dos Anos 70 até o início dos Anos 90. Hoje mais do que nunca, com a imigração haitiana após o sismo de 2010, o Haiti é aqui também.

Há no álbum inúmeras reflexões sobre a tecnoestética tropicalista. Em *Cinema novo*, eles cantam “o samba quis dizer ‘eu sou o cinema’”, uma alusão à montagem cinematográfica como técnica de composição. E depois a letra diz “e o filme quis ser o poema”, propondo a noção de incorporação da poética musical (concreta) pelo cinema. Talvez uma referência direta aos filmes do cinema marginal. Com esta canção, pode-se concluir que de Mallarmé – passando pelas montagens na literatura barroca brasileira, as obras de Oswald de Andrade, a poesia dos concretistas e as músicas tropicalistas – a KMF, a audiovisualidade é uma qualidade intrínseca às expressões pós-modernas, sendo fundamental para a tecnotropicalidade. Arriscamos em dizer que a montagem alegórica, poemática e coalescente é uma audiovisualidade tecnotropical.

O cinema brasileiro como peça audiovisual de vanguarda também se transformou bastante desde os Anos 70. Destaque para a experiência caótico-carnavalesca de *A lira do delírio* (Walter Lima Jr., 1978), a despedida do Brasil industrial e interligado do Brasil agrário e desconjuntado em *Bye bye, Brasil* (Cacá Diegues, 1980) e a alegoria oswaldiana de *O homem do pau-brasil* (Joaquim Pedro de Andrade, 1982). Em todas essas obras se destacam as posturas progressistas com relação à sexualidade e à identidade de gênero e os manifestos em favor da diversidade – promovendo aquela tolerância bem brasileira, captada por Antonio Candido na narrativa de *Memórias de um sargento de milícias*. Ainda no início de *A lira do delírio*, Anecy Rocha beija Nara Leão na boca, um beijo entre duas mulheres, entre o cinema e a música. *O homem do pau-brasil* divide a persona de Oswald de Andrade em um personagem masculino e em outra feminina, para defender argumentos nihilistas-safados: a sem-vergonhice como parte

de nossa identidade. A veia amadiana ressoa nessa fase do cinema, temperada com a vulgaridade das peças de Nelson Rodrigues, sendo elemento nuclear das conhecidas chanchadas, o flerte do pornô, enquanto moldura ética, com os demais gêneros fílmicos. *Histórias que nosso cinema (não) contava* (Fernanda Pessoa, 2018), um filme montado a partir de cenas das pornochanchadas, numa perspectiva revisionista, abre com uma cena de *Palácio de Vênus* (Ody Fraga, 1980). Nela, uma moça em traje colegial entrega um livro ao homem mais velho, e é perguntada:

– *O que mais lhe interessa na história?*

– *As sacanagens* – ela responde.

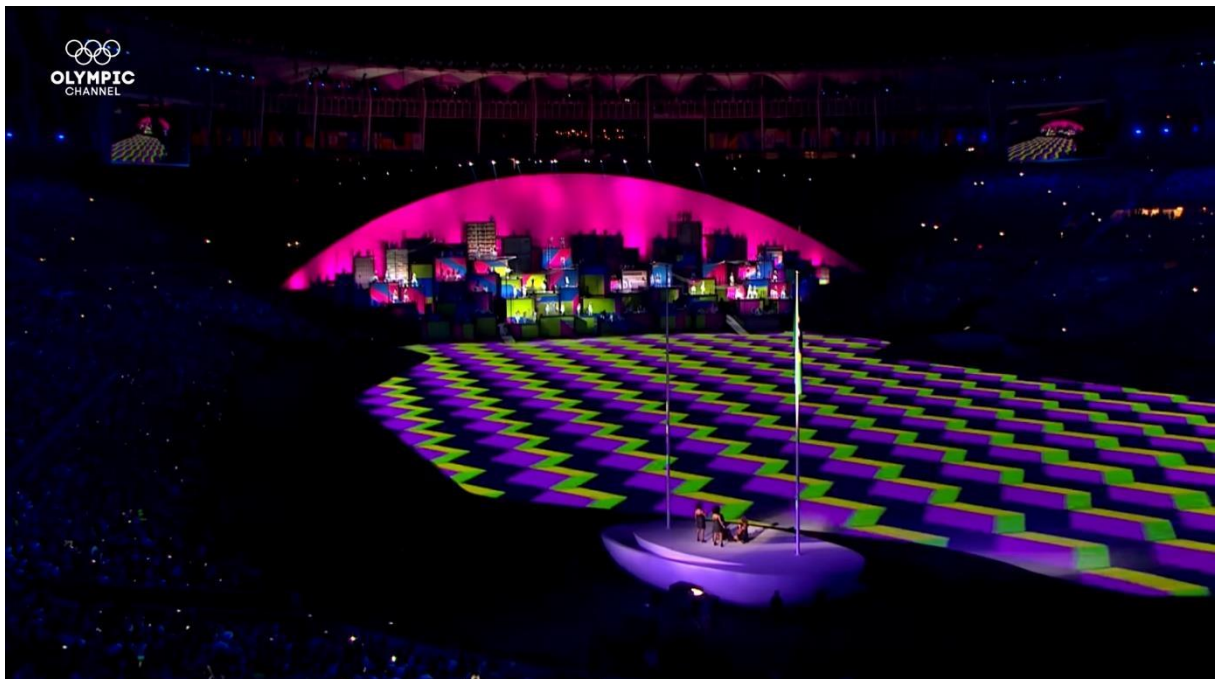
Depois da premiação de Fernanda Torres em Cannes pela atuação em *Eu sei que vou te amar* (Arnaldo Jabor, 1986), do eclipse da Era Collor e da retomada do apoio institucional ao cinema, pluralizam-se as produções com o barateamento, e sua conseqüente popularização, de novas tecnologias de produção audiovisual; o cruzamento entre o cinema analógico e o vídeo digital – época em que KMF teve suas primeiras experiências audiovisuais. O grande cinema brasileiro se ligou à tecnoestética hollywoodiana, e foi reconhecido por isso com indicações ao Oscar, com *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995) *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). Mas se tornou impossível resumir o cinema brasileiro a um ou mais movimentos. Assim as outras formas tecnoculturais, o cinema se espalhou país adentro e se diversificou.

A cultura passou a ser uma prioridade do estado brasileiro com a criação do Ministério da Cultura, em 1985. Em 2003, a convite do presidente Lula, Gilberto Gil se tornou o ministro – os tropicalistas entravam em mais uma estrutura. Sob a gestão de Gil, a diversidade e o acesso a equipamentos culturais passaram a fazer parte do espectro de investimentos, junto de uma visão pluralista e descentralizada. Essa política foi fundamentada a partir de uma ampla pesquisa, realizada a partir de dados do IBGE, que procurou identificar o povo brasileiro, a partir de “critérios de observação de território e população, sem filtros ou preconceitos, sem complexo colonial, sem um olhar viciado pela hierarquia de visibilidade dos grandes centros e sem deixar de perceber o Brasil interconectado com seus vizinhos e com o todo o resto do mundo” (MANEVY, 2010, p. 107). Ainda em 2003, Gil se apresentou na sede da ONU, em homenagem às vítimas de um atentado em Bagdá – uma delas havia sido o alto comissário para direitos humanos da ONU, Sérgio Vieira de Mello. No momento mais marcante, Gil cantou sua *Toda menina baiana* (1979), com a participação do secretário-geral da ONU, Kofi Annan; canção que permeia a transição entre as cenas de 1980 e da atualidade, em *Aquarius*. O Brasil internacionalista e hipermoderno chegaria ao seu auge na virada da década de 2010, ao

emplacar as suas candidaturas para sediar a Copa do Mundo da FIFA de 2014 e as Olimpíadas de 2016.

A cerimônia de abertura das Olimpíadas do Rio foi um marco tecnotropical, pois condensou inúmeros elementos descritos neste capítulo, pontuando-os numa apresentação multiforme. Sob direção artística de Fernando Meirelles, Daniela Thomas e Andrucha Waddington, introduziu-se por meio de luzes, cores, linhas, sons e danças as nossas matas, os povos indígenas, a imigração, a escravidão, a industrialização etc., os nossos elementos formativos. A beleza da mulher brasileira foi personificada em Gisele Bündchen, que desfilou ao som de *Garota de Ipanema* (Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, 1962). Longe de só fazer tributos, o enredo atualizou e mesclou elementos, mudando as coisas. Um dos momentos mais significativos foi a apresentação de Elza Soares, interpretando *Canto de Ossanha* (Vinícius De Moraes e Baden Powell, 1966), com uma batida eletro-samba, enquanto dançarinos performam no estilo de dança de rua, em um cenário alusivo às favelas, ornado por uma curva niemeyeriana no horizonte (Figura 9).

Figura 9: Elza Soares apresenta *Canto de Ossanha* na cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos do Rio, em 2016



Fonte: Olympic Channel²⁹.

²⁹ Cerimônia de Abertura do Rio 2016 Completa | Jogos Olímpicos Rio 2016. [S. l.: s. n.], 25 set. 2016. 1 vídeo (4 hor 9 min). Disponível em: https://youtu.be/N_qXm9HY9Ro. Acesso em: 10 ago. 2020.

A verdade é que depois do tropicalismo não tivemos mais movimentos de vanguarda ao estilo antigo, com o protagonismo que esses grupos tiveram no passado. Mas as hegemonias tecnoestéticas, de influências histórica, geopolítica e econômica, ainda podem ser sentidas. É inegável, porém, que a tecnotropicalidade continua se atualizando, de forma rizomática, menos como uma vanguarda tradicional, mais como atualização em objetos de *avant-pop*. Esses marcos tecnotropicais são uma primeira etapa de um levantamento mais complexo que está longe de ser esgotado. Nossa ambição com esta tese foi estudar os elementos fundamentais da formação de uma *tecnocultura tropical*, e assim pretendo continuar a estudá-la. Até porque, ao que me parece, na época atual, de entrada à terceira década do Século XXI, a tecnotropicalidade está se atualizando, aqui e ali, mais do que nunca. É o que provam as arqueocartografias de *Aquarius*.

KMF, antes de ser um artista, é um pesquisador, um observador das tecnoculturas brasileiras. Soube capturar imagens, reorganizá-las, colocá-las em conflito, de um modo contemporâneo, coalescente e sensível. Inúmeros elementos identificados como tecnotropicais estão presentes em *Aquarius*. Vamos a eles.

4 Aquarius

Aquarius é um filme de 146 minutos, em fotografia colorida e p&b e som digitais. É uma coprodução entre as brasileiras CinemaScópio Produções, de Emilie Lesclaux e KMF, VideoFilmes, dos irmãos cineastas Walter Salles (*Central do Brasil*, 1998) e João Moreira Salles (*Santiago*, 2006), e Globo Filmes e a francesa SBS Productions, de Saïd Ben Saïd. Essas credenciais dão ao filme uma incorporação nacional, especialmente pela Globo Filmes, que é a maior e mais destacada distribuidora cinematográfica do país, e internacional pela SBS, responsável também por títulos de prestígio mundial como o francês *Elle* (Paul Verhoeven, 2015) e o israelense *Synonymes* (Nadav Lapid, 2019, Urso de Ouro em Berlim). O investimento em *Aquarius* se deu por dois motivos principais: o prestígio alcançado pelo primeiro longa-metragem de ficção de KMF, *O som ao redor* (2012), vencedor de inúmeras competições em festivais e premiações em categorias como roteiro, som, direção e melhor filme; e a prosperidade do cinema brasileiro na década de 2010, a partir de uma sofisticação no processo legislativo sobre a captação de recursos financeiros, o acesso à educação e à especialização artística e cinematográfica nas universidades e em outros institutos – ou seja, com a criação de um contexto fértil para o audiovisual.

Aquarius: viabilização

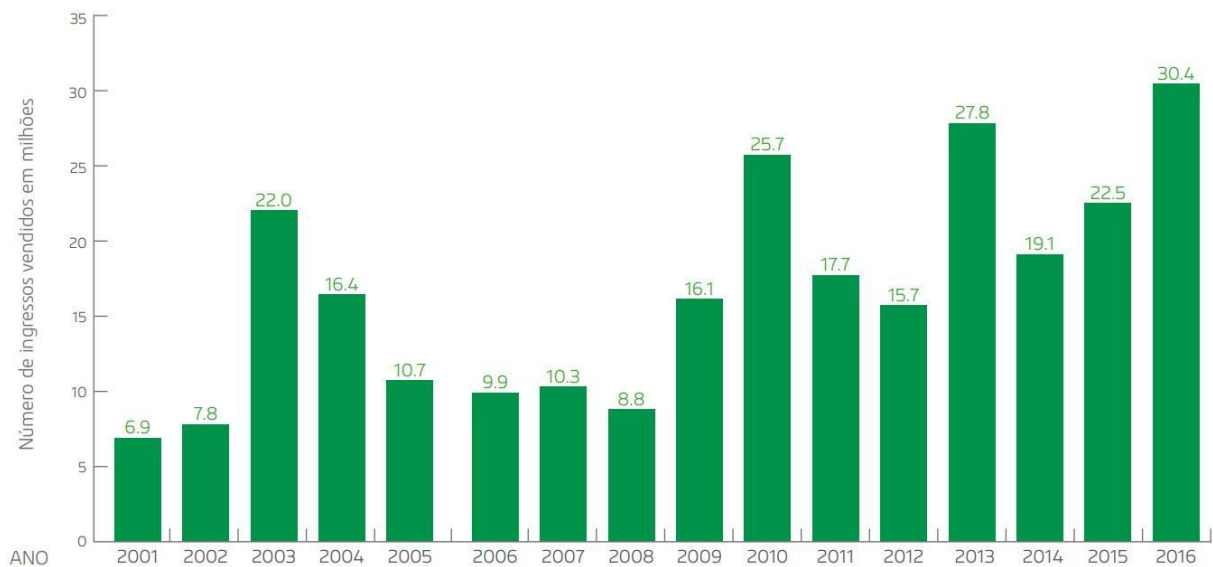
Em 2016, a Agência Nacional do Cinema completou 15 anos. Nesse tempo obteve conquistas importantes para o meio, como o Fundo Setorial do Audiovisual³⁰ em 2006 e as cotas semanais de conteúdo brasileiro em canais de TV por assinatura³¹ em 2011. Essas duas medidas tiveram grande impacto no setor, gerando a necessidade de produções e fomentando investimentos, que criaram um campo sólido e espraiado de trabalho para os profissionais da cadeia produtiva. Em 2016, o audiovisual nacional superou a própria regulamentação: “os Canais de Espaço Qualificado submetidos à exigência de três horas e meia de conteúdo

³⁰ INTRODUÇÃO | FSA | Fundo Setorial do Audiovisual. In: ANCINE. [S. l., 2020?]. Disponível em: <https://fsa.ancine.gov.br/?q=o-que-e-fsa/introdução>. Acesso em: 17 mar. 2020.

³¹ MORAIS, Kátia. Cota de tela (Lei nº 12.485/2011) e a produção independente na TV paga. In: Significação, São Paulo, v. 46, n. 52, p. 270-292, jul-dez. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/147815>. Acesso em: 17 mar. 2020.

brasileiro por semana no horário nobre exibiram mais de cinco horas semanais em média”³². Ao considerarmos as oscilações e ciclos, das ditaduras e do eclipse do início dos anos 1990, a década de 2010 foi o auge da história do cinema brasileiro. Não apenas pela quantidade de filmes, mas diante de sua diversidade – com a descentralização do eixo Rio-São Paulo – pelo reconhecimento do público.

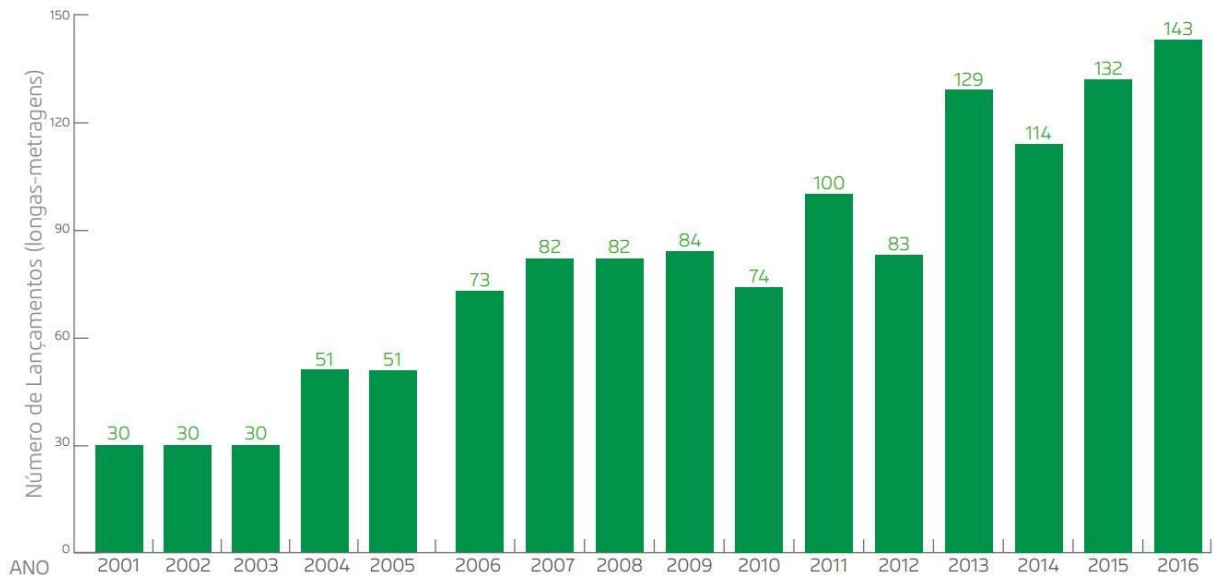
Figura 10: Público dos filmes brasileiros (2001-2016)



Fonte: Mazzini *et al.* (2017).

³² LISBOA, Vinícius. Ancine: TV paga superou cota de exibição de conteúdo nacional em 2016. In: AGÊNCIA Brasil. Rio de Janeiro, 10 ago. 2017. Disponível em: <https://agenciabrasil.abc.com.br/geral/noticia/2017-08/ancine-tv-paga-superou-cota-de-exibicao-de-conteudo-nacional-em-2016>. Acesso em: 17 mar. 2020.

Figura 11: Quantidade de lançamentos nacionais no cinema (2001-2016)



Fonte: Mazzini *et al.* (2017).

Ancorava esse contexto a compreensão de que o governo é o ente responsável pelo fomento às artes, dimensionado pelo Ministério da Cultura. O relatório da ANCINE de 2017 destaca:

Ao assumir o cargo de ministro, em 2003, Gilberto Gil introduziu à gestão cultural um conceito antropológico que ampliava a ideia de cultura para muito além das “belas artes” e de políticas compensatórias. Já em seu discurso de posse, Gil falava da necessidade de se trabalhar a cultura em suas três dimensões inseparáveis: econômica, simbólica e cidadã. Esse substrato denso de visão cultural está inteiramente em linha com a visão do que seria uma nova política audiovisual. (MAZZINI *et al.*, 2017, 9).

A política em cultura ganhou status de ministério apenas em 1985, mas se tornou relevante à medida em que implementou ações e programas com base em uma transformação filosófica no próprio conceito de *cultura*. Para Manevy (2010, p. 1), entre os dez mandamentos das gestões dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira estava “a adoção de um conceito ampliado de cultura de modo a encará-la como ponto estratégico para o desenvolvimento do país”. Produziu-se uma virada na distribuição de recursos, na ampliação da esfera de sua aplicação, privilegiando políticas estratégicas de fomento, reconhecendo a cultura também como área econômica, direito universal, valorizando também estratos culturais rejeitados historicamente pelas políticas governamentais, como a indígena e a africana. “Desse modo, a política de cultura oferece sua contribuição para a inversão do modelo de desenvolvimento que perdurou nos anos

70, no qual muitas dessas culturas e tradições foram vistas como entraves ou como escombros do progresso” (MANEVY, 2010, p. 10).

Em concomitância, *Aquarius* vem de uma vertente pernambucana do cinema brasileiro. Foi peça nuclear de uma mudança de cenário e, conseqüentemente, responsável pelo acréscimo de novas marcas tecnoestéticas. Os filmes de maior importância³³ nacional entre meados dos anos 1990 e do final dos anos 2000 são de cineastas do eixo Rio-São Paulo, como Walter Salles (*Central do Brasil*, 1998), Fernando Meirelles (*Cidade de Deus*, 2002) e José Padilha (*Tropa de Elite*, 2007). Mas Pernambuco se constitui uma alternativa importante desde meados dos anos 2000, especialmente com Cláudio Assis (*Amarelo manga*, 2002), para quem “foda-se o eixo Rio-São Paulo”³⁴, e Marcelo Gomes (*Cinema, aspirinas e urubus*, 2005). Nos anos 2010, Pernambuco passou a ser a principal referência do cinema brasileiro, com filmes de Assis como *Febre do rato* (2011) e de outros autores como Hilton Lacerda (*Tatuagem*, 2013) e Gabriel Mascaro (*Boi Neon*, 2015). Mas nenhum cinema teve mais destaque em Pernambuco e no Brasil nessa década que o de KMF (Figura 12).

³³ Consideramos como importância um cruzamento de dados como prestígio acadêmico, bilheteria, reconhecimento internacional, as carreiras de seus cineastas e as citações que só o tempo pode confirmar.

³⁴ MATADOR de Passarinho - Rogerio Skylab entrevista Cláudio Assis. [S. l.: s. n.], 12 ago. 2013. 1 vídeo (12 min 26 s). Disponível em: <https://youtu.be/8K4neRnhIoM>. Acesso em: 07 fev. 2020.

Figura 12: Sonia Braga e KMF na conferência de imprensa de *Aquarius* do Festival de Cinema de Cannes em 2016



Fonte: Andreas Rentz, Getty Images Europe³⁵.

KMF

Kleber de Mendonça Vasconcellos Filho nasceu em 1968, no Recife-PE. Morou na Inglaterra entre os treze e os dezoito, durante o período de doutoramento da mãe. Nas mais diversas entrevistas, em textos e outros comentários de KMF, dá para rastrear o seu gosto por cinema desenvolvido desde cedo – não apenas por filmes, mas pela experiência proporcionada pelas salas de cinema. Ele se formou em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco, porque era a “estação mais próxima do cinema”³⁶. A partir daí começou a trabalhar como crítico de cinema, com textos publicados no Jornal do Commercio, de Recife, nas Revistas Continente,

³⁵ RENTZ, Andreas. Actress Sonia Braga and director Kleber Mendonca Filho attend the “Aquarius” Press Conference during the 69th annual Cannes Film Festival at the Palais des Festivals on May 18, 2016 in Cannes, France. In: GETTY Images. [S. l.], 18 mai. 2016. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/actress-sonia-braga-and-director-kleber-fotografia-de-not%C3%ADcias/532083984?adppopup=true>. Acesso em: 17 mar. 2020.

³⁶ PINHEIRO, Marcelo. Kleber Mendonça Filho sob o signo de ‘Aquarius’. In: ARTE!Brasileiros. [S. l.], 16 mai. 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/cultura/sob-o-signo-de-aquarius/>. Acesso em: 17 mar. 2020.

Cinética e na Folha de S.Paulo. Há um rico acervo de seus textos sobre o Festival de Cannes no blog do CinemaScópio³⁷, a produtora administrada por ele e pela esposa, Emilie Lesclaux. Nascida na França e formada em Ciências Políticas, ela veio ao Brasil para trabalhar no Consulado-Geral da França no Recife, na área de cooperação cultural, “que envolvia mostras de cinema”³⁸. KMF realizou várias de suas viagens ao festival de cinema francês patrocinado pela Aliança Francesa no Recife³⁹.

Em meados da década de 1990, KMF começou a realizar filmes de curta-metragem em vídeo. Sobre *Enjaulado* (1997), um dos primeiros, ele escreveu:

Minha própria versão de “Repulsion”, de Roman Polanski, mas com um homem no lugar da mulher e a paranoia da classe média brasileira no lugar do sexo... Meu primeiro curta de “ficção”, feito em Betacam, alguns anos antes do digital chegar. Influências de Argento e Carpenter são quase um abuso.⁴⁰

Nesse filme de 33 minutos, é possível identificar várias características tecnoestéticas gerais do cinema de KMF. Os temas da classe média pernambucana e o confinamento urbano em razão da violência já estão presentes.

Entre seus trabalhos de maior destaque nessa época estão *Vinil verde* (2004), realizado em *stop motion*, um suspense sobre uma menina que mata a mãe por desobediência; *Eletrodoméstica* (2005), embrião de um dos núcleos dramáticos de *O som ao redor*, com a cena da máquina de lavar sexualizada como clímax; e *Recife frio* (2009), uma ficção científica no estilo mocumentário, em que uma mudança climática traz um forte inverno à capital pernambucana.

Crítico (2008) é o primeiro longa-metragem de KMF, realizado a partir de filmagens ao longo de oito anos. Articula conversas com críticos e realizadores sobre crítica de cinema e a influência dela na realização. Contém imagens de festivais, como o de Cannes, do corre-corre entre as sessões e conferências de imprensa. Combinando com os textos do blog do

³⁷ CINEMASCÓPIO. [S. l.]. Disponível em: <<http://cinemascopiocannes.blogspot.com/>>. Acesso em: 07 fev. 2020.

³⁸ BARROS, Ernesto. Emilie Lesclaux e Rachel Ellis: as gringas do cinema pernambucano. In: JORNAL do Comércio, Recife, 04 jan. 2016. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2016/01/04/emilie-lesclaux-e-rachel-ellis-as-gringas-do-cinema-pernambucano-215078.php>. Acesso em: 07 fev. 2020.

³⁹ MENDONÇA FILHO, Kleber. Quarta, dia de Robin Hood. In: CINEMASCÓPIO, [Cannes], 12 mai. 2010. Disponível em: <http://cinemascopiocannes.blogspot.com/2010/05/quarta-dia-de-robin-hood.html>. Acesso em: 07 fev. 2020.

⁴⁰ ENJAULADO (Caged In, 1997). [S. l.: s. n.], 14 mar. 2010. 1 vídeo (33 min 27 s). Disponível em: <https://vimeo.com/10153595>. Acesso em: 17 mar. 2020.

CinemaScópio, *Crítico* é uma atualização do interesse de KMF na crítica de cinema e nesse universo de discussão cinematográfica.

O som ao redor

Em 2010, KMF anunciou a sua saída do Jornal do Comércio para se dedicar à produção de *O som ao redor*⁴¹: a verticalização de sua carreira como cineasta. *O som ao redor* foi produzido através dos patrocínios do Hubert Bals Fund, ligado ao Festival Internacional de Cinema de Rotterdam, do governo de Pernambuco e de captação pela Lei do Audiovisual⁴². A página do filme no Internet Movie Database contabiliza 38 premiações e outras 22 indicações em premiações e competições em festivais no Brasil e no exterior. Destaque para a Federação Internacional de Críticos de Cinema, que premiou *O som ao redor* em Rotterdam por “evocar uma atmosfera de paranoia e ameaça através de um uso altamente ambicioso do som e da fotografia” (tradução nossa)⁴³, e para a indicação do Ministério da Cultura para concorrer a 86ª edição do Oscar, pela qual obteve patrocínio de divulgação internacional⁴⁴.

O filme apresenta características sofisticadas do autor KMF, que se atualizariam em *Aquarius* e *Bacurau*. A sinopse registrada na ANCINE diz assim:

A vida numa vizinhança de classe média do Recife toma um rumo misterioso depois da chegada de seguranças particulares que oferecem seus serviços de proteção privada. No entanto, há algo de misterioso nesses homens, algo que nos levará de volta ao passado, no interior de Pernambuco. Longa de ficção, captado em super 16mm e finalizado em 35mm.⁴⁵

Aí estão duas das principais preocupações de KMF: a história (do Recife, de Pernambuco e do Brasil) e o cinema. Inclusive, em *O som ao redor* essas duas coisas tendem a

⁴¹ MENDONÇA FILHO, Kleber. Deixando a crítica para fazer filme. In: CINEMASCÓPIO, [Recife], 01 abr. 2010. Disponível em: <http://cinemascopiocannes.blogspot.com/2010/04/deixando-critica-para-fazer-filme.html>. Acesso em: 07 fev. 2020.

⁴² BRASIL. Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1993. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm. Acesso em: 19 jan. 2021.

⁴³ ROTTERDAM International Film Festival. In: IMDb, [s. l.], [Rotterdam, 2012]. Disponível em: https://www.imdb.com/event/ev0000569/2012/1?ref_=ttawd_ev_19. Acesso em: 8 fev. 2020.

⁴⁴ "O som ao redor" recebe apoio da ANCINE para campanha do Oscar. In: PORTAL da ANCINE, [S. l.], 21 nov. 2013. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/o-som-ao-redor-recebe-apoio-da-ancine-para-campanha-do-oscar>. Acesso em: 8 fev. 2020.

⁴⁵ CONSULTA de Projetos Audiovisuais. In: PORTAL da ANCINE, [S. l.]. Disponível em: <http://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do?method=detalharProjeto&numSolic=080406>. Acesso em: 8 fev. 2020

se tangenciar até o limite, num espetáculo especulativo. A cena em que João e Sofia visitam o rancho do Seu Francisco, uma espécie de atualização urbana do senhor de engenho, é sua parte mais aguda. A estrutura de casa grande e de senzala é discretamente visível na arquitetura e na composição da fazenda. Mas no desenrolar da sequência, essa estrutura se subleva, ao se tornar audível, na flânerie dos personagens pelo interior que se encerra nas ruínas de um cinema. Note-se o primeiro (Figura 13.1) e o último quadro (13.5) da sequência: com o avanço histórico, algumas estruturas permanecem, outras não.

Figura 13: Fotogramas de sequência de *O som ao redor* (2012)



Fonte: Autor.

Ainda nessa sequência, ao descer à senzala, João e Sofia ouvem Seu Francisco se mover pela casa. Eles encenam um estranhamento, como se sons no teto/assoalho fossem misteriosos e assustadores (Figura 13.2). Corta para os dois caminhando numa rua interiorana, onde passam pela Escola Sen. João Carpinteiro (13.3). Em várias entrevistas, KMF reverencia John Carpenter como a sua principal referência. João Carpinteiro é também o nome da escola de *Bacurau*. João e Sofia passam depois por uma fábrica que parece abandonada, estática, mas onde se ouve o barulho de máquinas e o grunhir do metal exposto ao sol (13.4). Quando adentram as ruínas do cinema, os dois voltam a encenar. Ela pede uma meia-entrada, ele responde com os dedos o preço, dois reais, o que ela paga através de um pequeno guichê. Enquanto isso, cresce a trilha sonora de *Plan 9 from Outer Space* (Edward D. Wood Jr., 1959), um filme de horror e ficção científica. Depois de alguns gritos extradiegéticos do filme de Wood Jr., e o estranhamento fantasiado pelos os dois, Sofia finge atacar João – um susto em falso. Os dois saem abraçados da ruína, enquanto ouvimos apenas o farfalhar e o zumbido da mata (13.5).

Há ainda um anexo a esta sequência, que vem a seguir (Figura 14). Seu Francisco, João e Sofia estão em uma cachoeira, sustentando o peso, a dor e o relaxamento absurdo da torrente

aquática. João e Seu Francisco gritam e riem. No último quadro, porém, vemos João sozinho, ele fita a câmera (14.2), em expressão inédita, e a água se torna avermelhada de repente (14.3) – ouvimos uma trilha de suspense. Sangue? Não sabemos, pois no quadro a seguir, João e Sofia já estão de volta ao apartamento no Recife.

Figura 14: Cena da cachoeira, *O som ao redor* (2012)



Fonte: Autor.

O som que está ao redor é uma modelação tecnoestética dos conflitos sociais em perspectiva histórica. Uma alegoria portanto. No projeto enviado à ANCINE, o filme tem um título alternativo: *Histórico de violência*⁴⁶. O drama é construído com base no choque entre tempos. As personagens têm histórico explícito e suas ações são sempre atualizações de unidades temporais. E como a trama envolve questões de poder e violência, o suspense é o clima reinante – não pela via sobrenatural, mas como tempo suspenso, latente, incômodo.

A estilística da direção de KMF já é firme em seu *debut*. O exemplo maior está no realismo da articulação entre o enredo e a atuação. Há vários diálogos difíceis de serem compreendidos, personagens às vezes com sono falam de forma imprecisa ou atropelada e as ações em geral transparecem improvisado. Embora o resultado seja o naturalismo, é realização planejada, como *efeito de espontaneidade*. Como quando João cumprimenta o filho da empregada com a mão esquerda porque está com uma sacola amarrada na mão direita. Nós sabemos que se fosse uma pessoa “importante”, ele teria manuseado o objeto para a outra mão para cumprimentá-la com a mão correta.

Sonia Braga

A repercussão positiva de *O som ao redor* deu fôlego para KMF tocar a carreira. Em 2014, ele desenvolveu o roteiro de *Aquarius*. Primeiro achava que iria encontrar a atriz para a

⁴⁶ Idem.

sua protagonista na rua, no supermercado, mas depois do roteiro pronto soube que precisaria de alguém com experiência e competência técnica para dominar a tela durante todo o filme. Sonia Braga aceitou assim que terminou de ler o texto:

– *Era o melhor roteiro que eu já havia lido.* (tradução nossa)⁴⁷.

Sonia Braga está entre as atrizes mais importantes da história do cinema e da televisão do Brasil. Ela iniciou a carreira de atriz na peça *Hair* (Ademar Guerra, 1969), aos dezenove anos – a peça estreou no Teatro Bela Vista⁴⁸, em São Paulo, e é uma adaptação da peça americana homônima de 1967. Logo em seguida foi escalada para produções cinematográficas, como *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), e televisivas, como *Irmãos Coragem* (Janete Clair, 1970). Sua carreira deu uma guinada, porém, quando interpretou Gabriela em *Gabriela* (Walter Avancini; Gonzaga Blota, 1975), uma adaptação do romance *Gabriela, cravo e canela* (Jorge Amado, 1958) para a televisão. A produção teve um alto impacto no Brasil (e em Portugal⁴⁹), catapultando Braga à ícone de sensualidade. Numa de suas cenas mais emblemáticas, Gabriela sobe no telhado de uma casa para resgatar uma pipa, provocando o alvoroço da população de Ilhéus, que a via em ângulo promíscuo⁵⁰.

No ano seguinte, ela protagonizou *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), a maior bilheteria do cinema brasileiro durante 34 anos – ultrapassado por *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010). No papel de Dona Flor, Braga foi indicada ao British Academy Film Awards (BAFTA) na categoria de melhor atriz estreante; e o filme foi indicado na categoria de melhor filme estrangeiro ao Globo de Ouro⁵¹. Durante e depois da influência e das aclamações nacional e internacional por *Dona Flor*, ela fez outras novelas no elenco principal, como *Saramandaia* (Dias Gomes, 1976) e *Dancin' Days* (Daniel Filho, 1978). Ao final da década de 1970, ela já tinha uma carreira consistente e influente.

Após vencer o prêmio de melhor atriz no Festival de Gramado pelo papel em *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1981), e reinterpretar Gabriela no filme *Gabriela* (Bruno Barreto, 1983), Braga foi a mulher aranha em *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1985), quando se

⁴⁷ ‘AQUARIUS’ Q&A | Kleber Mendonça Filho & Sônia Braga | NYFF54. [S. l.: s. n.], 12 out. 2016. 1 vídeo (29 min 39 s). Disponível em: <https://youtu.be/6yEPSAioP2g?t=213>. Acesso em: 19 fev. 2020.

⁴⁸ HAIR. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento388519/hair>. Acesso em: 14 abr. 2020.

⁴⁹ TOCHA, Cátia. A chegada do Brasil a Portugal através de “Gabriela”. In: UAL MEDIA. [S. l.], 3 set. 2014. Disponível em: <http://www.ualmedia.pt/pt/dossie.asp?det=17549§ion=&title=A-chega-da-do-Brasil-a-Portugal-a-traves-de-%93Gabriela%94&id=2826&mid=>. Acesso em: 19 fev. 2020.

⁵⁰ BAÚ DA Globo: reveja uma cena clássica da novela Gabriela. [S. l.: s. n.], 4 mai. 2010. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/1257554/>. Acesso em: 19 fev. 2020.

⁵¹ DONA FLOR e Seus Dois Maridos (1976) Awards. In: IMDB. [S. l.], [2020?]. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0077452/awards?ref_=tt_awd. Acesso: 19 fev. 2020.

consolidou como uma estrela internacional. O filme foi indicado a Palma de Ouro do Festival de Cannes e a diversas outras premiações, incluindo o Oscar – venceu na categoria de melhor ator, com William Hurt⁵² –, situação que abriu caminho para a sua carreira em Hollywood. Dentre vários filmes americanos, ela fez Madonna Mendez em *Luar sobre Parador* (Paul Mazursky, 1988), pelo qual foi indicada ao prêmio de melhor atriz coadjuvante ao Globo de Ouro⁵³. Em 1987, ela apresentou o prêmio de melhor curta-metragem na premiação do Oscar, ao lado de Michael Douglas⁵⁴. A partir daí a sua carreira ficou entre os Estados Unidos e o Brasil, destacando-se por seus papéis em filmes como *Amazônia em chamas* (John Frankenheimer, 1994), segunda indicação dela ao Globo de Ouro, e *Tieta do Agreste* (Carlos Diegues, 1996); e, a partir dos anos 2000, em séries populares da TV americana, como *Sex and the city* (Darren Star, 2001), *Lei & Ordem* (Dick Wolf, 2003), *CSI: Miami* (Ann Donahue; Carol Mendelsohn; Anthony E. Zuiker, 2005) e *Luke Cage* (Cheo Hodari Coker, 2016).

Ao longo de sua trajetória, Braga se tornou um patrimônio tecnocultural, sendo reconhecida por fazer papéis de mulheres sensuais, provocantes e independentes: uma ruptura com a imagem de mocinhas recatadas. Na vida pessoal também foi atuante na movimentada vida cultural dos Anos 70. Era frequentadora da discoteca *Frenetic Dancin Days*, de Nelson Motta, onde surgiu o grupo musical As Frenéticas (BARCINSKI, 2014). Foi uma celebridade bastante noticiada e repercutida. Caetano Veloso, com quem namorou no final da década de 1970, escreveu canções em sua homenagem. *Tigresa* (1977), em que Braga é uma das inspirações⁵⁵, diz:

Enquanto os pelos dessa deusa tremem ao vento ateu
Ela me conta, sem certeza, tudo o que viveu
Que gostava de política em 1966
E hoje dança no Frenetic Dancing Days
Ela me conta que era atriz e trabalhou no Hair
Com alguns homens foi feliz, com outros foi mulher
Que tem muito ódio no coração, que tem dado muito amor
E espalhado muito prazer e muita dor

⁵² O BEIJO da Mulher Aranha (1985) Awards. In: IMDB. [S. l.], [2020?]. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0089424/awards?ref_=tt_awd. Acesso: 19 fev. 2020.

⁵³ Luar sobre Parador (1988) Awards. In: IMDB. [S. l.], [2020?]. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0095654/awards?ref_=tt_awd. Acesso: 19 fev. 2020.

⁵⁴ “PRECIOUS Images” winning the Oscar® for Live Action Short. [S. l.: s. n.], 4 fev. 2016. 1 vídeo (3 min 10 s). Disponível em: <https://youtu.be/A10X42GHva8>. Acesso em: 19 fev. 2020.

⁵⁵ GOIS, Ancelmo. Caetano Veloso: 'A tigresa sou eu'. In: O GLOBO. [S. l.], 11 jan. 2015. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/caetano-veloso-tigresa-sou-eu-558458.html>. Acesso em: 21 mar. 2020.

Em 2014, aos 64 anos, Braga recebeu o prêmio honorário na primeira edição do Prêmio Platino de Cinema Ibero-Americano – os premiados nos anos seguintes foram Antonio Banderas e Ricardo Darín⁵⁶. Em 2017, ela voltaria ao palco do Platino para receber o prêmio de melhor atriz pelo maior e mais completo papel de sua carreira: a Clara de *Aquarius*. E a esse se somaram outros prêmios por Clara, como no Festival de Cinema Latino-Americano de Biarritz, no Festival de Cinema de Lima e no Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata⁵⁷. Em 2020, ela foi reconhecida entre os 25 melhores atores do Século XXI (até agora) pelo *The New York Times*. Sobre o seu papel em *Aquarius*, Manohla Dargis escreveu que “Clara também é Braga, no sentido de que o significado da personagem é parcialmente moldado por tudo o que Braga traz sempre que está nas telas, incluindo sua história no cinema brasileiro como uma mulher de ascendência mista, bem como suas aventuras em Hollywood” (DARGIS; SCOTT, 2020, tradução nossa).

Aquarius: produção

Além de Braga, o elenco de *Aquarius* conta com um time de atores experientes e reconhecidos do cinema pernambucano e brasileiro: Irandhir Santos (*O som ao redor; Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro; Tatuagem e A febre do rato*), no papel do salva-vidas Roberval; Maeve Jinkings (*O som ao redor; Amor, plástico e barulho e Boi neon*), no papel da filha de Clara, Ana Paula; e o ator de novelas da TV Globo, Humberto Carrão (*Bang bang; Malhação e Ti ti ti*), para o papel de Diego, o neto do dono da construtora. Contou também com atores e atrizes proeminentes, iniciantes e amadores – assim como nos outros filmes de KMF. Vale destacar as atrizes Bárbara Colen, a Clara jovem, e Zoraide Coletto, a Ladjane, sem trabalhos anteriores e que voltariam em *Bacurau* e em outras produções.

Aquarius foi rodado durante sete semanas, entre agosto e setembro de 2015, em vários bairros e na região metropolitana do Recife⁵⁸. Além de parte do elenco, parte da equipe de set já havia trabalhado com a CinemaScópio em *O som ao redor*, como os diretores de fotografia,

⁵⁶ EDICIONES anteriores. In: PORTAL do Premios Platino Xcaret del Cine Iberoamericano. [S. l.], [2020?]. Disponível em: https://www.premiosplatino.com/PPla_EdicionesAnteriores.aspx. Acesso em: 19 fev. 2020.

⁵⁷ SÔNIA Braga Awards. In: IMDB. [S. l.], [2020?]. Disponível em:

https://www.imdb.com/name/nm0000968/awards?ref_=nm_awd. Acesso em: 19 fev. 2020.

⁵⁸ PITANGA, Filippo. Terminam No Recife As Filmagens De “Aquarius”. In: Almanaque Virtual. [S. l.], 23 set. 2015. Disponível em: <http://almanaquevirtual.com.br/terminam-no-recife-as-filmagens-de-aquarius/>. Acesso em: 19 fev. 2020.

Pedro Sotero e Fabrício Tadeu, e os diretores de arte, Juliano Dornelles e Thales Junqueira (assistente de arte em *O som ao redor*).

Foram usados equipamentos de cinema digital, como as câmeras da Arri, Alexa XT (câmera principal), e Alexa Plus e a Red Epic, com as lentes Cooke Anamorphic e Zeiss Super Speeds Angenieux Zoom. As imagens foram renderizadas no formato ARRIRAW 3.4K, com a proporção de tela de 2.35:1, com o sistema de colorização EclairColor. Nos cinemas, foi exibido no padrão Digital Cinema Package, e depois convertido para vários outros padrões de exibição, para distribuição em DVD, Blu-ray, streaming etc.

A primeira sinopse divulgada do filme, na página de *O som ao redor* no Facebook, antes mesmo das gravações, contém vestígios interessantes:

Clara, 65 anos de idade, é uma escritora e crítica de música aposentada. Ela é viúva, mãe de três filhos adultos, e moradora de um apartamento repleto de livros e discos no Bairro de Boa Viagem, num edifício chamado Aquarius. Clara tem também o dom de viajar no tempo, um super poder que poucas pessoas no mundo são capazes de desenvolver⁵⁹.

Trata-se de uma indicação clara da temática que KMF estava desenvolvendo – e do modo como estava realizando. Em *O som ao redor*, os personagens viajam no tempo constantemente. Seja o casal no interior, na cena supracitada, seja quando o tio Anco olha para a sua rua e a vê noutra época, seja pela vingança que se refere a um assassinato por causa de uma cerca quando Clodoaldo e o irmão eram crianças – situação revelada no clímax do filme. Em *Aquarius* essa proposta é radicalizada, mas com a sua especificidade. Se antes tratávamos do engenho de cana de açúcar e da escravidão, a vizinhança como atualização desse sistema⁶⁰, no novo filme o drama é deslocado (embora não completamente) para o problema das utopias enfrentado pelas diferentes gerações, iluminando o arquivo como objeto central. KMF parte para uma discussão conceitual.

Aquarius: lançamento

⁵⁹ O SOM AO REDOR / NEIGHBOURING SOUNDS. Sonia Braga estrela em Aquarius, segundo longa de Kleber Mendonça Filho. [S. l.], 7 jul. 2015. Facebook: @OSomAoRedor. Disponível em: <https://www.facebook.com/OSomAoRedor/photos/a.288392537900048/884169301655699/?type=3&theater>. Acesso em: 8 fev. 2020

⁶⁰ KLEBER Mendonça Filho - "O Som Ao Redor" | O País do Cinema. [S. l.: s. n.], 26 dez. 2018. 1 vídeo (23 min 17 s). Disponível em: <https://youtu.be/ijA3WcNwQI>. Acesso em: 13 fev. 2020.

Aquarius foi lançado na mais prestigiada mostra de cinema do mundo, o Festival de Cinema de Cannes. Eu fiquei sabendo por meio de uma “nota coberta” do Jornal Nacional da TV Globo⁶¹ que a equipe do filme havia realizado um protesto no tapete vermelho do Palácio dos Festivais e das Conferências⁶², quando o filme teve a sua primeira exibição pública. Poucos dias antes, a presidenta Dilma Rousseff havia sido afastada do cargo, após votação no Senado Federal em favor da admissibilidade de um processo de impeachment. Por causa do protesto, o filme foi anexado à esfera política. Eu, familiarizado com o trabalho de KMF por *O som ao redor* e convicto de que o impeachment era na verdade um golpe, fiquei ainda mais interessado em *Aquarius*. Mas as críticas ao ato foram proporcionais à excitação, num país polarizado.

Um dos artigos mais conhecidos na época foi do jornalista Reinaldo Azevedo, publicado na revista *Veja*: “Assim que ‘Aquarius’ estreiar no Brasil, o dever das pessoas de bem é boicotá-lo”⁶³, disse. Essa sentença foi adaptada às peças publicitárias do filme (Figura 15). Azevedo respondeu a ironia com outro artigo mal-humorado: “Petralha de ‘Aquarius’ resolveu usar meu nome para faturar uns trocados”⁶⁴. A discussão se seguiu, e hoje a vemos como um sintoma do que se tornaria o debate em torno do cinema e da cultura em nosso país nos anos subsequentes.

⁶¹ EQUIPE do filme brasileiro *Aquarius* protesta contra impeachment de Dilma em Cannes. [S. l.: s. n.], 17 mai. 2016. 1 vídeo (34 s). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5030950/>. Acesso em: 13 fev. 2020.

⁶² AQUARIUS - Red Carpet - EV - Cannes 2016. [S. l.: s. n.], 17 mai. 2016. 1 vídeo (15 min 51 s). Disponível em: <https://youtu.be/MCd1JpaYTLy>. Acesso em: 13 fev. 2020.

⁶³ AZEVEDO, Reinaldo. Assim que “Aquarius” estreiar no Brasil, o dever das pessoas de bem é boicotá-lo. Que os esquerdistas garantam a bilheteria. In: *VEJA*. [S. l.], 18 mai. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/assim-que-aquarius-estrear-no-brasil-o-dever-das-pessoas-de-bem-e-boicota-lo-que-os-esquerdistas-garantam-a-bilheteria/>. Acesso em: 13 fev. 2020.

⁶⁴ AZEVEDO, Reinaldo. Petralha de “Aquarius” resolveu usar meu nome para faturar uns trocados. Ou: não tomo o feijão do povo para financiar metáforas vagabundas. In: *VEJA*. [S. l.], 6 set. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/petralha-de-aquarius-resolveu-usar-meu-nome-para-faturar-uns-trocados-ou-nao-tomo-o-feijao-do-povo-para-financiar-metaforas-vagabundas/>. Acesso em: 13 fev. 2020.

Figura 15: Comunicação oficial de *Aquarius* (2016)

Fonte: BuzzFeed⁶⁵.

Durante o afastamento de Rousseff para a investigação de seus supostos crimes – de pedaladas fiscais e de autorização de crédito suplementar sem a autorização do congresso⁶⁶ –, o governo provisório de seu vice, Michel Temer, decidiu pelo rebaixamento da pasta da cultura para uma secretaria vinculada ao Ministério da Educação. Embora, após uma grande pressão social, Temer tenha decidido pela recriação do ministério poucos dias depois⁶⁷, o processo eleitoral pós-impeachment – decisão de maioria no Senado Federal, no dia 31 de agosto de 2016 – levou a instauração de um governo radical de extrema-direita. Sob a administração do governo de Jair Bolsonaro, o Ministério da Cultura se tornou uma secretaria vinculada ao Ministério do Turismo, e a área cultural passou a sofrer graves ameaças.

O sucesso de público, de crítica, de premiações e o prestígio de Sonia Braga tornavam *Aquarius* a escolha óbvia do Brasil para indicação ao Oscar, a premiação mais popular de

⁶⁵ ARAGÃO, Alexandre. Reinaldo Azevedo não curtiu sua frase no cartaz de 'Aquarius'. In: BUZZFEED. [S. l.], 6 set. 2016. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/br/alexandrearago/aquarius-reinaldo-azevedo>. Acesso em: 17 mar. 2020.

⁶⁶ BENDINELLI, Talita. Dilma não ‘pedalou’, mas autorizou decretos sem aval do Congresso, diz perícia. In: EL PAÍS BRASIL. São Paulo, 28 jun. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/27/politica/1467040634_118457.html. Acesso em: 13 fev. 2020.

⁶⁷ TEMER decide recriar Ministério da Cultura; ministro assume na terça. In: G1. Brasília, 21 mai. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/05/temer-decide-recriar-ministerio-da-cultura-anuncio-deve-ser-na-terca.html>. Acesso em: 13 fev. 2020.

cinema do mundo, promovida pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood. Cineastas como Anna Muylaert (*Mãe só há uma*, 2016) e Gabriel Mascaro (*Boi Neon*, 2016) decidiram retirar seus filmes da corrida para dar passagem a *Aquarius*, diante de uma possível retaliação política⁶⁸. Ainda no governo de Michel Temer, a comissão responsável pela indicação brasileira ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro (atual Oscar de Melhor Filme Internacional), vinculada ao setor do audiovisual do Ministério da Cultura, selecionou *Pequeno segredo* (David Schurmann, 2016) para a premiação. Devemos dar o crédito ao sadismo sarcástico da escolha, pois o filme descrito pelo crítico Alcino Leite Neto como um “oceano de clichês e sentimentalismo”⁶⁹ obteve em toda a sua carreira apenas um prêmio: na categoria de efeitos visuais do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. Até hoje não consegui assistir ao filme, pois ele foi ignorado no circuito da pirataria.

No final de 2016, o ministro da cultura Marcelo Calero pediu demissão ao não encontrar apoio no governo contra a pressão de outro ministro do governo Temer. Geddel Vieira Lima queria que o Instituto do Patrimônio Histórico Nacional liberasse a construção de um prédio de luxo numa área tombada de Salvador, onde ele havia comprado um apartamento na planta. O episódio foi descrito como um “remake político do filme *Aquarius* no Brasil” pelo *Le Monde*⁷⁰. A associação se deu não apenas pela temática da especulação imobiliária, mas porque não passou despercebido o apagamento das torres gêmeas do Recife no filme⁷¹. Em janeiro do ano seguinte, KMF disse que não apenas *Aquarius*, mas o audiovisual brasileiro foi sabotado pelo governo Temer, com a sua não indicação ao Oscar⁷².

Em 2018, o Ministério da Cultura, ainda sob administração do governo Temer, solicitou a KMF a devolução de R\$ 2,2 milhões aos cofres públicos, concernentes à captação de recursos acima do teto para produções de baixo orçamento para *O som ao redor*. KMF publicou uma

⁶⁸ Por ‘*Aquarius*’, cineastas retiram filmes da disputa pelo Oscar. *In*: VEJA. [S. l.], 24 ago. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/por-aquarius-cineastas-retiram-filmes-da-disputa-pelo-oscar/>. Acesso em: 13 fev. 2020.

⁶⁹ LEITE NETO, Alcino. Clichê, 'Pequeno Segredo' é dos piores filmes brasileiros recentes. *In*: FOLHA DE S.PAULO. [S. l.], 13 set. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/09/1812668-cliche-pequeno-segredo-e-dos-piores-filmes-brasileiros-recentes.shtml>. Acesso em: 13 fev. 2020.

⁷⁰ NOVA crise que opôs Calero e Geddel é 'remake político' de "*Aquarius*", diz francês *Le Monde*. *In*: TERRA. [S. l.], 25 nov. 2016. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/nova-crise-que-opos-calero-e-geddel-e-remake-politico-de-aquarius-diz-frances-le-monde,09a70b5ff89b0de403a32cf809103de3i1jt8csn.html>. Acesso em: 13 fev. 2020.

⁷¹ FERREIRA, Flávio. “Torres gêmeas” de Recife foram alvo de protesto no filme ‘*Aquarius*’. *In*: FOLHA de S.Paulo. Recife, 3 dez. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/12/1838023-torres-gemeas-de-recife-foram-alvo-de-protesto-no-filme-aquarius.shtml>. Acesso em: 17 mar. 2020

⁷² FRAGA, Nayara, “Foi uma espécie de sabotagem do próprio audiovisual brasileiro”. *In*: ÉPOCA NEGÓCIOS. [S. l.], 27 fev. 2017. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2017/02/foi-uma-especie-de-sabotagem-do-proprio-audiovisual-brasileiro.html>. Acesso em: 13 fev. 2020.

carta aberta ao ministro Sérgio Sá Leitão, onde argumenta contra a cobrança⁷³. Na carta, diz: “sou um artista brasileiro num momento extremamente difícil no nosso país, onde têm sido frequentes acusações que tentam criminalizar toda a classe artística, do teatro à literatura, do cinema à música e às artes plásticas”. Em 2019, foi a vez da Secretaria Especial da Cultura, sob a administração do governo Bolsonaro, de cobrar KMF. O imbróglio segue no Tribunal de Contas da União⁷⁴.

Aquarius estreou nos cinemas comerciais do Brasil em 1º de setembro de 2016, após uma bateria de premières em doze festivais de quatro continentes⁷⁵. Antes da estreia nacional, *Aquarius* recebeu a classificação indicativa de 18 anos pelo Ministério da Justiça, com a advertência de “sexo explícito”. Mas após críticas dos produtores, do elenco e de KMF, e de um pedido formal de reconsideração⁷⁶, o Ministério da Justiça voltou atrás e diminuiu a censura para 16 anos, advertindo “drogas e relação sexual intensa”⁷⁷. A partir de setembro, *Aquarius* estreou em salas comerciais de mais de 20 países da América Latina e da Europa – a única alteração do título aconteceu na Espanha, onde o filme foi comercializado como *Doña Clara*⁷⁸. No dia 13 de setembro, a Netflix (na época o maior serviço de streaming audiovisual do mundo) anunciou a incorporação de *Aquarius* ao seu catálogo internacional⁷⁹. No catálogo brasileiro da plataforma, porém, *Aquarius* entrou apenas em 1º de janeiro de 2020⁸⁰ – *O som ao redor* entrou em outubro de 2019⁸¹.

⁷³ KLEBER Mendonça Filho publica carta a Sérgio Sá Leitão em resposta à cobrança do MinC. *In*: O GLOBO. Rio de Janeiro, 29 mai. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/kleber-mendonca-filho-publica-carta-sergio-sa-leitao-em-resposta-cobranca-do-minc-22729391>. Acesso em: 13 fev. 2020.

⁷⁴ KLEBER Mendonça Filho tem 30 dias para devolver R\$ 2,2 milhões aos cofres públicos. *In*: GAÚCHA ZH. [S. l.], 3 mai. 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2019/05/kleber-mendonca-filho-tem-30-dias-para-devolver-r-22-milhoes-aos-cofres-publicos-cjv881ikl00g301oh08h38e12.html>. Acesso em: 13 fev. 2020.

⁷⁵ AQUARIUS (I) (2016) Release Info. *In*: IMDb. [S. l.: s. n.]. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt5221584/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁷⁶ RISTOW Fabiano. Classificação indicativa de 'Aquarius' cai para 16 anos. *In*: O GLOBO. Rio de Janeiro, 1 set. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/classificacao-indicativa-de-aquarius-cai-para-16-anos-20033769>. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁷⁷ CLASSIFICAÇÃO Indicativa. *In*: PORTAL do Ministério da Justiça. [S. l.: s. n.]. Disponível em: http://portal.mj.gov.br/ClassificacaoIndicativa/jsp/DadosObraForm.do?select_action=&tbobra_codigo=62129. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁷⁸ AQUARIUS ganha distribuição em mais de 50 países. *In*: FILME B. [S. l.], 31 mai. 2016. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/noticias/mundo-distribuicao/aquarius-ganha-distribuicao-em-mais-de-50-paises>. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁷⁹ MANS, Matheus. 'Aquarius' fará parte do catálogo global da Netflix. *In*: O ESTADO de S.Paulo. [S. l.], 13 set. 2016. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,aquarius-fara-parte-do-catalogo-global-do-netflix,10000075763>. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁸⁰ MENDONÇA FILHO, Kleber. [Aquarius na Netflix]. [S. l.], 14 jan. 2020. Twitter: @kmendoncafilho. Disponível em: <https://twitter.com/kmendoncafilho/status/1217242482955689987>. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁸¹ MENDONÇA FILHO, Kleber. [O som ao redor na Netflix]. [S. l.], 1 out. 2019. Twitter: @kmendoncafilho. Disponível em: <https://twitter.com/kmendoncafilho/status/1179113060742684673>. Acesso em: 18 fev. 2020.

KMF: popularidade

Em outubro de 2016, KMF se demitiu da coordenação de cinema Fundação Joaquim Nabuco⁸², onde trabalhou por dezoito anos, para se dedicar à carreira de cineasta. No primeiro release de *Aquarius* já constava outro longa em planejamento, desta vez uma codireção com Juliano Dornelles. E apesar do prestígio dos dois primeiros longas ficcionais de KMF, *Bacurau* foi o seu primeiro filme a entrar na lista dos dez filmes brasileiros mais vistos no ano de seu lançamento no Brasil. Ficou na oitava posição, com um público total de 657 mil espectadores⁸³ – contabilização até dezembro. O filme continuou em cartaz em algumas cidades do país até março do ano seguinte. *Aquarius* teve um orçamento de R\$ 3,4 milhões⁸⁴, com recursos do BNDES, do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura PE), da Videofilmes e da SBS Productions, o mesmo valor arrecadado com apenas três semanas em cartaz no Brasil⁸⁵. De acordo com a Box Office Mojo, arrecadou US\$ 3,085,977 ao redor do mundo⁸⁶.

Embora KMF não seja um cineasta popular (ou melhor, famoso) no Brasil, fora das bolhas mais educadas e progressistas, é importante considerar que *Bacurau* é um indício mais claro de sua infiltração no mercado nacional. *O som ao redor* levou cinco meses para vender o que *Bacurau* vendeu em um final de semana⁸⁷. As novas possibilidades de acesso a filmes são animadoras, e o público brasileiro está conseguindo acessar os filmes de KMF de forma legal, seja por meio de serviços de streaming, do lançamento em salas comerciais de cinema, de exposições ao ar livre, de canais de TV por assinatura e de outros serviços de compra digital, como o YouTube e Google Play. Na minha Chapecó de pouco mais de 200 mil habitantes, *Bacurau* não estreou no cinema, mas teve duas exposições: numa universidade e na sede de um

⁸² KLEBER Mendonça Filho entrega carta de exoneração à presidência da Fundaj. *In*: FUNDAJ, Recife, 07 out. 2016. Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/index.php/editoria-a/menu-nivel-2/menu-nivel-3/pagina-3-titulo-do-texto-institucional/131-blog-da-fundacao/noticias/434-kleber-mendonca-filho-entrega-carta-de-exoneracao-a-presidencia-da-fundaj>. Acesso em: 07 fev. 2020.

⁸³ BATISTA JR., João. O ranking dos filmes mais vistos em 2019. *In*: VEJA. [S. l.], 26 dez. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/veja-gente/o-ranking-dos-filmes-mais-vistos-em-2019/>. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁸⁴ STIVALETTI, Thiago. Produtora de *Aquarius* antecipa próximos projetos. *In*: FILME B. Cannes, 19 mai. 2016. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/noticias/distribuicao-producao/produtora-de-aquarius-antecipa-proximos-projetos>. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁸⁵ JARDIM, Lauro. *In*: O GLOBO. [S. l.], 20 set. 2016. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/aquarius-ja-faturou-r-34-milhoes-com-bilheteria.html>. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁸⁶ AQUARIUS - Box Office Mojo. *In*: BOX OFFICE Mojo. [S. l.: s. n.]. Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/title/tt5221584/?ref=bo_tt_ti. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁸⁷ MENDONÇA FILHO, Kleber. [Bilheteria de *Bacurau*]. [S. l.], 2 set. 2019. Twitter: @kmendoncafilho. Disponível em: <https://twitter.com/kmendoncafilho/status/1168501687935479810>. Acesso em: 8 fev. 2020.

sindicato. Ainda assim, está muito longe de alcançar sucessos de bilheteria como as comédias *Minha mãe é uma peça 3: o filme* (Susana Garcia, 2019) e *De pernas pro ar 3* (Julia Rezende, 2019) e do religioso (com ingressos patrocinados pela Igreja Universal⁸⁸) *Nada a perder 2* (Alexandre Avancini, 2019). E ainda mais distante dos blockbusters hollywoodianos – especialmente filmes fantásticos das corporações Disney, Marvel e DC Comics. Porém, bilheteria não é sinônimo de relevância cultural, pois as salas de cinema e suas lógicas monopolistas são apenas um meio de acesso a filmes. A notícia importante é o crescimento na influência de KMF não apenas entre o público, mas entre os meios acadêmico (vide o grande número de publicações a respeito de seus filmes), crítico e cinematográfico. Desse modo, os filmes de KMF são próximos do que poderíamos chamar de uma *vanguarda popular*. Um dos maiores exemplo desse tipo de cinema é o de Alfred Hitchcock.

Sucesso no gênero Filme de Arte usualmente resulta reconhecimento instantâneo como artista, porém temporário. Por outro lado, o durável Alfred Hitchcock trabalhou somente dentro da Arquitrama e das convenções de gênero sempre procurando o público de massa e, habitualmente, encontrando-o. Ainda assim, hoje ele está no topo do panteão dos cineastas, reverenciado mundialmente como um dos maiores artistas do século, um poeta dos filmes cujos trabalhos ressoam com imagens sublimes de sexualidade, religiosidade e pontos de vista sutis. Hitchcock sabia que não existe uma contradição necessária entre arte e sucesso popular, nem uma conexão necessária entre arte e Filmes de Arte. (MCKEE, 2006, p. 95).

Aquarius: crítica e contexto da crítica

Aquarius figurou no quarto lugar do ranking de melhores filmes do ano da revista Cahiers du Cinéma⁸⁹, atrás de *As faces de Toni Erdmann* (Maren Ade, 2019), *Elle* (Paul Verhoeven, 2019) e *Demônio de neon* (Nicolas Winding Refn, 2019), e em dezenas de outras listas de publicações prestigiadas. No The New York Times, apareceu nas listas de dois dos três críticos⁹⁰ – num ano em que a produção americana mais celebrada foi *Moonlight: sob a luz do luar* (Barry Jenkins, 2016). Em 2020, *Aquarius* apareceu na 24^a posição da lista de melhores

⁸⁸ AMENDOLA, Beatriz. Nada a Perder 2 sai de cartaz com metade da bilheteria de seu antecessor. In: UOL. São Paulo, 15 out. 2019. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/10/15/nada-a-perder-2-sai-de-cartaz-com-metade-da-bilheteria-de-seu-antecessor.htm>. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁸⁹ Top Ten 2016 des Cahiers du cinéma. In: CAHIERS du Cinéma. [S. l.]. Disponível em: <https://www.cahiersducinema.com/produit/top-ten-2016/>. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁹⁰ DARGIS, Manohla; SCOTT, A. O.; HOLDEN, Stephen. Best Movies of 2016. In: THE NEW York Times. [Nova York?], 7 dez. 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/12/07/movies/the-best-movies-of-2016.html>. Acesso em: 18 fev. 2020.

filmes da década de 2010 por votação dos leitores da Cahiers du Cinéma⁹¹. Em geral, *Aquarius* foi o filme brasileiro de 2016 mais bem recepcionado pela crítica de cinema internacional. Aos olhos dessa crítica, e de artistas do meio cinematográfico, KMF se tornou nesta década o cineasta brasileiro mais proeminente.

Nas capas da Cahiers du Cinéma observa-se que enquanto a Clara de Sonia Braga figura entre outros personagens de destaque em 2016, *Bacurau* e a ameaça ao cinema brasileiro sob a administração do governo de Bolsonaro são os destaques em 2019.

Figura 16: *Aquarius* e *Bacurau* nas capas das edições de setembro de 2016 e de setembro de 2019 da Cahiers du Cinéma, respectivamente



Fontes: Cahiers du Cinéma⁹²⁹³.

Aquarius é um filme internacional e intercultural. Não apenas por ser uma coprodução franco-brasileira, por Sonia Braga, pela temática universal – como disse Bong Joon-ho

⁹¹ CAHIERS DU CINÉMA. [Melhores filmes da década para os leitores]. [S. l.], 9 jan. 2020. Twitter: @cahierscinema. Disponível em: <https://twitter.com/cahierscinema/status/1215330340010627073>. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁹² SEPTEMBRE 2016 – n°725. In: CAHIERS du Cinéma. [Paris], 2016. Disponível em: <https://www.cahiersducinema.com/produit/septembre-2016-n725/>. Acesso em: 18 mar. 2020.

⁹³ SEPTEMBRE 2019 – n°758. In: CAHIERS du Cinéma. [Paris], 2016. Disponível em: <https://www.cahiersducinema.com/produit/septembre-2019-n758/>. Acesso em: 18 mar. 2020.

(*Parasita*, 2019), “essencialmente, todos nós vivemos num mesmo país, chamado ‘Capitalismo’”⁹⁴ – ou pelas músicas da Queen. A sua primeira exibição pública foi no dia 17 de maio de 2016, na mostra competitiva do Festival de Cannes. Não foi a estreia de KMF em Cannes, ele já era familiarizado com o festival, como crítico (desde 2008) e como diretor. Seu *Vinil verde* foi exibido na mostra de curtas-metragens da Quinzena dos Realizadores em 2005, um programa paralelo à competição oficial. A julgar por seus textos sobre o que viu na edição de 2010 no blog da CinemaScópio⁹⁵, Cannes é o festival mais influente na cosmovisão artística de KMF.

O filme vencedor da Palma de Ouro em 2016 foi *Eu, Daniel Blake* (2016), de Ken Loach, que já havia sido laureado com a Palma de Ouro por *Ventos da liberdade* (2006). *Eu, Daniel Blake* é um drama sensível sobre burocracia e miséria na Inglaterra, tendo a fome como sua situação crítica. Na cena mais forte do filme, Katie e seus dois filhos vão até um local de distribuição gratuita de alimentos, para pessoas cadastradas. Após aguardar em uma longa e constrangedora fila, ela abre uma lata de feijão e come com as mãos, em absoluto desespero⁹⁶. A cena é humilhante e triste, e por isso implacável, como demonstração da brutalidade capitalista. É curioso, porém, como um roteiro sobre isso numa das nações mais ricas e espoliadoras do mundo vence o prêmio de melhor filme.

O júri da mostra competitiva era presidido pelo diretor australiano George Miller (*Mad Max: Estrada da Fúria*, 2015), mas contava com uma figura tão protagonista quanto: o ator canadense Donald Sutherland (*Jogos vorazes*, 2012). Na entrevista coletiva do júri após a premiação⁹⁷, a primeira pergunta foi a de uma jornalista:

– *Vocês premiaram um filme que é sobre pessoas normais lutando para comer, encontrar emprego, e vocês estão aqui em Cannes rodeados por riqueza e opulência. Isso fez o filme resigná-los de alguma forma? Vocês se sentiram um pouco de culpa por estarem aqui ou fez vocês pensarem sobre os seus privilégios de alguma outra forma?* (tradução nossa).

Alguns membros do júri reagiram de forma sarcástica, incluindo Sutherland, quem mais tarde respondeu que isso era irrelevante, o filme era excelente em si mesmo. Era mesmo uma

⁹⁴ BONG Joon-ho Discusses PARASITE, Genre Filmmaking And The Greatness Of ZODIAC. [S. l.: s. n.], 16 out. 2019. 1 vídeo (5 min 8 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dXuXfgquwKM&t=71s>. Acesso em: 8 fev. 2020.

⁹⁵ CINEMASCÓPIO. [S. l.]. Disponível em: <http://cinemascopiocannes.blogspot.com/>. Acesso em: 8 fev. 2020.

⁹⁶ FOOD Bank scene. [S. l.: s. n.], 25 nov. 2017. 1 vídeo (5 min 9 s). Disponível em: https://youtu.be/s_n7o30Ra60. Acesso em: 8 fev. 2020.

⁹⁷ JURY - Press conference - EV - Cannes 2016. [S. l.: s. n.], 22 mai. 2016. 1 vídeo (30 min 56 s). Disponível em: <https://youtu.be/XdTjMm4OyTM>. Acesso em: 8 fev. 2020

pergunta inusitada, mas irrelevante não era. O Festival de Cannes, sendo a principal e talvez a mais representativa mostra de cinema do mundo estava premiando um filme com uma temática universal de um país que cria tendências mundiais. Abriu-se os olhos para a fome? Na Inglaterra?

Temas universais são reconhecidos pelo cânone como competência de artistas dos países desenvolvidos, com tradição nas artes. Para Nelly Richard, os circuitos de reconhecimento artístico subsidiados por suas matrizes europeias estabelecem o critério de historicização das formas, tendo na *precedência* o seu valor máximo. “As culturas dominantes se arrogam assim o privilégio da novidade, definindo as regras da temporalidade que sincronizam os fenômenos da arte internacional numa frequência única” (MORAIS, 1997, p. 3). Já dizia Antonio Candido (2007, 19) sobre o romantismo na literatura brasileira do Século XIX:

O que escreveram corresponde em boa parte ao que os estrangeiros esperam da literatura brasileira, isto é, um certo exotismo que refresca o ramerrão dos velhos temas. Os velhos temas são os problemas fundamentais do homem, que eles preferem considerar privilégio das velhas literaturas. É como dizer que devemos exportar café, cacau ou borrachas, deixando a indústria para quem a originou historicamente.

Entre os vencedores da Palma de Ouro da década de 2010 estão seis filmes europeus (entre eles, um turco), um americano, um japonês e um sul-coreano. Os filmes japonês e sul-coreano tratam de assuntos universais, como família e pobreza, mas rompem com as lógicas ocidentais do cinema nos quesitos identitários, sendo ainda muito fiéis à história do cinema hegemônico⁹⁸. Mesmo assim *Assunto de família* (Hirokazu Koreeda, 2018) e *Parasita* (Bong Joon-ho, 2019) não deixam de inflexionar a tendência eurocêntrica até 2017. Filmes de países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento são raramente premiados em Cannes, sob a mesma desculpa que se dá à sub-representação de diretoras mulheres no festival. Sobre a questão das mulheres, George Miller respondeu assim:

– *Cada filme foi julgado em seus méritos próprios. Eu não lembro de nenhuma conversa (entre os membros do júri) sobre premiar um filme porque foi feito por uma mulher ou não. Filmmaking is filmmaking.* (tradução nossa).

O ator canadense Mads Mikkelsen, (*Hannibal*, 2013-2015), também endereçou uma afirmação à questão, compreendida como representativa da mesa do júri, ou seja, consenso:

⁹⁸ Isso ficará mais claro mais à frente, quando estudarmos o caso de *Parasita*.

– *Há lugares que realmente isso está em questão, que teríamos de estar dispostos a agir (politicamente, fica implícito), mas para nós como um júri... nós esperamos que as pessoas sejam selecionadas para esta competição por fazerem bons filmes, não porque sejam homens ou mulheres [...] essa será a resposta para os próximos cinquenta anos.* (tradução nossa).

O que Mikkelsen não considera, em sua afirmação neutra, é que os gostos dos júris, presididos ao longo da década de 2010 por diretores homens de países desenvolvidos estão contaminados pelos seus sistemas de “convenções e restrições” (CRARY, 2012). As exceções femininas na presidência do júri de Cannes aconteceram na edição de 2014, com a primeira mulher a vencer a Palma de Ouro, a diretora neozelandesa Jane Campion (*O piano*, 1993), e na de 2018, com a atriz australiana-americana Cate Blanchett (*Carol*, 2015).

Para alguém fora das convenções tecnoestéticas hegemônicas do festival é preciso muito mais para se destacar. Isso que a década anterior havia terminado com uma promessa. A Palma de Ouro foi entregue a um filme tailandês, de um diretor que simplesmente não podia ser ignorado, tamanha realização (*achievement*) tecnoestética com o seu *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (Apichatpong Weerasethakul, 2010): um rico exorcismo mitológico-antropológico-fotográfico. Mas foi apenas um ponto fora da curva. Em geral, filmes como de Apichatpong continuam a ser rejeitados. Palma de Ouro em 2014, o turco *Sono de inverno* (Nuri Bilge Ceylan) talvez seja o maior ponto fora da curva nos anos 2010. É uma engenhosa assimilação da história do teatro turco, talvez o filme dessa década que mais me impressionou.

Para se ter uma ideia da violência eurocêntrica, um dos maiores sites de cinema independente, o IndieWire, publicou em 2019 um ranking com todos os filmes vencedores da Palma de Ouro⁹⁹. *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), único brasileiro premiado, foi colocado em último lugar entre os filmes de ficção. “Este é o vencedor mais estranho da história da Palma de Ouro” (traduções nossa), diz a nota, “obscura fábula religiosa brasileira”. Argumenta que mesmo após ter sido premiado não foi lançado nos EUA até 1964 e foi o único filme de destaque internacional de Duarte. *O pagador de promessas* é um dos mais belos filmes brasileiros, incorpora elementos fundantes de nossa cultura, como o sincretismo religioso, e capta o conflito entre as religiões de matriz africana com a Igreja Católica – visionário, pois

⁹⁹ KOHN, Erick. et al. Every Palme d’Or Winner From the Cannes Film Festival, Ranked. *In*: INDIEWIRE, [s. l.], 13 mai. 2019. Disponível em: <https://www.indiewire.com/feature/cannes-film-festival-palme-d-or-winners-movies-ranked-1202132111/>. Acesso em: 8 fev. 2020.

esse conflito continua atual. Mas para os críticos da IndieWire, que citam vodu no conflito central, trata-se de um filme didático e com excesso de diálogos.

Num comentário na página da postagem, uma pessoa identificada como HB diz:

– *Tom Brueggemann, querido, O pagador de promessas não lida com vodu (esses atos retratados no filme são de tradição Yorùbá, religiões diaspóricas). É uma história brilhante sobre fé e sincretismo e deveria ter sido considerada como a joia que é.* (tradução nossa).

O certo é que filmes sobre religiões e costumes europeus são considerados universais sem nenhum esforço, enquanto “filmes regionais” de outras regiões precisam de outras estratégias para penetrar o imaginário etnocêntrico e voltar respeitados para seus locais de origem.

Com *Aquarius*, a IndieWire teve uma recepção menos degradante, colocando o filme no sexto lugar entre os favoritos a Palma de Ouro antes da premiação, à frente de realizadores premiados e populares, como Xavier Dolan (*É apenas o fim do mundo*, 2016), que levou o Grande Prêmio do Júri, Pedro Almodóvar (*Julieta*, 2016), Nicolas Winding Refn (*Demônio de neon*, 2016) e Park Chan-wook (*A criada*, 2016). O destaque foi, entretanto, Sonia Braga, apontada como uma séria candidata a melhor atriz.

Aliás, no comentário mais popular na página de *Aquarius* no site de rede social de filmes Letterboxd, Eli Hayes diz:

– *Como, neste mundo amplo e aquático, Sonia Braga perdeu para Jaclyn Jose o prêmio de Melhor Atriz em Cannes este ano?*¹⁰⁰ (tradução nossa).

Jaclyn Jose interpretou Rosa no filipino *Ma’ Rosa* (Brillante Mendoza, 2016), e foi a escolha defendida pelo júri na coletiva, após uma jornalista informar que para boa parte da crítica ela tinha um papel coadjuvante. A verdade é que a escolha surpreendeu, pois Sonia Braga renasceria no cinema de seu país de forma redentora – tanto que foi celebrada no final de um vídeo institucional com os melhores momentos daquela edição do Festival de Cannes¹⁰¹.

Mas todas as premiações exibem os seus provincianismos. No Brasil, Sonia Braga perdeu prêmios de atuação no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro e no Festival de Cinema de Gramado para Andréia Horta, interpretante de Elis Regina em *Elis* (Hugo Prata, 2016). Mesmo sendo *Elis* um filme convencionalmente televisivo, e mais superficial, ela *emocionou* (esse

¹⁰⁰ *Aquarius*. In: Letterboxd, [s. l.], [2020?]. Disponível em: <https://letterboxd.com/film/aquarius/>. Acesso em: 8 fev. 2020.

¹⁰¹ TV Festival de Cannes 2016 - Best Of - version courte / short version. [S. l.: s. n.], 22 mai. 2016. 1 vídeo (2 min 30 s). Disponível em: https://youtu.be/P_iPRouv1Zo. Acesso em: 18 mar. 2020.

termo novelesco adorável) os públicos ao lembrar a nossa amada cantora. E para citar apenas mais um exemplo, antes de *O som ao redor* estreiar no Festival de Cinema de Rotterdam, o filme que deu início a tudo o que estamos falando aqui, foi rejeitado pela comissão de seleção do Festival de Cinema de Brasília, em 2011¹⁰². É preciso esclarecer, porém, que não sabemos os reais motivos por trás das premiações, o motivo de esse assunto render a esta tese é contextual. O cinema contemporâneo é assim, passa por essas instâncias de reconhecimento, comércio etc., e *Aquarius* e KMF se posicionaram, em suas formas tecnoestéticas e tecnoculturais, de modo a disputarem esses espaços.

KMF foi o brasileiro que construiu a relação mais produtiva com Cannes desde Glauber Rocha. O seu terceiro longa de ficção venceu o Prêmio do Júri, uma espécie de medalha de bronze, junto com o francês *Os miseráveis* (Ladj Ly, 2019). *Bacurau* (KMF e Juliano Dornelles, 2019) é também um filme com elementos universais, assimila ironicamente o cânone de ação do cinema americano. É como um filme antropofágico deve ser: comunica-se com o eixo eurocêntrico por meio de vestígios próprios de seu sistema de inscrições e convenções, desafiando-os a cada instância. Numa das cenas, Domingas (Sonia Braga), a médica da comunidade, oferece ao líder dos assassinos americanos aquilo que em síntese me parece ser o cinema de KMF:

– *Guisado, suco de caju, música americana.*

É a estratégia de KMF para incorporar o seu cinema (e a cultura brasileira vem junto?) às formas do eixo sem se ajoelhar perante elas.

KMF me chama atenção desde que eu ouvi falar de *O som ao redor*, no ano de seu lançamento. Aos vinte e dois anos eu conhecia muito pouco do cinema nacional, talvez os mais famosos como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007). As comédias da Globo Filmes nunca me interessaram, nem clássicos ou experimentais chegaram até mim. Permaneci atrelado ao cinema hollywoodiano até pouco tempo atrás – a minha monografia do bacharelado foi um estudo sobre representações sociais em *Batman: o cavaleiro das trevas ressurgiu* (Christopher Nolan, 2012) e a minha dissertação de mestrado, uma análise cidadã da série de livros e filmes *Jogos vorazes* (Suzanne Collins) no Brasil. *O som ao redor*, baixado via *torrente* em 2012, porém, foi uma novidade desestabilizadora. Antes de ver

¹⁰² Filme brasileiro mais badalado do momento, *O Som ao Redor* chega ao Sul. In: A NOTÍCIA. [S. l.], 11 jan. 2013. Disponível em: <https://www.nscetotal.com.br/noticias/filme-brasileiro-mais-badalado-do-momento-o-som-ao-redor-chega-ao-sul>. Acesso em: 28 fev. 2020.

Aquarius no cinema, eu já tinha construído uma expectativa – embora mais pela denúncia do golpe em Cannes. Para mim, até então, os filmes tinham *mensagens* e *sentidos*, e essas eram as dimensões sobre as quais eu devia me preocupar. De fato, foi o que investiguei prioritariamente nas minhas pesquisas anteriores.

Aquarius, porém, requisitou mais. A temática profunda e o modo como ele se adensa às formas brasileiras foi de difícil compreensão, e ao que me parece a dimensão tecnoestética está longe de ser evidente, inclusive para o cânone eurocêntrico. Na resenha do IndieWire¹⁰³, Eric Kohn escreveu: “Independentemente de sua ressonância geográfica específica, no entanto, *Aquarius* funciona tão bem em termos mais universais, particularmente em seu final habilmente elaborado, que é rico em espírito de desafio” (tradução nossa). Além da obrigação de um filme fora do eixo ser universal – sem soar estranho, é claro –, textos como esse apresentam visões descompromissadas com o filme, crivados de noções antropologistas superficiais.

Em 2019, o Festival de Cannes premiou outro filme brasileiro, *A vida invisível* (Karim Aïnouz, 2019), na mostra Um Certo Olhar, voltada a filmes experimentais. Inspirado no romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (Martha Batalha, 2016), apresenta uma trama no Rio de Janeiro da década de 1940 – talvez uma das faces mais famosas do Brasil. Fama explorada por uma direção de arte hiper-colorida, que mitifica a flora carioca. É uma releitura da época sob lentes feministas. Eurídice já é um nome atrelado ao Brasil no cinema desde o filme franco-brasileiro *Orfeu negro* (Marcel Camus, 1959), vencedor da Palma de Ouro. Eurídice, na mitologia grega, foi a esposa de Orfeu, que tenta trazê-la de volta à vida com a sua música. O filme de Camus foi baseado na peça *Orfeu da Conceição* (Vinicius de Moraes, 1954), que já fazia parte da gestação de uma profunda transformação na música (e na tecnocultura) brasileira. Mas o filme é mais francês do que brasileiro, e sobre ele, Veloso (1997, 247) conta:

Eu e toda a plateia ríamos e nos envergonhávamos das descaradas inautenticidades que aquele cineasta francês se permitiu para criar um produto de exotismo fascinante. A crítica que os brasileiros fazíamos a esse filme pode ser resumida assim: “como é possível que os melhores e mais genuínos músicos do Brasil tenham aceitado criar obras-primas para ornar (e dignificar) uma tal enganação?”. É notório que Vinicius de Moraes, autor da peça em que o filme se baseou, saiu irado da sala de projeção durante uma sessão promovida pelos produtores antes da estreia. O fascínio, sem embargo, funcionou com os estrangeiros: não só o filme pareceu (a pessoas dos mais diferentes níveis culturais) uma comovedora versão moderna e popular do

¹⁰³ KOHN, Erick. Cannes Review: Sonia Braga Gives a Brilliant Performance in ‘Aquarius’. In: INDIEWIRE, [Cannes], 18 mai. 2016. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2016/05/cannes-review-sonia-braga-gives-a-brilliant-performance-in-aquarius-290322/>. Acesso em: 8 fev. 2020.

mito grego como também uma revelação do país paradisíaco em que ela era encenada. Quando o tropicalismo chegou, o filme já estava esquecido no Brasil. Mas quando chegamos a Londres em 69, os executivos de gravadoras, os hippies e os intelectuais que conhecemos, todos, sem exceção, se referiam entusiasticamente a *Orfeu do Carnaval*¹⁰⁴ tão logo eram informados de que éramos brasileiros.

O filme de Aïnouz, por outro lado, não pode ser chamado de “inautêntico”, é melodramático e colorido, genuinamente arqueológico em termos estilísticos, uma poderosa experiência cinestésica daquela cidade maravilhosa. Está à altura dos melhores filmes brasileiros da década porque conseguiu, assim como *Aquarius* (e *Bacurau*), ser uma expressão madura e contemporânea. Ambos se aproveitam da ingenuidade turistóide do norte, mas fica claro para nós como essas obras são muito mais.

A repercussão e as críticas sobre *Aquarius* no Brasil foram bastante positivas. Em geral, críticas de cinema são textos curtos, escritos por jornalistas cinéfilos ou especializados na academia, que são escritos com a finalidade de informar sobre o enredo e outros destaques de um filme e dar impressões e opiniões subjetivas sobre a experiência de fruição. Para Jean-Michel Frodon, a crítica é um objeto artístico de abordagem a outro objeto artístico, sendo uma peça literária; o crítico tem os desafios de abrir a obra e de promover a liberdade de leituras (informação verbal)¹⁰⁵.

A experiência da história da arte é fulcral no que diz respeito à crítica: certos objetos são tão impactantes ao ponto de elevar a qualidade do debate em torno de si e da esfera onde está localizado. Excluindo-se as críticas condenatórias e aclamadoras de um lado ou de outro da esfera política e partidária, gerou-se em torno de *Aquarius* um debate profundo e complexo. Inúmeros textos dos mesmos jornalistas que já escreveram, e ainda escrevem, sobre filmes glamurosos (e opacos) trouxeram *insights* e informações importantes – inclusive para esta pesquisa, como mostra a pequena coleção a seguir:

- Pablo Villaça, Cinema em Cena: “É admirável, diga-se de passagem, como o cineasta e seus atores evocam o passado daqueles personagens mesmo sem qualquer necessidade de diálogos expositivos”¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Nome alternativo para *Orfeu negro*.

¹⁰⁵ Informação coletada na palestra de abertura do Seminário Internacional O Estado da Crítica, realizada em 31 de maio de 2019, no campus da Unisinos em Porto Alegre.

¹⁰⁶ VILLAÇA, Pablo. *Aquarius*. In: CINEMA EM Cena. [S. l.: s. n.]. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8254/aquarius>. Acesso em: 18 fev. 2020.

- Francisco Russo, AdoroCinema: “Lidando com a linha tênue entre a nostalgia e a memória, *Aquarius* é um belíssimo estudo sobre o Brasil atual e suas idiossincrasias, apontadas com olhar clínico e sem lantejoulas pelo diretor, muitas vezes de forma bastante política”¹⁰⁷.
- Marcelo Hessel, Omelete: “Em *Aquarius*, sempre que um plano se interrompe de repente, no latido de um cachorro, no salto de um gato, é como se a câmera se assustasse com o ruído, e isso nos deixa num estado permanente de pavor, sempre à espera do pior”¹⁰⁸.
- Luiz Santiago, Plano Crítico: “*Aquarius* possui um tom humano e universal [...] tratando, ao mesmo tempo, das muitas formas de envelhecer, da feminilidade, dos pesadelos e pensamentos sobre o patrimônio histórico – em definição ampla – diante da intensa e atraente modernidade”¹⁰⁹.
- (Redação), Observatório do Cinema: “É cinema que bebe no cinemão europeu, com simbolismos, pausas contemplativas nos diálogos e a carência de respostas muitas vezes”¹¹⁰.

Todas as críticas supracitadas avaliaram *Aquarius* (relativamente) de forma positiva, mas não foram apenas avaliações, refletiram sobre os mais variados aspectos da trama, inclusive no sentido de ampliar a experiência do próprio filme – aspecto ressaltado entre críticos entrevistados por KMF em seu documentário *Crítico*.

Um crítico em especial, porém, se tornou uma figura de embate com KMF desde o seu primeiro longa de ficção. Numa entrevista sobre *O som ao redor* com KMF e Emilie Lesclaux no programa *O país do cinema* do Canal Brasil, Fabiula Nascimento pergunta:¹¹¹

– *O cineasta Eduardo Escorel escreveu na revista Piauí que a performance dos atores compromete o filme. Ele diz que o elenco é apático e que sua opção por atuações em tom monocórdico empobrece os personagens (KMF ri). Essa apatia é de propósito ou você discorda completamente do Escorel?*

¹⁰⁷ RUSSO, Francisco. *Aquarius*. In: AdoroCinema. [S. l.: s. n.]. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-239210/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 18 fev. 2020.

¹⁰⁸ HESSEL, Marcelo. *Aquarius* | Crítica. In: OMELETE. [S. l.], 31 ago. 2016. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/aquarius-critica>. Acesso em: 18 fev. 2020.

¹⁰⁹ SANTIAGO, Luiz. Crítica | *Aquarius* (2016). In: PLANO CRÍTICO. [S. l.], 2 set. 2016. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-aquarius-2016/>. Acesso em: 18 fev. 2020.

¹¹⁰ CRÍTICA | *Aquarius*. In: OBSERVATÓRIO do Cinema. [S. l.], 9 set. 2016. Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/criticas/2016/09/critica-aquarius>. Acesso em: 18 fev. 2020.

¹¹¹ KLEBER Mendonça Filho - "O Som Ao Redor" | O País do Cinema. [S. l.: s. n.], 26 dez. 2018. 1 vídeo (23 min 17 s). Disponível em: <https://youtu.be/ijA3WcNwQI>. Acesso em: 13 fev. 2020.

Esse assunto rende bastante na conversa, KMF diz que cada um tem uma relação pessoal com o filme. Lesclaux diz:

– *O filme mistura atores profissionais e não atores e Kleber estava interessado em ter não atuação diferente daquela da pessoa como ela é na vida. [...] No caso dos não atores.*

KMF explica, está interessado em uma dinâmica oscilatória nas atuações, considerando o horário e o lugar em que se passa a cena e outros elementos situacionais – em função de um realismo. Lembrando a dificuldade de ouvir certos diálogos do filme, como acontece em qualquer conversa cotidiana.

Em *Aquarius* alguns desses elementos são aprimorados, como a espontaneidade dos diálogos, e nem todos são audíveis ou compreensíveis – e às vezes isso não se dá por problemas de som, abafamento, cadência de vozes ou por velocidade das falas. Em uma cena, por exemplo, a Clara jovem diz “Martininho da Vela” antes de pôr a k7 de *Another one bites the dust* no aparelho do carro – até hoje essa fala está sem contexto para mim, imagino que seja uma brincadeira. Em outros momentos, falas são interrompidas ou refeitas: quando a jovem Clara pergunta a Fátima como está a relação com Antonio e depois atropela a resposta dela dizendo “vamos embora” (ciúmes?); ou na livraria quando Antonio se atrapalha ao dizer que só está preocupado com a qualidade de vida de Clara (nervosismo diante da autoridade e imponência da irmã?). É muito sutil, parece genuíno, efeito de real. Em outro trecho, fiquei um tempão tentando entender o que Clara diz a respeito de Tia Lúcia, enquanto olha a foto dela. “Essa quebraram a forma”, ela diz. Só fui entender ao ativar as legendas do Blu-ray. Era uma expressão que eu não estava familiarizado.

O texto de Escorel não é de todo negativo, mas as suas duas críticas principais, a apatia do elenco e a dispersão da trama, estão ancoradas em convenções, em um tipo de cinema hegemônico em que as peças tecnoestéticas são nítidas e uniformes. Com relação ao elenco, não há uma justificativa ou uma explicação sobre como isso se relacionaria com o suposto empobrecimento dos personagens. A estranheza sonora evidenciada no título já não é o suficiente para se entender como unidade dramática? Sobre o enredo, ele diz “*O som ao redor* é sobrecarregado de intenções, formuladas em vários enredos paralelos, alguns ficando apenas esboçados. Esse transbordamento de ideias torna o filme pesado e estende sua duração além do habitual na tentativa de dar conta dos vários subtemas”¹¹². Essas mesmas declarações aparecem na crítica de Escorel sobre *Aquarius*: “antes de estabelecer o conflito em torno do qual a trama

¹¹² ESCOREL, Eduardo. O SOM AO REDOR – VIOLÊNCIA LATENTE. In: PIAUÍ. [S. l.], 29 jan. 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-som-ao-redor-violencia-latente/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

se desenvolverá, um longo tempo [...] é dedicado ao prólogo e a quase toda a primeira parte, confirmando propensão de Mendonça Filho por narrativas dispersas nas quais múltiplas situações se acumulam”¹¹³. Há uma preocupação de Escorel com a unidade da trama, a relação de uma situação crítica com todas as unidades dramáticas – expectativa frustrada nos filmes de KMF. Sobre *Bacurau*, Escorel reclama da mesma coisa: “transcorreram cerca de nove minutos, da duração total de 2h11, quando o caminhão-pipa finalmente chega a Bacurau – prova da sobrecarga de informações, personagens e situações que vão sendo acumuladas”¹¹⁴.

Bacurau

Bacurau é o terceiro longa-metragem de KMF, desta vez um trabalho de escrita e direção com Juliano Dornelles (diretor de arte de *O som ao redor* e de *Aquarius*), também pela CinemaScópio. “O roteiro começou a ser escrito em 2009, sofreu ajustes, claro, mas é muito curioso como uma década depois nos aproximamos tanto da realidade”¹¹⁵, disse KMF em entrevista. O filme retoma a perspectiva da memória, mas agora num contexto de ação e de imaginação futurista. Os habitantes de Bacurau, um vilarejo ficcional no Oeste de Pernambuco, se defendem de um grupo de americanos que planeja matá-los como parte de uma competição. Os bacurauenses usam armas retiradas do museu da cidade para o combate. Sonia Braga e Barbara Colen retornam ao elenco, em um enredo sem protagonista, como em *O som ao redor*, mas com uma situação crítica única e clara, como em *Aquarius*.

Em *Bacurau*, fica clara a principal referência tecnoestética de KMF: John Carpenter. A trama sombria, soturna, macabra e esquisita remete a obras como *Assalto à 13ª DP* (1976). Nesse filme de Carpenter, policiais precisam se defender de bandidos que tentam invadir a delegacia para matar um homem que se vingou do assassinato da filha. Durante o cerco, eles cortam as comunicações e a energia da delegacia. Em *Bacurau*, os estrangeiros removem o vilarejo dos mapas digitais, cortam o sinal de internet e a energia. Em *Aquarius*, o cerco da construtora é mais sutil, mas ainda assim, a abordagem de compra, a orgia barulhenta, os colchões pegando fogo, a conspiração de Ana Paula e os cupins são as armas usadas para

¹¹³ ESCOREL, Eduardo. AQUARIUS – O FILME EM QUESTÃO. In: PIAUÍ. [S. l.], 8 set. 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/aquarius-o-filme-em-questao/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

¹¹⁴ ESCOREL, Eduardo. BACURAU – CELEBRAÇÃO DA BARBÁRIE. In: PIAUÍ. [S. l.], 28 ago. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/bacurau-celebracao-da-barbarie/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

¹¹⁵ MOLICA, Fernando; MOTTA, Bruna. Kleber Mendonça Filho: “Não fiz um panfleto”. In: VEJA. [S. l.], 27 set. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/kleber-mendonca-filho-bacurau/>. Acesso em: 18 mar. 2020.

encurrular Clara. Os três filmes de KMF nos dizem que há algo de errado naqueles lugares – são três filmes de sítio.

Em *Aquarius*, o cerco se agrava por tecnoestéticas de ethicidade carpenteriana (et al.). A permanente sensação de que algo de ruim está prestes a acontecer. Numa cena, empregados da construtora desembarcam colchões de um caminhão e os transportam para dentro do *Aquarius* (Figura 17).

Figura 17: Colchões, *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

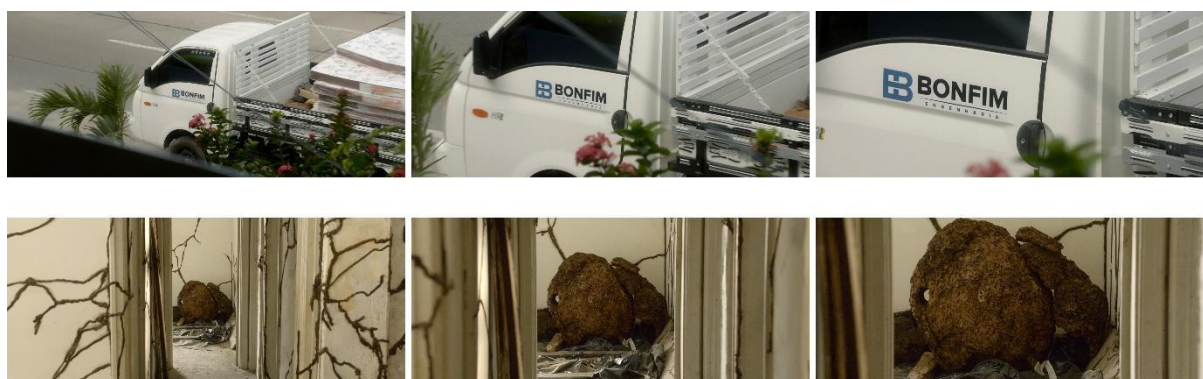
– *Esses colchões são pra quê?* – diz Ladjane.

Clara engole em seco e responde em tom pesaroso e pausado:

– *Eu não sei.*

Esse trecho é concluído com um *zoom in* no adesivo da Bonfim Engenharia colado na porta do caminhão. Movimentos de câmera em zoom são usados 43 vezes ao longo de *Aquarius*. Na cena em que Clara e outros estão no apartamento tomado por cupins, há um zoom numa colônia de cupins similar ao empregado no adesivo (Figura 18), assim como em outros objetos e cenários. Em *Aquarius*, o zoom é uma *tecnoestética do estranhamento*.

Figura 18: Zoom in em *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

Os filmes de KMF são um conjunto em desenvolvimento tecnoestético autoral, e conscientemente derivado do estado da arte de certo cinema. Para se ter uma ideia de seu gosto pelo cinema de horror, KMF listou filmes australianos que lembrava ter visto na juventude no vídeo enviado em ocasião de *Aquarius* ter sido premiado como melhor filme no Festival de Sidney¹¹⁶: *Patrick* (Richard Franklin, 1978), *Um longo fim de semana* (Colin Eggleston, 1978), *A última onda* (Peter Weir, 1977) e *Mad Max* (George Miller, 1979). São todos filmes dessa eticidade sombria. Os pôsteres dão uma ideia (Figura 19). Após o lançamento de *Bacurau*, KMF disse em entrevista: “me interesse muito por conflitos que pegam o núcleo de um problema que todo mundo sabe que está acontecendo e parto para desenvolver esse problema”¹¹⁷. Tal e qual se organizam esses filmes de horror *hollywoodcêntricos* dos Anos 70.

Figura 19: Pôsteres dos filmes supracitados nas páginas dos filmes no IMDb.



Fonte: Autor.

Outra tecnoestética resgatada por KMF em *Aquarius* e em *Bacurau* é o *split diopter*, um adaptador na lente da câmera¹¹⁸ que permite um duplo foco da imagem, considerando baixa profundidade do campo fotográfico. Trata-se de uma técnica “muito usada nos anos 70, 60, muito associada a Sergio Leone, Brian de Palma”, explica KMF na edição comentada de *Aquarius* (disponível no Blu-ray comercial do filme). Em ambos os filmes há dois quadros com *split diopter* (Figura 20.A-B). A aplicação em dois quadros durante o filme foi o uso mais

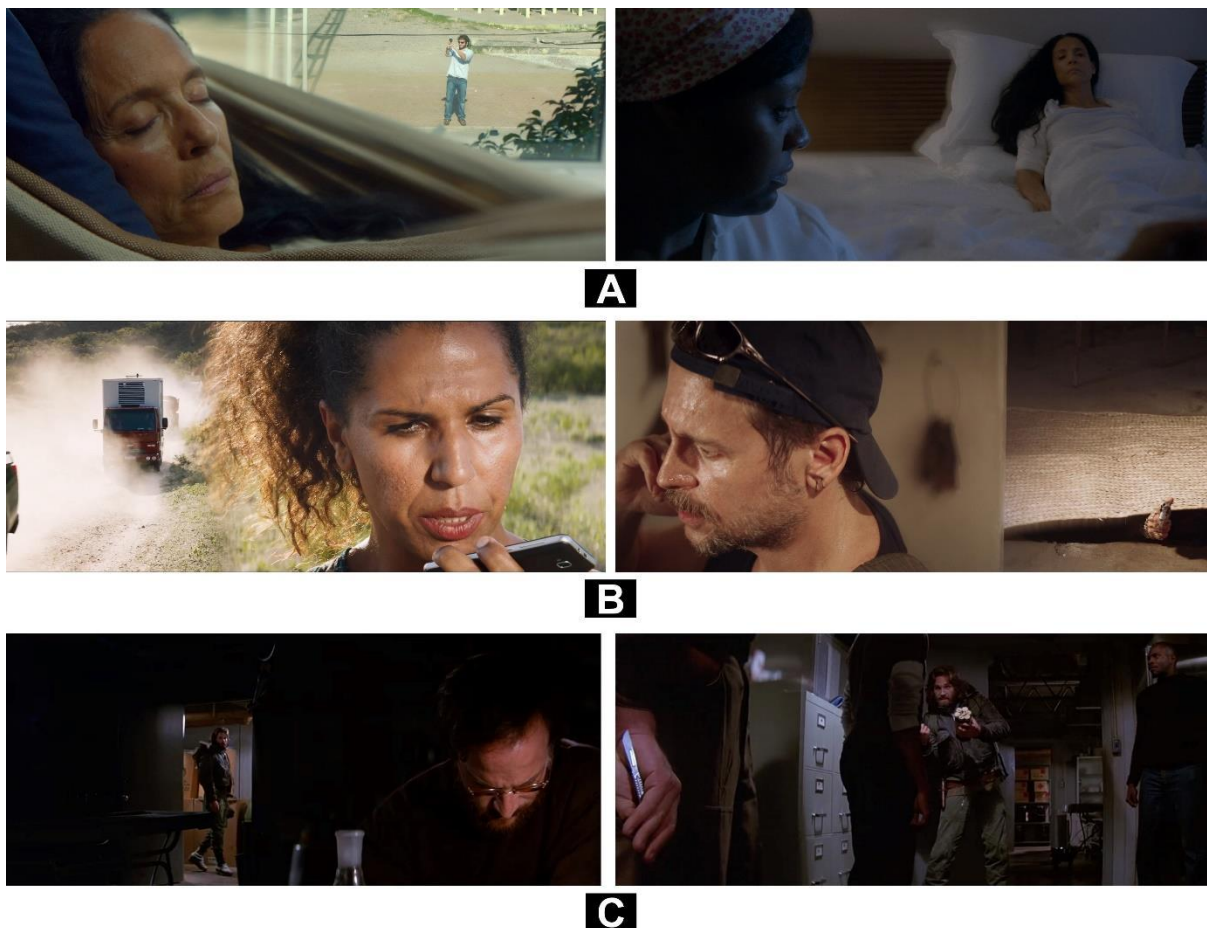
¹¹⁶ SYDNEY Film Prize Winner: Kleber Mendonça Filho, AQUARIUS. [S. l.: s. n.], 19 jun. 2016. 1 vídeo (2 min 28 s). Disponível em: <https://youtu.be/akCSz874AJ0>. Acesso em: 21 fev. 2020.

¹¹⁷ SOBRAL, Cláudia. Kleber Mendonça Filho. “O roteiro de Bacurau era um pouco futurista, agora é menos”. In: JORNAL I. [S. l.], 18 dez. 2019. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/artigo/680614/kleber-mendonca-filho-o-roteiro-de-bacurau-era-um-pouco-futurista-agora-e-menos-seccao=Mais>. Acesso em: 21 fev. 2020.

¹¹⁸ USING a Split Diopter. [S. l.: s. n.], 19 jan. 2019. 1 vídeo (5 min 30 s). Disponível em: <https://youtu.be/huOmKirNq1M>. Acesso em: 19 mar. 2020.

comum encontrado em nossas arqueocartografias, a exemplo de *O enigma de outro mundo* (John Carpenter, 1982) (20.C):

Figura 20: Uso de *split diopter* em *Aquarius* (2016), *Bacurau* (2019) e *O enigma de outro mundo* (1982)



Fonte: Autor.

Para Evan Puschak¹¹⁹, *split diopter* é sobre inquietação, desassossego, preocupação – possíveis traduções para *uneasiness*. Trata-se de uma focalização curiosa e instigante, que no cinema adquire ethicidade de tensão, e é usada especialmente em filmes ou cenas de mistério. Remete aos Anos 70, mas tem sido usada com frequência em filmes dos anos 2010, como no exemplo mostrado pelo vídeo de Puschak, na animação *Toy story 4* (Josh Cooley, 2019). No primeiro quadro com o *foco profundo* (tradução direta de *deep focus*, o nome dado ao efeito do uso do *split diopter*), Clara dorme enquanto Diego fotografa o edifício. Trata-se de uma espécie

¹¹⁹ THE REAL fake cameras of Toy Story 4. [S. l.: s. n.], 2 out. 2019. 1 vídeo (6 min 42 s). Disponível em: <https://youtu.be/AcZ2OY5-TeM?t=267>. Acesso em: 13 mar. 2020.

de anúncio do sítio. Para essa cena, KMF (2020, p. 143) deixou uma anotação no roteiro: “esse quadro duplo tem o jeito de um sonho, mas não é”. No segundo quadro, Clara está imobilizada na cama, como em uma paralisia do sono, enquanto Juvenita manipula joias tiradas de um armário – pesadelo reminescente de uma lembrança, pois Juvenita havia desaparecido com as joias da família. Ou seja, Clara também é sitiada pelo passado.

Apesar do assombro constante, a câmera de *Aquarius* tende a ser estável, seus movimentos são sutis e lineares. Após Josimar e Rivanildo, ex-empregados da Bonfim, contarem a Clara sobre os cupins – sem a gente ficar sabendo –, a câmera se desestabiliza pela primeira vez. É quando chegamos ao ponto de máxima tensão¹²⁰. Clara entra no apartamento, chama por Ladjane, vai à cozinha e se serve de um copo d’água. A câmera abandona o tripé, está no ombro do operador. Ladjane aparece então com o neto de Clara, e a câmera só se estabiliza depois de Clara brincar com ele e repousar na poltrona. Só depois ela sai do *Aquarius* para observar de fora, imaginando o cavalo de troia deixado pela Bonfim. No restante do filme, *Aquarius* trabalha com uma tensão mais aguda, como é a tensão que nós brasileiros vivemos diariamente, com as ameaças de violência, de desemprego, de despejo etc.

Embora *Bacurau* tenha uma situação crítica evidente, o sítio dos assassinos, também é recheado de subtemas, ou os “acumula”, citando Escorel. Isso está no cerne da tecnoestética de KMF. Em vez de “limpar” o roteiro, colocando apenas unidades fortemente enganchadas ao eixo dramático central, à situação crítica, KMF o “adorna”. À certa altura, Escorel se refere a *Aquarius* como a proposição de uma “visão barroca do mundo”.

Estrutura dramática: Shakespeare, Parasita

Por trás dessa crítica, porém, há um conflito ideológico de estruturas dramáticas. A estrutura predominante no drama contemporâneo já está presente na obra de William Shakespeare (1564-1616). Há dois níveis no drama. O primeiro deles é o conflito da personagem, num nível interno de caracterização; duas forças em oposição dentro de um sistema com lógica específica. Brasil (2019) chama esse sistema de “questão essencial”, de onde derivam as ações, as motivações e as escolhas da personagem. Essa dimensão é complexa e subjetiva, jamais aparecendo de forma clara. O drama ganha corpo quando a questão essencial

¹²⁰ Disponibilizei a cena neste link: <https://youtu.be/9bv4TLwE3E4>.

da personagem entra em conflito com uma “situação crítica” (informação verbal)¹²¹, ou seja, com uma situação adversa, exterior à personagem. Em *Hamlet* (2019), o príncipe melancólico – resumindo o seu estado de espírito – inicia a peça chorando a morte do pai, o então rei da Dinamarca, e o fato da sua mãe ter se casado com o tio um mês depois. Shakespeare planta nos versos iniciais elementos da questão essencial para elaborar um prenúncio sobre Hamlet antes de ele descobrir que o pai fora assassinado por esse tio, que agora está com a coroa. A situação crítica se apresenta no famoso monólogo, onde o conflito da personagem (que é o conflito da história em Shakespeare) é exaltado de forma prática:

*Ser ou não ser – eis a questão.
Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz
Ou pegar em armas contra o mar de angústias –
E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;
Só isso.*
(SHAKESPEARE, 2019, p. 67).

O enredo se desenvolve a partir dessa dúvida, que embora seja prática num primeiro momento, é também existencial. No final, ele aceita ser e não ser (viver e não viver) ao mesmo tempo. Ele morre, mas se vinga do crápula, assassino de seu pai. Esse desfecho é verossímil, pois está em consonância com a questão essencial de Hamlet. Para isso, Shakespeare jamais desmagnetiza a questão essencial e da situação crítica.

No drama contemporâneo, a dispersão é vista como uma infração grave – como ressalta Escorel. Para McKee (2006, p. 41), “uma história bem contada é uma unidade sinfônica em que estrutura, ambiente, personagem, gênero e ideia se fundem. Para descobrir sua harmonia, o roteirista deve estudar os elementos da estória como instrumentos de uma orquestra”. Mesmo Aristóteles (2008, p. 53), cujo conceito de drama foi ultrapassado por Shakespeare, já cobrava unidade: “o enredo, como imitação que é de uma ação, deve ser a imitação de uma ação una, que seja um todo, e que as partes dos acontecimentos se estruturam de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desordenado”.

Um dos filmes mais aclamados da atualidade é *Parasita*. Venceu a Palma de Ouro do Festival de Cannes, o Oscar de melhor filme e foi o mais bem avaliado da década de 2010 no

¹²¹ “Situação crítica” foi o termo empregado por Brasil na edição da Oficina de Criação Literária da PUCRS em 2019. No livro derivado da oficina, ele apenas cita uma “situação inicial” (BRASIL, 2019).

Letterboxd¹²² – *Aquarius* aparece na 67ª posição. Na ocasião de seu lançamento no Brasil, KMF tuitou: “Vão ver hoje PARASITA, de Bong Joon Ho. O filme é coreano, mas é brasileiro. E eu quero vê-lo quebrando recordes e deixando os exibidores sem saber como lidar com um filme popular e inteligente, mas que o mercado põe na insistência da caixinha do ‘filme de arte’” junto de uma foto dele com Bong e Juliano Dornelles num bar em Cannes¹²³. *Parasita* alcançou uma celebração de crítica e de público por capturar formas de extrema popularidade, e, à despeito de nossa discussão, por desenvolver ao extremo a narrativa shakespeariana, e de incluí-la à performance cinematográfica com unidade e precisão, mantendo a autenticidade da autoria e as ethcidades coreanas.

A trama é sobre como os quatro membros da família pobre (os Kim) conseguem emprego na casa da família rica (os Park) – sem essa saber que são todos parentes e pobres. A situação crítica se evidencia quando o filho pobre, Ki-woo, consegue o emprego de professor de inglês da filha rica e a mãe rica o informa sobre a dificuldade de encontrar uma professora de arte para o filho. É quando Ki-woo inventa que conhece uma moça que estudou artes na mesma classe que seu primo, em Illinois – a moça na verdade é Ki-jung, a sua irmã, que é boa em design (e em vigarice), como ficamos sabendo pela sua primorosa falsificação do diploma de professor de inglês de Ki-woo. Depois de contratada, é a vez de Ki-jung aproveitar a oportunidade para conseguir a vaga de motorista para o pai – ela deixa a própria calcinha no banco de trás do carro durante uma carona. A calcinha é encontrada pelo pai rico e o casal decide demitir o motorista. Ela mesma sugere a contratação de um motorista que dirigia para um tio dela. Quando filho, filha e pai já estão contratados, eles tramam para remover a governanta da casa para colocar a mãe em seu lugar.

Apesar de a primeira parte do filme ter esse enredo, retroativamente percebemos que a situação crítica está posta nas primeiras sequências. É quando conhecemos as condições de vida da família, que mora num porão de um bairro da periferia de Seoul, onde trabalham montando caixas de pizza em meio insalubre. A primeira tentativa de eles conseguirem emprego ocorre antes de conhecerem a família Park. Ki-woo fica sabendo que um empregado da pizzaria (para a qual eles montam as embalagens) sumiu. Ki-jung mente à dona da pizzaria que ele não tem uma boa reputação, sem mesmo o conhecer. Ki-woo se oferece para a vaga, e diz que assim ela

¹²² THE 2010s—Top 250 Narrative Features. In: LETTERBOXD. [S. l.], [2020?]. Disponível em: <https://boxd.it/4oQEC>. Acesso em: 21 fev. 2020.

¹²³ MENDONÇA FILHO, Kleber. [Parasita]. [S. l.], 7 nov. 2019. Twitter: @kmendoncafilho. Disponível em: <https://twitter.com/kmendoncafilho/status/1192467156442763265>. Acesso em: 28 fev. 2020.

poderia cortar 10% no pagamento pela montagem das embalagens – um quarto apresentou defeito. Esse emprego, porém, não seria necessário, pois um amigo de Ki-woo oferece a própria vaga para ensinar inglês à filha dos Park.

Essa é uma estratégia ou um recurso ficcional presente em *Hamlet*, como relatei sobre o monólogo inicial preparar o do “ser ou não ser”. Com o monólogo inicial “a questão essencial de *Hamlet* ‘está pronta’ para a interferência dos fatores externos – quando o espectro de seu pai aparecer e o incumbir do terrível encargo de vingar sua morte [...] aí sim instaurando o conflito” (BRASIL, 2019, p. 98). É precisamente essa a forma dramática de *Parasita*. Quando surge a oportunidade de um emprego para a irmã, Ki-woo está pronto para agir – e nós compramos essa ideia pois já conhecemos um pouco sobre a questão essencial do personagem.

Assim como a malandragem da família, todas as unidades fílmicas são endógenas, ou seja, convergem e se reportam ao sistema dramático central – ao conflito da história. Aí reside uma diferença entre literatura e audiovisual, e sobre ela *Parasita* tira proveito. Numa das cenas, a família Kim está na pizzaria, agora como cliente, e vemos um quadro em detalhe do molho vermelho sendo despejado na pizza. Esse mesmo tipo de molho é usado para “incriminar” a governanta dos Park – como prova de que ela teria tuberculose. Ou seja, além do elemento dramático, as unidades visuais (e sonoras também) são endógenas.

Figura 21: Molho picante em *Parasita* (2019)



Fonte: Autor.

Desse modo, todas as unidades fílmicas aparecem (no mínimo) em pares. Todas as unidades são exemplos, e todas têm força dramática para inflamar a tensão do tema central. No início descobrimos o passado de atleta de lançamento de martelo da mãe pobre por uma fotografia dela em competição ao lado de uma medalha. Mais tarde, num momento raro de descontração, ela aparece praticando o arremesso no pátio dos Park. Quando Ki-taek, o pai pobre, entra na sua casa alugada, ele encontra e salva a medalha ensopada.

Figura 22: Unidades fílmicas relacionadas à atleta Kim Chung-sook, *Parasita* (2019)



Fonte: Autor.

Parasita vai operando por justaposição ao vértice orientado de elementos até explodir no clímax, quando o Ki-taek mata o pai da família rica.

O conflito da história, como é de se esperar, é ainda mais profundo, e vai se insinuando à medida em que a trama se desenvolve. De início descobrimos que Ki-woo sonha em estudar em uma universidade, e que o pai tem orgulho disso. Ao Ki-woo sair para a entrevista de emprego na casa dos Park com o diploma falsificado pela irmã, Ki-taek diz:

– *Filho! Estou orgulhoso de você.*

– *Pai* – Ki-woo responde. – *Eu não considero isso uma falsificação ou crime. Eu vou à universidade no ano que vem.*

– *Então você tem um plano!*

– *Eu só imprimi os documentos um pouco antes.*

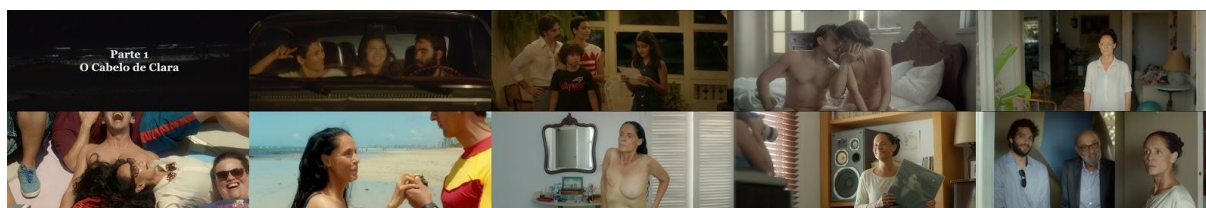
Esse diálogo esclarece aspectos do conflito vivido por esses dois personagens. Eles são os personagens dotados de questão essencial, que entram em conflito com os fatores externos. Assim, o principal conflito não é entre eles e os fatores externos, é o conflito interno de cada um. Enquanto o sentimento de orgulho vai sendo danificado pelo tratamento discricionário da família Park, Ki-woo e Ki-taek fazem de tudo para suportarem a situação. Até as coisas saírem do controle. É assim que a forma dramática de *Parasita* adquire “universalidade”, ao ser shakespeariana – reportando-se, portanto, ao modelo europeu-inglês. Não é uma cópia opaca, é claro, porque não se limita a ela e nem mesmo tenta trabalhar com unidades estritamente internacionais, mas é carregada de ethicidades locais, da cultura e dos conflitos sociais da Coreia do Sul. *Aquarius*, por outro lado, é menos universal aos modos shakespearianos porque KMF lapida a forma dramática em tensão com a sua “visão barroca do mundo”.

Estrutura dramática: Aquarius

Aquarius é dividido em três partes.

A primeira parte, *O Cabelo de Clara*, inclui as duas sequências no ano de 1980, o diálogo na praia e a festa da Tia Lúcia, incluindo o flashback de Tia Lúcia; a preparação de Clara para ir à praia, já na atualidade; a atividade recreativa; a entrada de Clara no mar; o banho, com a exibição da cicatriz na mama; a entrevista; a visita dos empresários da Bonfim Engenharia – momento em que é dada a “situação crítica” do filme: a construtora deseja comprar o apartamento de Clara, que por sua vez não quer vendê-lo. Nessa primeira parte conhecemos a personagem em duas temporalidades, dando-lhe perspectiva no tempo, e estabelecendo um precedente familiar, a Tia Lúcia, aquela que “quebraram a forma”, e que é viúva quando a conhecemos, assim como Clara na temporalidade contemporânea (há 17 anos). Essa primeira parte já expõe o tom do filme como um todo. Embora guarde uma tristeza, evidenciada na sequência de abertura, uma melancolia proveniente do período em que esteve doente, Clara está cansada de se resignar.

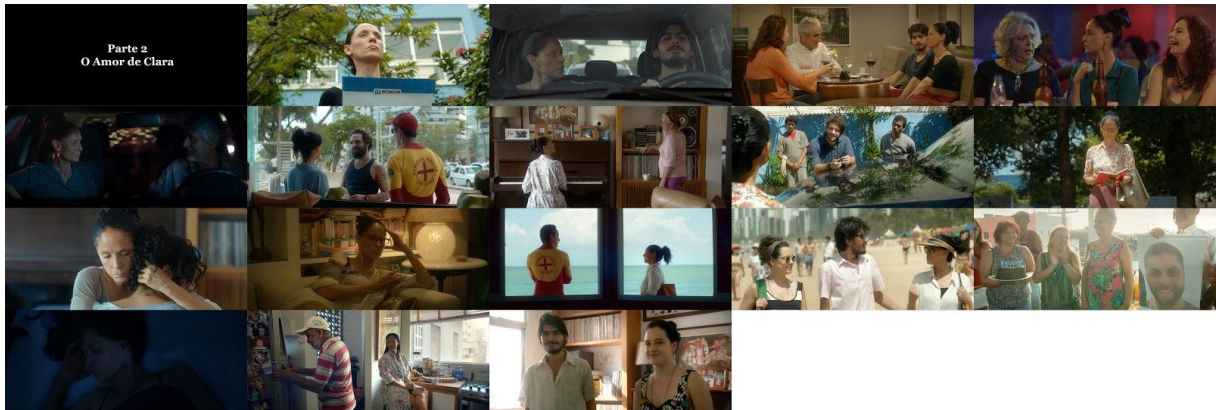
Figura 23: Parte 1, O cabelo de Clara, *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

Na Parte 2, *O Amor de Clara*, Clara rasga a proposta da construtora; dá um rolê com o sobrinho, o irmão e a cunhada; vai para uma festa com as amigas; fica com um cara, que desiste dela após descobrir a falta da mama; conversa com o salva-vidas Roberval sobre um maconheiro e é intimidada pelo ex-vizinho Daniel; canta parabéns à Ladjane; cobra explicações de Diego sobre colchões trazidos para o edifício; vai ao cemitério visitar o ex-marido; recebe os filhos, uma nora, netos e uma babá, momento em que ela é pressionada pela filha; tem de aguentar uma orgia barulhenta acima do seu apartamento, dança sozinha e transa com Paulo, o profissional do sexo; pede o telefone de Roberval; anda com o sobrinho e a peguete dele, Júlia, na praia; vai à festa de Ladjane, e relembra a noite com Paulo; à noite, sonha ou imagina que alguém entrou em seu apartamento enquanto ela dormia, na noite anterior; fala com o pintor do edifício; e recebe familiares para uma reunião, em que eles olham fotografias antigas, quando Júlia coloca *Pai e mãe* (Gilberto Gil, 1975) para tocar.

Figura 24: Parte 2, O amor de Clara, *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

Na terceira parte, *O Câncer de Clara*, o ritmo de cenas se acelera. Ana Paula anuncia a demissão da babá e pede a Clara para cuidar do filho; Clara dá uma volta na orla de Boa Viagem com ele, numa montagem alternada com Ladjane (pela primeira vez desde o flashback de Tia Lúcia, saímos do ponto de vista de Clara); quando Clara volta, descobre a ocupação do edifício por membros de uma igreja evangélica; depois de descobrir que os colchões foram queimados na garagem, ela tem uma discussão com Diego; por Ronaldo, ela fica sabendo da existência de documentos sensíveis para a construtora; ela e a advogada vão procurá-los no Arquivo Municipal; à noite ela sonha com a ex-empregada, Juvenita; recebe o neto mais uma vez, junto com um documento da construtora contra a pintura da fachada do prédio; encontra ex-funcionários da construtora que contam sobre o depósito de alguma coisa nos apartamentos do edifício; passa um tempo com o neto; vai aos ditos apartamentos e descobre as colônias de cupim; prepara-se, escolhendo a roupa certa e fumando um beck; vai até a construtora, onde ameaça publicar os documentos sensíveis e joga parte de uma colônia dos cupins na mesa, porque hoje prefere dar um câncer do que receber um. Fim.

Essa retórica cala Clara.

A ausência de conflito interior outorga a energia dramática à situação crítica. Trata-se de um drama de protagonista contra antagonista. KMF foi questionado sobre Diego no programa Metrópolis da TV Cultura¹²⁴:

– *O seu vilão ele é um vilão e ponto. Ele não tem nuance nenhuma, Kleber.*

– *Ele é um vilão porque essa história é extremamente clássica, de uma heroína clássica, de cinema um pouco como o cinema italiano dos anos 60* – respondeu KMF.

Em *Parasita*, os dois homens da família pobre não estão inclinados de início a terem os finais que têm. Em dado momento, a tensão em suas questões essenciais é tamanha que eles tomam decisões extremas, ainda assim verossimilhantes dentro do sistema dramático do filme. Ki-woo decide matar o casal Moon-gwang, a ex-governanta dos Park, e Geun-se, o morador do porão da casa dos Park, para livrar a família Kim de ser descoberta. E Ki-taek toma uma decisão de impulso: esfaquear o Sr. Park, depois de tantas injúrias – a unidade mais forte utilizada por Bong é o (mau) cheiro da família Kim. Essas decisões encontram obstáculos não apenas legais, de moral ou de caráter, pois a família Park não é formada por vilões “sem nuances”. Dois exemplos esclarecem esse ponto. Ki-woo começa a ficar com a filha dos Park, e a mãe dele diz que ela é uma “boa menina”. E Ki-taek argumenta contra uma possível revelação de Moon-gwang dizendo que:

– *Senhora, você é louca? Se eles virem esse vídeo, o Sr. Park e sua esposa ficarão muito chocados. O que aquelas pessoas legais fizeram de errado?*

Em certo sentido, *Parasita* confunde o próprio conceito de bom e mau, pois a família Kim estaria parasitando a família Park, mas num sentido amplo, pensando no sistema capitalista, seria o oposto.

Aquarius é mais simples e mais sutil, e joga na força simbólica dos elementos a sua potência. Mas nua, esta é a estrutura: a mocinha contra o vilão. *Aquarius* também não tem a precisão matemática de *Parasita*. Há várias unidades exógenas, que não se evidenciam como parte da trama central. E mesmo as unidades endógenas estão bem escondidas – como o exemplo dos cigarros de maconha, que aparecem três vezes, mas só depois de Clara descobrir um fornecedor na praia. Outro exemplo é que jamais se aplica uma função prática à cômoda misteriosa, um dos objetos centrais do filme. E assim se dá com a maioria dos objetos, das imagens, das músicas. Isso indica que *no cinema de KMF, as unidades filmicas têm mais valor*

¹²⁴ METRÓPOLIS: Aquarius. [S. l.: s. n.], 31 ago. 2016. 1 vídeo (15 min 13 s). Disponível em: <<https://youtu.be/uBEesC80vBk>>. Acesso em: 28 fev. 2020.

enquanto alegorias do que por operação dramática. Não necessariamente a alegoria é uma operação exógena à trama, e em *Aquarius* essa questão só se esclarece quando analisamos outras dimensões do filme. Para isso, faremos mais algumas comparações.

Operações tecnoestéticas: Em chamas, Tio Boonmee e A favorita

Enquanto *Parasita* opera de forma matemática com as unidades dramáticas, e tem um estilo de *dorama* descendente da linguagem do mangá, que é “marcada pelo exagero e iconicidade na representação de sentimentos” (CARLOS, 2012, p. 140), *Aquarius* é mais próximo de outro filme sul-coreano, também indicado a Palma de Ouro: *Em chamas* (Lee Chang-dong, 2018). Os dois convergem na liberdade do tempo, várias cenas se alastram para além da função-drama, e procuram o naturalismo – nas ações, nas atuações, nas micro-tramas transversais. *Em chamas* é um mistério sobre um pretense escritor, Lee Jong-su, que encontra uma colega da época da escola, Shin Hae-mi, e se apaixona por ela. Os dois iniciam um namoro, mas na volta de uma viagem ela aparece acompanhada de um outro rapaz, Ben – um jovem rico e excêntrico que gosta de “queimar celeiros”. Está instalado um triângulo amoroso misterioso e atribulado. A questão essencial do protagonista jamais é revelada – mas é possível desconfiar de que toda a história não passe de uma invenção de Jong-su, que está escrevendo um romance. Assim como em *Aquarius*, *Em chamas* se fortalece a partir das nuances e das sutilezas. As unidades fílmicas em ambos não funcionam por combinação, mas por conotação.

Mesmo com essa estilística próxima de *Em chamas*, *Aquarius* se distancia com um conflito dedicado a uma discussão sobre reverberações do passado no presente, aproximando-se assim do tailandês, vencedor da Palma de Ouro, *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (Apichatpong Weerasethakul, 2010). Uma das sequências mais importantes de *Tio Boonmee* se passa em fotografias still, a “sequência do sonho”. Começa com o tio Boonmee narrando em voz off:

– *Na noite passada, eu sonhei com o futuro. Eu cheguei lá por um tipo de máquina do tempo.*

Em *Aquarius* essa viagem também acontece, bem como descrita no primeiro release do filme. Em sonho, Clara vê o apartamento sujo e esvaziado, apenas com a cômoda escancarada (Figura 26). Na versão comentada de *Aquarius*, KMF diz “isso para mim é o futuro”.

Figura 26: Cômoda escancarada no apartamento vazio, *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

Talvez a diferença entre *Tio Boonmee* e *Aquarius* seja a metáfora principal escolhida para tratar do tema: o fantasma e o arquivo, respectivamente. Mesmo assim os dois filmes se encontram na discussão sobre a memória nas coisas e nos objetos, nas narrativas, nas lembranças, e se cruzam na materialidade. Em *Tio Boonmee* as fotografias são articuladas à memória – e em *Aquarius*, o fantasma de Juvenita ainda assombra o apartamento. Sobre Apichatpong, Martins (2019, p. 3) afirma: “diluir fronteiras é uma prática comum do cineasta, que é justamente reconhecido por criar limites fluidos entre sonho e realidade em seus trabalhos, em um claro interesse pela questão da memória e da imaginação”. Em algumas cenas não sabemos se Clara está sonhando ou imaginando, se é um devaneio, um medo, uma impressão ou uma lembrança.

A fotografia é importante para os dois filmes, enquanto técnica fotográfica e arquivo de vidas e de acontecimentos passados. Elas são as máquinas do tempo. Aparecem como ensejos dramáticos de fundo ou como props, manipulados pelas personagens, e são os objetos dramáticos – junto com a música, em *Aquarius*, são objetos de sobrevivência tecnocultural.

Em ambos os filmes a forma fílmica é uma constante metalinguística de seus temas, encontrando na reminiscência a imagem-forma ideal. Se *Tio Boonmee* está comprometido com as lendas e as crenças do nordeste da Tailândia, *Aquarius* mira num período histórico para expandi-lo. A reminiscência-forma é direcionada ao espectro dos Anos 70, e diante desse interesse são resgatados elementos de sua tecnocultura característica. As presenças do foco profundo e do zoom não estão soltas, pois o filme se encara como um arquivo. Ou seja, a própria forma do filme é eminentemente dramática, e se constitui como ethicidade fundamental. Se em

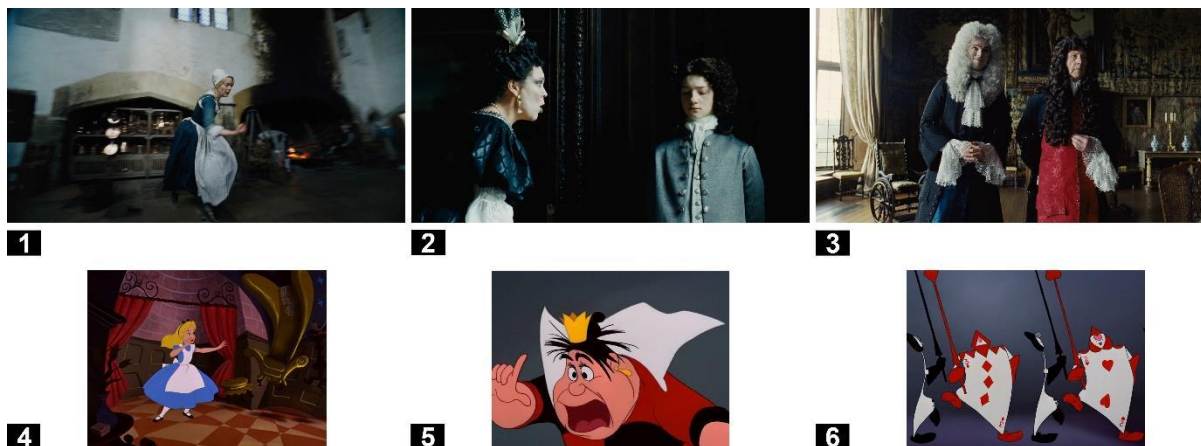
O som ao redor e em *Bacurau*, a escola João Carpinheiro é a enunciação visível da referência de KMF, em *Aquarius* é o cartaz de *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) na sala do apartamento de Clara. *Barry Lyndon* é o clássico filme dos Anos 70. Mas *Aquarius* não é a emulação de um filme dos Anos 70, vai além. Uma nova comparação ajudará a iluminar essa dimensão.

Assim como *Barry Lyndon*, *A favorita* (Yorgos Lanthimos, 2018) também conta uma história que se passa no Reino Unido do século XVIII. A estratégia de Kubrick foi construir imagens e sequências com aspecto reminiscente da composição pictórica do período diegético da trama, como de William Hogarth. Tanto pela via da montagem espacial – os elementos em cena, o enquadramento, a colorização, a iluminação etc. – como pela montagem temporal – sequências duradouras, atuações contemplativas, uso do zoom como efeito documental de pinturas.

Lanthimos, por outro lado, opta por uma estranha associação com *Alice no País das Maravilhas* (Lewis Carroll, *Alice's adventures in Wonderland*, 1865). Embora a história não seja comprometida com a novela nonsense de Carroll, é como se *A favorita* fosse contagiado por uma operação, por uma *imagéité* de *Alice*. A obra de Carroll influenciou incontáveis expressões a partir de sua publicação, por sua potência criadora, gerando criações inspiradas e adaptações mais fiéis. Esse é o caso da animação da Disney, *Alice no País das Maravilhas* (Clyde Geronimi; Wilfred Jackson; Hamilton Luske, 1951), e é por esse filme que acessamos a abordagem tecnoestética de *A favorita*.

Os primeiros indícios estão na dimensão visual (Figura 27), tanto na direção de arte (figurinos, maquiagens, cabelos), quanto na própria escolha dos atores. Emma Stone (loura) faz Abigail (27.1), a própria Alice (27.4), Olívia Colman é a rainha Anne (27.2), a Rainha de Copas (27.4), e os membros do congresso (27.3), os próprios guardas do reino (27.6).

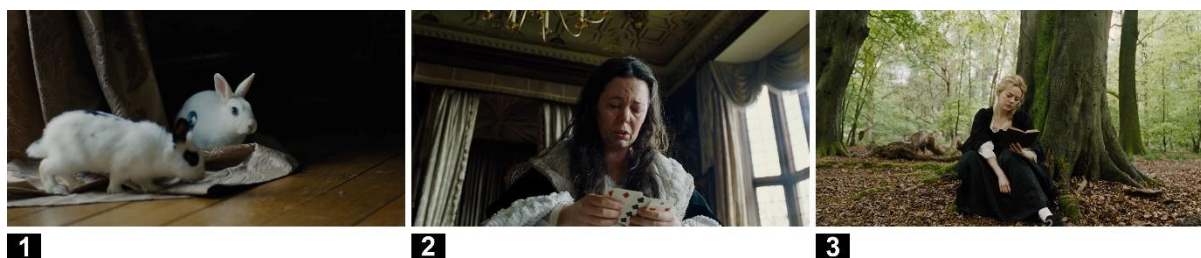
Figura 27: Comparação entre as personagens de *A favorita* (2018) e de *Alice no País das Maravilhas* (1951)



Fonte: Autor.

Há inserções também de elementos remissivos indiretos (Figura 28), como os coelhos, o baralho e Abigail lendo um livro embaixo de uma árvore – o início de *Alice*. Embora elementos imprecisos, eles apontam uma direção tecnoestética que se funde à narrativa.

Figura 28: Elementos remissivos de Alice em *A favorita* (2018)



Fonte: Autor.

Em *A favorita*, não há um “chá de loucos”, mas há banquetes extravagantes com pessoas hiper-maquilhadas e vestindo trajes surrealistas. A rainha de copas gosta de bolo nos dois. E em ambos aves são usadas para divertir as pessoas, em excêntricas competições. *A favorita* não apenas se inspira, adapta ou converge os elementos de *Alice*, mas os transfigura, os canaliza em uma distorção de suas mensagens e de seus próprios valores. Se na animação da Disney o visual foi construído com linhas tortas, favorecendo um visual deturpado dos ambientes, em *A favorita* vários planos foram feitos com objetivas olho de peixe. Ambos procuram o mesmo efeito: um mundo anormal, enlouquecido. Cada um à procura de sua ethicidade, dentro de seu propósito.

Figura 29: Distorções na fotografia de *A Favorita* (2018) e no cenário de *Alice no País das Maravilhas* (1951)



Fonte: Autor.

Abigail não está perdida em um sonho fantástico como Alice, está presa numa competição com a prima para se tornar a favorita da rainha. Não se trata de uma adaptação da história de Carroll, mas uma obra tão original e autêntica quanto, mesmo com a reutilização de suas imagens, pois o faz de modo crítico, produzindo imagens críticas (DIDI-HUBERMAN, 1998) e, acima de tudo, de forma irônica.

Todas as expressões operam com imagens de outros tempos, assim se constituem as audiovisualidades da tecnocultura. Mais sofisticadas são aquelas expressões que aproveitam imagens-operações, dando-lhes novo vigor.

Os tesouros semânticos que Shakespeare incorporou em suas obras foram criados e coletados ao longo de séculos e até milênios: estavam ocultos na linguagem, e não apenas na linguagem literária, mas também naqueles estratos da linguagem popular que antes da época de Shakespeare não haviam sido inseridos na literatura, nos diversos gêneros e formas de comunicação oral, nas formas de uma poderosa cultura nacional (principalmente formas de carnaval) que foram moldadas através de milênios, nos gêneros de espetáculos teatrais (peças de mistério, farsas etc.), em enredos cujas raízes remontam à antiguidade pré-histórica e, finalmente, nas formas de pensar. (BAKHTIN, 2010, 5, tradução nossa do inglês).

Ou seja, Shakespeare não tirou suas histórias do nada – muito menos Carroll, Lanthimos, Kubrick ou KMF.

Todos os objetos tecnoculturais – nem que seja pelo princípio universal bergsoniano de derivação das imagens – resgatam elementos de objetos tecnoculturais anteriores, trabalham na égide de suas imagens e de suas montagens. Na maioria dos casos isso acontece de forma inconsciente. Textos são escritos, fotografias são tiradas, composições são desenhadas, todas com base em supostas intuições, inspirações etc., mas o estado da arte é implacável, e os

contágios formulam de forma profunda as expressões humanas. O diferencial de *A favorita* e de *Aquarius* é que essas operações contagiosas, conscientemente ou não, fundem-se com o tema, isto é, as dimensões tecnoestéticas formam ecossistemas profundos alterando todas as suas ethicidades.

Aquarius não apresenta elementos reminiscentes gratuitamente ou a título de nostalgia, mas os incorpora à trama – ou melhor, é disso que se trata a trama.

Ethicidade tecnoestética território-cultural

Num texto sobre *Tio Boonmee*, na ocasião de seu lançamento em Cannes, KMF escreveu: “nos casos de Oliveira, Loznitsa e Joe¹²⁵, são filmes que parecem se bastar pelo que são”. Ele se refere também a outros dois filmes daquela edição do festival, *O estranho caso de Angélica* (Manoel de Oliveira, 2010) e *Minha felicidade* (Sergey Loznitsa, 2010), e continua: “frutos mais de intuições autorais do que técnicas projetadas [...] é impossível dissociá-los de suas respectivas culturas, ficando a suspeita de que não seriam realizados em nenhuma outra parte do mundo que não Portugal, a Rússia e a Ásia budista, respectivamente”¹²⁶.

No making off de *Aquarius*, ele diz:

– *É natural que eu faça filmes aqui, como o Almodóvar faz filmes em Madrid ou em Barcelona, em espanhol, Ken Loach faz filmes na Inglaterra, em Sheffield ou Londres, Walter Hugo Khouri fazia filmes em São Paulo. Acho absolutamente natural que você filme onde você vive. [...] Eu nunca pensei que Aquarius pudesse ser feito em Salvador ou no Rio de Janeiro.*

Minha felicidade apresenta um realismo cru, cínico e sórdido. É a despeito dessas qualidades que ele só podia ser feito no leste europeu, e, no caso, na Rússia – por um ucraniano, Loznitsa. Mas KMF parece consciente de suas escolhas, e apesar de admirar o cinema romeno¹²⁷, opta pelo realismo, como vimos, mais próximo de *Em chamas*, como evidencia em entrevista:

¹²⁵ Nome do meio de Apichatpong.

¹²⁶ MENDONÇA FILHO, Kleber. Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (competição). In: CINEMASCÓPIO. Cannes, 23 mai. 2010. Disponível em: <https://cinemascopeiocannes.blogspot.com/2010/05/uncle-boonmee-who-can-recall-his-past.html>. Acesso em: 28 fev. 2020.

¹²⁷ MENDONÇA FILHO, Kleber. Aurora (Un Certain Regard). In: CINEMASCÓPIO. Cannes, 14 mai. 2010. Disponível em: <https://cinemascopeiocannes.blogspot.com/2010/05/aurora-un-certain-regard.html>. Acesso em: 19 mar. 2020.

Sou brasileiro e pernambucano, e uma afinidade com o cinema romeno seria uma feliz coincidência de relações afetivas compartilhadas. Eu me interesso pela união do cinema com o mundano, e veja que aí, às vezes, o cinema implica trazer o elemento fantástico que, para mim, é sinônimo de cinema.¹²⁸

Se por um lado, Clara não tem um conflito interno aparente, há um conflito teórico-político no filme, descendente da situação crítica /a compra do apartamento/, e que se espraia em todas as unidades fílmicas: a preservação contra o apagamento da memória. Ao receber o prêmio de melhor direção no Prêmio Fenix por *Aquarius*, KMF disse¹²⁹:

– *Aquarius é um filme sobre amor, sobre memória, e principalmente sobre a liberdade democrática de poder dizer ‘não’ às vezes.*

Esse conflito, porém, apresenta eixos imprecisos, que transferem ambiguidade e contradição às posições dos personagens. Diego, por exemplo, quer “preservar a memória” do edifício, deixando o mesmo nome; enquanto Clara pinta a fachada do prédio de branco, destituindo-lhe a pátina – apesar de o edifício ser cor-de-rosa na década de 1980. A falta de precisão, tanto na trama quanto nas funções das unidades, sejam dos objetos ou dos diálogos, emprestam ao filme uma qualidade *naturalista*: as situações buscam se aproximar da vida “como ela é” – soterrada de complexidades, imprevisibilidades e contradições. Consignando isso ao fato de KMF ser um localista fascinado, a ponto de ser enciclopédico¹³⁰, o filme é concluído entre um jogo espacial (pessoal-local-global): age mais como uma fotografia em profundidade do que por um movimento de seus personagens. Ou seja, Clara não muda o seu ponto de vista sobre as coisas porque estamos diante de uma fotografia sua, em seu habitat temporal.

Ethicidade dramática

Neste momento já se pode supor nossa teoria: toda tecnoestética é também uma ethicidade. Assim, a forma dramática, como qualquer imagem-operação, contém sentidos

¹²⁸ SETTE, Leonardo. Filmando ao redor Conversa com Kleber Mendonça Filho sobre seu primeiro longa de ficção, O Som ao Redor. In: CINÉTICA. Recife, mai. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm>. Acesso em: 19 mar. 2020.

¹²⁹ 'AQUARIUS' recibe el Premio Fénix a Dirección. [S. l.: s. n.], 8 dez. 2016. 1 vídeo (2 min 49 s). Disponível em: <<https://youtu.be/HsuOZvpglcs>>. Acesso em: 07 fev. 2020.

¹³⁰ Em vários trechos são mencionados ou mostrados locais de Recife, como Boa Viagem, Brasília Teimosa, a piscina do Clube Alemão, Clube das Pás, as praias Maria Farinha, Boa Viagem e Pina.

identitários, que se entrecruzam com as demais operações fílmicas. E *Aquarius* tem no enredo um DNA bem brasileiro.

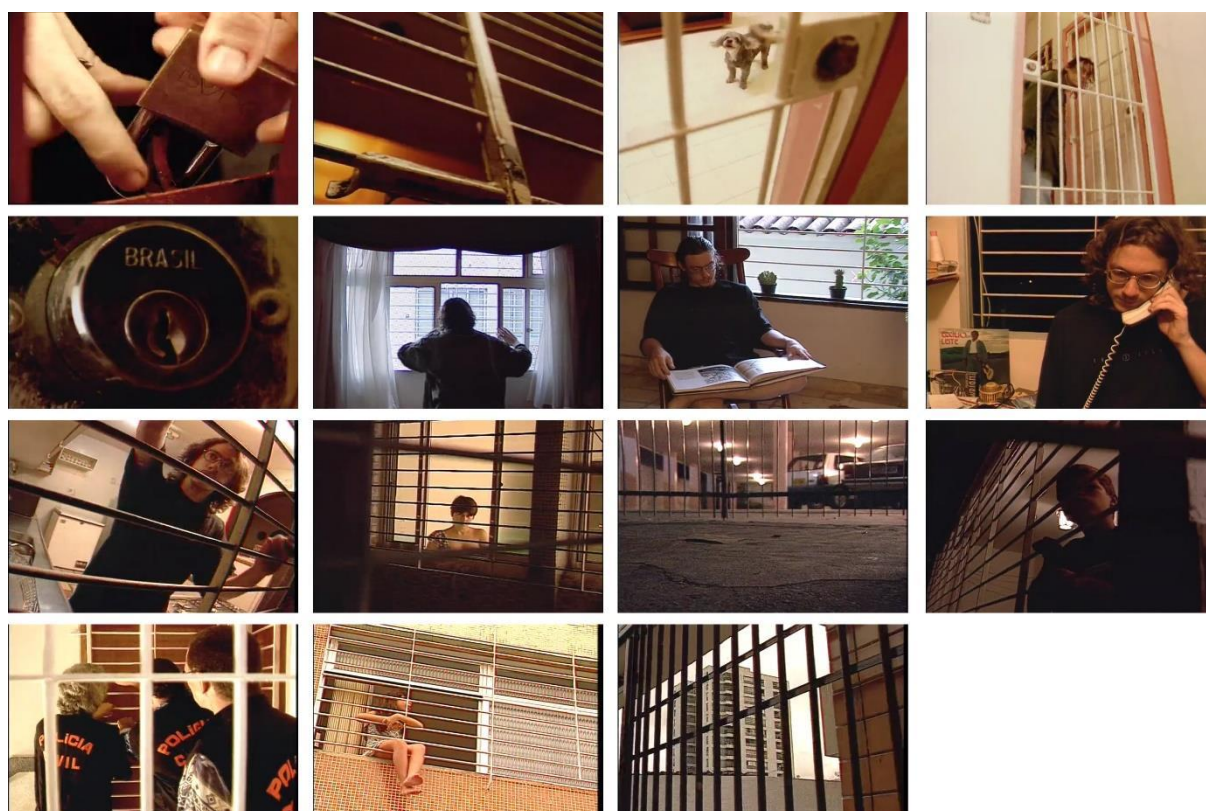
Tende-se em pensar que o primeiro cinema autêntico brasileiro é o Cinema Novo, tendo em *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) as suas primeiras aparições modernas, acabadas (BARROS, 1975). Pereira dos Santos e Rocha conseguiram realizações à altura do que outras artes já haviam alcançado no Brasil há décadas, especialmente da vertente modernista. O principal motivo desse atraso podem ter sido as dificuldades intrínsecas à realização cinematográfica, a escassez de equipamentos, de orçamento e de competência técnica, em razão de sua natureza complexa e coletiva. Nada se cria na individualidade, e construir tradição na inúmeras áreas que se exige para a feitura de um filme é uma tarefa árdua de muitos agentes e instituições. Toma tempo e investimento.

O fato é que o início dos anos 1960, mesmo com expressões anteriores impressionantes, é o marco do cinema brasileiro como o conhecemos, com características autônomas. Assim como no processo de autonomização dos literatos, os cineastas se inspiraram em tecnoestéticas francesas – sem contar *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), que é tão soviético quanto um filme de Eisenstein. Uma tradição nacional em cinema, porém, não é um território impeditivo, e tende a se atualizar constantemente, pois é a expressão de um povo. Imagine, o Brasil da década de 1960 pouco tem a ver com o Brasil de 2010. Assim, não é necessário e nem impeditivo retomar uma tecnoestética de nenhum cineasta e de nenhum movimento nacional para se fazer cinema brasileiro.

Penso que KMF trabalha dentro da definição de originalidade e autenticidade em música, promova o seu modo de ver o cinema, pessoal mesmo. Esse foi o grande mérito de Heitor Villa-Lobos em seu auge, antes de ser folclorizado com a pressão de modernistas como Mário de Andrade (MENDES, 1975). Não é preciso ser folclorista, aliás, nada tem a ver a arte com mitos fundantes ou raízes imaginadas, senão com a visão crítica de qualquer expressão – inclusive dos livros de história. KMF é nostálgico quanto a certa tecnoestética americana dos Anos 70, isso é indiscutível. Mas ele traz essa tecnoestética para convívio e tensão com as coisas que vê, sem a pretensão de produzir diálogos incestuosos com o que quer se chame de “cinema pernambucano” ou de “cinema brasileiro”. Nossas análises indicam que ele olha para a sua sociedade e observa que *há algo de muito estranho a corroendo por dentro*. Semelhante atuação tem o chinês Jia Zhangke (*As montanhas se separam*, 2015), com o seu cinema político-cotidiano.

Ao se referir ao Brasil, Veloso (1997, p. 12) diz que “estamos longe de um realismo sensato”. Para conhecer nosso país é preciso ir além das formas tradicionais e da política dos telejornais. E como um bom estudante do Brasil, KMF inventa novos olhares. *Enjaulado*, um de seus primeiros, apresenta uma obsessão por grades (Figura 30). Se, como pessoas da classe média das grandes e médias cidades, vivemos trancados, protegidos e isolados, estaríamos sob um sítio constante? Do que nos defendemos?

Figura 30: Grades, *Enjaulado* (1997)



Fonte: Autor.

Em *O som ao redor*, a sonoridade é a proposta estranha: a batida de carro, o latido de cão, os passos na casa grande. Em *Bacurau*, a estranheza se dá por elementos ligados à morte: caixões na estrada, caixão alagado, reparação de Dona Carmelita. Nos três filmes supracitados, esses elementos entram em profusão com o cotidiano levado à ordem do absurdo, como uma ligação de telemarketing, a entrega de uma TV ou cavalos escapando de uma fazenda. Em *Aquarius*, esses elementos também estão dispostos, no exterior e no interior dos personagens: um vento batendo a porta, Diego saindo do Aquarius com um sorriso sardônico, a cômoda e sua estranha intimidade com a câmera. O universo não quer deixar Clara em paz, e requer dela

perseverança. Tudo isso para dizermos que *há uma combinação entre unidades dramáticas e demais operações tecnoestéticas para se produzir um efeito de estranheza social.*

As duas armas que Clara desbrava para contra-atacar a Bonfim são os documentos sensíveis e a descoberta das colônias de cupim. Num primeiro momento, pela forma como essas coisas chegam até ela, pode-se pensar que se trata de um *deus ex-machina* no roteiro. Mas durante o filme, várias unidades dramáticas convergem no sentido de explorar o valor do caráter das relações entre as pessoas. Assim, Clara recebe essas armas pela *cordialidade*, essa é a munição que ela constrói ao longo do filme, ao cumprimentar Josimar e Rivanildo pelo nome (isso é algo notável), e ao longo da vida, com a sua relação com o jornalista Ronaldo Cavalcanti. O histórico das boas relações, da “boa política”, é usado no momento mais crítico. Com isso, *Aquarius* energiza o enredo com duas unidades dramáticas endógenas, bem pernambucanas, bem brasileiras.

Se em *O som ao redor*, os meninos de Antonio vêm do interior para vingar o assassinato do pai – e ao que parece, têm êxito – e em *Bacurau* os habitantes da vila conseguem deter os assassinos – mesmo com as ameaças de Tony Jr. e de Michael –, *Aquarius* termina com uma jogada de Clara para embargar o avanço da construtora sob o edifício. Nos três filmes, por mais catárticos que sejam, conhecemos parcialmente o desfecho de seus conflitos. Para Escorel, “*Aquarius* chega ao seu fim dessa forma inconclusa, de modo ambíguo, permeado de contradições”. Bem, nada mais do que justo.

5 Matéria: atualizações, formação da galáxia

Os objetos são sempre misto: memória e matéria. No capítulo anterior, nos dedicamos a explorar *Aquarius* considerando a sua performance no tempo, implicando sua produção a uma série de origens: à gestão de Gilberto Gil, um notável tropicalista, no Ministério da Cultura, e as condições da produção cultural e cinematográfica no mercado brasileiro a partir dela; à aproximação com produtores franceses e a própria formação de jornalista cultural de KMF que o familiarizou ao Festival de Cinema de Cannes; às produções prévias de KMF; às influências da criança cinéfila. Tomamos conhecimento também sobre a natureza fílmica do trabalho de KMF, suas coerências e contradições, seus caminhos tecnoestéticos e operações de gênero e estilo, sem esquecer as participações da equipe, o filme é uma obra coletiva, até os equipamentos tecnológicos usados para a constituição das imagens técnicas. Usamos a repercussão midiática, a crítica e relacionamos com outros filmes contemporâneos para delinear em minúcia a constituição ética e tecnoestética de *Aquarius*.

Neste capítulo, inclinamos ainda mais a nossa descida em *Aquarius*, desta vez para constelar os devires tecnotropicais. Antes, é preciso ressaltar o modo *como* chegamos a esses devires. Com o acesso aos bastidores da pesquisa, os pares obtêm melhores condições de exame do *processo* de pesquisa, e assim de entender melhor os seus resultados. Além disso, a própria pesquisa tem a sua memória. Embora ela responda às condições da empiria e a uma série de circunstâncias do campo científico, da universidade, do país etc., a maior parte atualiza devires do sujeito que pesquisa.

Eu nasci nos últimos dias de 1989, numa pequena cidade do interior do norte do Rio Grande do Sul, no seio de uma família cristã, primeiro católica, depois evangélica, de classe média baixa. Meus pais são de famílias de agricultores, de imigrantes italianos e alemães – embora meu sobrenome tenha origem portuguesa, e antes disso grega¹³¹ – e se encaixam de modo bem diferente às descrições geracionais como *baby boomers* etc. Para eles, a primeira e a segunda guerras mundiais foram acontecimentos distantes e influíram de forma bastante indireta em seus estilos de vida e nos seus cotidianos. No golpe militar de 1964, meu pai tinha

¹³¹ MARTINS JÚNIOR, Osmar Pires. A saga dos Pires. In: FAMÍLIA Pires. Goiânia, [2020?]. Disponível em: <https://piresgenealogy.wordpress.com/a-saga-dos-pires/>. Acesso em: 19 mai. 2020.

quatorze anos¹³² e minha mãe, doze. Ambos voltariam a viver em um país democrático depois dos 30, mas do regime ditatorial pouco se lembram. Meu pai recorda dos militares porque trabalhou como soldador na construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu, uma das obras mais ambiciosas daqueles governos; por 21 anos foi a maior hidrelétrica do mundo. Durante a década de 1970, meus pais viveram em Foz do Iguaçu-PR – tendo passado um período no lado paraguaio da fronteira, em habitações destinadas a empregados do consórcio responsável pela hidrelétrica. Com o fim da obra, em 1982, e uma oportunidade de emprego para minha mãe, eles decidiram retornar para Três Palmeiras-RS, já com três filhos. Eu, o quarto, nasci na vizinha Rondinha-RS, pois Três Palmeiras não tinha maternidade.

Nesse contexto, cresci distante dos acontecimentos capitais e da historicidade relevante para a compreensão necessária do objeto tratado aqui. Não é que meus pais fossem alheios, ignorantes ou mal informados, falamos de um país continental passando por um longo processo de construção de unidade. Até a década de 1970, as diferentes regiões pouco se conversavam. Uma identidade *nacional* seria construída a partir de um projeto político-cultural dos militares, pela televisão. Meus pais datam o acesso à televisão a meados da década de 1980. As preocupações no interior eram outras e dependiam de uma comunicação regional, do rádio, das cartas etc. Mesmo tendo vivido na época, meus pais não faziam ideia da existência dos festivais de canção da década de 1960 e nem lhes é marcante a Copa do Mundo de 1970. Em vez da MPB, do disco, do rock..., a cultura musical deles tinha identidade gaúcha, modas de viola e bandinhas locais que tocavam nos churrascos comunitários e nos bailões. O artista mais citado por meu pai desde a minha infância é Teixeirinha, de quem a música é um arquivo importante da nossa cultura.

Entre minhas primeiras memórias, a televisão já está consolidada no centro da sala de estar. Tínhamos a transmissão de antena parabólica em casa, e eu cresci assistindo à programação nacional da TV aberta da década de 1990. Lembro-me com carinho do *Domingo Legal* (Gugu Liberato, 1993-2009), da banda Mamonas Assassinas, de *As Chiquititas* (Cris Morena, 1997) e dos filmes americanos de ação, estrelados por Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Jean Claude Van Damme. O meu diferencial para as crianças da minha cidade foi o acesso precoce ao console de videogame Super Nintendo Entertainment System (SNES), lançado no Brasil em 1993 – tenho uma fotografia na minha mente até hoje de minha mãe chegando com a caixa debaixo do braço, um presente de minha irmã mais velha, que na

¹³² Ele é um mês mais novo que Sonia Braga.

época morava em Salvador-BA. O acesso era limitado, e nós passamos meses (ou até anos), apenas com a fita de *Super Mario World* (Takashi Tezuka, 1990). Lembro que na segunda metade da década, já tínhamos acesso a fitas k7, e no início dos anos 2000, a CDs. Nessa época, me interessei por bandas como Nirvana e Linkin Park, por influência de meu irmão (sete anos mais velho). Mais tarde, na adolescência, com a autonomia dada pela internet, atraí-me por Avril Lavigne, Evanescence, Paramore e Pitty. Na virada de milênio, também apareceu lá em casa um aparelho de VHS. Mas só com a mudança para Chapecó-SC, em 2001, comecei a ter acesso a filmes em VHS com regularidade. Alugávamos pelo menos um filme por final de semana. Os mesmos que passariam na TV Globo dois ou três anos após o lançamento em *home video*: filmes americanos de *blockbuster*. A literatura se tornou importante para mim apenas em 2006, quando li *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (J. K. Rowling, 2000).

Tendo estudado em escolas públicas que estão na média nacional de desempenho das avaliações do MEC (chequei os dados atuais), o ingresso no curso de graduação em jornalismo reconhecido como o quinto melhor do país em 2009¹³³ foi um salto. Iniciou-se um período de grandes transformações para mim, que continuaram na pós-graduação, até eu me tornar o primeiro entre dezenas de netos de meus avôs paternos e maternos a ingressar no doutorado. Com essa história de vida tecnocultural, sendo um *sujeito comunicante*¹³⁴, cheguei até *Aquarius* sem a bagagem necessária para entendê-lo, apenas com a vontade de construí-la. Fui descobrir essa carência com mais de um ano envolvido com a pesquisa, após meses de descobertas que me desnorream. Relato isso aqui porque as arqueocartografias são um *processo* teórico-metodológico exigente, baseado em todas as experiências de quem se aventura por seus caminhos.

Os termos “Aquário” ou “Aquarius”, em suas simbologias históricas ou esotéricas, não significavam nada para mim. O título do filme investigado estava desprovido de uma profundidade histórico-política na minha cabeça. Até então, eu presumia ser apenas um eco de alguma alegoria pós-moderna, sem nenhum impacto material à obra. Talvez pudesse evocar de longe a imagem de um aquário: Clara presa no edifício como um peixe, ou em Recife, ou no Brasil, ou no mundo capitalista, ou até mesmo no Século XXI – e todas as suas consequências

¹³³ JORNALISMO, publicidade e design de moda posicionam-se com os melhores índices do MEC. *In*: PORTAL DA UNOCHAPECÓ. Chapecó, 14 fev. 2011. Disponível em: <https://www.unochapeco.edu.br/jornalismo/noticias/tres-cursos-da-unochapeco-tem-destaque-em-conceitos-do-enade>. Acesso em: 7 abr. 2020.

¹³⁴ Aqui faço referência à minha dissertação de mestrado, onde trabalho na perspectiva dos *sujeitos em comunicação* no contexto dos processos midiáticos (PIRES, 2016).

líquidas¹³⁵. Todavia, parecia-me algo ainda inconsistente e distante, embora possível – e eu deixei essa questão-chave de lado. Eu precisei ter acesso a textos sobre a história e a tecnocultura dos Anos 70 para mudar essa situação. Começaram a aparecer termos como “geração de Aquário” (VENTURA, 1988, p. 14) e “crianças de Aquarius” (MACIEL, 1987, p. 97), e a partir daí as coisas ficaram interessantes.

Como eu já tinha consciência das remissões aos Anos 70 em *Aquarius*, as ligações se tornaram óbvias. Se julgarmos pela idade de Sonia Braga, Clara alcançou a maioridade justamente em 1968, tendo, assim como meus pais, passado a primeira parte da vida adulta sob um regime militar truculento – com a diferença de que ela foi uma jornalista na capital pernambucana e provavelmente uma militante pela liberdade. Ela deve ter sofrido repressões em nível político, e em níveis profundos de sua existência, experiência comum aos *esclarecidos* à oposição. O contexto macrossocial não é deslocado das disposições psicológicas, essas duas dimensões estão em conflito o tempo todo. Clara então teria feito parte de uma geração de luta em favor de uma outra realidade para o país, e para o mundo. Essa militância estava ligada ao desenvolvimento científico, econômico, político e, ao mesmo tempo, ao misticismo de uma juventude que trazia do Oriente novas referências para mudar o âmago de nossa civilização.

A Era de Aquarius

Aquarius é o nome do edifício protegido por Clara. O edifício-cenário do filme existe fora da ficção, e não está abandonado. Inclusive, o “apartamento de Clara” está disponível para aluguel no site AirBnb¹³⁶. O Oceania (Figura 31) se encontra na orla da Praia de Boa Viagem, no Recife. Construído em 1952, o “projeto do engenheiro-arquiteto Hugo Marques, é um dos últimos representantes de uma geração de edifícios projetados e construídos naquela região, que não repetem os padrões tão comuns aos prédios modernos da vizinhança”¹³⁷.

¹³⁵ Aqui menciono a teoria de Bauman (2001), para quem a modernidade passou a ter um sentido fluído, líquido.

¹³⁶ APTO Oceania/Aquarius à beira mar de Boa Viagem. *In*: AIRBNB. Recife, [2020?]. Disponível em: https://www.airbnb.com.br/rooms/36581038?s=67&sharer_id=78807737&unique_share_id=0a193da0-b6fa-4822-9583-055309658f36. Acesso em: 19 mai. 2020.

¹³⁷ ARAÚJO, Mateus. Verdadeiro edifício Aquarius tem sua própria Clara e assédio de construtora. *In*: UOL. Recife: 21 set. 2016. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2016/09/21/verdadeiro-edificio-aquarius-tem-sua-propria-clara-e-assedio-de-construtora.htm>. Acesso em: 13 abr. 2020.

Figura 31: Edifício Oceania, 1958



Fonte: Prédios do Recife¹³⁸.

O edifício contém 18 apartamentos, atualmente quase todo ocupado por inquilinos. Uma das proprietárias que lá reside, Aronita Rosemblat bate o pé desde 2003, quando uma construtora começou a comprar os apartamentos com a intenção de erguer em seu lugar uma torre de 33 andares. Buscaram-se alternativas legais para proteger o prédio.

O pedido de tombamento foi elaborado pelo arquiteto Milton Botler em 2003, e devidamente acatado pelo então Presidente da Fundarpe, Paulo Souto Maior. Posteriormente, já em 2013, o Vereador Jayme Asfora requisitou que o edifício fosse enquadrado na Lei 16.284/1997, tornando-se Imóvel Especial de Preservação. Desde 2014, consta a informação que a construtora desistiu das intenções de demolir o edifício. Ainda assim, o Oceania nunca foi transformado em IEP, e desta forma, a cidade permanece sem garantias reais de sua preservação¹³⁹.

KMF se inspirou, entretanto, na história do edifício Caiçara, construído na década de 1930, na orla da Praia do Pina, e demolido em 2016, após uma longa batalha judicial¹⁴⁰. A especulação imobiliária é uma prática comum nas cidades brasileiras. Regiões nobres e centrais sofrem com a pressão financeira, seja pelo assédio de imobiliárias e construtoras, seja pelo aumento do custo de vida. *Aquarius* é uma resposta crítica a esse movimento.

¹³⁸ PRÉDIOS DO RECIFE. Edifício Oceania. Recife, 1 set. 2016. Facebook: @prediosdorecife. Disponível em: <https://www.facebook.com/prediosdorecife/posts/332180120455007/>. Acesso em: 13 abr. 2020.

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ NOVELINO, Ricardo. Com autorização judicial, construtora volta a demolir o Edifício Caiçara. *In*: G1, 7 abr. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2016/04/com-respaldo-judicial-construtora-volta-demolir-o-edificio-caicara.html>. Acesso em: 13 abr. 2020.

A especulação imobiliária e seus desdobramentos no espaço, na modificação das paisagens, estão muito mais conectados com fluxos globais de investimentos financeiros, produções de modos de vida homogeneizados e uma arquitetura que produz cópias, do que com a autenticidade e respeito aos sujeitos em suas relações com seus lugares. (PEREIRA, SCOTTO, 2017, p. 9).

O nome Aquarius agrega à primeira camada da história uma metáfora que abraça um conjunto de elementos de sentido. Além de ser uma constelação do zodíaco, passa a ser uma constelação desta pesquisa. Ao relacionarmos esse termo com a época latente do filme, os Anos 70, temos a história de uma crença astrológica correlacionada a utopias de um período histórico. Restringi minha pesquisa às dimensões histórico-política e tecnocultural da apropriação do termo, sem entrar em suas concepções religiosas ou esotéricas, porque é somente a essa dimensão que o filme faz referência. Um dos marcos para começarmos a desvendar esse universo é *Aquarius* (James Rado, Gerome Ragni e Galt MacDermot, 1967)¹⁴¹, primeira canção do musical *Hair* (1967):

When the moon is in the Seventh House	Quando a lua estiver na sétima casa
And Jupiter aligns with Mars	E Júpiter se alinhar a Marte
Then peace will guide the planets	Então a paz guiará os planetas
And love will steer the stars	E o amor atingirá as estrelas
This is the downing of the Age of Aquarius	Este é o começo da Era de Aquário
The Age of Aquarius	A Era de Aquário
Aquarius! Aquarius!	Aquário! Aquário!
Harmony and understanding	Harmonia e entendimento
Sympathy and trust abounding	Simpatia e confiança abundando
No more falsehoods or derisions	Sem falsidade ou divisões
Golden living dreams of visions	Sonhos vivos e dourados de visões
Mystic crystal revelation	Cristal místico da revelação
And the mind's true liberation	E a verdadeira libertação da mente
Aquarius! Aquarius!	Aquário! Aquário!

A música e a peça entraram em cena na off-Broadway, em Nova York, na inauguração do recém construído The Public Theater, sob a produção de Josph Papp – sendo a primeira peça não relacionada à obra de Shakespeare sob sua tutela, embora *Hair* faça alusões a *Romeu e Julieta* (1597) e a *Hamlet* (1609). Para Oskar Eustis, diretor artístico do Public Theatre de Nova York, *Hair* e *Hamlet* são ambas centradas em dois personagens, Claude e Hamlet,

¹⁴¹ KMF contou que na cena de escuta musical na praia, antes de optar por *Another one bites the dust* (QUEEN, 1980), ele planejava colocar essa canção. A produção chegou a gravar as duas opções (SANTOS, 2020).

“idealistas que lutam para achar seu lugar num mundo corrompido por guerra, violência e políticos venais. Os dois veem as possibilidades luminosas e as mais duras realidades do ser humano. [...] incapazes de combater com eficiência o mal ao seu redor, ambos sucumbem”¹⁴².

Diante de uma grande repercussão, no ano seguinte, *Hair* foi transferida para o Biltmore Theater, na Broadway – sofrendo modificações que tornaram a sua trama mais realista, incluindo um final edificante –, sob a produção de Michael Butler. E não parou por aí. A peça se espalhou pelos EUA, tendo até nove montagens simultâneas fixas e uma em turnê pelo país. Montagens foram realizadas em inúmeros outros países, tanto no idioma original quanto em versões traduzidas e adaptadas. Em 1970, o musical já registrava em torno de 300 gravações da trilha sonora mundo afora, rendendo 1 milhão de dólares por semana em royalties, o que segundo Mike Stewart, presidente da United Artists Music na época, se tratava da “trilha mais bem-sucedida da história e a trilha mais tocada já escrita para o palco da Broadway”¹⁴³. O sucesso da peça, que teve 1750 apresentações entre 1968 e 1972¹⁴⁴, contribuiu com a divulgação e a popularização do movimento hippie.

No Brasil, *Hair* estreou com a direção de Ademar Guerra em 1969 – ano seguinte à instauração do Ato Institucional N° 5, que recrudescer o regime da Ditadura Militar, cassou direitos políticos e liberdades individuais. O roteiro precisou passar por diversos tratamentos para ser liberado pela censura. Foi o primeiro papel de Sonia Braga no teatro (Figura 32).

¹⁴² SHAKESPEARE in the Park to present Hamlet and the musical Hair. In: NEW YORK Theatre Guide. Nova York, 7 fev. 2008. Disponível em: <https://www.newyorktheatreguide.com/news-features/shakespeare-in-the-park-to-present-hamlet-and-the-musical-hair>. Acesso em: 14 abr. 2020.

¹⁴³ GROSS, Mike. Hair Is Doing Runaway Business as Score & Play. In: PORTAL de Michael Butler. Nova York, 27 jun. 1970. Disponível em: <http://www.michaelbutler.com/hair/holding/articles/HairArticles/Billboard6-27-70.html>. Acesso em: 14 abr. 2020.

¹⁴⁴ HAIR: The American Tribal Love Rock Musical. In: INTERNET Broadway Database. [S. l.; 2020?]. Disponível em: <https://www.ibdb.com/broadway-production/hair-3393>. Acesso em: 19 mai. 2020.

Figura 32: Sonia Braga na montagem brasileira de *Hair*

Fonte: PAIVA (2018)¹⁴⁵.

O enredo de *Hair* é centrado num grupo de amigos hippies que procuram construir relações fraternas e solidárias entre si e com o mundo, enfrentando as tradições capitalistas conservadoras da sociedade americana. Um dos jovens, Claude, está na expectativa de ser chamado para a Guerra do Vietnã, e esse temor alimenta o conflito geral da trama. O título “Hair” se refere ao cabelo mesmo, uma parte sensível do corpo humano à cultura da sociedade tradicional. Qualquer modificação aos padrões, como um homem de cabelo comprido, eram vistos com desconfiança (e ainda são por algumas sociedades). As modificações feitas pelos hippies simbolizavam entre outras coisas a luta pela igualdade entre os gêneros. A caracterização em geral desconstruía parâmetros conservadores, destituindo inclusive o recato e o luxo das obras teatrais da época, com figurinos de pessoas comuns, calças jeans, blusas e cabans. Eram usados também partes de uniformes das forças armadas características da Segunda Guerra Mundial e da Guerra da Secessão, como forma de cooptação crítica de símbolos para a filosofia da não-violência.

¹⁴⁵ PAIVA, Vitor. Sexo, rebeldia, juventude e revolução na celebração pelos 50 anos do musical *Hair*. In: HYPENESS. [S. l., 2018]. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/05/sexo-rebeldia-juventude-e-revolucao-na-celebracao-pelos-50-anos-do-musical-hair/>. Acesso em: 14 abr. 2020.

O final, ‘The flesh failures’ resume os temas da peça, particularmente a loucura da guerra e nossa cultura consumista, obcecada com o conforto, enquanto pessoas são assassinadas no sudeste asiático. Passamos um pelo outro na rua, embrulhados em nossas roupas de grife, criados e comprados especificamente para mostrar nosso nível de riqueza e sucesso, ocupados demais para parar e nos conectar, ocupados demais para ajudar os desabrigados deitados na rua, também preocupados com nossas vidas superficiais, nossos compromissos, nossa luta para acumular posses. A música nos diz que em algum lugar lá dentro, enterrado embaixo de tudo isso, escondido no fundo, há grandeza na raça humana, que temos esse potencial, mas que falhamos. Fracassamos ao sucumbir ao conforto, às exigências da carne, em vez de buscar algo mais elevado. (MILLER, 2011, p. 73, tradução nossa).

Hair foi bastante polemizada, pois fugia do modelo de teatro da Broadway, não apenas por seu caráter ritual e experimental, mas por trazer coisas como “a distorção, o rock, a psicodelia – a música que de fato os jovens produziam e consumiam na mesma época em que o espetáculo foi concebido e encenado”¹⁴⁶. Além disso, os personagens exaltavam valores da contracultura, como as drogas alucinógenas e psicotrópicas, naturalismo, amor livre, liberdade sexual, pacifismo, antirracismo, anticonsumismo e ambientalismo. Foi a primeira peça com cenas de nudez na história da Broadway. Por causa desses elementos, as montagens pelo mundo sofreram restrições, acusações, ameaças e atentados por agentes governamentais, religiosos e políticos. Ao final de sua primeira leva de apresentações, a sua marca na história do teatro tinha sido concretizada – e continua a influenciar a tecnocultura.

A banda de *rhythm and blues* The 5th Dimension juntou duas canções da peça e lançou o single *Aquarius / Let the sunshine in (The flesh failures)* (1969). A canção passou seis semanas no topo da lista Billboard Hot 100, a lista das mais ouvidas nos EUA. A peça foi adaptada para o cinema com título homônimo, *Hair* (Milos Forman, 1979). O filme estreou no Festival de Cannes, fora da competição, e foi renegado pelos autores da peça por ter perdido a “essência do musical”¹⁴⁷. Dez anos depois das primeiras apresentações da peça, o filme já é uma leitura distante e desapaixonada das crenças dos hippies, focado nos conflitos pessoais das personagens. A época já era diferente e a visão sobre o final da década de 1960, amadurecida – até porque os acontecimentos subsequentes atenuaram as utopias da época.

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ DIFFERENCES between hair the musical and hair the movie. In: FORESTBURGH Playhouse. Forestburgh, 12 fev. 2019. Disponível em: <https://www.fbplayhouse.org/blog/2019/2/12/differences-between-hair-the-musical-and-hair-the-movie>. Acesso em: 14 abr. 2020.

Hair talvez seja o maior arquivo tecnocultural dessa geração jovem da segunda metade da década de 1960. Os hippies foram uma reação ao que efervescia (por mais contraditório que isso possa parecer) no mundo ocidental da época – e que hoje é visto com muita clareza como o embrião do neoliberalismo. Eles foram inspirados por artistas da Geração Beat, como Allen Ginsberg e Jack Kerouac, que já vinham questionando os modos de vida da sociedade tradicional, vivendo como nômades ou em comunidades de artistas. John Lennon, um dos hippies mais célebres, usou o termo “Beat” para nomear a sua banda no Reino Unido em 1957: The Beatles.

O contexto dos países ricos do Ocidente após a Segunda Guerra Mundial era de preparação para um novo modelo de Capitalismo. Os EUA deixaram a guerra alçados à superpotência mundial, e ofereciam um modo de vida baseado no trabalho e na propriedade privada. As famílias se reorganizaram e, com a melhora nas condições de empregos e salários, a classe trabalhadora se expandiu. As crianças nascidas na década de 1950, os *baby boomers*, foram educados por seus pais a se adequar a esse modelo desenvolvimentista e, de certo modo, alienado. Pois no seio do *american way of life* se encontrava o pavor de seu descontrole e, conseqüentemente, a repressão à diversidade. Além disso, com a Guerra Fria, uma disputa entre os EUA e a URSS pelos rumos da economia global, foi posto em prática um plano de sustentação internacional desse establishment, que incluíram grandes operações da Central de Inteligência Americana, cujo mais devastador impacto resultou na Guerra do Vietnã (1955-1975).

Na metade da década de 1960, entretanto, os *boomers* chegaram a maioria e foram impactados por novas informações e pelo espírito livre das universidades – especialmente na Califórnia. Ao mesmo tempo, movimentos por direitos civis, o antirracismo, o feminismo e lutas contra outras desigualdades ganhavam fôlego.

No terreno das vivências, questiona-se, antes de mais nada, o modelo da *american way of life*, o moralismo estreito e repressor, o establishment (o sistema), os chavões do pretense senso comum, etc. E procura-se saídas, soluções, caminhos (não poucas vezes confusamente – mais não poderia ser de outro modo, pois não há à mão nenhum roteiro com o mapa da mina!). (PONGE, 2009, p. 46).

Com a popularização dos meios de comunicação eletrônicos, com destaque para a TV, nasciam as primeiras celebridades, que traduziam essa corrente de inconformismo contra as imposições da geração anterior. O cinema e a literatura foram combustíveis para a formação da *contracultura*, mas a música se tornou a mais potente expressão dessa geração. Entre os maiores

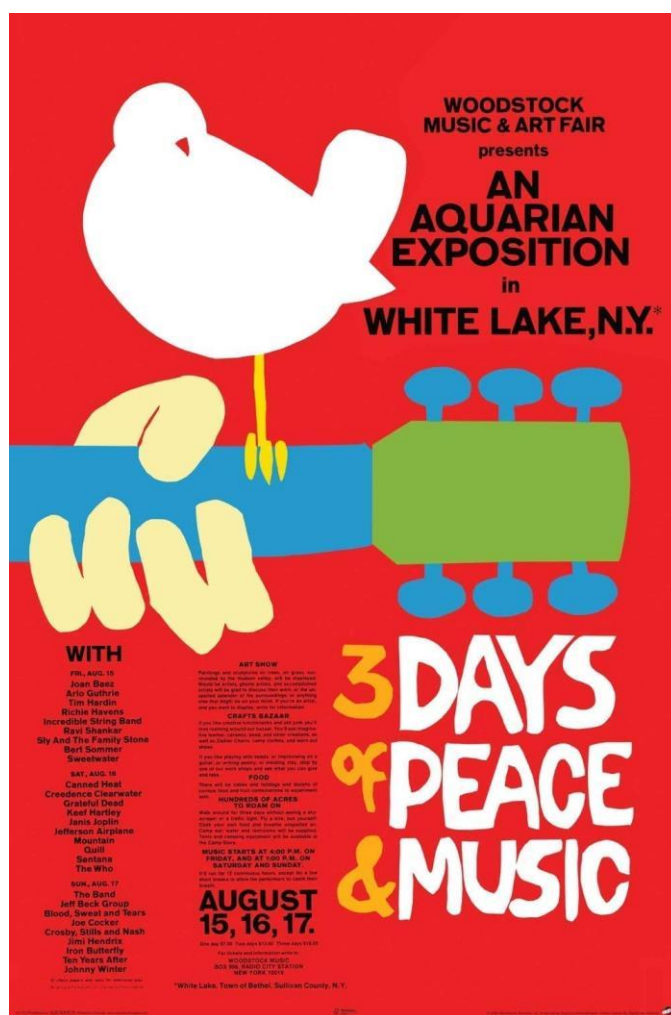
nomes estão Jimi Hendrix, Bob Dylan, Janis Joplin e os Beatles. Em busca de novas referências para alimentar as suas tecnoestéticas de rebeldia, os artistas da época se voltaram para o Oriente, a Índia e a África. O canadense Galt MacDermot, por exemplo, estudou em uma universidade da Cidade do Cabo, e de lá trouxe ritmos e rituais da tribo Bantu que seriam acrescidos à tecnoestética de *Hair* (MILLER, 2011).

No ano de estreia de *Hair* na off-Broadway, os Beatles lançaram o seu álbum mais influente, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). Foi um marco que embalou o movimento contracultural, trazendo a diversidade para a forma musical. “Tal qual *Cidadão Kane* – que guarda muitas semelhanças em termos de impacto cultural imediato, se não de longevidade crítica –, foi justamente o fato de *Pepper* ser uma oportuna colagem de todas as inovações da época que lhe proporcionou um brilho tão intenso” (HEYLIN, 2007, p. 10). O álbum difundiu internacionalmente a ideologia hippie. The Beatles foi uma das responsáveis por construir a credibilidade artística e política necessária para inverter a lógica hierárquica de formadores de opinião: os jovens tinham mais autoridade moral do que nunca. Isso pode ser lido como o alcance da maioria da “geração adolescente” dos beats.

No explosivo ano de 1968, eclodiram os elementos para a formação do clímax do inconformismo existencial, expondo um conflito entre as velhas e as novas estruturas sociais e identitárias. Em abril daquele ano, o líder do movimento dos direitos civis dos negros nos EUA, Martin Luther King, foi assassinado. O fato gerou uma incendiária reação de seus seguidores, e as hostilidades se alastraram pelo país. Mas o acontecimento internacional mais importante, a pólvora que instalou uma corporificação desse conflito, foi as manifestações da juventude em Paris, em maio de 1968. A partir dela, “a chama da rebelião [...] alcançou, como uma inspiração, outros países do Ocidente, como, por exemplo, os EUA e o Brasil, onde o protesto estudantil foi a primeira voz a se erguer contra a ditadura militar, então instalada há poucos anos no país” (MACIEL, 1987, p. 11). Para Ponge (2009, p. 39), o ano de 1968 foi um “abalo sísmico” mundial.

Em 1969, aconteceu o maior festival de música da era da contracultura, o Festival de Woodstock. Realizado numa fazenda em Bethel, nos EUA, tinha como slogan “uma exposição aquariana: três dias de paz e música” (Figura 3). Eram esperadas 50 mil pessoas, mas 400 mil atenderam ao local do evento, e assistiram a apresentações de bandas como The Who, Jefferson Airplane e Jimi Hendrix. Mais do que a música, porém, hippies do país inteiro se concentraram no local para debater o futuro do movimento, conectar-se e descobrir-se. A música engajada catalisou uma energia cultural de transformação.

Figura 33: Pôster do Festival de Woodstock, 1969



Fonte: Encyclopedia Britannica¹⁴⁸.

Os *baby boomers*, ou para ser mais preciso, os *aquarianos* saíram vitoriosos do conflito não porque o encerraram tendo destruído as tradições reacionárias, mas porque deram um pontapé inicial que mantém viva a luta contra as desigualdades, dando visibilidade a desafios cruciais da humanidade. O que resultou em profundas transformações na tecnocultura, na filosofia, nos campos científicos, na política etc.

Embora esse período seja lembrado com certa generalidade a partir dos pontos de vista americano, britânico e francês, de seus conflitos internos e transnacionais, que influenciaram boa parte da civilização, inclusive o Brasil, há particularidades relevantes em nosso caso – até porque, assim como o Vietnã, o nosso país também vivia um regime governamental, dentre

¹⁴⁸ WOODSTOCK Music and Art Fair. In: ENCYCLOPEDIA Britannica. [S. l.]. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/rock-festival#/media/1/710034/107459>. Acesso em: 15 abr. 2020.

outros fatores locais, alimentado pelo anticomunismo do período da Guerra Fria. Hoje é público e notório que o governo dos EUA trabalhou a todo custo para manter a América Latina sob o domínio capitalista.

Intensificam-se o monitoramento da situação interna e as interferências diretas na política nacional por meio de organizações dirigidas por aliados internos. Isso ficou patente, sobretudo, durante a campanha eleitoral de 1962, quando se viram multiplicadas as ações de entidades como o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), dirigido pelo general Golbery do Couto e Silva, e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) – que recebiam recursos dos Estados Unidos –, na orientação e financiamento de certos candidatos. Esse núcleo civil esteve também articulado a grupos fascistas e integralistas de extrema direita, organizados em movimentos anticomunistas, que praticaram muitos atos de terror e de intimidação, particularmente junto ao movimento estudantil, então bastante influente. (BRASIL, 2014, p. 97).

Não apenas na instauração do golpe militar, os EUA participaram do planejamento e da administração institucional do governo brasileiro durante o regime militar, especialmente na área de segurança nacional (BRASIL, 2014). Inclusive, ações de terrorismo estatais foram organizadas com base em tecnologia e conhecimento americanos, assim como por meio de cooperação com outros países. É o caso da Operação Condor, posta em prática na década de 1970, que foi responsável por graves violações dos direitos humanos na América Latina. “Sem a ajuda dos Estados Unidos, nenhum país da região teria tido condições para organizar e operar sozinho o avançado sistema de comunicações montado para a Operação Condor” (BRASIL, 2014, p. 222). A aliança entre os governos ditatoriais promovia troca de informações com o objetivo de aperfeiçoar o sistema de espionagem, perseguição e execução de militantes.

Nesse contexto de vigilância e controle, que foi se brutalizando ao longo da década de 1960, cresciam os *baby boomers brasileiros*. A década começou com a inauguração de uma obra fantástica no planalto central: a nova capital federal, Brasília. Ela daria impulso a uma nova paisagem cultural no país, juntando-se à Bossa Nova, à popularização da televisão e da Seleção Brasileira de Futebol. Mas em 1964, o medo de que o governo de João Goulart guinasse em direção ao comunismo – pelo menos essa é a desculpa formal, embora saibamos que as reformas em curso desagradavam as elites por outros motivos – levou as alas militares de alta patente a interromperem a democracia para a instauração de um regime autoritário. A proposta inicial era a de devolver o direito a voto da população nas eleições de 1965, mas foi anulada pelo Ato Institucional N°2. O regime duraria 21 anos. Eleições presidenciais diretas só ocorreriam em 1989 – o segundo turno, que concedeu a vitória a Fernando Collor de Melo, aconteceu cinco dias após o meu nascimento (meus pais votaram em Lula).

Embora tenha influências internacionais, a ditadura no Brasil foi a atualização de um projeto de poder de natureza nacional. A justificativa anticomunista – que continua em voga – esconde sua natureza exclusivista e intolerante e serve para manter os privilégios das elites em favor de uma das maiores desigualdades sociais do mundo¹⁴⁹. Quando a democracia não serve para esse fim, costuma ser tolhida de uma forma ou de outra. Da invasão portuguesa – conhecida também como “descobrimento” –, passando pela Guerra dos Sete Povos, as reações às revoltas contra a Coroa Portuguesa como a Inconfidência Mineira e a Cabanagem, o próprio período da escravidão – que o Brasil foi o último país da América a encerrar –, o Estado Novo, a Ditadura Militar até o período atual, com o impeachment de Dilma Rousseff. Trata-se de exemplos que mostram como as experiências democráticas são desmanchadas por interesses particulares de classes dominantes.

Além do anticomunismo, a matriz judaico-cristã tem servido como argumento para sustentar o domínio das elites. Foi nesse terreno que se produziram manifestações como as *Marchas da família com deus pela liberdade*, em 1964, e pelo impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016 – basta assistir aos discursos durante a votação do impeachment na Câmara dos Deputados¹⁵⁰ para comparar o alinhamento entre as concepções religiosas e o argumento político. Em 1964, a administração de João Goulart tinha planos de promover transformações estruturais para a distribuição de riquezas e de desenvolvimento descentralizado, tendo entre os seus pilares, a reforma agrária. Essas intenções ficaram evidentes no Comício da Central, em 13 de março de 1964, acompanhado por 200 mil pessoas na Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Os discursos e as ações do governo passavam a impressão de que o país estava “à beira de realizar reformas que transformariam sua face profundamente injusta – e de alçar-se acima do imperialismo americano” (VELOSO, 1997, p. 60).

Depois do golpe militar que destituiu Goulart, os estudantes universitários e os artistas passaram a ser os mais importantes agentes contrários ao novo regime. O relatório da Comissão

¹⁴⁹ FORTE, Bárbara. Por que o Brasil é o sétimo país mais desigual do mundo. *In*: UOL. São Paulo, 20 fev. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/02/20/por-que-brasil-e-o-setimo-pais-mais-desigual-do-mundo.htm>. Acesso em: 20 mai. 2020.

¹⁵⁰ PLENÁRIO - Sessão Deliberativa - 17/04/2016 - 14:00. [S. l.: s. n.], 17 abr. 2016. 1 vídeo (9 hor 49 min). Disponível em: <https://youtu.be/V-u2jD7W3yU>. Acesso em: 16 abr. 2020.

Nacional da Verdade, fundada em 2011 e encerrada em 2014, durante a administração de Dilma Rousseff¹⁵¹, descreve como se deu a militância estudantil na época.

De um lado, encontram-se as transformações orgânicas dos próprios estudantes e as mutações de princípios que orientavam a ação estudantil, como, por exemplo, aquelas que conduziram grande número de jovens para o enfrentamento armado ao regime autoritário. Na outra face, as tentativas de cerceamento da atividade política por parte do aparato repressivo: a promoção de reformas conservadoras na estrutura universitária, o fechamento e proibição de entidades, a prisão de estudantes e a difusão do medo e da insegurança nas universidades brasileiras. (BRASIL, 2014b, p. 342).

Mesmo declarada como ilegal – com a sede incendiada no Rio de Janeiro e líderes presos –, a União Nacional dos Estudantes continuou a promover ações, como a *Passeata dos cem mil*, no Rio de Janeiro, organizada em 1968. Na clandestinidade, a UNE seguiu liderando movimentos de resistência até o fim do regime. “A UNE, e os estudantes brasileiros, saíram desse longo período da forma como haviam entrado: um símbolo de rebeldia e resistência contra o autoritarismo” (BRASIL, 2014b, p. 344).

O relatório da CNV também descreve as práticas de coibição e de censura contra expressões artísticas pela sua atuação comprometida com a libertação do país. Artistas eram alimentados por “uma imaginação democrática e refinada, jocosa, irônica, muitas vezes melancólica, capaz de misturar livremente tradições, estilos, suportes de comunicação e disposta a confrontar sistematicamente a ditadura por estar imbuída de genuíno apreço pela liberdade e crescente senso de direitos” (BRASIL, 2014b, p. 344). A classe artística esteve sintonizada com a política do país, e produziu tecnoestéticas de resistência.

Os Centros Populares de Cultura (CPCs) reuniam estudantes ávidos pelas sonhadas transformações políticas inviabilizadas pelos militares. Peças de teatro, filmes e músicas seriam produzidos sob esse espírito. A cultura unia, estimulava e servia como válvula de escape. A consagração do Teatro de Arena, do Grupo Oficina, do Cinema Novo, do show Opinião e da MPB abriu caminhos que reverberam até hoje. (TERRA, CALIL, 2013, p. 11).

Antes de as telenovelas protagonizarem o cenário, os festivais de música popular eram os destaques da televisão. Foram o terreno onde se revelou “a gênese da MPB diversificada e

¹⁵¹ Dilma Rousseff, que é uma aquariana, foi líder de um movimento de resistência ao regime militar, a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares. Foi presa e torturada nos galpões da ditadura em 1970, aos 22 anos.

sofisticada que conhecemos atualmente. Entre 1965 e 1972, o país parou muitas vezes para discutir letras, harmonias, melodias e ideologias políticas por causa dos festivais” (TERRA, CALIL, 2013, p. 12). Assim como em *Woodstock*, para Zuza Homem de Mello, técnico de som do *III Festival da Record* – o mais importante da era dos festivais –, “a questão política sobrepujava a questão musical” (TERRA, CALIL, 2013, p. 35).

O político na música causou uma disputa que dividiu a MPB. A tropicália destoou das letras “politizadas” e deu abertura à implementação de novas tecnoestéticas, incorporando imagéites estrangeiras contemporâneas. Embora tenha sido condenada por artistas mais nacionalistas, os fatos que se seguiram em 1969 mostraram como essa atitude era mais nociva para o regime. Para o maestro Júlio Medaglia, “não prenderam os panfletários: Geraldo Vandré, César Roldão Vieira... Quer dizer, o panfleto não era importante, o comportamento é que era” (TERRA, CALIL, 2013, p. 274). Os costumes tradicionais, ancorado pelo formalismo religioso, e o enfrentamento dos tabus eram campos fundamentais de batalha política. Ventura (1988, p. 33) relata que no Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil de 1968, “os 28 selecionados, dos 47 inscritos, continham mais sexo, política e violência do que todos os apresentados nos anos anteriores. Não por acaso, era também a primeira vez, em quatro anos de festival, que a censura comparecia”.

Com o crescimento da contracultura no Brasil, a reação de indivíduos, de organizações e de instituições conservadoras e governamentais foi forte. Membros de uma milícia anticomunista invadiram o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, durante uma das apresentações da peça *Roda viva* (Zé Celso, 1968), e espancaram os atores e depredaram o cenário. No final do ano, o Ato Institucional Nº 5 institucionalizou a repressão violenta e bárbara contra a militância pela liberdade. Como se tornou público após a divulgação de documentos secretos da Central de Inteligência Americana em 2018, o governo federal brasileiro manteve uma política de execução sumária de seus opositores¹⁵². De acordo com a Human Rights Watch, 4.841 representantes eleitos foram destituídos do cargo, aproximadamente 20 mil pessoas foram torturadas e pelo menos 434 pessoas foram assassinadas ou desapareceram durante o regime militar.

Pela experiência que vivo enquanto escrevo esta tese, durante a crise do coronavírus, sob a administração federal pela extrema-direita, consigo realizar um exercício empático de

¹⁵² BORGES, Rodolfo. Documento da CIA sobre execuções “implode” versão oficial da ditadura. *In*: EL PAÍS Brasil. São Paulo, 15 mai. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/11/politica/1526053261_197839.html. Acesso em: 17 abr. 2020.

imaginar a sensação dos jovens aquarianos tendo que conviver com tamanhas atrocidades sendo cometidas em seu país. Como eles, num nível menor, por enquanto, sinto uma forte pressão psicológica, que me desestabiliza por inteiro.

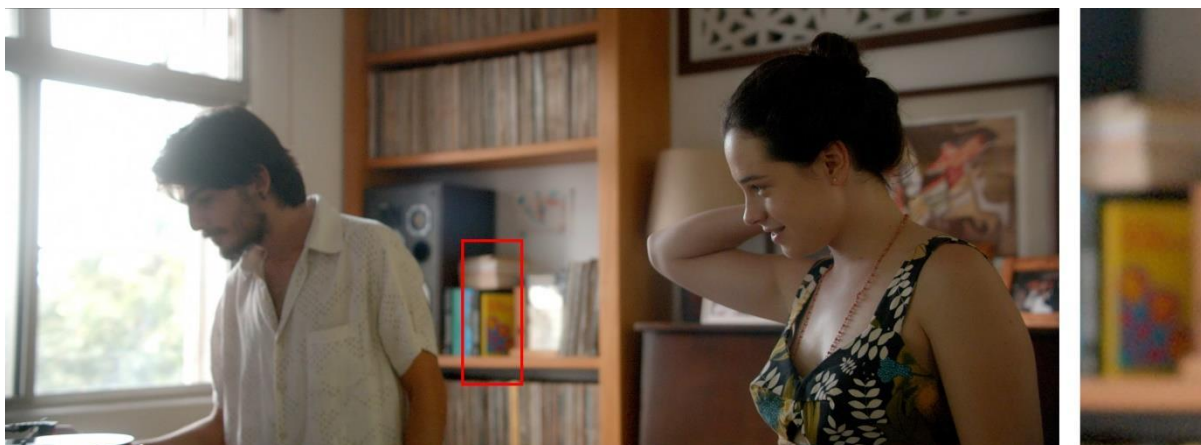
Em busca de Iara (Flavio Frederico, 2013) é um exemplo agudo do impacto político na vida humana. Trata-se de um documentário sobre Iara Iavelberg, companheira de Carlos Lamarca, um dos líderes da luta armada contra a ditadura. Ela morreu aos 27 anos durante um cerco dos militares em Salvador, em 1971. O laudo oficial apontou suicídio como causa da morte. Sua irmã, Mariana Pamplona (que não tem o mesmo sobrenome porque a família temia perseguições), roteirista e produtora do filme, procura desvendar o passado de Iara e o seu triste epílogo. A família considera a tese de suicídio uma ofensa. Assim como Pamplona, muitos órfãos da ditadura carregam até hoje as chagas do terrorismo cometido pelo regime.

No entrecruzamento das décadas de 1960 e 1970, a reação do establishment ficou mais clara. Em inúmeros países houve repressão sistemática aos movimentos pela liberdade, perseguições, prisões e assassinatos, aplicações mais severas de leis de combate ao tráfico de drogas, varreduras “anti-vadiagem” em espaços públicos etc. A Guerra do Vietnã escalonou, com mais mortes e destruição. Dá para se dizer que em certo momento, houve um *fade out* e a prometida Era de Aquário foi se distanciando mais e mais. “A bolha evapora e se faz poeira de estrela” (SANCHES, 2000, p. 93). Num dos filmes mais expressivos do momento, *Sem destino* (Dennis Hopper, 1969), dois aventureiros partem numa viagem de motocicleta pelo interior dos EUA e têm um desfecho trágico, com o assassinato dos personagens por fazendeiros locais – pelo motivo de intolerância ao que eles representavam: a liberdade.

Na virada da década de 1960 para a de 1970, com as mortes de Brian Jones (Rolling Stones), Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison, os crimes de Charles Manson, a escalada da guerra do Vietnã e o fim dos Beatles, ficou claro que a época do idealismo hippie chegava ao fim. O senso de coletividade e esperança dos anos 1960 deu lugar a um sentimento de frustração e paranoia, alimentado pela droga que havia substituído o LSD na preferência geral: a cocaína. (BARCINSKI, 2014, p. 60).

Uma nota: a citação acima é de *Pavões Misteriosos*, sobre a música pop brasileira entre 1974-1983. O livro aparece na estante de Clara (Figura 34).

Figura 34: *Pavões Misteriosos* (André Barcinski, 2014) em *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

Para Gilberto Gil, na década de 1970, “o capitalismo se reinstala, absorvendo todas essas grandes contribuições, o movimento hippie, o grande rescaldo transexistencialista, a cultura dos misticismos etc. Tudo isso vem para dentro do sistema... caiu a grande ficha mundial” (TERRA; CALIL, 2013, p. 173). Para Caetano Veloso (1997, p. 463), em 1972, quando ele voltou do exílio:

Não tínhamos atingido o socialismo, não tínhamos sequer encontrado uma face humana no socialismo existente; tampouco tínhamos entrado na era de Aquarius ou no Reino do Espírito Santo; não tínhamos superado o Ocidente, não tínhamos extirpado o racismo e não tínhamos abolido a hipocrisia sexual. Mas as coisas nunca voltariam a ser como antes.

A geração aquariana continuava viva, e os recém-jovens da década de 1970 mantiveram muitas de suas práticas, mesmo negociando com a cultura institucionalizada. “O Brasil vivia uma ditadura, mas a juventude do país, ou pelo menos parte dela, experimentava drogas e sexo como nunca antes” (BARCINSKI, 2014, p. 30).

A década de 1970 apresentou um novo gênero musical, mais hedonista e individualista, “uma antítese ao hippismo que a havia precedido” (BARCINSKI, 2014, p. 89). A experiência da disco aparece em suas manifestações mais representativas no filme *Os embalos de sábado à noite* (John Badham, 1977) e na novela protagonizada por Sonia Braga, *Dancin’ days* (Gilberto Braga, 1978). O filme americano articula o estilo musical, e essa cultura festiva, ao sentimento de sucessivos fracassos dos EUA, como na Guerra do Vietnã, em que vietnamitas do norte saíram vitoriosos, e o vazio sentimental e ideológico da juventude. Foi ainda uma das experiências mais ousadas da Nova Hollywood. No Brasil, a música disco teve forte impulso

inicial, mas depois se manteve em “padrões usuais de consumo [...] sem deixar traço marcante o modo de fazer música no Brasil” (BAHIANA, 1980, p. 41). A disco é uma unidade de transição para a década seguinte, quando o poder de influência simbólico da geração aquariana volta às margens.

É preciso destacar que durante a década de 1970, o Brasil ultrapassou a marca de 100 milhões de habitantes e o processo de urbanização se acelerou. A televisão se estabilizou como o grande veículo de comunicação, se tornando um dos maiores responsáveis pela integração nacional promovida pelos militares. O capitalismo brasileiro se sofisticou, e assistiu-se ao “milagre econômico” – em que o crescimento do PIB variou de 9% a 14% ao ano, enquanto a desigualdade social se acentuou (HAMMOUD, 2008). O regime ditatorial saiu da fase mais brutal para a reabertura, a partir da administração de João Figueiredo (1979-1985). Esse processo, porém, não deixou de ser tumultuado. Entre os eventos mais marcantes está a campanha pelas eleições diretas em 1982, “levando centenas de milhares de pessoas às ruas, em diversas capitais brasileiras, transformou-se simultaneamente num exercício de criatividade popular em nível coletivo, uma forma de arte pública” (MORAIS, 1997, p. 6).

Mesmo com uma Constituição Federal “cidadã”, promulgada no processo de redemocratização, em 1989, a sociedade brasileira ainda não conseguiu se resolver com os crimes cometidos, tanto os políticos, quanto aqueles contra a humanidade. “No que diz respeito à revisão de sua Lei de Anistia e ao cumprimento da obrigação internacional de investigar e punir crimes contra a humanidade cometidos pela ditadura, o Brasil é o único país da América Latina que ainda resiste”¹⁵³. A eleição para a presidência do militar da reserva Jair Bolsonaro, em 2018, notório defensor do regime ditatorial e de torturadores – e que como presidente retomou as comemorações ao golpe¹⁵⁴ – é um exemplo de como a narrativa dos Anos 70 continua a ser um campo discursivo em disputa.

Para nós, o conceito de Anos 70 compreende não apenas os “resultados” dos acontecimentos da década de 1960, mas toda a curvatura da narrativa particular desse período, que transcende os limites do calendário. Menezes (2013) organiza a temporalidade de sua pesquisa sobre o cinema dos Anos 70 entre os anos de 1967 e 1982, o que nos parece contundente, embora não limitante, à esta pesquisa. O termo *Aquarius* é, dessa forma, um termo

¹⁵³ WELCHERT, Marlon Alberto. Transição incompleta e democracia débil, o caso brasileiro. *In*: EL PAÍS Brasil. [S. l.], 24 fev. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/21/opinion/1550780431_587980.html. Acesso em: 17 abr. 2020.

¹⁵⁴ BRASIL: Bolsonaro comemora ditadura brutal. *In*: PORTAL da Humans Rights Watch. [S. l.], 27 mar. 2019. Disponível em: <https://www.hrw.org/pt/news/2019/03/27/328619>. Acesso em: 17 abr. 2020.

que se refere a esse conjunto de significados da geração dos Anos 70, *os sonhos e as ações para a construção de um mundo mais livre, justo e solidário*. Mais do que uma utopia, *Aquarius* concretizado em um edifício e personificado em sua guardiã, passa a ser uma *ethicidade*. E representa, é claro, as contradições dessa narrativa histórico-tecnocultural brasileira.

Na cena em que descobrimos a situação crítica de *Aquarius*, Diego anuncia “ótimas notícias”:

– *A primeira delas é que o projeto agora se chama “Aquarius”.*

Clara desconfia dessa informação, como se houvesse ali um vácuo de justificativa. Há certo ar de deboche em sua expressão, e ela se volta para o Seu Geraldo, sócio da construtora:

– *É seu... filho? genro?*

– *Não, não* – responde Seu Geraldo, faceiro. – *É o meu neto, Diego. Tem feito um trabalho muito interessante lá na construtora.*

– *Obrigado, vô* – diz Diego, sorrindo, entusiasmado.

– *Você disse “Aquarius”?* – diz Clara a Diego.

– *É o “Novo Aquarius”. A ideia é manter o nome do mesmo edifício que existia aqui nesse lote* – diz Diego.

– *Existia?* – questiona ela, irritada.

Aqui se apresenta não apenas a proposta de substituição do ethos aquariano por um cavalo de troia neoliberal, mas a distinção entre as visões fundantes desses ethos. Diego responde:

– *É uma forma de preservar a memória da edificação, né.*

Clara insiste na questão:

– *É... o prédio existe. Tanto existe que você tá aí encostando nele.*

Diego se anima com a ideia de apresentar essa proposta porque pelos seus valores, de alguém formado em *business* nos EUA, a preservação é inimiga da inovação. Ele põe em operação o modo como o Capitalismo lida com os corpos estranhos em seus circuitos, procura cooptá-los, fazê-los trabalhar em favor dos interesses do mercado. Para Clara, isso não passa de uma grosseira tentativa de logro.

– *Agora, antes de eu entrar e fechar a porta, me diga uma coisa: qual era o nome do projeto antes de ser o “Novo Aquarius”?* – diz ela.

Diego sorri, agora compreende a malícia de Clara, baixa a cabeça e responde:

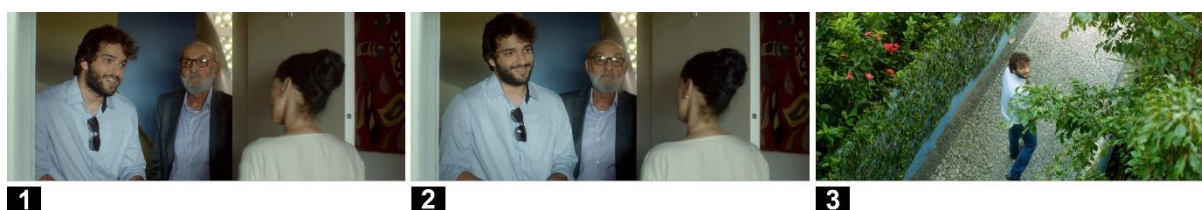
– *É... o projeto inicial era o “Atlantic Plaza Residence”.*

– *Seria um bom nome, não é? soa bem* – diz Seu Geraldo.

– *A gente prefere “Aquarius”* – diz Diego.

Clara não contém o riso. A dimensão de escárnio do sorriso dela, porém, fica apenas entre os dois, pois Seu Geraldo é um coadjuvante no embate. Essa cena dá o tom, pois expõe a verdadeira profundidade do conflito. Isso também fica visível ao eliminarmos o diálogo da sequência. Clara e Diego são tensionados pela imagem em *deep focus*, quando Diego fotografa o edifício enquanto Clara dorme na rede, o som dele e do avô entrando no edifício, e as reações de Diego (Figura 35): de inocente (35.1), discernido (35.2), a sardônico (35.3), frente à revelação do gênio de sua oponente. Ao longo do filme, essas duas personagens passam a se estudar, exploram os limites uma e da outra, e o embate vai produzindo uma distância cada vez maior entre elas.

Figura 35: Diego compreendendo a oponente, *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

Essa breve contextualização ajuda a situar a latencialidade do termo “Aquarius” e a sua implicação simbólica ao edifício onde Clara reside e resiste. Uma unidade que se torna um conjunto narrativo complexo é usada para mobilizar outra constelação aquariana: o arquivo.

Arquivos em crise e a loucura da introspecção

Clara é uma colecionadora. Julia fica encantada ao ver as prateleiras abarrotadas de discos, “dava pra ouvir tudo”. O apartamento no Aquarius tem coleções por todos os lados. São artes plásticas, artesanato, literatura, fotografias dela e da família e objetos tecnoculturais diversos, ligados principalmente à música. Essas coleções são montagens, construtos de memória. Ao contrário de decorações e de design de interiores minimalistas ou cosmopolitas, todos os elementos no apartamento compõem um sentido temporal às personagens. Os objetos técnicos têm funções específicas, como a televisão que ela usa para assistir à apresentação da Orquestra Sinfônica Jovem de Pernambuco, regida por Mateus Alves¹⁵⁵, autor da trilha musical

¹⁵⁵ Mateus Alves: As Duas Estações Nordestinas. [S. l.: s. n.], 3 dez. 2011. 1 vídeo (11 min 57 seg). Disponível em: <https://youtu.be/Voy0LvH38kM>. Acesso em: 20 mai. 2020.

original de *Aquarius*; ou o piano em que é tocada a canção *Feliz aniversário* (Heitor Villa-Lobos, 1940) para Tia Lúcia e depois para Ladjane. Os objetos também servem como elos de imersão, seja memorial, como são os discos, seja metalinguística, como é o cartaz de *Barry Lyndon*. KMF explica no *making of* de *Aquarius*: “eu realmente acho que *Aquarius* é um filme sobre arquivos. Normalmente quando se fala de arquivos, fala-se de documentos, papéis, mas na verdade eu acho que cada pessoa é um arquivo, é um arquivo humano. Cada pessoa tem a sua história, sua trajetória de vida” (CALAZANS, 2016). Essa perspectiva empresta a todas as unidades do filme um caráter arquivístico, e esse é o princípio narrativo de *Aquarius*.

KMF desdobra o comentário dizendo que “a música também reflete muito quem Clara é” (CALAZANS, 2016). Um indício de que é estranho ao objeto promover uma dissociação daquilo que comumente se conhece como *forma e conteúdo* ou *montagem e narrativa*. Essas categorias podem ser pensadas num estudo introdutório, para abrir as percepções de recém-iniciados a dimensões inéditas do audiovisual. Mas não têm utilidade prática, pois a natureza dos objetos nos aponta à outra direção. Forma e conteúdo se entrecruzam no processo de concepção, se misturam até se tornarem uma coisa só: a tecnoestética. KMF aponta: “Clara com seus 65 anos hoje, ela foi jovem nos anos 70, no final dos anos 60, então é muito natural que Taiguara hoje toque no filme, que *Fat bottomed girls* do Queen toque no filme, Maria Bethânia, Roberto Carlos...” (CALAZANS, 2016). Desse modo, o próprio filme se constrói em todas as suas montagens e dinâmicas narrativas centrado na perspectiva arquivística.

Isso fica ainda mais evidente quando analisamos o caso de *O sonâmbulo amador* (José Luiz Passos, 2012). A capa do livro aparece em detalhe em *Aquarius*, sendo depositado por Fátima na prateleira da livraria (Figura 36). Na novela, Jurandir narra como acaba internado em uma clínica psiquiátrica durante uma viagem a trabalho ao Recife. Apesar de a temporalidade diegética se firmar no presente, a narração se dá intermitentemente por meio de memórias. Os personagens, os lugares, os objetos estão sempre inseridos na escala do tempo e as ações atuais mergulhadas no passado – por isso ele acaba “enlouquecendo”, para o padrão social. A existência (e a relutância) da memória é ressaltada por um personagem introspectivo ao extremo – quase que preso na duração bergsoniana. “É um fato comprovado que Quirino Coutinho, mais conhecido como Kid Couto, é hoje, como no meu tempo foi Marco Moreno Prado, um motoqueiro furioso, um verdadeiro menino-problema” (PASSOS, 2012, p. 43). As descrições apresentam esse caráter contextual, o tempo abocanha o espaço, e essa é a definição da loucura.

Figura 36: Capa de *O sonâmbulo amador* em *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

O arquivo aqui aparece como uma espécie de *imagété narrativa*. Em *Aquarius*, a escala do tempo supera a do espaço em determinados momentos – essa é a “habilidade” de Clara de viajar no tempo. Ela resiste em um mundo com tendências de apagamento da memória, e por isso enfrenta consequências. Na discussão com Ana Paula sobre a proposta da construtora, Clara diz:

– *Você vai falando com essa gente, me coloca como uma louca, sabe? É que vocês não sabem o que é se sentir louco sem ser louco, parece que tá endoidando. Você sabe o que é isso, meu filho* – Clara aponta para o filho gay. – *Você sabe o que é passar por isso, saber que não tá endoidando e que a loucura tá lá fora.*

Para Clara, ao procurar a construtora, Ana Paula lhe colocaria no papel de “a doida do *Aquarius*”. A sanidade dela já havia sido confrontada por um ex-vizinho, Daniel:

– *Tava passando aqui, vi a senhora e resolvi vim lhe pedir diretamente pra resolver a questão lá do apartamento. Tem tanta gente sendo prejudicada, dona Clara. Papai mesmo negociou área construída há seis anos. Morreu, e até agora, nada.*

– *Não tô entendendo* – diz Clara.

– *A senhora tá entendendo. A senhora é doida?* – diz Daniel. – *Todo mundo saiu de lá menos a senhora. Se a senhora pensar direitinho, a senhora tá sendo egoísta.*

– *Daniel, eu te conheci criança, você aqui brincando na praia de surf com os meus filhos.*

– *A senhora me conheceu criança mesmo, mas adulto a senhora não me conhece, não. Passar bem, dona Clara.*

A loucura é uma chave para rupturas nos significantes da memória. Em *Aquarius*, não temos a exata noção sobre os acontecimentos, pois as fronteiras entre sonho, imaginação e fato aparecem anuviados (às vezes nos dois sentidos desse termo) como lances de visão. Em certos momentos, Clara se aproxima do Jurandir de Passos.

Na sequência da festa de Ladjane, Clara tem *flashbacks* da noite anterior, em que ela recebera o michê Paulo. O último deles é uma lembrança dela se deitando no sofá depois de ele ter ido embora. As palmas de parabéns a Ladjane despertam Clara. Na sequência seguinte, Clara está na cama para dormir. Ela volta a se lembrar da noite anterior: *ela fecha a porta e desliga a luz*. Voltamos ao presente e Clara insiste em examinar o acontecido: *ela fecha a porta, sem chaveá-la, desliga a luz, e se deita no sofá*. Clara se revira na cama, ainda pensando na noite passada: *ela está deitada no sofá, com os olhos fechados; ao fundo, a porta se abre e uma pessoa entra no apartamento, um homem*. Clara se levanta da cama e vai até a porta. Ela a abre, está destrancada! Então, chaveia-a e desliga a luz. A sequência se encerra e ficamos na dúvida se ela se lembrava de uma invasão ou se a preocupação com a segurança do edifício começava a penetrar a sua consciência. Poderia ser medo tanto de Paulo, quanto do funcionário da construtora que promovia a orgia no apartamento de cima, e que ostenta um molho de chaves do edifício. Seja como for, esse é o estopim para ela iniciar o contra-ataque à construtora.

Figura 37: Montagem alternada: memória ou imaginação? *Aquarius* (2016)



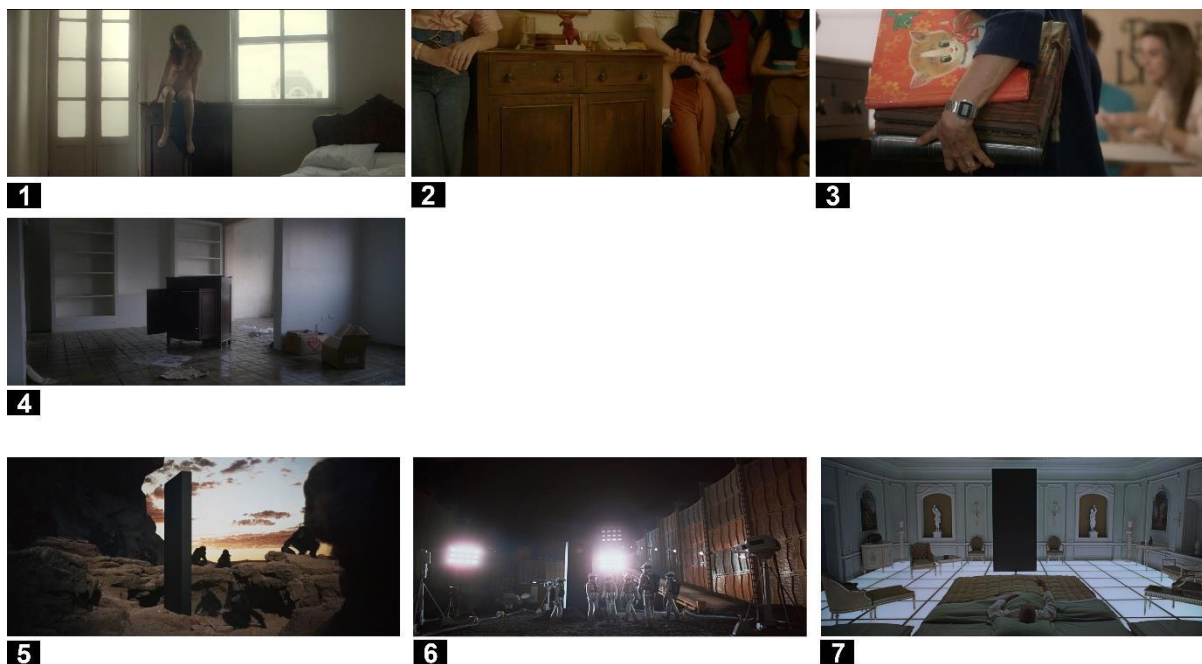
Fonte: Autor.

A crise dos arquivos é um elemento conflituoso intermediário em *Aquarius*. Esses arquivos vão sedimentando subjetividades e sentidos correlacionados ao conflito geral. Santos (2018) levanta três cenas em que arquivos são movidos, destruídos ou extraviados. No cemitério, Clara vê a exumação de um corpo (Figura 38.1), na lápide em frente, lê-se “*in loving memory*”; os colchões usados na orgia são queimados na garagem (38.2); e pilhas de arquivos estão bagunçadas no Arquivo Municipal (38.3). Sobre essa última cena, KMF (2020, p. 199) anota no roteiro: “os três andam por esse espaço meio impressionante, a casa de Kafka”.

Figura 38: Arquivos, *Aquarius* (2016)

Fonte: Autor, com base em Santos (2018).

Uma unidade fílmica energiza essa dinâmica com maior potência, e que a desperta ainda na sequência do ano de 1980. Enquanto Tia Lúcia é homenageada pelos filhos de Clara em sua festa de 70 anos, ela olha para a cômoda da sala e se lembra do falecido marido. A cômoda é o único objeto a aparecer em todas as temporalidades do filme: a década de 1940, no *flashback* de Tia Lúcia (Figura 39.1); no ano de 1980 (39.2); no presente (39.3); e na visão do “futuro” de Clara, como KMF se refere à cena da cômoda escancarada no apartamento vazio, na versão comentada de *Aquarius* (39.4). Um paralelo possível é com o monólito de *2001: uma odisséia no espaço*, objeto presente nas três temporalidades narrativas, da sequência “Autora da humanidade” (39.5) à “Criança estelar” (39.7).

Figura 39: A cômoda de *Aquarius* (2016) e o monólito de *2001: uma odisséia no espaço* (1968)

Fonte: Autor.

Em pelo menos dois momentos, a câmera de KMF passeia pelo apartamento, dando certa ênfase (ou até se reportando) à cômoda, dando-lhe centralidade e autoridade, como um objeto catalizador, embora enigmático. A única função prática dela é a de armazenar álbuns de fotografias, como vemos na cena de *desarquivamento em família* – quando um sobrinho de Clara e a noiva procuram fotos dele para o casamento. Dessa forma, se o monólito é o *objeto-design*, a cômoda é o *objeto-arquivo*.

Os fantasmas e as viúvas

Em *Aquarius*, os arquivos estão vivos e se manifestam de inúmeras formas. O fantasma, por exemplo, como uma presença *in memoriam*, aparece como uma imagem de perturbação entre uma materialidade irresolvida em oposição a uma latência. Essas assombrações aparecem em vários momentos.

Para Ana Paula, Clara deveria vender o apartamento para se livrar de um problema. Clara pergunta “qual problema”, e Ana Paula responde:

– *Nós três ficamos preocupados com a senhora sozinha em um apartamento... num prédio fantasma.*

– *Prédio o quê, Ana Paula? Você não tem limite, né, você, assim... a sua sensibilidade...*

Ana Paula se diz preocupada com a falta de conforto do edifício, ficou velho, não tem segurança, não tem estrutura nenhuma, está vazio.

– *Quando você gosta é vintage, quando você não gosta é velho* – diz Clara.

A discussão se encerra momentaneamente e eles vão para a sala. Mas Ana Paula insiste, questionando se Clara já havia refletido sobre a proposta da construtora, que segundo ela, é irrecusável. O padrão de mercado é oferecer área construída em um prédio novo, e a oferta deles agora chegava a “quase R\$ 2 milhões, por *este* apartamento”.

– *Ana Paula, o que é que você quer dizer com “esse”, uma pausa, “apartamento”?* – diz Clara.

– *Ai, mamãe, eu quis dizer que é essa grana por esse apartamento, foi só isso que eu quis dizer* – responde Ana Paula.

– *Esse apartamento é o apartamento onde vocês cresceram. Esse apartamento é na Praia de Boa Viagem...*

A discussão segue e o dinheiro entra em questão. Clara argumenta que tem condições de ajudar financeiramente qualquer um dos filhos.

– *Eu tenho a minha aposentadoria, tenho cinco apartamentos e tenho todo um patrimônio que foi criado por mim e pelo pai de vocês, que é de vocês.*

– *Ah, mãe, por favor, esse patrimônio não foi construído pela sua carreira como jornalista ou como escritora* – diz Ana Paula.

– *Ohhh, não fala uma coisa dessas, pelo amor de Deus* – diz Martin.

– *Que que papai tem a ver com essa história, Ana Paula?* – diz Rodrigo.

– *Papai não tá mais aqui, não* – diz Ana Paula.

– *Por que papai entrou nessa história?* – diz Rodrigo.

Essa pergunta de Rodrigo, atravessa a real questão sobre o conflito da trama, que está no campo da memória. O debate é atravessado ora pelo prédio fantasma (a utopia fantasma), ora pelo fantasma de Adalberto, o ex-marido de Clara – interpretado por Daniel Porpino, que também interpreta Rodrigo (Figura 40), coalescendo assim duas personagens.

Figura 40: Daniel Porpino: Adalberto e Rodrigo em *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

Quando o passado se escancara, a discussão se torna um bate-boca sobre um conflito jamais resolvido. Depois de cantar um trecho de *Nervos de aço* (Lupicínio Rodrigues, 1947), Clara diz:

– *Ana, minha filha, a viúva do seu pai aqui sou eu, não é você não, viu? Difícil, né? Super difícil* – Clara se emociona, chora, mas continua. – *Mas é a vida, você vai ter que se acostumar. Agora, isso que você diz sobre o meu trabalho, é uma coisa que você vai ter que lidar com isso. Isso é com você. Tem nada a ver comigo. Sabe, eu sou quem eu sou. E foi assim que eu criei vocês. Eu e seu pai, juntos. Agora, tudo isso que você fala, e da maneira que você fala, sabe, você parece uma idiota.*

– *Ei, mamãe, precisa disso não* – diz Rodrigo.

– *É... Imbecil, louca... porque agora ninguém se lembra de quando a senhora passou dois anos fora e meu pai criou a gente sozinho* – diz Ana Paula. – *A senhora mandava cartão postal, né mamãe? perguntando se tava tudo bem.*

Enquanto Martin abraça Ana Paula para acalmá-la, Rodrigo pede para ela parar de falar besteira. Martin se levanta, saca um livro da prateleira, e volta a se sentar ao lado dela. Vemos a capa do livro: “Todas as músicas que não conseguimos ver, uma obra sobre Heitor Villa-Lobos. Uma literatura atual de sua contribuição para a educação musical no Brasil”. A autora: Clara Amorim de Melo. Ao ver o livro, resultado dos dois anos de Clara distante da família, Ana Paula começa a chorar. Martin abre na página da dedicatória: “Para Martin, Ana Paula e Rodrigo. Pelas horas de lazer que lhe foram roubadas”.

Ana Paula, chorando, faz carinho com a mão sobre a página da dedicatória.

– *Desculpa, mamãe. Desculpa, mãe!*

– *Vem cá, vem* – diz Clara.

– *A senhora é muito teimosa* – diz Ana Paula, engatinhando para o colo de Clara – *às vezes a senhora parece uma mistura de velhinha com criança.*

– *É que eu sou velhinha com criança, tudo junto* – diz Clara, esculpindo outra imagem coalescente.

Essa sequência se encerra com Clara se despedindo dos filhos na garagem. Ela volta a ficar sozinha, numa das cenas mais expressivas de seu paradoxo (Figura 41).

Figura 41: Clara na garagem do Aquarius, *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

– *Esse prédio tá vazio, né Clara* – diz Diego, numa discussão na garagem do Aquarius.

– *Não, o prédio não tá vazio, eu tô aqui, eu moro aqui* – responde Clara.

– *Sim, mas o prédio tá vazio. O prédio tá vazio. [...] Eu só acho que uma pessoa preparada como você tem que tá num edifício seguro, com câmara 24 horas, com qualidade, com segurança. Aqui não dá mais não, Clara. Eu confesso que eu entro nesse lugar eu nem mais vejo esse prédio.*

Mas Clara reafirma o desejo de permanecer ali, se preciso for, até ela mesma se tornar uma fantasma.

– *Eu só saio daqui morta!*

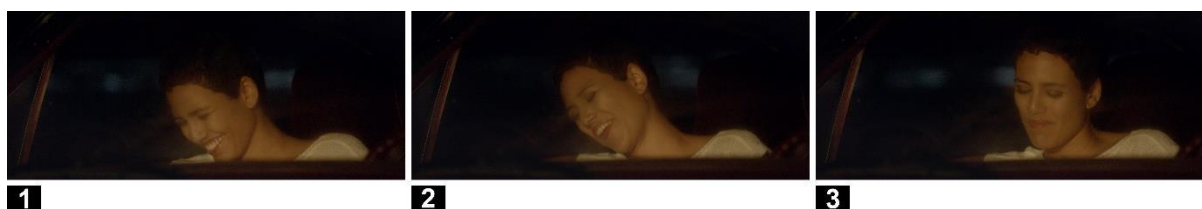
Clara já esteve à beira da morte. Quando a conhecemos, na sequência de 1980, Adalberto fala sobre os momentos difíceis do ano anterior por conta do câncer dela. Numa das primeiras sequências no presente, ao Clara se despir para tomar banho, vemos a falta de uma mama. Esse dado volta quando Clara conhece um capixaba viúvo num baile. Os dois se beijam no carro, até ele descobrir a cicatriz da mastectomia. Ele se afasta e diz “você é ótima”. Clara fecha os olhos, em pesar. Na versão comentada (disponível no *Blu-ray*), Sonia Braga e KMF explicam a ideia por trás da atitude desse personagem.

– *Normalmente ele é visto como uma espécie de insensível, cafajeste, mas ela captou alguma coisa ali, que é o que a gente discutiu, né?* – diz KMF.

Essa “coisa” pode ser um trauma relacionado à perda da esposa ou à filha, com quem ele foi passar um tempo no Recife. Uma delas pode ter tido esse mesmo problema de saúde. Assim, o câncer aparece como uma imagem fantasmagórica.

É interessante como Clara está afetada em sua primeira aparição em tela. Antonio dá uns cavalinhos de pau com o opala na areia da praia e provoca risos nos ocupantes do carro. Quando vemos Clara em primeiro plano (Figura 42), ela está rindo, mas depois, como num sobressalto, ela se lembra de algo, e seu riso murcha. O fantasma neste caso é o trauma.

Figura 42: Clara melancólica, *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

Clara vence o câncer, e ela o usa como força para contra-atacar a construtora. Na cena desfecho, na sala de reuniões da Bonfim, antes de abrir a mala e despejar uma colônia de cupins sobre a mesa, ela diz:

– Eu sobrevivi a um câncer, tem mais de trinta anos, e hoje em dia eu resolvi uma coisa: eu prefiro dar um câncer em vez de ter um.

Cerca de vinte anos depois do câncer, morre Adalberto – não ficamos sabendo como. Na sequência do Clube das Pás, ela conta ao capixaba que é viúva há dezessete anos. Tia Lúcia, também viúva, faz questão de lembrar do ex-marido em sua festa de 70 anos.

– Augusto foi meu companheiro, eu gostava muito dele, era amor mesmo – diz ela, depois de reclamar que o esqueceram nas homenagens.

As crianças de Clara recitam uma homenagem sobre a trajetória de Tia Lúcia. Em 1931, aos 18 anos, ela foi aprovada em segundo lugar na Faculdade de Direito do Recife (hoje FDR-UFPE), uma das duas mais antigas faculdades de direito do país.

– ... dando início a uma carreira vitoriosa que fez do seu nome sinônimo da decisão na área no nosso Estado, numa época com poucas mulheres ingressando no Ensino Superior e onde poucas trabalham no campo do direito e da lei – lê Martin, interrompido por uma salva de palmas.

Enquanto o menino discursa, ela reage à presença da cômoda, e suas lembranças pertencem à intimidade com Augusto. Depois ela brincaria que as crianças esqueceram da revolução sexual. A homenagem continua com a leitura de Ana Paula:

– Depois de estudar e morar em São Paulo nos anos 40, Tia Lúcia voltou para Pernambuco, foi trabalhar no interior, nos anos 60, momento difícil para ela, para a família e para o país. Sofreu perseguição, chegou a ser presa. Temos muito orgulho dessa sua trajetória, Tia Lúcia – depois de vermos certa expectativa na expressão de Tia Lúcia, os anos 60 lhe exprimem certa frustração.

No meio das homenagens, a mulher “batalhadora” e “vencedora”, que “quebrou a forma”, expressa nostalgia e saudade. Viúva no contexto dos Anos 70 no Brasil remete à Ditadura Militar. Presa, perseguida, frustrada com a menção aos “anos 60” são as dicas.

Deslembro (Flávia Castro, 2018) conta a história de Joana, uma adolescente que perdeu o pai, militante da esquerda combativa na ditadura. No filme, ela volta ao Brasil com a mãe, Ana, o padrasto chileno, Luis, um meio-irmão, Leon, e um irmão de criação, Paco – exilados na França desde a tenra infância de Joana. De volta ao país, ela é confrontada pelas memórias fugazes do pai e pelo enigma sobre o seu desaparecimento. Já incluída à rotina da escola no Rio de Janeiro, ela é impedida de viajar a Ouro Preto com a turma porque o pai não tem certidão de

óbito. A sua avó paterna conta-lhe mais sobre ele, e explica todos os seus movimentos para tentar encontrá-lo, articulada com outros familiares de desaparecidos durante o regime militar. Joana passa acreditar que ela é a culpada pelo pai ter sido pego porque ela disse o nome verdadeiro dele, Eduardo, durante uma estada na casa que servia como quartel general dos guerrilheiros. Numa das conversas com a avó, ela conta que viu a sua boneca numa foto de jornal em frente a essa casa.

– *Você precisa falar com a sua mãe sobre isso, Joana* – diz a avó.

– *A minha mãe nunca quer falar* – diz Joana.

A avó respira fundo e, mirando o jornal, diz:

– *Ai, é tão difícil falar sobre essas coisas.*

As memórias de Joana passam a atormentá-la, e ela precisa aprender a conviver com isso enquanto a vemos transitar da adolescência para a vida adulta. Uma de suas atitudes é se contrapor à empreitada do padrasto, Luis, que passa mais tempo em São Paulo planejando modos de lutar contra as ditaduras latino-americanas do que com a família. Numa das últimas sequências, ele está se preparando para uma viagem longa, que acabaria no Chile – governado pela ditadura de Augusto Pinochet. Joana acorda com a discussão entre ele e a mãe no meio da madrugada.

– *Não tenho outra opção* – diz ele.

– *Sempre tem* – diz ela.

Ele propõe que Ana viaje com ele, e ela responde:

– *E as crianças? a gente vai fazer o que com as crianças? a gente vai mandar elas pra Cuba?*

Naquela noite, Joana lê o seu próprio diário para os irmãos, que descreve o dia do golpe de estado no Chile. Ela e a mãe moravam com Luis. Enquanto ela narra, vemos as cenas em *flashback*:

– *Foi em setembro de 1973, em Santiago. O dia estava lindo. Nós brincávamos de polícia-e-ladrão. Eu era a polícia e Paco, o ladrão, porque ele já era muito rápido. Enquanto Luis escuta o rádio que fala do golpe, Ana faz as malas* – Luis sai à porta e grita para Paco e Joana entrarem. – *Mercedez, a mãe do Paco, traz o passaporte do filho. Paco adormece, sem se despedir. Mercedez... seu lindo rosto.*

Enquanto Luis e Ana queimam documentos e preparam a fuga, Mercedez canta *Caballito blanco*, uma canção infantil de autoria desconhecida popular no Chile, e Joana se junta a ela. No presente, Joana canta para os irmãos. Paco, uma criança de 10 anos, se emociona.

Na cena seguinte, Paco e Luis preparam um café da manhã (Figura 43), cantando *Mania de você* (Rita Lee, 1979). Joana ouve o momento, prevendo o futuro melancólico (43.2). Depois de Paco sair, Joana e Luis discutem (43.3).

Figura 43: Joana questiona a viagem de Luis, *Deslembro* (2018)



Fonte: Autor.

O desapontamento dela é visível.

– *Ei, Jojo... Olha pra mim. Se eu pudesse, teria ficado com vocês. Espero que você não duvide disso.*

– *Então, por que você está indo embora?*

– *Eu tenho que passar um pouco mais de tempo em São Paulo.*

– *São Paulo? Eu achei que você ia para o Chile.*

– *Sim, mas eu não posso falar disso agora. Depois eu te explico...*

– *Quando? Porque você nunca está em casa!*

– *Escuta, Jojo... Nós tivemos vitórias importantes na América Latina. Aqui no Brasil, na Nicarágua, com os sandinistas...*

– *Mas por que você fala de vitórias? Que vitórias são essas afinal? É uma vitória para você o Leon acordar todas as noites? Ele tá fazendo xixi na cama, sabia?*

– *Não sabia.*

– *É uma vitória que a mamãe tenha que passar os dias com aqueles saltos imbecis? E que o Paco nem possa ver a sua mãe? São essas, tuas vitórias?*

– *Abaixa o tom!*

– *Não! Enquanto isso onde você está? Fazendo sua revoluçãozinha de merda na Nicarágua ou em El Salvador? Quer saber? Foda-se a luta de classes e foda-se a revolução. E vocês não vão me mandar pra Cuba.*

O filme termina com Ana, Joana, Paco e Leon deixando Luis na parada de ônibus, onde ele embarca para São Paulo. A volta de Joana, da mãe e dos irmãos para casa é a última sequência. Os *meninos* no banco de trás brincam de se estapear, e depois dormem. As *mulheres* no banco da frente têm expressões sérias, e fumam.

Figura 44: Mulheres e meninos, *Deslembro* (2018)



Fonte: Autor.

O papel relegado às mulheres durante os conflitos civilizatórios historicamente foi o da melancolia. Sem filhos, Tia Lúcia, talvez pôde se dedicar mais às atividades clandestinas contrarrevolucionárias. Mas essa brecha da tristeza para as mulheres com famílias envolvidas na luta contra os regimes ditatoriais na América Latina nos Anos 70 tem sentidos em comum. *Deslembro* é um filme escrito e dirigido por uma mulher e tem os principais departamentos de produção encabeçados por mulheres. É muito recente o acesso a histórias contadas por mulheres no cinema, e narrativas como essa esclarecem mais sobre pontos de vista inéditos. Basta verificar o capítulo desta tese sobre a tecnotropicalidade, são pouquíssimas as mulheres que ocupam espaços de protagonismo no desenvolvimento tecnocultural do país – pelo menos até os Anos 70. Até então, visões como a de Vinicius de Moraes em *Samba da benção* (1967) eram predominantes, consideradas belas:

Uma mulher tem que ter
 Qualquer coisa além de beleza
 Qualquer coisa de triste
 Qualquer coisa que chora
 Qualquer coisa que sente saudade
 Um molejo de amor machucado
 Uma beleza que vem da tristeza
 De se saber mulher
 Feita apenas para amar
 Para sofrer pelo seu amor
 E pra ser só perdão

Ainda em 1983, Tizuka Yamasaki inseria na introdução do filme *Parahyba mulher macho*, um texto sobre uma poetisa Anaíde Beiriz, envolvida com o estopim da Revolução de 30, o assassinato de João Pessoa¹⁵⁶, tida como uma das primeiras feministas do país.

Em 1930, o Brasil vivia um momento pré-revolucionário. O poder era motivo de discórdia entre políticos, militares, latifundiários e industriais. A Parahyba também estava dividida. A política era disputada, de um lado, pelo “Presidente do Estado”, João Pessoa, da Aliança Liberal, e, do outro, pelo “Coronel” Zé Pereira, do Partido Republicano. Neste cenário, uma anônima cidadã, Anayde Beiriz, vivia uma outra revolução: queria amar, expor seu pensamento e ter o direito de escolher sua própria vida. (YAMASAKI, 1983).

Aquarius não enfrenta diretamente um debate acerca disso. Mas as memórias que Clara resiste em proteger na atualidade também exercem uma pressão revisionista. Joana se envolve com um “menino do Rio”, Ernesto (Che Guevara?), quem lê para ela o poema *Deslembro incertamente. Meu passado* (Fernando Pessoa, 1973), que ressoa, para mim, na verve de Tia Lúcia:

Deslembro incertamente. Meu passado
 Não sei quem o viveu. Se eu mesmo fui,
 Está confusamente deslembado
 E logo em mim enclausurado flui.
 Não sei quem fui nem sou. Ignoro tudo.
 Só há de meu o que me vê agora —
 O campo verde, natural e mudo
 Que um vento que não vejo vago aflora.
 Sou tão parado em mim que nem o sinto.
 Vejo, e onde [o] vale se ergue para a encosta
 Vai meu olhar seguindo o meu instinto
 Como quem olha a mesa que está posta.

É forte a analogia do câncer de Clara com o que havia acontecido depois do AI-5, a ditadura como um trauma. No dia em que escrevo esse trecho da tese, o presidente Jair Bolsonaro mandou exonerar o diretor-geral da Polícia Federal após o STF acolher um pedido da Procuradoria Geral da República para abrir uma investigação sobre a organização e o

¹⁵⁶ FECHINE, Dani. História 'oculta' de João Pessoa tem Anayde Beiriz como sinônimo de força, ousadia e poesia. *In*: G1. João Pessoa, 5 ago. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2019/08/05/historia-oculta-de-joao-pessoa-tem-anayde-beiriz-como-sinonimo-de-forca-ousadia-e-poesia.ghtml>. Acesso em: 23 mai. 2020.

financiamento de manifestações contra a democracia¹⁵⁷. No dia 19 de abril de 2020, com a participação do presidente, manifestantes pediam o fechamento do STF e do Congresso, em favor de um novo AI-5 – o que é crime previsto pela Constituição. Bolsonaro é um notório defensor da ditadura, tendo homenageado um dos mais cruéis torturadores do regime, Brilhante Ustra, durante seu voto debochado pelo impeachment de Dilma Rousseff. A ditadura irrompe na atualidade como um fantasma em vias de se reencarnar.

À época da feitura de *Aquarius*, poucas pessoas sonhavam que Bolsonaro, um deputado do baixo clero, se tornaria presidente. Mas olhando em retrospectiva, é possível notar o reaparecimento de sinais de uma cultura fascista a caminho de predominar no país. Os conflitos nacionais são como veias abertas¹⁵⁸ que não se deixam cicatrizar, o sangue coagula, mas como os batimentos cardíacos se aceleram de tempos em tempos, volta a jorrar. Entre essas veias, está uma artéria, o último fantasma, e o mais literal: a empregada negra.

Na sequência do bate-boca entre Clara e Diego, ele evidencia um nível de hipocrisia no discurso dela, que falava sobre os ricos como se fosse de origem batalhadora, de “uma família de pele mais morena”. Ele indica uma falha na sustentação argumentativa de Clara, e que ela, sendo branca e pertencente às elites econômica e intelectual, ajuda a sustentar. Pela primeira vez, ela se cala.

Causa estranhamento como a Clara jovem é interpretada por uma atriz negra, Bárbara Colen, e depois aparece na pele alva, embora bronzeada, de Sonia Braga. Messina (et al., 2019, p. 121) contam que demoraram a entender: “só tivemos a certeza que se tratava da mesma pessoa quando, a partir das imagens, entendemos que essa outra Clara também tinha sido vítima de câncer de mama”. Historicamente há uma sub-representação de personagens negros em obras audiovisuais. Nas duas adaptações de Gabriela, tanto para a TV quanto para o cinema, baseadas no romance de Jorge Amado, a paranaense Sonia Braga interpretou a personagem descrita como “mulata” (AMADO, 2001). No caso da novela, Avancini conta que fez testes com 80 atrizes negras, e não confiou a nenhuma delas o papel de protagonista – aliás, nenhum ator negro está no elenco principal (ARAÚJO, 2016). A trama se passa em Ilhéus, no litoral baiano. Araújo (2008) identificou uma lenta e gradual transformação do envolvimento de atores negros na teledramaturgia desde a década de 1960. Mesmo assim, a “ideologia do

¹⁵⁷ CAMAROTTI, Gerson. Autorização de inquérito pelo STF explica 'modo desespero' para trocar comando da PF. *In*: G1. [S. l.], 23 abr. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/blog/gerson-camarotti/post/2020/04/23/autorizacao-de-inquerito-pelo-stf-explica-modo-desespero-para-trocar-comando-da-pf.ghtml>. Acesso em: 24 abr. 2020.

¹⁵⁸ Lembrando Eduardo Galeano.

branqueamento” persiste em relegar a representação negra como nicho. Em 2018, a TV Globo chegou a ser notificada pelo Ministério Público por conta da sub-representação de negros em *Segundo sol* (João Emanuel Carneiro, 2018), novela que se passa na Bahia¹⁵⁹.

Em nenhuma telenovela brasileira houve qualquer defesa da mestiçagem brasileira, nem mesmo nas adaptações das obras de Jorge Amado. O mulato foi sempre apresentado como feitor ou capitão-do-mato nas novelas escravocratas, ou como pequeno comerciante e delegado, portanto sempre no papel de serviços intermediários, mais interessados em subir na vida a qualquer preço, suportando a humilhação por sua origem “impura”, buscando evitar as referências a sua condição de mestiço e servindo às necessidades de controle do negro na sociedade. (ARAÚJO, 2008, p. 981).

As personagens negras em *Aquarius* têm papéis na escala entre intermediários e figurantes (Figura 45). É possível considerar as empregadas da casa, na sequência de 1980, que trabalham durante a festa de Tia Lúcia (45.1); os rapazes que se juntam à dinâmica da praia, e que causam receio nas pessoas brancas (45.2); a fotógrafa que acompanha a repórter, sobrinha de Ronaldo (45.3); a babá dos filhos de Martin (45.4); Lala, irmã de Ladjane, que é empregada da amiga de Clara, Letícia (45.5); o empregado da construtora que assusta Ladjane na janela (45.6); os evangélicos que lotam o Aquarius (45.7); o bombeiro, colega de Roberval (45.8); e Juvenita, a empregada que sumiu com as joias dos patrões.

¹⁵⁹ MINISTÉRIO Público do Trabalho notifica Globo por falta de negros em novela. *In*: F5, Folha de S.Paulo. [São Paulo], 12 mai. 2018. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/fernando-oliveira/2018/05/ministerio-publico-do-trabalho-notifica-globo-por-falta-de-negros-em-novela.shtml>. Acesso em: 6 mai. 2020.

Figura 45: Personagens negras em *Aquarius* (2016)

Fonte: Autor.

Juvenita, que aparece em forma de fantasma no filme, concentra em si os atributos de toda essa coleção de construtos de negritude. A aparição dela é um indício de que a serviçal negra é uma unidade crítica e irônica, e não conformista. Ao contrário de telenovelas, em que as personagens negras muitas vezes desempenham papéis de “mulatas sedutoras, destruidora de lares” (ARAÚJO, 2008, p. 980) etc., *Aquarius* produz evidências de dubiedade e de paradoxo da convivência doméstico-profissional entre empregada e patroa.

Emilie Lesclaux apontou uma estranheza ao conhecer o lar de KMF: “para mim era tudo muito esquisito: havia uma senhora que cuidava da casa de Kleber, mas a relação deles não era nada profissional. Era uma presença totalmente misturada na casa: afeto com trabalho”¹⁶⁰. Clara é construída como uma personagem afetuosa com os empregados. Ainda na cena da década de 1980, ela desce da festa para levar um prato de comida ao porteiro do prédio. No presente, ela toca piano em homenagem a Ladjane e depois atende à festa de aniversário dela, em sua casa na Brasília Teimosa. Não deixa, porém, de existir a relação de poder entre as duas, que convive em sensível estabilidade. Essa dissonância, que se normalizou enquanto costume brasileiro, tem encontrado ressonância em títulos importantes do cinema nacional contemporâneo, como em

¹⁶⁰ MENA, Fernanda. No quintal de Kleber Mendonça Filho. Folha de S.Paulo, Recife, 17 fev. 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231445-no-quintal-de-kleber-mendonca-filho.shtml>. Acesso em: 08 fev. 2020.

Casa grande (Fellipe Gamarano Barbosa, 2014), *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2016).

Em entrevista da GaúchaZH¹⁶¹, perguntaram a Muylaert:

– [...] *Como o espectador estrangeiro percebe essa relação senhor/serviçal, uma vez que nos países desenvolvidos essa relação, quando existe, não costuma ser tão explícita como aqui?*

Ela respondeu:

– *Eles ficam simplesmente chocados. Perguntam se isso é real. Quando digo que sim, que isso existe aqui, eles comentam que isso havia na época do bisavô deles. Mas, mesmo assim, reconhecem esse tipo de relação, já que relações de poder, divisões sociais, existem em todos os lugares [...] E a partir daí o filme ganha uma dimensão mais ampla, discute-se a cidadania em um âmbito mais geral do que apenas a empregada doméstica e as regras escravagistas que temos aqui.*

A assombração de Juvenita se dá de três modos. Primeiro a vemos pelas fotografias. Na cena de desarquivamento da família, eles encontram fotos de uma “antiga empregada da casa”.

Figura 46: Fotografias com Juvenita, *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

– *Antonio, aqui essa mulher, lembra?* – diz Clara. – *A... o nome dela... fazia uma comida maravilhosa, todo mundo adorava ela, lembra? E acabou que era uma filha da puta, roubou nossas joias, roubou joias da mamãe, lembra? da vó. Essa aqui escafedeu-se lá para o Ceará, nunca mais ninguém viu.*

¹⁶¹ “TRATA-SE de um filme político”, diz diretora de “Que Horas Ela Volta?”. In: GAÚCHAZH. [Porto Alegre?], 26 ago. 2015. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/08/trata-se-de-um-filme-politico-diz-diretora-de-que-horas-ela-volta-4832687.html>. Acesso em: 27 abr. 2020.

– *É, mas é inevitável, né. A gente explora elas, elas roubam a gente de vez em quando, e assim vai né* – diz Fátima.

– *Você tá certa* – diz Clara. – *Antonio, como era o nome dessa criatura?*

– *Darlen, Dar, Darlene* – diz Antonio.

– *Que Darlene?* – diz Clara.

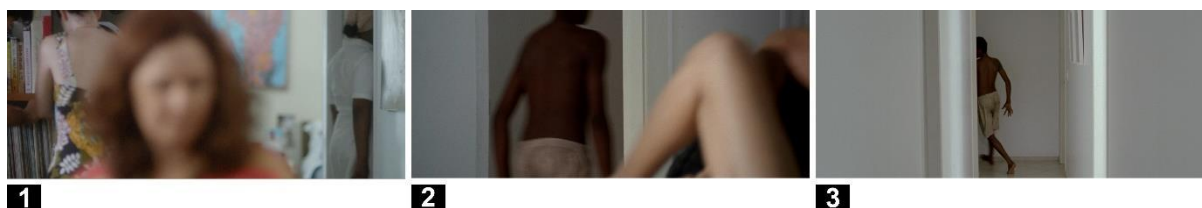
– *Darlene Glória* – diz Fátima, rindo, referindo-se à atriz brasileira, estrela de *Toda Nudez Será Castigada* (1973). “Como várias outras musas das décadas de 60 e 70, Darlene se antecipou ao amor livre, viveu personagens de mulheres fortes, que estavam sintonizadas com o seu tempo”¹⁶².

Nas fotos, o desenho do rosto de Juvenita aparece chapado, e isso remonta à tecnologia dos filmes fotográficos. Desde a criação do filme colorido, Kodak e outras marcas estabeleceram um padrão de pele para configurar os parâmetros de iluminação de suas câmeras; tratava-se de uma pessoa branca, apelidada de Shirley (ROTH, 2009). Essas configurações dificultavam pessoas negras de serem fotografadas, era comum que os seus rostos fossem subtraídos, pois o obturador não reconhecia as diferentes nuances de tons escuros. Isso fica mais evidente quando pessoas negras são enquadradas ao lado de pessoas brancas, como nos exemplos de Juvenita.

De volta à cena, Clara caminha para o quarto, mas para no corredor, e fica como que *conjurando* o nome da tal empregada. Depois disso, vemos Juvenita atravessar o corredor (Figura 47.1); sendo essa a sua segunda aparição. Isso lembra uma cena de *O som ao redor*, quando Clodoaldo e Luciene entram numa casa que estava aos cuidados dele. Enquanto eles transam num quarto, um menino negro, vestindo calções que remetem à indumentária dos escravos no Brasil (como na pintura de Augustus Earle¹⁶³), feita de “algodão grosseiro”, passa pela porta (47.2) e atravessa o corredor (47.3).

¹⁶² SILVA, Paulo Henrique. Musa brasileira na década de 70, Darlene Glória é a atração de hoje do “Curta Circuito”. *In*: HOJE EM DIA. Belo Horizonte, 21 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/musa-brasileira-na-d%C3%A9cada-de-70-darlene-gl%C3%B3ria-%C3%A9-a-atra%C3%A7%C3%A3o-de-hoje-do-curta-circuito-1.359901>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

¹⁶³ CAPOEIRA. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 5 nov. 2014. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CapoeiraEarle_02.JPG. Acesso em: 28 abr. 2018.

Figura 47: Fantasmas em *Aquarius* (2016) e *O som ao redor* (2012)

Fonte: Autor.

Ao aparecer no corredor, Juvenita veste a mesma túnica branca das fotos, comum para empregadas domésticas. O branco nesse universo tem uma longa tradição. Schlichthorst (2000, p. 92) descreve os princípios da moda no Brasil colonial: “as senhoras e moças vestem-se de preto ou de cores variegadas [...] Em casa e nos passeios, senhoras e moças trazem vestidos coloridos de casa. Nunca brancos, pois esta cor é reservada ao trajar dos negros”. Até hoje a cor branca demarca a construção social da empregada. A foto de uma babá negra empurrando o carrinho de crianças, enquanto os pais marcham em protesto contra o governo de Dilma Rousseff (Figura 48), se destacou entre as imagens das manifestações pelo país no dia 13 de março de 2016. Foi bastante discutida pelo seu caráter emblemático. “A imagem foi interpretada como um símbolo do perfil elitista daqueles que foram para as ruas naquele dia e um retrato das relações entre as classes no Brasil”¹⁶⁴. As discussões sobre a fotografia trouxeram à superfície a questão do uniforme. Para a promotora de justiça Beatriz Helena Budin Fonseca, que investigava a obrigação do uso de uniformes para babás em clubes de São Paulo, “ao exigir o uso de determinada roupa pelas babás, o clube pretende marcar as pessoas que estão no local, circulando entre os sócios, mas que pertencem a outra classe social”¹⁶⁵.

¹⁶⁴ FRANCO, Luiza. Babá de foto polêmica diz ser a favor da manifestação. *In*: FOLHA DE S.PAULO. Rio de Janeiro, 15 mar. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/03/1750320-baba-de-foto-polemica-diz-ser-a-favor-da-manifestacao.shtml>. Acesso em: 28 abr. 2020.

¹⁶⁵ SOUZA, Felipe. Babás e domésticas discutem uso de uniforme. *In*: AGÊNCIA Patrícia Galvão. São Paulo, 16 mar. 2016. Disponível em: <https://agenciapatriciagalvao.org.br/mulheres-de-olho/trabalho/babas-e-domesticas-discutem-uso-de-uniforme/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

Figura 48: Babá no protesto contra o governo de Dilma Rousseff no Rio de Janeiro, 13 de março de 2016



Fonte: João Valadares¹⁶⁶.

A intimidade entre patrões e empregada estranhada por Lesclaux está dentro dessa genealogia transicional entre a escravidão e o trabalho livre. No período subsequente à Lei Áurea, “o salário de uma trabalhadora doméstica responsável por todo o serviço da casa variava de 12 mil réis a 20 mil réis. E o aluguel de um cômodo custava, às vezes, 15 mil réis. Assim, era praticamente impossível, para essas empregadas, morarem sozinhas”¹⁶⁷. Boa parte delas era obrigada a morar na casa dos patrões, em condições precárias – como o quarto sem janelas de Val, em *Que horas ela volta?*. A profissão de empregada doméstica foi formalizada apenas em 2015, a partir de Projeto de Emenda Constitucional sancionada por Dilma Rousseff – Jair Bolsonaro foi um dos dois deputados que votaram contra a PEC no Congresso Nacional¹⁶⁸. Mas, de acordo com o IBGE, em 2019, “6,3 milhões de brasileiros trabalham em atividades domésticas. Do total, apenas 1,5 milhão (apenas) está registrada com carteira assinada e 2,5 milhões atuam como diarista, sem vínculo empregatício”¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ ARANTES, José Tadeu. A longa transição de escrava a empregada doméstica. In: GELEDÉS. [S. l.], 6 set. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/longa-transicao-de-escrava-empregada-domestica/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

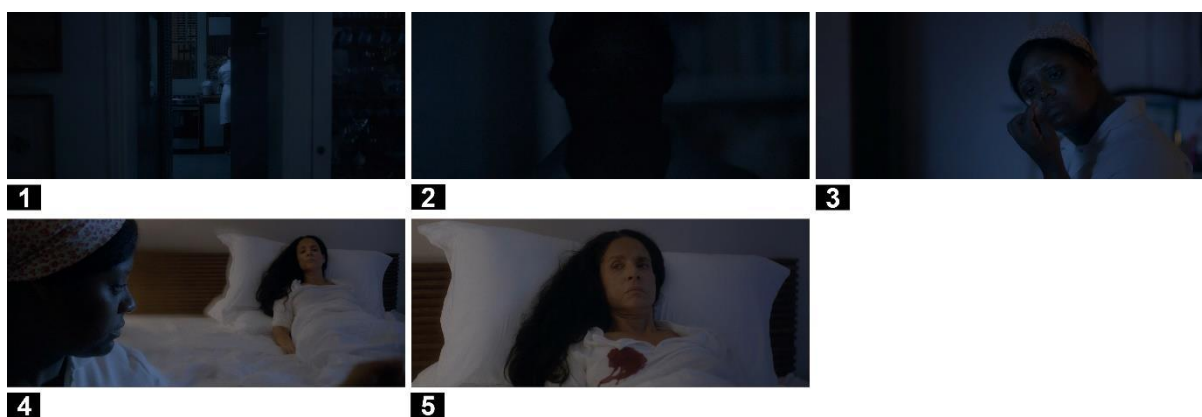
¹⁶⁸ JAIR Bolsonaro é contra aprovação da PEC das Domésticas. In: PORTAL da Câmara dos Deputados. [S. l.; 2015?]. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/401222-jair-bolsonaro-e-contra-aprovacao-da-pec-das-domesticas/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

¹⁶⁹ CARVALHO, Igor. PEC das Domésticas completa seis anos; patrões não respeitam a lei. In: BRASIL DE FATO. São Paulo, 27 abr. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/27/pec-das-domesticas-completa-seis-anos-patroes-nao-respeitam-a-lei>. Acesso em: 28 abr. 2020.

Juvenita foi a empregada da família nos Anos 70 – sabemos disso pelas fotos com Adalberto. Por essas fotos, suponho que entre as suas atribuições estava a de babá das crianças de Clara – ela deve ter sido crucial na criação delas durante os dois anos em que Clara passou escrevendo sobre Villa-Lobos. No presente aparece como um fantasma contraditório, “acabou que era uma filha da puta”.

Depois da aparição de Juvenita no corredor, Clara sai do quarto lembrando do nome dela. Juvenita, entretanto, aparece uma terceira vez, em um pesadelo de Clara (Figura 49).

Figura 49: O pesadelo de Clara com Juvenita, *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

No escuro da madrugada, ela está fazendo alguma coisa na cozinha (49.1). Depois anda pelo corredor, quando enxergamos apenas a sua silhueta (49.2) – a pele negra à luz azulada do luar; de frente a vemos “sem rosto”, como nas fotos. Ela entra no quarto de Clara, que a vê examinar um colar de esmeraldas e um anel de brilhante tirados do roupeiro (49.3), reclusa numa espécie de paralisia do sono. No quadro em foco profundo (49.4), Juvenita ainda é iluminada pela lua e Clara pelo abajur.

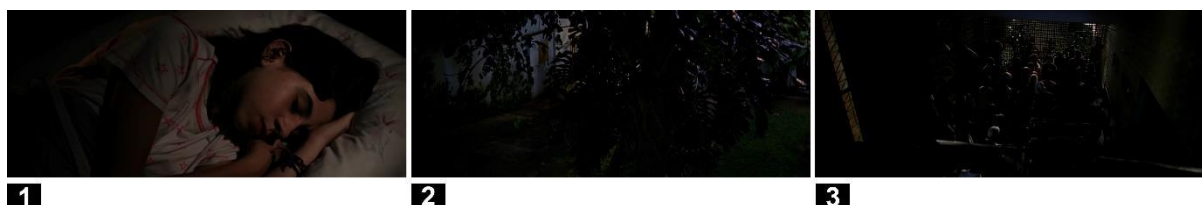
– *A senhora tá sangrando* – diz Juvenita.

Então vemos o sangue no lugar da mama operada (49.5). Clara põe a mão para sentir, e no instante seguinte vemos outra imagem, a cômoda escancarada no apartamento vazio. A porta do quarto bate e Clara acorda.

O pesadelo é uma imagem que também aparece em *O som ao redor*. Fernanda acorda com barulhos atravessando a janela de seu quarto. Ela se levanta e vê meninos pulando o muro do seu condomínio. Ela vai até o quarto dos pais, mas a cama está vazia. O volume do barulho provocado pelos meninos começa a aumentar. Eles não param de pular o muro, muitos deles já

acessaram o pátio. Ouvem-se ruídos já dentro do apartamento. Vemos, então, uma área do prédio lotada de meninos. Ela acorda em seguida.

Figura 50: O pesadelo de Fernanda, *O som ao redor* (2012)



Fonte: Autor.

Na sequência seguinte (a montagem sugere que ainda estamos naquela madrugada), os guardas da rua encontram o menino negro, que aparece na cena com Clodoaldo e Luciene, trepado em uma árvore (Figura 51.1). Não era um fantasma, mas um “ladrãozinho” – baseado num assaltante que figurou nas páginas policiais da imprensa recifense nos anos 2000, conhecido como Menino Aranha¹⁷⁰. Quando ele desce, sob a exigência dos guardas, é esmurrado na cara (51.3) e corre chorando (51.4). De cima, vemo-lo correndo ao lado de uma escrita no asfalto: “Lu que triste te amo” (51.5). Trovoadas, chuva, e ao amanhecer a escrita aparece borrada (51.6). Uma cena comum do cotidiano, a vida segue.

Figura 51: Menino confrontado pelos guardas, *O som ao redor* (2012)



Fonte: Autor.

¹⁷⁰ FURTADO, Filipe. O Som ao Redor, de Kleber Mendonça Filho (Brasil, 2012). In: CINÉTICA. [S. l.], 11 mar. 2013. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/o-som-ao-redor-de-kleber-mendonca-filho-brasil-2012/>. Acesso em: 12 mai. 2020.

Em ambos, *O som ao redor* e *Aquarius*, a família branca de classe média (baixa ou alta), tem na pessoa negra um dos seus piores pesadelos.

Braga, Amado, Colen, Jucá, pequeno Kleber

Num mesmo quadro, enquanto Tomás e Julia exploram a coleção de discos de Clara (Figura 52), aparecem duas fotografias. Na primeira delas, emoldurada à esquerda, ela aparece acompanhada de outras pessoas, dentre elas Gilberto Gil. Provavelmente se trate de um registro dentre os anos de 1990 e 2000. A mais emblemática para a nossa reflexão aqui está à direita, num quadro de tamanho A1, de Sonia Braga adolescente. Essa fotografia deixa as coisas ainda mais confusas sobre o passado de Clara e a interpretação de Bárbara Colen, no papel da Clara jovem.

Figura 52: Fotografias de Sonia Braga, *Aquarius* (2018)



Fonte: Autor.

É difícil determinar onde termina Braga e começa Clara. KMF já expôs, construiu a personagem pensando na própria mãe, falecida em 1995. Historiadora, ex-aluna de Gilberto Freyre, Joselice Jucá foi pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), a primeira coordenadora do Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Mello Franco de Andrade (Cehibra). KMF trabalhou na Fundaj por 18 anos, na coordenação do Cinema da Fundação. Essa descoberta é uma deixa para interpretarmos que em inúmeras dimensões ele também está falando de si e de seus privilégios. Se ele conseguiu o emprego por conta da influência da mãe, como Diego na construtora do avô e Ana Paula no jornal do tio, é

algo para considerar como unidade fantasmática do roteiro. Jucá obrigou o pequeno Kleber a ler *Casa-grande & senzala* de Freyre durante o período de doutorado dela na Inglaterra. Livro relido por ele antes da feitura de *O som ao redor* – filme que é “de certa forma” uma adaptação de um livro inconcluso de Jucá¹⁷¹.

Por um lado, KMF atribuiu a Clara traços da biografia e da personalidade de sua mãe, por outro, Braga confessou ter se identificado com Clara. Nesse âmbito de subjetividades e de afetos, nasceu Clara Amorim de Melo, do roteiro à montagem cinematográfica. Esta é a eticidade nuclear de *Aquarius*, a combinação entre constelações dramáticas e realidades histórico-afetivas. Embora KMF homenageie o legado da mãe em *O som ao redor* e procure lembrá-la enquanto personalidade no filme seguinte, a principal homenageada em *Aquarius* é Braga. E, conseqüentemente, a tecnocultura que ela representa.

No programa *Roda viva* (TV Cultura, 1986-) com Braga¹⁷², em 1997, a comentarista abre a entrevista dizendo que “ela já foi Gabriela, Dona Flor e Tieta, símbolos da força e da sensualidade da mulher brasileira. Mas, antes de ser Sônia Braga, foi Sônia Maria Campos que, ao contrário do que muitos pensam não nasceu na Bahia, e sim, em Maringá, no Paraná”. Mas em entrevista durante a inauguração de um museu dedicado a Jorge Amado em 2014, Braga disse¹⁷³:

– *Eu nasci aqui (risos) na mão de Jorge, através dos livros de Jorge Amado.*

Braga se atrelou a um imaginário de mulher criado por Amado, especialmente a partir de sua fase literária mais fantástica, com *Gabriela, cravo e canela* – quando o escritor “ingressa e se legitima no establishment acadêmico e estatal” (MOUTINHO, 2004, p. 309). Esse imaginário perpassa inúmeras questões identitárias, e é alimentado pela teoria freyriana. Segundo Araújo (2016), Amado contribuiu para o mito da democracia racial instaurado por Gilberto Freyre, e destaca a fetichização da mulher miscigenada. Mas, para Belline (2008, p. 27):

Antes que o feminismo da década de 1960 desse voz e visibilidade às mulheres na vida social, política e cultural do Brasil, a ficção de Jorge Amado já apresentava personagens femininas que transgrediam e superavam códigos

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² SÔNIA Braga. In: MEMÓRIA Roda Viva. [São Paulo], 29 dez. 1997. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/imprimir.php?id=210>. Acesso em: 30 abr. 2020.

¹⁷³ ALVES, Alan Tiago; DOURADO, Tatiana. Casa de Jorge Amado vira memorial e atriz Sônia Braga marca abertura. In: G1. [Salvador], 7 nov. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2014/11/casa-de-jorge-amado-vira-memorial-e-atriz-sonia-braga-marca-abertura.html>. Acesso em: 30 abr. 2020.

injustos. Trata-se da passagem da mulher de objeto manipulado pelo homem a sujeito de seu próprio destino – amoroso ou profissional.

Gabriela é uma personagem criada por Amado com o objetivo de ser um símbolo da mulher brasileira, com atributos como “bonita, trabalhadeira – é a excelente cozinheira de Nacib, dono do Bar Vesúvio –, alegre, espontânea, gosta de cantar e dançar” (BELLINE, 2008, p. 31). Mas o que mais chama a atenção dos moradores de Ilhéus, onde se passa a história, é a sua sensualidade, os homens a assediavam constantemente. Ela começa a ter um caso com Nacib, que sofre com ciúmes dela. Desinteressada em bens materiais ou protocolos sociais, como o casamento, ela deposita as suas energias na própria liberdade. Tanto que quando é pressionada a se casar com Nacib, e obrigada a lidar com os costumes da sociedade, como usar sapatos, ela se vê infeliz. “Bom tempo era aquele. Quando ela não era a senhora Saad, era só Gabriela. Só Gabriela” (AMADO, 2001, p. 305).

A infelicidade no casamento formal também é uma chave de leitura para Dona Flor. Em *Dona Flor e seus dois maridos*, Amado dá à mulher o papel associado ao homem, da liberdade para fruir o amor romântico do cônjuge e o sexo ardente com o amante. Na história, Dona Flor se torna viúva do boêmio e devasso Vadinho e se casa com Teodoro, um homem sério e pacato. Vadinho retorna dos mortos, porém, e Flor passa a conviver com os “dois maridos”, usufruindo das duas dimensões da vida, do recato e da safadeza.

Dos elementos mais importantes na literatura amadiana está a celebração da mistura brasileira. Para Roberto DaMatta, se “vê ali dois brasis: um oficial, letrado, católico e civilizado, outro marginal, analfabeto ‘africano’ e primitivo. Assim, para Jorge Amado, não há necessidade de escolher entre opostos, fica-se com os dois: ambiguidade e hibridismo são valores” (BELLINE, 2008, p. 33).

No discurso literário e extraliterário de Jorge Amado, a mestiçagem biológica e cultural – sobretudo entre portugueses e africanos – funcionava como uma espécie de eixo em torno do qual foram se agregando outras características do Brasil, entre as quais o otimismo e a garra do povo, mesmo em meio à miséria e ao sofrimento; a predominância da amizade e da solidariedade nas relações cotidianas e a presença do “jeitinho” brasileiro como estratégia de sociabilidade; a valorização da festa e a exaltação dos cinco sentidos; e a riqueza e a originalidade de nossa cultura popular, que faz que ela sirva de inspiração para as criações eruditas. (GOLDSTEIN, 2008, p. 63).

Para Goldstein (2008), Amado procurou articular elementos introduzidos pelos africanos com os valores dos europeus, trazendo outras consistências, cores e novos ritmos. É pelo choque provocado pela assimilação que se fez a cultura popular, na visão de Amado, tendo

no carnaval uma de suas expressões mais poderosas (OLIVEIRA, 2011). As coleções nas obras de Amado convergem em um modo de brasilidade que parte de recortes com base em “um conjunto de elementos pinçados dentro de um repertório histórico e cultural, recortes que revelam e escondem ao mesmo tempo. Escondem conflitos, heterogeneidade e transformações, mas revelam mitos, tabus e desejos de parte significativa dos brasileiros” (GOLDSTEIN, 2008, p. 70). Para Moutinho (2004, p. 324), o escritor “nunca falou tanto do ‘real’ como quando optou por ser literário e narrativo. Uma narrativa que operou com nossa representação dominante de nação: o desejo erótico entre o (quase) ‘branco’ e estrangeiro colonizador com a voluptuosa e lúbrica ‘mestiça’”.

No texto de abertura da entrevista com Sonia Braga no *Roda viva*, referindo-se à sua Dona Flor, a comentarista destaca a “sensualidade morena”, que mexeu com o imaginário popular. Braga foi uma espécie de embaixadora das novas personagens de Amado, e a sua atualização acrescentou sentidos a elas. De acordo com De Carli (2007), a beleza e a sensualidade foram aliviadas de culpa através das “mídias de massa”. Nas décadas de 1940 e 1950, fotógrafos e ilustradores repercutiram uma estética sexy, promovendo arquétipos inéditos. Surgem as *good-bad girls*, com a conciliação entre as imagens de erotismo e generosidade e da sedução sem perversidade. De acordo com Lipovestky (2000, p. 173), “ao longo desse período se impõe um novo estilo de beleza, a *pinup*, cujas imagens invadem os mais variados suportes, dos calendários aos fliperamas, dos painéis publicitários aos cartões-postais”. O maior exemplo de *pinup* no Brasil, algumas décadas para frente, foi Sonia Braga (DE CARLI, 2007, p. 3).

Dona Flor no cinema aparece na tese de De Carli (2007) como exemplo de “corpo erótico”. Depois de Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Andrew Hepburn e Jane Fonda, e seus filmes de sucesso internacional, Braga sinaliza esse novo período para o corpo feminino.

A beleza do rosto, do corpo, do gesto das protagonistas dos filmes citados é notória, e as produções se esmeraram para ressaltar todos os atributos de beleza, enquanto as fabulações se encarregaram de criar personagens belas e boas, criar uma nova feminilidade, sedutora, sexy e saudável, como uma boneca encantadora de olhar malicioso. (DE CARLI, 2007, p. 4).

O impacto no imaginário popular que carrega essa latência literário-teórica, de Amado e de Freyre, se mistura a um ideal modernizador do Brasil. O próprio Freyre chegou a escrever sobre como a glorificação do corpo de Braga foi um importante expoente da tendência melanizante da cultura, que não desqualifica o branco e nem o negro. Dessa mistura surgem noções “como morenidade e tropicalidade, que vão influenciar, sobremaneira, os modos

metarraciais brasileiros de sorrir, de andar, de conviver, de rebolar, de mostrar a pele, de usar a cor, a estampa e o algodão” (DE CARLI, 2007, p. 7).

O grande conflito das gerações

*Recife tem encantos mil
É... É um pedacinho do Brasil
É um paraíso tropical
Tem... Tem um acervo cultural*

*Ela é a Veneza desse Brasil
É intercortada por muitos rios
A capital do meu Pernambuco
Capitania que deu mais lucro
(REGINALDO ROSSI, 1984)*

Estamos no interior de uma loja de departamentos (Figura 53.1). Mãe e filha olham uma máquina de lavar, um rapaz experimenta o conforto de um sofá e outro fala com um atendente. Ao fundo, Clara aparece na porta de entrada. Com um zoom in, vemos-la bufar (53.2). Atrás dela, no outro lado da rua, dois homens e uma mulher, vestidos como hippies, debatem algum assunto – são comerciantes de artesanato e bijuteria. Ronaldo surpreende Clara com a sua chegada e os dois se abraçam. Do lado de fora, vemos que a loja fica em uma construção antiga, na esquina de uma rua (53.3). A parte frontal exibe uma extensa empena cega acima da marquise, um espaço característico de exposição visual – onde ficavam os grandes cartazes do cinema.

Figura 53: O cinemão que virou loja, *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

– *Mas era um cinemão aqui, heim* – diz Clara.

Com um novo zoom in identificamos os cartazes promocionais abaixo da marquise. No maior e mais visível deles, está escrito: “compre aqui o presente do seu pai em até 24X no carnê!”. Os dois atravessam a rua e Ronaldo mostra orgulhoso o jornal com a publicação da entrevista que ela havia concedido no início do filme. A manchete: “Eu gosto de MP3”.

– *Título ruim, foto horrível* – diz Clara.

– *Vamos lá, então* – diz ele, sem graça. – *Nunca mais viemos ao Leite!* – animando-se novamente.

O Leite é o restaurante mais antigo em funcionamento contínuo do país, inaugurado em 1882. Em seu interior, conservam-se objetos tradicionais de luxo, “as cadeiras de jacarandá são quase centenárias, as bandejas são de prata, os guardanapos, de puro algodão”¹⁷⁴. O estabelecimento participou da passagem dos tempos, sendo um dos primeiros a aceitar mulheres desacompanhadas. Recebeu figuras como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Orson Welles, Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros. Um dos frequentadores mais assíduos foi Gilberto Freyre, que chegou a batizar um prato de “medalhões a Gilberto Freyre”. Para Fátima Quintas, a história do Leite “é importante porque nela se conjugam dois fenômenos aparentemente opostos: os fortes ecos de uma mutação política e o respeito à tradição cultural em uma época em que não foi fácil sustentar os paradigmas do passado”¹⁷⁵. Com um sistema central de refrigeração com tecnologia da Nasa, isolamento acústico e pianista, o almoço lá é caro. O preço mais baixo em 2019 era um menu executivo, com entrada, prato principal e sobremesa a R\$85,00. “Reduto da elite pernambucana de origem açucareira, de políticos e artistas, o Leite foi aberto antes da Proclamação da República. Os salões de cortinas grossas protegidos da luminosidade indolente do centro do Recife presenciaram fatos históricos”¹⁷⁶.

À entrada do restaurante, e como objeto central do plano de abertura na cena dentro do Leite, encontra-se uma armadura medieval que pertenceu ao acervo de armas do Instituto Ricardo Brennand (Figura 54).

¹⁷⁴ LACERDA, Angela. Aos 130 anos, restaurante mais velho do País adere ao micro-ondas. *In: O ESTADO de S.Paulo*. Recife, 22 jul. 2012. Disponível em: <https://saopaulo.estadao.com.br/noticias/geral,aos-130-anos-restaurante-mais-velho-do-pais-adere-ao-micro-ondas-imp-,903631>. Acesso em: 7 mai. 2020.

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ ALBERTIM, Bruno. Racha entre pai e filhas ameaça restaurante mais antigo do Brasil. *In: FOLHA de S.Paulo*. Recife, 7 mai. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/comida/2019/05/racha-entre-pai-e-filhas-ameaca-restaurante-mais-antigo-do-brasil.shtml>. Acesso em: 7 mai. 2020.

Figura 54: Armadura medieval, *Aquarius* (2016)



Fonte: autor.

Nesse espaço de atmosfera aristocrática, Clara e Ronaldo discutem sobre os empresários da Bonfim.

– *Tu sabe alguma coisa sobre essa gente?* – diz Clara.

Ele sabe da conta de publicidade deles no jornal, que perde apenas para o Governo do Estado, para a Prefeitura e para uma concorrente. Ela pergunta sobre Diego, “o neto”. Ronaldo diz que sabe por que ele gosta de aparecer em coluna social, tem assessoria de imprensa. “Esse menino tá envolvido com uma igreja”.

– *Agora, Diego é afilhado do meu irmão, Ricardo, que é arquiteto, você sabe* – diz ele.

Clara faz uma careta.

– *O Diego é da família* – diz ela.

– *Você tá sendo sarcástica* – diz ele. – *Outra coisa, Ricardo fez muitos projetos para a construtora, ele é arquiteto, isso é natural, Clara.*

– *Mas é natural e lógico. É... a extensão dos vínculos familiares aos círculos de amizade, não é, Ronaldo? uma coisa bem pernambucana, bem brasileira, não é Ronaldo Cavalcanti? Quem não é Cavalcanti é cavalgado.*

Clara segue, em meio ao clima de desalento.

– *Queria te perguntar uma coisa: essa menina que foi me entrevistar é da família?*

– *Ana Paula? É minha sobrinha, tá comigo lá no jornal.*

Clara ri. Ronaldo responde, em contra-ataque:

– *Mas não vamos falar de família. Até porque... teu irmãozinho caçula tá metido numas broncas pesadas aí na política, né? Tás vendo?*

– *É, Ronaldo* – responde Clara, com firmeza – *se conseguirem provar todas as acusações, ele tá com muito problema, sim.*

Ronaldo recua e pede desculpas, “eu não devia ter tocado nesse assunto”. Tanto a unidade da “igreja” quanto a do irmão que está sendo acusado no meio político podem remeter a situações conhecidas: o crescimento das neopentecostais, e a crítica de que elas têm sido administradas como verdadeiras empresas voltadas ao lucro; e a situação do ex-presidente Lula da Silva, que enfrenta processos judiciais bastante questionados¹⁷⁷.

Entretanto, o importante nesta cena é como se apresentam alguns dos elementos dramáticos mais potentes em *Aquarius*. Por um lado, as relações familiares como unidades de tensão, considerando todas as suas dimensões geracionais, de herança e de tecnocultura. Ao conseguir com Ronaldo os documentos sensíveis para expor a construtora, Clara usa a relação privilegiada, a cumplicidade, para romper com a relação familiar. Essa relação entre os dois é tão forte que Ronaldo, discretamente, coloca em risco até a alta conta de publicidade da construtora em seu jornal, além de sua própria reputação. Essa sequência explicita o conteúdo dramático, a performance do enredo por resolução da situação crítica. Em *Aquarius* as unidades de conflito estão arraigadas no sintoma identitário local, as *relações* e a *família*, são as unidades que fazem a trama avançar. É isso que torna *Aquarius* um filme nacional, pessoal e autêntico. KMF não é apenas um bom leitor de Gilberto Freyre, mas um observador das atualizações brasileiras – e opera em articulações longitudinais entre memória e presente. Não é à toa que Tia Lúcia é lembrada como uma “menina de 70 anos” e Clara como “uma mistura de velhinha com criança”.

Desse modo, ao operarmos a partir de movimento arqueocartográficos, já encontramos o conflito de *Aquarius* em três níveis:

1. Valorização do patrimônio memorial *versus* especulação imobiliária.
2. Utopia aquariana *versus* utopia neoliberal.
3. Geração *versus* geração.

A questão geracional em *Aquarius* começa na forma dramática, mas se espraia e pode ser encontrada em inúmeras unidades fílmicas – ao final, todas acabam contaminadas por esse tema. As tensões entre gerações constituem o grande conflito da trama e é a imagem dialética capaz de articular tema, tecnoestética e episteme narrativa. Essas tensões se ancoram pela

¹⁷⁷ ROCHA, Rafael. O ex-juiz Sérgio Moro cometeu lawfare contra o ex-presidente Lula? In: JUSBRASIL. [S. l.], 10 jun. 2019. Disponível em: <https://rbispo77.jusbrasil.com.br/artigos/719134571/o-ex-juiz-sergio-moro-cometeu-lawfare-contra-o-ex-presidente-lula>. Acesso em: 21 mai. 2020.

característica local, da tradicional “capitania que deu mais lucro”, e nacional, com potentes latências coloniais, considerando os inúmeros tempos coalescentes na narrativa.

Aquarius é um filme sobre arquivos, e uma cena nos diz bastante sobre essa identidade, e se torna relevante aqui porque desarquiva um conflito geracional em particular. Chamo essa cena de *desarquivamento em família*¹⁷⁸. Num domingo de manhã, Clara recebe o irmão, Antônio, a cunhada, Fátima, o sobrinho, Felipe e a noiva dele. Tomás, o outro sobrinho, e Julia, a peguete dele, despertam no quarto de visitas. Ladjane faz o almoço. Felipe procura fotos suas nos álbuns de Clara para o seu casamento. Ao vasculhar as fotografias, muitas lembranças vêm à tona. Pessoas, situações, momentos. Eles falam sobre Juvenita, a antiga empregada de Clara. Tomás e Júlia saem do quarto para conferir a coleção de discos de Clara.

– *A minha futura herança* – brinca Tomás.

– *Vai esperar sentado* – diz Clara, rindo. – “*Futura herança*”.

As pessoas nas fotos são Herculano, Antônio, Arnaldo, Tia Lúcia. Várias personagens que não participam de forma ativa nas curvas dramáticas de *Aquarius*, mas que compõem as margens da trama da memória – ao contrário da maioria dos filmes, essas margens são protagonistas na episteme narrativa de *Aquarius*. A cena celebra a memória dessas pessoas póstumas. O clima é quebrado abruptamente quando Ladjane mostra a foto do filho, que ela carrega na carteira. O filho que foi assassinado por atropelamento, um crime que “nunca deu em nada”. Todos ficam em silêncio, até Fátima dizer:

– *É lindo, Ladjane.*

A consternação toma conta da sala, e Clara parece ser a mais entristecida com a lembrança do rapaz. Mas Tomás e Julia retomam o clima da reunião ao pedirem para colocar uma música na vitrola.

– *Pô, Clara! você tem muita coisa aqui, dava para escutar tudo* – diz Julia. – *Mas, enfim, esse disco aqui, eu me amarro muito nele, e essa música não é das mais famosas dele, mas eu acho ela bem bonita. Acho que vocês devem conhecer.*

– *Então coloca aí, vamos ver* – diz Clara.

A canção é *Pai e mãe* (Gilberto Gil, 1975). A partir daí muita coisa acontece.

Eu passei muito tempo
Aprendendo a beijar outros homens
Como beijo o meu pai

¹⁷⁸ Cena “Desarquivamento em família” (*Aquarius*, 2016). [S. l.: s. n.], 9 abr. 2019. 1 vídeo (6 min 56 seg). Disponível em: <https://youtu.be/3TlGmImd35A>. Acesso em: 9 mai. 2020.

Eu passei muito tempo
 Pra saber que a mulher que eu amei
 Que amo, que amarei
 Será sempre a mulher
 Como é minha mãe

Como é, minha mãe?
 Como vão seus temores?
 Meu pai, como vai?
 Diga a ele que não se aborreça comigo
 Quando me vir beijar outro homem qualquer
 Diga a ele que eu quando beijo um amigo
 Estou certo de ser alguém como ele é
 Alguém com sua força pra me proteger
 Alguém com seu carinho pra me confortar
 Alguém com olhos e coração bem abertos
 Para me compreender

A letra de *Pai e mãe*, choro do álbum *Refazenda* (Gilberto Gil, 1975), acolhe um leque de temas envolto à relação entre pais e filhos. É uma espécie de recado aos pais enviado à mãe – unidade familiar tida como a conciliadora da família. O recado é complexo e, no sistema patriarcal, controverso. Beijar pessoas do mesmo sexo não era algo considerado “normal” – ainda hoje, certos extratos sociais têm dificuldade de aceitar a homossexualidade –, por isso o locutor pede à mãe para dizer ao pai que não se aborreça com ele quando o ver beijando outro homem. Gil disse em 2018 que a música era um recado a uma geração mais “refratária”¹⁷⁹. O recado, porém, não promove uma dualidade, mas a ambiguidade. “A canção de Gil põe em questão a oposição entre os ‘atos liberais’ e os supostos ‘costumes vigentes’, ancorados na tradição e na família, trazendo ambos ao mesmo nível e compreendendo-os como essencialmente vinculados” (GARCIA, 2013, p. 116). *Pai e mãe* é manifestação de uma das edições mais inflamadas do embate humano entre as gerações.

No documentário *Woodstock - 3 dias de paz, amor e música* (Michael Wadleigh, 1970), a entrevista de um casal que se juntava ao festival ajuda a entender o conflito geracional da época. Eles moravam juntos há cerca de cinco meses, em uma espécie de comunidade hippie, sem ser um casal monogâmico. Não sabiam nem se iam terminar o festival juntos. Depois de explicarem sobre a liberdade envolvida na relação, o entrevistador a indaga:

– *Você consegue se comunicar com os seus pais?*

¹⁷⁹ Gilberto Gil e a Trilogia Re (Realice, Refavela e Refazenda)| O Som do Vinil com Charles Gavin. [S. l.: s. n.], 20 jun. 2018. 1 vídeo (50 min 46 seg). Disponível em: https://youtu.be/K3d_9TkZkcU. Acesso em: 11 mai. 2020.

– *Eu consigo me comunicar com eles em um nível – ela responde. – Agora já faz dois anos que estou fora de casa. O primeiro foi muito duro, agora eles estão começando a amolecer. Não é tão difícil para eles o jeito que eu sou. Mas eu não consigo me comunicar com eles sobre algo sério, eles simplesmente não conseguiriam entender. Minha mãe sofre muito porque acha que eu vou para o inferno, e não tem nada que eu possa fazer para contar a ela que isso não existe para mim.*

O rapaz toma a palavra:

– *Meu pai me perguntou uma vez se eu estava em um acampamento de treinamento comunista ou algo do gênero. Eu entendo a história dele. Ele é um imigrante que veio aqui para progredir econômica e socialmente, e todo aquele papo [...]. Por isso, ele não consegue entender por que eu não aceitei esse papel. Ele diz: “Por que você não entra na jogu? Aqui há tantas oportunidade e coisas de muito valor”. Mas só têm valor para ele, e ele não consegue entender por que elas não têm valor para mim.*

Na curvatura da década de 1960, há um profundo distanciamento entre os valores e as perspectivas de vida entre os aquarianos e seus pais. Essa diferença se manifesta na tecnocultura brasileira de várias formas.

– *O jovem quer ser adulto, o que o jovem não quer é ser como o adulto diante dele. Um adulto quadrado, chato, que não sabe viver, moralista, preocupado muito com dinheiro ou só com dinheiro, preocupado em fazer o futuro dos filhos sem pensar que o filho não tem futuro porque aquele adulto está distante. Um adulto que cria normas rígidas, que proíbem a vida, um adulto que propõe normas religiosas, imaginem, que possibilita a vivência de tudo, menos da emoção básica: o amor. Um adulto realmente nada atraente.*

Isso foi dito no horário nobre da TV Cultura por Paulo Gaudêncio¹⁸⁰, apresentador do programa *Jovem Urgente* (Paulo Gaudêncio, 1969) – programa censurado com menos de um ano exibição¹⁸¹. O texto introduzia para a performance musical de *Panis et circenses* (Os Mutantes, 1968), que faz referência aos pais como “as pessoas na sala de jantar”, ocupadas apenas em nascer e morrer. Nessa mesma edição do programa, ao introduzir a canção *Fuga n°*

¹⁸⁰ JOVEM URGENTE de 1969 (Tv.Cultura). [S. l.: s. n.], 17 abr. 2017. 1 vídeo (46 min 6 seg). Disponível em: < <https://youtu.be/QYPdZnMEG6I> >. Acesso em: 12 mai. 2020.

¹⁸¹ FRANCFORT, Elmo. Almanaque TV Cultura 50 anos: muitas histórias, informações e curiosidades. São Paulo: Cultura: 2009. Disponível em: https://tvcultura.com.br/upload/tvcultura/acontece/20190614170950_almanaque-tv-cultura-50-anos-interativo.pdf. Acesso em: 12 mai. 2020.

II¹⁸², Gaudêncio diz que a geração dele (não a dos jovens) foi educada “dentro de uma estrutura familiar violentamente patriarcal, rigidamente patriarcal”. O patriarcalismo, base onde se instaura o conflito geracional, é sobretudo o agenciador do mito do amor romântico para a dominação do homem sobre a mulher (SANTOS et al., 2014), que resulta no cerceamento das liberdades individuais. Por isso o amor livre é uma das principais bandeiras dos aquarianos. Dá para entender o sorriso de Clara ao ver a orgia no apartamento de cima. Isso mostra como os aquarianos questionavam as matrizes fundamentais da sociedade ocidental, subsidiada pelos conceitos da matriz judaico-cristã.

Há uma representação distinta entre as figuras do pai e da mãe na tecnocultura. Ao introduzir a performance de *Dona Nita e Dona Helena* (Novos Baianos, 1970), Gaudêncio diz:

– *A visão da figura materna surgiu na música inúmeras vezes. Eu tenho impressão de que mãe é a coisa mais cantada em poesia aqui [...]. O pai mandão, rígido, autoritário, distante, nazistão, o indivíduo que tem normas, “enquanto você viver na minha casa as normas são essas, não pense”; e a mãe bondosa, a heroína sofredora, ela deve educar o filho para amar e deve existir uma atitude constante de estímulo para que o filho passe a amar a uma pessoa a mais do que a ela.*

Embora haja certa divisão de tarefas, ambos se comprometiam com o patriarcalismo, enquanto o conceito de família era questionado pelos filhos. Um dos principais (contra) ataques veio do filme *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969), onde a ruptura com essa estrutura é violenta – numa época em que violentar, torturar e matar era política de Estado¹⁸³. O conflito entre os militares e as guerrilhas na tecnocultura encontrava a sua dimensão existencial. A manifestação tecnocultural dos pais era justamente a censura. Em *Matou a família* também entra o tema da homossexualidade, uma demonstração de como diversas dimensões identitárias passavam a ser questionadas.

Um salto para o lançamento de *Como nossos pais* (Belchior, 1976) – depois de Gil revelar que o sonho de mudar o mundo havia terminado, em *O sonho acabou* (1972), e questionar a Era de Aquarius, em *Jeca total* (1975) –, mostra uma inflexão na narrativa da tensão entre os aquarianos e a sociedade patriarcal. Na canção de Belchior, há uma reflexão

¹⁸² Os Mutantes, Tom Zé e Os Novos Baianos 1969 - Jovem Urgente (Completo). [S. l.: s. n.], 6 set. 2016. 1 vídeo (43 min). Disponível em: <<https://youtu.be/zSbrTN5IPhk>>. Acesso em: 11 mai. 2020.

¹⁸³ Lembrando a análise de Xavier (1993), sobre os filmes brasileiros no final da década de 1960, e a de Gumbrecht (2014), sobre a violência no limiar das peças comunicativas na Alemanha pós-guerra.

sobre os acontecimentos da virada da década, com ênfase na vida *vivida*. O narrador conclui no refrão que:

Minha dor é perceber
 Que apesar de termos
 Feito tudo o que fizemos
 Ainda somos os mesmos
 E vivemos
 Ainda somos os mesmos
 E vivemos
 Como os nossos pais

Embora a geração aquariana tenha sido uma geração revolucionária, o mundo continuou girando e as lógicas foram se centralizando. Assim como os conservadores não conseguiriam mais ser tão reacionários, os aquarianos não conseguiriam mais ser tão progressistas. É uma autocrítica realista, que desenhava a perspectiva à geração seguinte. No mesmo álbum, *Alucinação* (1976), Belchior canta: “o que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo, e precisamos todos rejuvenescer”.

E as gerações continuaram a mudar. Já beirando o fim dos Anos 70, Leon Hirszman adaptou para o cinema o texto da peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie* (1958). Em *Eles não usam black-tie* (1981), a juventude é retratada como conservadora, não entende a luta dos pais. Otávio é um sindicalista na indústria onde ele e o filho, Tião, trabalham. A situação trabalhista precária está começando a provocar insurgências. Entre os líderes do movimento de operários está Otávio, que tenta conscientizar o filho da importância de lutar pelos seus direitos. Mas Tião está para ter um filho, e é convencido por um colega, e pelo medo, a denunciar os conspiradores. Ele não apenas fura as greves, como estimula outros a fazerem o mesmo. Em meio a um jantar, Otávio diz a Tião para não ter medo dos patrões:

– *Levanta a cabeça, moço. Os tempos já são outros. Você cresceu na ditadura, tá certo..., mas para e pensa, pô! [...] você pensa como se nada mudasse.*

Mas todas as tentativas de Otávio de conscientizá-lo falham. Ao final, ele diz a Tião:

– *Você não é um traidor por covardia, você é um traidor por convicção.*

Pai e mãe aparece em meados dos Anos 70. Poderíamos pensar que se trata de um momento de avaliação, se comparamos com o da canção dos Mutantes e com o filme de Júlio Bressane, de conjunção com a canção de Belchior, e de projeção ao filme de Leon Hirszman. Mas essa reflexão estaria sujeita a uma visão linear, quando na verdade a tecnocultura é composta por multiplicidades, idas e vindas, solavancos no tempo.

Refazenda (1975) é um trabalho de retorno de Gilberto Gil. O encarte do disco (Figura 55) mostra Gil se alimentando, cercado por imagens alusivas ao passado, como que enredadas sob o presente. Ele procura vivenciar “uma ancestralidade mais imediata, da infância”¹⁸⁴.

Figura 55: Capa e contracapa de *Refazenda* (1975)



Fonte: Autor.

Na época de lançamento do álbum, Gil e outros artistas da MPB sofreram um “patrulhamento” da esquerda (BARCINSKI, 2014, p. 75), cobrados a se posicionar contra a ditadura. Produções que não tinham esse viés eram acusadas de serem alienadas, entreguistas etc. Gil conta que foi chamado de “nazista” e de “ditador” durante uma de suas apresentações em São Paulo. Para Sanches (2000), em *Pai e mãe*, “formalização e conceituação se adaptam à retropicália, mais nitidamente conformista e apolítica”. A Tropicália mesmo é vista por muitos como um movimento centrista. Mas nisso há um estreitamento dos conceitos de política e de esquerda. Se por um lado a política extravasa o âmbito partidário ou os regimes de governo, a luta por essa consciência (não formalista, mas artística) é um caminho no horizonte de uma esquerda decidida a transformar as bases. Elas cutucam as raízes das tradições, questionam suas origens, e lá de baixo lançam as luzes para auxiliar a sociedade a atravessar novos tempos de civilidade e de solidariedade.

¹⁸⁴ MOURA, Paquito. O som do vinil é cem com Gil. *In*: GILBERTO Gil. [S. l., 2019]. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto_2017.php?page=2&id_type=2>. Acesso em: 3 abr. 2019.

Marcuse foi um filósofo que se recusou a aceitar a normatização do que chamou de “estetas marxistas ortodoxos”. Para ele, o potencial político da arte está na própria arte, em sua forma estética.

Toda a arte é ‘l’art pour l’art’ apenas na medida em que a forma estética revela dimensões da realidade interditas e reprimidas: aspectos da emancipação. A poesia de Mallarmé é um exemplo extremo; os seus poemas evocam modos de percepção, audição, gestos – uma festa de sensualidade que destrói a experiência de todos os dias e antecipa um princípio de realidade, uma sensibilidade, radicalmente diferentes. (MARCUSE, 2007, p. 26).

Expoente da nova esquerda, Marcuse e outros iriam influenciar os modos de produção artística da esquerda, distanciando-se de expoentes como o realismo socialista. Preocupa-se com a dimensão do prazer e antecipa as discussões sobre interseccionalidade, ao considerar que classe não é tudo. As subjetividades provocadas pela experiência estética são capazes de produzir novas experiências. Com essas concepções, os tropicalistas contribuem para desestabilizar o regime militar. Isso não significa se posicionar ao centro, pelo contrário, enriqueceu a esquerda com novas proposições, mais maduras. Por isso é tão significativa a cena em que Júlia, num ato de continuidade e de esperança, coloca *Pai e mãe* para as pessoas da sala de jantar.

Galáxia aquariana

Nosso processo de constelação tem um desfecho aqui. Vínhamos constelando desde o capítulo anterior, ao incorporarmos uma série de fenômenos à compreensão da materialidade *Aquarius*. Por isto nossa redação é desviante e literária, os tempos que coalescem no filme e a pesquisa lhes atravessam o passado e o futuro, as materialidades comunicativas e as teóricas. Nossa pesquisa levantou o máximo de articulações tecnótropicais possíveis. Se por um lado para evidenciar a sua gênese inocente, com os relatos biográficos do sujeito-pesquisador, por outro, procurou esclarecer o trajeto científico que resultou na construção do conceito-chave. A trama e o estilo trazidos no quarto capítulo, comparados a outros filmes, ganharam corpo *no tempo*, como nos propusemos. Enfim, que queremos expor é que o problema de pesquisa foi sendo gesticulado *em termos de constelação* durante todo o texto – por isso *O som ao redor*, *Bacurau* e outros filmes de KMF aparecem dentro do capítulo sobre *Aquarius*, porque como uma expressão autoral ele nunca está sozinho. Ou seja, ambos os filmes aparecem para nós não

como objeto da tese, mas como *imagens dialéticas* – que agora são também incorporadas à galáxia.

Ao escrever sobre *Casa-grande & senzala*, Fernando Henrique Cardoso diz que “na projeção de cada minúcia para compor o painel surgem construções hiperrealistas mescladas com perspectivas surrealistas que tornam o real fugidio” (FREYRE, 2003, p. 20). Essa descrição específica poderia, relevando as diferenças brutais entre as duas obras, se referir a *Aquarius*. O tropical de KMF é diferente do de Gilberto Freyre, e é diferente também do dos tropicalistas. *Aquarius* atualiza, ou seja, propõe novas imagens em novas circunstâncias, carregando o DNA de toda a tecnotropicalidade, porém. Como a atualiza? Por meio dos arquivos: do arquivo como princípio narrativo de *Aquarius* e de sua própria natureza como arquivo. Resulta de um projeto artístico do *sujeito histórico-comunicante* KMF e, operando como parte de sua obra, e de suas relações interpessoais e corporativas, de um projeto cultural, que tem origem na administração do tropicalista Gilberto Gil como ministro da cultura – misturando-se assim a um projeto de país de um governo que durou treze anos, interrompido por um golpe (denunciado pela própria equipe de *Aquarius* em Cannes). Apresenta-se como incidência e digladiada com o seu tempo, ora com as transformações no poder estatal, ora com as estruturas tecnoculturais de poder. Performa em circuito internacional, sendo um produto transcultural. Estrutura-se de modo antropofágico ao pegar emprestado tecnoestéticas da Nova Hollywood, sendo ao mesmo tempo subversivo às padronizações mercadológicas de *storytelling*. Aposto por outro lado na força da memória, forjando imagens de inúmeros tipos: o trauma; a performance estrutural do escravagismo na contemporaneidade e o medo do negro; a estética melanizante sensual; a confrontação das diferentes gerações, em alusão à conflituosa transposição das épocas. A imagem dialética aquariana, a principal, aparece como etapa específica de formação ética brasileira. Ela nos empurrou a pensar as suas imagens compositivas: o arquivo, a loucura, o fantasma, o trauma, o pesadelo. Informações éticas e tecnoestéticas que são o *como* da atualização de *Aquarius*, ou seja, as suas constelações. Mas delas, outras características tecnotropicais aparecem no trabalho de KMF: a pesquisa estética, a revisão crítica histórica, a valorização da tradição oral e de nossas maiores potencialidades em termos de forma e linguagem, o reconhecimento da coalescência dos conflitos sociais, a alegoria como unidade de montagem, o impressionismo e o expressionismo dentro do realismo, a incorporação de inovações em nível internacional etc. (*ad infinitum*). Ao delinear as constelações, passo a passo, identificamos e compreendemos aquilo que nos propusemos no início da pesquisa: identificar e compreender como a tecnotropicalidade se atualiza em *Aquarius*. Com a solução do problema de pesquisa, chegamos à etapa de reviravolta, quando

atual e virtual se achatam – devolvemos o misto ao fluxo. Ou seja, desenhamos a galáxia *Aquarius tecnotropical*. E aqui, instalando-nos de pronto nas constelações, procurando reconstituir o movimento real das imagens, identificamos o desenvolvimento rizomático de ethicidades tecnotropicais como enfrentamento de nosso problema original, de acomodação europeia em ambiente adverso e da cura das chagas desse processo. Anexada à história mundial, a tecnotropicalidade aquariana é um esforço tecnoestético-político de tensionar a hegemonia de uma sociedade branca e patriarcal ao revelar a sua estrutura machista, escravagista e violenta, demonstrando que a valorização do patrimônio histórico-cultural não é apenas um adereço de luta, mas a própria condição existencial de uma sociedade justa, plural e democrática.

6 Considerações transitivas

Esta pesquisa foi tão longa e passou por tantas mudanças que até a minha opinião sobre vírgula mudou – unidade gramatical empregada de forma diversa ao longo do texto. Constante foi a realização de movimentos arqueocartográficos em *Aquarius*, via pela qual inventamos o conceito de *tecnotropicalidade*. Constatamos uma série de fenômenos da memória na materialidade fílmica, considerando a especificidade de sua natureza, atravessando-a com outros fenômenos tecnoculturais adjacentes no tempo. Produzimos, desse modo, constelações de vários tipos. O devir que chamamos de tecnotropical se tornou útil na medida em que foi capaz de nos informar sobre sentidos éticos brasileiros e ainda nos esclareceu sobre a natureza do conceito de tecnocultura – e a sua dependência da memória.

Começamos pela investigação da materialidade fílmica, seus sentidos superficiais, tanto nos modos como se identifica, como suas técnicas e estéticas. Ao investigarmos o aspecto dramático, descobrimos onde o roteiro de *Aquarius* abandona a linha shakespeariana para criar a sua própria, a partir de duas ethicidades brasileiras: o personalismo e o favor. Pelo título, descobrimos que além de *Aquarius* se construir peça brasileira, faz alusão ao período dos Anos 70, evocando sua constituição histórica específica e a fazendo sombra de seu próprio enredo. Esse período aparece não apenas por combinação alegórica, mas em composição com ethicidades do cinema fantástico americano da época – uma curva surpreendente, embora não improvável, para um artista latino-americano. Os usos do zoom e do foco profundo como se dão, unidos aos mistérios de Clara e de Diego, montam uma atmosfera de horror carregada por associações contemporâneas, problemas brasileiros, como a especulação imobiliária e o racismo.

Os maiores e mais competentes arquivos do filme, desse modo, estão dispostos para muito além do arquivo de discos de Clara – importantes para dar início à jornada pelas constelações. A escolha de disponibilizar referências por meio de objetos é como se KMF quisesse ser decodificado, propondo espécie de caça ao tesouro. Mas há tantos caminhos em pouco mais de duas horas que seria impossível responder sobre a tecnoestética do filme se restringindo ao enredo e à música, há inúmeras outras manifestações imagéticas. Uma das mais sobressalentes é das pessoas pretas, e o cenário no qual foram forçados a viver: o Brasil. Freyre aparece, reforçado pelas instruções da mãe do autor, como figura epistêmica.

“Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas da América a que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça” (FREYRE, 2003, p. 160). Com esse

estamento, Freyre ajudou a fundar o mito da democracia racial no Brasil. Embora KMF atualize a perspectiva freyriana, não a assimila mecanicamente. Propõe, ao contrário, uma atualização crítica. Com a passagem cronológica, e a desidratação do postulado freyriano, as desigualdades de raça são implacáveis em *Aquarius*. “É difícil discernir entre o lamento sentimental de uma perda e a reivindicação crítica de um passado, com o propósito de construir futuros alternativos” (HUYSSSEN, 2014, p. 94). No caso aqui, dá para ver como KMF se distingue de Freyre.

O cotidiano recifense contemporâneo, embora parecer fundo, é uma moldura preponderante. Unida à imagem central do filme, Sonia Braga, entrega devires caymminianos e amadianos. Os temas do escritor e do músico aparecem até mesmo em sequência, na parte em que a transa de Clara com o michê é interrompida, em record, pela manhã praiana dos pescadores (Figura 56). Esse conjunto oferta uma outra parte tecnotropical, coalescendo com a vertente modernista clássica, fazendo parte de uma montagem complexa e singular.

Figura 56: Manhã caymminiana, *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor.

Mas não se tratou apenas de seguir o autor e as suas montagens digamos conscientes ou intencionais, pois elas o transcendem e lhe subtraem. Ethicidade tecnotropical é construção de uma curva histórica, e para precisar essa constatação foi necessário constelar inúmeras dimensões. Perseguir seus agentes pelos tempos, agarrando-se às pistas. O termo *tropical*, por exemplo, veio ao protagonismo por meio de sua aparição periódica na história da arte brasileira. É um termo capaz de ligar Gregório de Matos a KMF, e de modo instigante. Desse modo, tropical aparece como uma grande constelação. O capítulo dedicado à tecnotropicalidade foi uma reparação desse conceito nos termos da tecnocultura, sendo montagem da pesquisa, o que

a tornou constelação específica e singular. Foi desenvolvida com base na leitura de arquivos teóricos e na fruição de seus arquivos empíricos – essa prova foi necessária para identificar os componentes autênticos da constelação.

Para determinar as operações profundas do filme, buscamos a comparação. Assim como os primeiros modernistas, e demais artistas e movimentos de sua vertente, que buscaram a conexão do Brasil com o resto do mundo, trazendo discussões de vanguardas cosmopolitas, *Aquarius* é peça anexa ao circuito internacional. Como análise comparada, desdiscretizamos uma série de filmes, procedimento que tornou viável a constituição de um mapa do cinema internacional e o reconhecimento de elementos autênticos, seus lugares no espaço e no tempo. Registrei em um site de rede social especializado em audiovisual todos os filmes assistidos desde janeiro de 2019¹⁸⁵.

Nessa função, percebemos que a conexão entre o coreano *Em chammas* e o brasileiro *Aquarius* não é apenas subjetiva, como desconfieci na primeira assistida. É também uma conexão estilística – numa época em que o realismo é o maior apelo em Cannes. Não nos referimos ao realismo radical, marca do cinema do leste europeu – em especial da Romênia, como diz KMF¹⁸⁶. É, por outro lado, um outro modo de realismo, que não omite a fantasia do tecido da experiência. As operações de *Em chammas* provocaram um olhar diferente a *Aquarius* ao destituir a ethicidade brasileira da câmera. Nesse sentido, o filipino *Ma' Rosa* é mais brasileiro do que *Aquarius*, se considerarmos a câmera nervosa dos filmes destaque dos anos 2000. KMF e Lee Chang-dong são mais franceses – e portanto mais internacionais – do que brasileiro e coreano quando pegam na câmera.

Seguindo essas operações, ora estrangeiras ora brasileiras, abrimos uma série de imagens dialéticas, que foram sendo compostas em perspectiva. É preciso deixar marcado: primeiro o filme precisou ser explodido em milhares de unidades, para depois reavermos uma nova composição *em termos de imagem, de tempo*. Perseguir as durações dessas unidades foi primordial para reconhecer nelas outras aglutinações, que não respeitam a duração cronológica do filme. Algo próprio do método intuitivo, a remontagem dos anarquivos. Desse modo, por via *Aquarius*, reconstituímos a história da tecnotropicalidade. Uma reconstituição breve, que

¹⁸⁵ JULHERME'S film diary. In: LETTERBOXD. [S. l., 2020?]. Disponível em: <https://letterboxd.com/julherme/films/diary/>. Acesso em: 23 dez. 2020

¹⁸⁶ MENDONÇA FILHO, Kleber. Aurora (Un Certain Regard). In: CINEMASCÓPIO. Cannes, 14 mai. 2010. Disponível em: <https://cinemascopiocannes.blogspot.com/2010/05/aurora-un-certain-regard.html>. Acesso em: 23 dez. 2020.

deve ser ampliada e qualificada em pesquisas posteriores, mas suficiente para uma etapa de doutoramento.

Essa visada sobre *Aquarius* mudou o modo como vemos todos os outros objetos tecnoculturais. De natureza comunicativa, as constelações diluíram as diferenças entre as categorias de expressão. Música e cinema se fizeram mesma coisa, pois ambas têm veias tecnótropicas em suas operações comuns. Desenvolvidas na mesma curvatura histórica, são tecnoestética de sujeitos-históricos, da humanidade. A televisão apareceu no centro da questão, pois desde sua popularização no Brasil, que começou na década de 1960, continua sendo a mídia mais importante do país – sendo a Rede Globo a maior difusora da tecnótropicalidade desde os Anos 70. Lembrando que *Aquarius* foi distribuído pela Globo Filmes.

Aposta primeira do regime militar, censurando os protestos das diretas já, influenciando as eleições de 1989, e sendo interventora direta na democracia brasileira em inúmeros períodos, inclusive como protagonista do impeachment de Dilma Rousseff, a TV Globo é ela própria símbolo máximo das contradições tecnótropicas, brasileiras. Foi na tela da Globo que o Brasil conheceu e se reconheceu com Sonia Braga. E é a partir de suas telenovelas e de seus telejornais que se discutem avanços progressistas, como a aceitação à diversidade. Maior conglomerado midiático do país, caracterizando inclusive monopólio ilegal, é onde se faz o melhor da televisão aberta (e às vezes fechada) no país.

Para Iglésias (1975, p. 24), “o que de melhor se produz no país está ligado direta ou indiretamente às experiências [...]” do período dos modernistas. Esse postulado de autenticidade, pela incrustação da história nacional na tecnoestética modernista, é algo notável em nossas análises do estado da arte acadêmico. Artistas que assumiram devires tecnótropicos conseguiram incorporar também os grandes desafios nacionais, dando-lhes perspectiva *no tempo*. Autoras tecnótropicas são aquelas que abrem a memória, expondo seus circuitos, suas naturezas, inventando e produzindo tensões a partir dela.

Ao conectar sua obra de forma direta com os Anos 70, KMF dá orientação política específica às ethicidades tecnótropicas. Procura acordar o gigante para um tempo mais agudo do progressismo, quando os conflitos superaram bandeiras e chegaram ao coração das vivências, sendo travados com lâminas afiadas, capazes de atravessar gerações. A inconformidade gerada nesse período jamais foi resolvida, aparece coagulada na contemporaneidade, e se ramifica em *Aquarius*. Anti-nacionalista, inventivo e confrontador, arriscamos dizer, Kleber Mendonça Filho se constitui um artista como Caetano Veloso foi para o seu tempo.

Antes de terminar a escrita da história da tecnotropicalidade, inventamos as imagens dialéticas mais cintilantes de *Aquarius*, ao modo de Alice caindo pela toca do coelho no país das maravilhas. Da tecnocultura aquariana, pudemos compreender como as unidades se integram a uma composição rizomática de elementos, quando Shakespeare ia ao Vietnã. O edifício Aquarius, construído a partir do edifício Oceania da Praia de Boa Viagem, remove a etiqueta de história mundial para prefigurar memória pernambucana. O conflito é travado sempre nesse entremeio, não sendo particular – nem no espaço e nem no tempo. Por isto talvez o trabalho de KMF é tão apreciado lá fora, ao ser local e universal. As informações da constelação aquariana destacadas no texto foram importantes na constituição dramática de *Aquarius*, colocando personagens e eventos em perspectiva. Assim, reconstituímos áreas de sombra do filme, *remontando-o como constelação*.

O *Aquarius* desta pesquisa não é o mesmo ao que você assistiu, é o misto, é o nosso *Aquarius*, nossa invenção com base no estado da arte. É o *Aquarius-tecnotropical*, que resulta numa *tecnotropicalidade aquariana*.

Vimos no modo *como* KMF construiu o enredo, por seus arquivos-energias da utopia aquariana. Não como narrativa lisa, mas em conflito capeado, como Guerra Fria. Clara não tem conflito interno, no modo tradicional, como vimos na constelação dramática, mas é dissidente do seu tempo, e está amotinada contra a sociedade de seu tempo. Para essa sociedade, ela é uma louca, a louca do *Aquarius*. Assim como o Jurandir de *O sonâmbulo amador*, Clara é introspectiva ao extremo. Daí advém a sua loucura, das suas viagens constantes no tempo. Mas ela viaja não para impor a sua nostalgia, mas para pegar emprestado algo daquele tempo. Ela é quem mais pensa no futuro. “Quem melhor do que o melancólico pode perceber o caráter irrevogável da passagem do tempo?” (LAPOUJADE, 2011, p. 15). Ela, a viúva do *Aquarius*, sabe que jamais poderá reaver seu marido. Esse já se foi, *in memoriam*. Embora seu fantasma esteja estampado no rosto do filho – personagens interpretados pelo mesmo autor (as trucagens de KMF parecem não ter limites). De fantasmas, o filme está cheio, pois é um filme de terror. Juvenita é o mais potente deles, sendo manifestação crítica da pior dimensão do Brasil. O Brasil é um filme de terror. As imagens dialéticas do arquivo, da loucura, da viúva e do fantasma convergem para o centro porque são operações dramático-tecnoestéticas específicas. Elas inundam as ethicidades aquarianas e recifenses. São, desse modo, nessa orientação, tecnotropicais.

Nossas coleções não são puras, porque são coleções nossas, e como nossas estão sempre carentes de novas partes. Há uma constelação subjacente em *Aquarius* que é o conflito de gêneros, no contexto da sociedade patriarcal brasileira. Por isso foi preciso invitar Flávia Castro

para compor uma das constelações. Para reconstituir Tia Lúcia – que está em linha com Clara e Julia, cada uma ao/em seu tempo –, foi preciso acoplar *Deslembro*. A historicidade das mulheres é tão complicada quanto qualquer outra maioria silenciada. E Clara luta contra uma empresa masculina, contra Diego. Um homem de outro tempo, de um tempo estranho (o nosso e, com atraso, o de Clara). Um tempo projetado pelos homens. Clara não reconhece esse tempo, como a Joana de *Deslembro*, quer pavimentá-lo de outro modo.

Conflitos históricos se manifestam no universo tecnocultural. Juvenita e sua fotografia chapada é marca de como sujeito e criação se produzem, não se afastando jamais. Racismo tecnoinscrito na história da fotografia, demonstração de como períodos e tempos não são nada sem os sujeitos e seus contextos políticos, sociais, econômicos etc. O multiverso das imagens foi criado à nossa imagem e semelhança. Estamos, embora desde a aurora da humanidade kubrickiana, *cada vez mais* no antropoceno.

Aquarius é um grande sonho de KMF, ou um pesadelo. Embora a constelação nos leve a enxergar a obra ao modo de *2666* (Roberto Bolaño, 2010), numa espécie de realismo onírico, *Aquarius* é mais pessoal do que se imagina. Foi possível reconstituir uma constelação por falas de KMF aqui e acolá sobre a tríade formativa de Clara: ele, a mãe e Braga. Essa mistura ética é a sua solução química, onde se perfaz o caminho da narrativa, o realismo com DNA arquivístico, arquivo autoficcional. Esta é prova de que o cinema é a mais coletiva das artes: ao reunir tempos, infância, morte e atualidade. E Braga é Gabriela mais Dona Flor mais Tieta etc. Equação inexata, constelação, portanto.

Ao fechar nossas constelações com a do conflito geracional, concluímos na verdade com uma manifestação do conflito de temporalidades. Entre as maiores conquistas dos Anos 70 está a sublimação da juventude, quando sua rebeldia amadureceu, e depois envelheceu. Mas ela despertou algo que jamais caiu no sono novamente, a intenção de romper com as tradições autoritárias – inclusive nas artes. Foi mais uma etapa de libertação da expressão, das mãos pesadas do estado e invisível do mercado. Liberta, pôde ensejar ser sangue, e fluir em nós mesmos. Clara quer apenas que não esqueçamos disso.

Ao final desta pesquisa, todas as unidades se reconstituíram do mar da memória, onde se cadencia latência e superfície à torrente tecnotropical – episteme da galáxia aquariana.

Os roteiros

No dia 9 de novembro de 2020, a Companhia das Letras publicou o livro *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius e Bacurau* (Mendonça Filho, 2020), incluindo um texto introdutório de KMF. Tanto o livro quanto os eventos que se seguiram ao seu lançamento expuseram os modos como o autor pensa a obra e trouxeram informações inéditas sobre os filmes. Para KMF (2020, p. 13), seus filmes são parte de uma “ideia de Brasil”. Fica claro como o autor anui seus filmes ao contexto nacional. Sobre *O som ao redor*, diz que “os anos Lula estão no filme como uma sociedade estável e imperfeita, um Brasil querendo estar bem, mas ainda com medo da própria sombra” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 14). Já sobre *Aquarius*, referido por ele como um “thriller-melodrama”, nota-se como a mudança do clima sócio-político brasileiro na metade da década influenciou a sua criação, e gerou o que ele chama de subida de tom de sua parte – com desfecho no violento *Bacurau*. “Inicialmente, *Aquarius* veio de observações que eu já vinha fazendo sobre como é dolorosa a troca de pele de uma cidade, que é reconstruída a partir de demolições e extinções” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 15). Ele comenta que o lançamento no Brasil, durante o processo de impeachment, causou um estranho paralelo entre Clara e Dilma Rousseff, duas mulheres desrespeitadas e sitiadas.

Prova de que a mudança nos ventos na política nacional impactara seus filmes está no início de *Aquarius*, quando uma revista é desfolhada por um vento assustador. Identificamos a edição da Carta Capital de 5 de agosto de 2015, “Impeachment: a sorte está lançada” (Figura 57). Uma evidência clara de como o universo da política brasileira está em tensão no filme.

Figura 57: Edição da Carta Capital de 5 de agosto de 2015 desfolhada, *Aquarius* (2016)



Fonte: Autor e Carta Capital¹⁸⁷, respectivamente.

¹⁸⁷ CARTA CAPITAL. A capa de CartaCapital desta semana fala sobre a tentativa oposicionista de derrubar Dilma Rousseff. São Paulo, 31 jul. 2015. Twitter: @cartacapital. Disponível em: <https://twitter.com/cartacapital/status/627256177575989248/photo/1>. Acesso em: 7 dez. 2020.

No livro, KMF aponta coisas que já faziam parte de nossas constelações, como a relação com *O sonâmbulo amador* e sobre o seu próprio conceito de arquivo. De modo que a leitura não nos surpreendeu, apenas reforçou a importância de alguns vestígios já considerados em nossa pesquisa. Sobre *Bacurau*, KMF (2020, p. 17) diz que procurou cruzar “Glauber com Spielberg”. Esse atravessamento, que resultou aos olhos do presidente do júri do Festival de Cannes de 2019, Alejandro Iñárritu, num “guacamole de gêneros”¹⁸⁸, é uma importante evidência da preocupação tecnoestética de KMF. Mas isso não se restringe a *Bacurau*, pois no roteiro da cena em que os bombeiros ajudam Clara a abrir os apartamentos apinhados com colônias de cupim em *Aquarius*, KMF (2020, p. 212) escreve a seguinte nota, “ATENÇÃO: esta sequência tem um clima de ficção científica e horror, uma colônia alienígena”. A relação com certo estado da arte do cinema é tão forte que no roteiro de *O som ao redor*, KMF (2020, p. 111) chega a propor um “CLOSE-UP (SERGIO LEONE)”.

Em 2013, KMF publicou um artigo na *Filme Cultura* sobre a conturbada relação entre o cinema de gênero, presente em sua vida desde a infância, e o cinema brasileiro. Parte de suas próprias experiências com filmes americanos através da *Sessão da Tarde* (TV Globo, 1974-), o VHS e os cinemas de rua, citando uma série de autores fantásticos, como Steven Spielberg, Dario Argento, Ridley Scott e John Carpenter. O texto discorre sobre a tensão entre o gosto adquirido pelos filmes de gênero e o “realismo cansado preocupado com as mesmas questões sociais” dos filmes brasileiros – elogiados por seus temas, nunca pelos filmes em si. Há certo sentimento de culpa por não se identificar com o cinema nacional, mas há também uma energia antropofágica inesgotável. KMF se pergunta, “com a presença desse cinema autoral e fantástico nos meus anos de formação, como mediar essas imagens com a minha identidade brasileira? onde procurar espelhos para essa fusão entre o *fantastique* e a minha realidade?” (MENDONÇA FILHO, 2013, p. 7, grifo do autor). Ao que tudo indica, seus três longas-metragens servem como uma trilogia-resposta a este problema. Mediação e mistura que fermentaram elas mesmas a ethicidade kleberiana, um traço importante de sua tecnotropicalidade.

Embora tenham sido capazes de se abrirem para a atualidade, autores como Machado de Assis, Mário de Andrade e Antonio Cândido “souberam retomar criticamente e em larga escala o trabalho dos predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas” (SCHWARZ, 1987, p. 31). KMF retoma problemas abandonados nos Anos 70, se o virmos como uma atualização brasileira

¹⁸⁸ MILANI, João Francisco. Crítica | Bacurau. In: OUTRA Hora. [S. l.], 30 ago. 2019. Disponível em: <https://outrahora.com/blog/30/8/2019/crtica-bacurau>. Acesso em: 18 dez. 2020.

da Nova Hollywood, e em outros tempos, como a marginalização do cinema de gênero no Brasil, para circuitar o campo cinematográfico. De nenhuma forma queremos adiantar o julgamento que será feito no futuro, quando sua obra for pesada e comparada, ou seja, não queremos aqui equiparar esses artistas, mas apenas apontar as a solidariedade tecnoestética entre os mestres e o jovem cineasta.

Com a edição dos roteiros, também pudemos tirar uma prova-real de nossas constelações. Uma das maiores tem a ver com a relação entre a cômoda de *Aquarius* e o monólito de *2001*, proposta no início da pesquisa (apresentada ainda no Seminário de Tese). A evidência de certa intenção se encontra no roteiro de *O som ao redor*. Na cena em que Bia recebe uma televisão, ela pede aos entregadores que a deixem virada na vertical. “A caixa é deixada no meio da sala, como o monólito de *2001: uma odisseia no espaço*” (KMF, 2002, p. 68). A intenção nunca foi importante para a nossa pesquisa, mas esse achado demonstra como nossas constelações foram elaboradas a partir de evidências materiais. E como há conexões entre os filmes de KMF, e uma preocupação com *a obra*, inclusive com retomadas importantes, como a imagem fantasmagórica da escravidão, a cômoda é a materialização do monólito que não foi bem-sucedida em *O som ao redor*.

Apesar de já tenhamos analisado inúmeras atualizações tecnoestéticas em *Aquarius*, uma fala de Emilie Lesclaux, na *live* de lançamento de *Três roteiros*¹⁸⁹ mostra como ainda estamos longe de esgotar o assunto. Para ela, as longas introduções das tramas são arquivos do cinema dos Anos 70. Essa fala também indica o modo como os arquivos em KMF não são convencionais ou limitados a objetos, comportam-se de inúmeros modos. Modos que ainda estão para serem descobertos. Assim como o lançamento do livro deu novo gás para essas discussões, novos filmes virão, e como KMF é um jovem autor, as discussões sobre o seu trabalho estão apenas começando. Até por isso estas considerações são *transitivas*.

Aquarius mesmo transcendeu o espaço tecnocultural. Ouvidos pela reportagem do UOL, moradores do Oceania acreditam que o filme ajudou a proteger o prédio, tornando-o um patrimônio da cidade.

Para Luiz Amorim, arquiteto e professor da UFPE, ao colocar o edifício como “ator”, o filme de Kleber Mendonça Filho reverbera um conflito comum das cidades brasileiras atuais: os choques entre poder econômico e preservação do

¹⁸⁹ Lançamento do livro “Três roteiros”, de Kleber Mendonça Filho. [S. l.: s. n.], 17 nov. 2020. 1 vídeo (1 hor 8 min 23 s). Disponível em: <https://youtu.be/JA2LKxDe05o>. Acesso em: 18 dez. 2020.

patrimônio. Segundo Amorim, o longa “contribui para fortalecer as batalhas cotidianas pelo direito à cidade”¹⁹⁰.

Por essas e outras, acreditamos que *Aquarius* seja a cômoda do cinema nacional.

Seja tecnotropical, seja heroína

*Todos foram saindo, de mansinho,
tão calados,
que eu nem sei
se fiquei mesmo só.*

*Não trouxe mensagem
e nem deram senha...*

*Disseram-se que não iria perder nada,
porque não há mais céu.
E agora, que tenho medo,
e estou cansado,
mandam-me embora...*

*Mas não quero ir para mais longe,
desterrado,
porque a minha pátria é a minha memória.
Não, não quero ser desterrado,
que a minha pátria é a memória...
(GUIMARÃES ROSA, 1997, p. 136).*

Mesmo com o aumento de participações de personas femininas a partir da década de 1960, a tecnotropicalidade é construção majoritariamente masculina. KMF é arquivo dessa hegemonia, uma figura privilegiada, homem cisgênero branco de classe média, da elite intelectual, cuja ascensão profissional foi facilitada por condições familiares. Desse modo, trabalhos como *Deslembro* de Flávia Castro se tornam pertinentes, ao impulsionar reflexões sobre inclusão e a necessidade de nossa história tecnocultural ser revista sob a diversidade de vieses que o provo brasileiro devém. “Uma leitura da história cultural do país lembra que, se queremos construir democracia, avaliemos o vivido, o marginal, o sofrido, o transformador da democracia” (ALVES, 2013, p. 108). Por isso cabe revisitar a história para pensar os trabalhos

¹⁹⁰ ARAÚJO, Mateus. Verdadeiro edifício Aquarius tem sua própria Clara e assédio de construtora. *In*: UOL. Recife: 21 set. 2016. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2016/09/21/verdadeiro-edificio-aquarius-tem-sua-propria-clara-e-assedio-de-construtora.htm>. Acesso em: 13 abr. 2020.

de autoras com provável DNA tecnotropical, como Chiquinha Gonzaga, Tarsila do Amaral, Lygia Clark e Lygia Fagundes Telles, acrescentando-se assim novos olhares sobre esse devir.

Nossa mais desejada contribuição com esta tese é a reflexão sobre devires nos objetos, a predominância da memória em suas constituições, ao tornar visível em toda materialidade seu caráter de arquivo. Dedicamo-nos à tecnotropicalidade, um devir hegemônico, confundido muitas vezes com a própria *brasilidade*, despindo-lhe de selo de linha evolutiva e de coleção autônoma de objetos. A tecnotropicalidade como informação genética no DNA de objetos tecnoculturais brasileiros, uma invenção desta pesquisa para compreender uma série de fenômenos da memória em *Aquarius* que se constituem como unidades elementares do *processo comunicativo da tecnocultura*.

Ao converter os conceitos de arquivo em método (*anarquivo*) e de constelação em episteme narrativa, desbloqueamos múltiplas possibilidades relacionais. Desse modo a administração de Gilberto Gil no Ministério da Cultura aparece como uma atualização da Tropicália, mais um indício da tropicalidade em *Aquarius* – a persona Gil atualizada de inúmeros modos se revela cintilante imagem dialética. Ao radicalizarmos a episteme bergsoniana do *tempo-tempo*, tanto na investigação quanto na redação da tese, produziu-se dossiê de como a memória é a experiência motriz das imagens, sendo a rede tecnoestética (comparada ao *micélio* na introdução¹⁹¹) que nutre os mais diversos objetos através dos tempos.

O poema *Revolta* (Guimarães Rosa, 1997), epígrafe desta seção, convém a esse desfecho. Um dos principais escritores do modernismo tardio capturou a essência de nossa dependência da memória nesse poema sobre sua destituição – a própria morte. Atacar, corromper, vilipendiar e destruir os arquivos é assassinar tempos e os seus sujeitos, como bem sabe Clara. O dismantelamento de políticas de preservação do patrimônio cultural é o assassinato do povo. Em nosso caso, trata-se da eliminação da plural coexistência do dito *BRASIL*. O que nos conforma é de que mesmo o assassinato, a destruição e a ocultação se tornam arquivo.

¹⁹¹ Para Wohlleben (2017), o micélio é a internet da natureza, um tipo de fungo que interliga cerca de 90% das árvores do planeta (THYSON, 2020), capaz de transportar informações sobre os mais distantes habitats, não apenas no espaço, mas por sua própria extensa sobrevivência. “Se uma espécie de árvore encontra um fungo com um micélio adequado às suas raízes [...], ela pode multiplicar sua superfície de raiz e captar muito mais água e nutrientes” (VOHLLEBEN, 2017, p. 41). Os objetos que se aproveitam da memória tecnocultural também têm essa vantagem evolutiva.

Referências

- I FESTIVAL de Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: TV Excelsior, 1965.
- III FESTIVAL de Música Popular Brasileira. São Paulo: TV Record, 1967.
- III FESTIVAL Internacional da Canção. Rio de Janeiro: TV Globo, 1968.
- 5TH DIMENSION. **Aquarius / Let the sunshine in (The flesh failures)**. EUA: Soul City, 1969.
- ADE, Maren. **As faces de Toni Erdmann**. Alemanha: Komplizen Film, 2016.
- AÏNOUZ, Karim. **A vida invisível**. Brasil: Canal Brasil; Pola Pandora Filmproduktions; RT Features; Sony Pictures Releasing, 2019.
- ALICE-MARIA; NOGUEIRA, Armando. **Jornal nacional**. Rio de Janeiro. TV Globo, 1969-.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1854.
- AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. 85. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMARAL, Maria Adelaide. **Ti ti ti**. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2010.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de. **O homem do pau-brasil**. Brasil: Embrafilme; Filmes do Serro; Lynx Filmes, 1982.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: [s. n.], 1928.
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago**. São Paulo: Revista de Antropofagia, 1928.
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto da Poesia Pau-Brasil**. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1924.
- ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1924.
- ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. [S. l.; s. n.], 1937.
- APICCHATPONG, Weerasethakul. **Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas**. Tailândia: Kick the Machine; Illuminations Films, 2010.
- ARAÚJO, Clarice Fortunato. Gabriela cravo e canela e a invisibilidade da mulher negra na cultura brasileira. **Rascunhos Culturais**, Coxim/MS, v. 7, n. 13, p. 55-82, 2016.

ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. *In: Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n 3, p. 979-985, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. 3 ed. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARRAES, Guel. **TV Pirata**. Rio de Janeiro: TV Globo, 1988-1992.

ASSIS, Cláudio. **Amarelo manga**. Brasil: Olhos de Cão Produções Cinematográficas; República Pureza Filmes, 2002.

ASSIS, Cláudio. **Febre do rato**. Brasil: Belavista Cinema e Produção; Parabólica Brasil, 2011.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

AVANCINI, Alexandre. **Nada a perder 2**. Brasil: Paris Entretenimento, 2019.

AVANCINI, Walter; BLOTA, Gonzaga. **Gabriela**. Brasil: Rede Globo de Televisão, 1975.

ÁVILA, Affonso. Do Barroco ao Modernismo o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. *In: ÁVILA, Affonso (Org.). O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BABENCO, Hector. **O beijo da mulher aranha**. Brasil: HB Filmes, 1985.

BADHAM, John. **Os embalos de sábado à noite**. EUA: Paramount Pictures, 1977.

BAHIANA, Ana Maria. Importação e assimilação: rock, soul, discoteque. *In: BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. Anos 70 – 1. Música popular*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. e Edit. Ltda., 1980.

BAITELLO, Norval. **A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. Response to a question from the Novy Mir editorial staff. *In: Speech genres and other late essays*. Tradução do russo para o inglês de Vern W. McGee. Austin, EUA: University of Texas Press, 2010.

BARBOSA, Fellipe. **Casa grande**. Brasil: Migdal Filmes, 2014.

BARCINSKI, André. **Pavões misteriosos: 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

BARRETO, Bruno. **Dona Flor e seus dois maridos**. Brasil: Carnaval Unifilm; Coline, Companhia Cinematográfica Serrador; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1976.

BARRETO, Bruno. **Gabriela**. Brasil: Sultana; United Artists, 1983.

BARRETO, Fábio. **O quatrilha**. Brasil: Filmes do Equador; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1995.

BARROS, José Tavares de. O cinema. *In*: ÁVILA, Affonso (Org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BATALHA, Martha. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BELCHIOR. **Alucinação**. Brasil: Universal Music, 1976.

BELCHIOR. **Como nossos pais**. Brasil: Philips Records, 1976.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. Representações do feminino. *In*: GOLDSTEIN, Norma Seltzer (Org.). **A literatura de Jorge Amado**. São Paulo: Schwarcz Ltda., 2008. p. 26-39.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia, técnica Arte e Política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BONG, Joon-ho. **Parasita**. Coréia do Sul: Barunson E&A; CJ Entertainment; TMS Entertainment, 2019.

BONI. **Fantástico**. Rio de Janeiro: TV Globo, 1973-.

BRAGA, Gilberto. **Dancin' days**. Brasil: Rede Globo de Televisão, 1978.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Escrever ficção**: um manual de criação literária. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório / Comissão Nacional da Verdade, v. 1. Brasília: CNV, 2014.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório / Comissão Nacional da Verdade, v. 2. Brasília: CNV, 2014b.

BRESSANE, Júlio. **Matou a família e foi ao cinema**. Brasil: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1969.

BRESSANE, Júlio. **O anjo nasceu**. Brasil: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1969.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa nova. *In*: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CABRAL DE MELO NETO, João. **Morte e vida severina**. São Paulo: Alfaguara, 2010.

CABRAL DE MELO NETO, João. **Morte e vida severina**. São Paulo: Tuca, 1955.

CACÁ DIEGUES. **Bye, bye, Brasil**. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1980.

CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. Brasil: Philips Records, 1968.

CAETANO VELOSO. **Tropicália**. Brasil: Philips Records, 1968b.

CAETANO VELOSO; BEATBOYS. **Alegria, alegria**. São Paulo: TV Record, 1967.

CAETANO VELOSO; GILBERTO GIL. **Cinema novo**. Brasil: Philips, 1993.

CAETANO VELOSO; GILBERTO GIL. **Haiti**. Brasil: Philips, 1993.

CAETANO VELOSO; GILBERTO GIL. **Tropicália 2**. Brasil: Philips, 1993.

CAETANO VELOSO; GILBERTO GIL; GAL COSTA; NARA LEÃO; OS MUTANTES; TOM ZÉ; CAPINAM; TORQUATO NETO; ROGÉRIO DUPRAT. **Tropicália ou Panis Et Circenses**. Brasil: Philips Records, 1968.

CAETANO VELOSO; OS MUTANTES. **É proibido proibir**. Rio de Janeiro: TV Globo, 1968.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CALAZANS, Tiago. **Fazendo Aquarius**. Brasil: CinemaScópio, 2016.

CAMPION, Jane. **O piano**. Nova Zelândia: CiBy 2000; Jan Chapman Productions, 1993.

CAMPOS, Augusto. Da Jovem Guarda a João Gilberto. *In*: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMUS, Marcel. **Orfeu negro**. França: Dispat Films; Gemma; Tupan Filmes, 1959.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP**, São Paulo, n. 8, 1970.

- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. Tradução Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- CARLOS, Giovana Santana. Do mangá para o dorama: a representação da irritação em Nodame Cantabile. *In: Animus: Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, Santa Maria, v. 11, n. 21, p. 128-151, 2012.
- CARNEIRO, João Emanuel. **Segundo sol**. Brasil: TV Globo, 2018.
- CARPENTER, John. **Assalto à 13ª DP**. EUA: CKK, 1976.
- CARPENTER, John. **O enigma de outro mundo**. EUA: Universal Pictures; Turman-Foster Company, 1982.
- CARROLL, Lewis. **Alice's adventures in Wonderland**. Londres: Macmillan, 1865.
- CASTRO, Flávia. **Deslembro**. Brasil: Flauk Filmes; Les Films du Poisson; Tacacá Filmes; VideoFilmes, 2018.
- CHACRINHA. **Discoteca do Chacrinha**. Rio de Janeiro: TV Tupi, 1957-1972.
- CHICO BUARQUE; MPB4. **Roda viva**. São Paulo: TV Record, 1967.
- CLAIR, Janete. **Irmãos Coragem**. Brasil: TV Globo, 1970.
- COKER, Cheio Hodari. **Luke Cage**. EUA: Netflix, 2016-2018.
- COOLEY, Josh. **Toy story 4**. EUA: Pixar Animation Studios; Walt Disney Pictures, 2019.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de canudos. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- DARGIS, Manohla; SCOTT, A. O. The 25 greatest actors of the 21st Century (so far). *In: The New York Times*. Nova York, 25 nov. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/movies/greatest-actors-actresses.html#sonia-braga>. Acesso em: 7 dez. 2020.
- DE CARLI, Ana Mery Sehbe. O corpo erótico: variações do feminino no cinema. *In: COLÓQUIO DE MODA*, 2., 2007, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos** [...]. Belo Horizonte: Centro Integrado de Moda, 2007. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/3-Coloquio-deModa_2007/6_17.pdf. Acesso em: 6 mai. 2020.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia**. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Duamará, 2001.

DIAS GOMES. **Roque Santeiro**. Rio de Janeiro: TV Globo, 1985-1986.

DIAS GOMES. **Saramandaia**. Rio de Janeiro: TV Globo, 1976.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIEGUES, Carlos. **Tieta do Agreste**. Columbia Pictures Television; Sky Light Serene; Sony Corporation of America, 1996.

DONAHUE, Anna; MENDELSON, Carol; ZUIKER, Anthony, E. **CSI: Miami**. EUA: CBS, 2002-2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamázov**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

DUARTE, Anselmo. **O pagador de promessas**. Brasil: Cinedistri, 1962.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUPRAT, Rogério. **Concertino para trompa, oboé e cordas**. Brasil: Orquestra de Câmara de São Paulo, 1958.

DUTRA, Marco; ROJAS, Juliana. **As boas maneiras**. Brasil: Dezenove Som e Imagem; Globo Filmes; Good Fortune Films; Urban Factory, 2017.

EDNARDO. **Pavão misterioso**. Brasil: RCA Victor; BMG Music, 1974.

EDU LOBO. **Ponteio**. São Paulo: TV Record, 1967.

EGGLESTON, Colin. **Um longo fim de semana**. Austrália: Dugong Films; The Australian Film Commission; Victorian Film, 1978.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ELIS REGINA. **Arrastão**. Brasil: Philips Records, 1965.

ELIS, Bernardo. Tendências regionalistas no Modernismo. *In*: ÁVILA, Affonso (Org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

FARO, Fernando; VELOSO, Caetano. **Divino, maravilhoso**. São Paulo: TV Tupi, 1968.

FILHO, Daniel. **Dancin' Days**. Brasil: Rede Globo de Televisão, 1978.

FISCHER, Gustavo Daudt. Tecnocultura: aproximações conceituais e pistas para pensar as audiovisuais. *In*: KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo Daudt (orgs.) **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?**. Porto Alegre: Entremeios, 2013. p. 41-54.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **A forma das coisas: uma filosofia sobre o design**. Tradução de Débora F. Figueiredo Bergamasco. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC), 2002.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FORMAN, Milos. **Hair**. EUA: CIP Filmproduktion GmbH, 1979.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FRAGA, Ody. **Palácio de Vênus**. Brasil: Maspe Filmes, 1980.

FRANKENHEIMER, John. **Amazônia em chamas**. EUA: HBO Films, 1994.

FRANKLIN, Richard. **Patrick**. Austrália: Filmways Australasian Distributors, 1978.

FREDERICO, Flavio. **Em busca de Iara**. Brasil: Kinoscopio, 2013.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2003.

FRIEDBERG, Anne. Les flâneurs du mal (I): cinema and the postmodern condition. *In*: **Modern Language Association**, Nova York, v. 106, n. 3, p. 419-431, 1991.

FULLER, Bryan. **Hannibal**. EUA: NBC, 2013-2015.

GALT, MacDermot; RADO, James; RAGNI, Gerome. **Hair**: the American tribal love-rock musical. Nova York: The Public Theater, 1967.

GARCIA, Jonas Bertuol. “Pai e Mãe” de Gilberto Gil: laços entre tradição e modernidade. *In: Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, n.3, p. 109-119, 2013.

GARCIA, Susana. **Minha mãe é uma peça 3**: o filme. Brasil: Midgal Filmes, 2019.

GERONIMI, Clyde; JACKSON, Wilfred; LUSKE, Hamilton. **Alice no País das Maravilhas**. EUA: Walt Disney Animation Studios, 1951.

GILBERTO GIL. **Jeca total**. Brasil: Philips Records, 1975.

GILBERTO GIL. **O sonho acabou**. Brasil: Philips Records, 1972.

GILBERTO GIL. **Pai e mãe**. Brasil: Philips Records, 1975.

GILBERTO GIL. **Refazenda**. Brasil: Philips Records, 1975.

GILBERTO GIL. **Toda menina baiana**. Brasil: WEA; Elektra, 1979.

GILBERTO GIL; OS MUTANTES. **Domingo no parque**. São Paulo: TV Record, 1967.

GODARD, Jean-Luc. **Acochado**. França: Les Films Impéria; Les Productions Georges de Beauregard; Société Nouvelle de Cinématographie, 1960.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. A construção da identidade nacional nos romances de Jorge Amado. *In: GOLDSTEIN, Norma Seltzer (Org.). A literatura de Jorge Amado*. São Paulo: Schwarcz Ltda., 2008. p. 62-75.

GOLDSZTEJN, Helio. **Metrópolis**. São Paulo: TV Cultura, 1988-.

GOMES, Dias. **Saramandaia**. Brasil: Rede Globo de Televisão, 1976.

GOMES, Marcelo. **Cinema, aspirinas e urubus**. Brasil: Dezenove Filmes; Rec Produtores Associados Ltda., 2005.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. Brasil: [s. n.], 1958.

GUERRA, Ademar. **Hair**. São Paulo: Teatro Aquarius, 1969.

GUGU LIBERATO. **Domingo legal**. São Paulo: SBT, 1993-2009.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945**: latência como origem do presente. Tradução de Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HAMMOUD, Ricardo H. Nahra. Crescimento, desenvolvimento e desigualdade de renda. Análise dos clássicos: Furtado, Cardoso e o “Milagre” Econômico. *In*: ENCONTRO REGIONAL DE ECONOMIA – ANPEC-SUL, 11., 2008, Curitiba, **Anais eletrônicos** [...]. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. P. 1-13. Disponível em: http://www.boletimdeconjuntura.ufpr.br/XI_ANPEC-Sul/artigos_pdf/a1/ANPEC-Sul-A1-07-crescimento_desenvolvime.pdf. Acesso em: 16 abr. 2020.

HAWKING, Stephen W. **Uma breve história do tempo**: do big bang aos buracos negros. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

HAYNES, Todd. **Carol**. EUA: The Weinstein Company; Film4; Number 9 Films, 2015.

HEYLIN, Clinton. **Sgt. Pepper's lonely hearts club band**: um ano na vida dos Beatles e amigos. Tradução de Patricia de Cia e Marcelo Orozco. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

HIRSZMAN, Leon. **Eles não usam black-tie**. Brasil: Embrafilme, Leon Hirszman Produções Cinematográficas, 1981.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOPER, Dennis. **Sem destino**. EUA: Pando Company; Raybert Productions, 1969.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. *In*: ÁVILA, Affonso (Org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JABOR, Arnaldo. **Eu sei que vou te amar**. Brasil: Embrafilme; Sagitarius Produções Cinematográficas, 1986.

JABOR, Arnaldo. **Eu te amo**. Brasil: Embrafilme, Flavia Films, 1981.

JENKINS, Barry. **Moonlight**: sob a luz do luar. EUA: A24; PASTEL; Plan B Entertainment, 2016.

JIA, Zhangke. **As montanhas se separam**. China: Shanghai Film Group; Xstream Pictures, 2015.

JOÃO GILBERTO. **Chega de saudade**. Brasil: Odeon, 1959.

JOHN LENNON; YOKO ONO. **Double Fantasy**. EUA: Geffen; Capitol, 1980.

JORGE BEN JOR. **A tábua de esmeralda**. Brasil: Philips Records, 1974.

KILPP, Suzana. **A traição das imagens**. Porto Alegre: Entremeios, 2010.

KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

KILPP, Suzana; WESCHENFELDER, Ricardo. O invisível no plano cinematográfico: rastros de Benjamin e Bergson. **Intexto**, Porto Alegre, n. 35, p. 27-40, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/58581>. Acesso em: 4 nov. 2020.

KOREEDA, Hirokazu. **Assunto de família**. Japão: AOI Promotion; Fuji Television Network; GAGA, 2018.

KUBRICK, Stanley. **2001: uma odisséia no espaço**. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer; Stanley Kubrick Productions, 1968.

KUBRICK, Stanley. **Barry Lyndon**. EUA: Peregrine; Hawk Films; Warner Bros, 1975.

LACERDA, Hilton. **Tatuagem**. Brasil: Rec Produtores Associados Ltda., 2013.

LANTHIMOS, Yorgos. **A favorita**. Reino Unido: Fox Searchlight Pictures; Film4; Waypoint Entertainment, 2018.

LAPID, Nadav. **Synonymes**. Israel: SBS Productions, 2019.

LEE, Chang-dong. **Em chamas**. Coreia do Sul: Pine House Film; NHK; Now Films, 2018.

LIMA JR. Walter. **A lira do delírio**. Brasil: Embrafilme; Produções Cinematográficas R.F. Farias Ltda., 1978.

LIMA, Walter. **Rogério Duarte, o Tropikaoslista**. Brasil: O2 Filmes; VPC Cinema Video, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOACH, Ken. **Eu, Daniel Blake**. Reino Unido: Sixteen Films; Why Not Productions; Wild Bunch, 2016.

LOZNITSA, Sergey. **Minha felicidade**. Alemanha: Ma.ja.de. Fiction; ARTE; Kinofilm; Lemming Film; Ma.Ja.De Filmproduktion, 2010.

LY, Ladj. **Os miseráveis**. França: Srab Films, 2019.

MACHADO DE ASSIS. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1899.

MACHADO DE ASSIS. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881.

MACHADO DE ASSIS. **Posthumous Memoirs of Brás Cubas**. Tradução de Margaret Jull Costa e Robin Patterson. Nova York: Liveright, 2020.

MACHADO DE ASSIS. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1891.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MAIA, Marcello Ludwig; SOARES, Gigi. **O país do cinema**. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2016-.

MALDONADO, Tomás. **Memoria y conocimiento: sobre los destinos del saber en la perspectiva digital**. Barcelona: Gedisa, 2007.

MALTAROLLI, Andréa; JACOBINA, Emanuel. **Malhação**. Brasil: Rede Globo de Televisão, 1995.

MANEVY, Alfredo. Dez mandamentos do Ministério da Cultura nas gestões Gil e Juca. **Cadernos Cenpec** | Nova série, [s. l.], v. 5, n. 7, jan. 2010. Disponível em: <http://cadernos.cenpec.org.br/cadernos/index.php/cadernos/article/view/65>. Acesso em: 10 ago. 2020.

MANEVY, Alfredo. Dez mandamentos do Ministério da Cultura nas gestões Gil e Juca. **Cadernos Cenpec**, [s. l.], v. 5, n. 7, jan., 2010. Disponível em: <http://cadernos.cenpec.org.br/cadernos/index.php/cadernos/article/view/65>. Acesso em: 17 mar. 2020.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 2007.

MARKS, Laura U. **A memória das coisas**. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

MARTINS, Lyana Guimarães. Apichatpong Weerasethakul e um tempo outro. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 15., 2019, Salvador. **Anais eletrônicos** [...]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111447.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2020.

MASCARO, Gabriel. **Boi neon**. Desvia Filmes; Malbicho Cine; Viking Film; Canal Brasil; Programa Ibermedia, 2015.

MAZURSKY, Paul. **Luar sobre Parador**. EUA: Universal Pictures, 1988.

MAZZINI, Rubia; BUTCHER, Pedro; FLIT, Renato; ALVARENGA, Pedro. **Uma nova política para o audiovisual: Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos**. Rio de Janeiro, Agência Nacional do Cinema, 2017. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/conteudo/uma-nova-pol-tica-para-o-audiovisual-ag-ncia-nacional-do-cinema-os-primeiros-15-anos>. Acesso em: 07 fev. 2020.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MCLUHAN, Marshall. Viver à velocidade da luz. In: STAINES, David; MCLUHAN, Stephanie (Orgs.). **McLuhan por McLuhan**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MEIRELLES, Fernando. **Cidade de Deus**. Brasil: O2 Filmes; VideoFilmes; Hank Levine Film, 2002.

MEIRELLES, Fernando; THOMAS, Daniela; WADDINGTON, Andrucha. **Cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos do Rio 2016**. Brasil: Filmmaster Group; Olympic Broadcasting Services; TV Globo; SRCOM, 2016.

MENDES, Gilberto. A música. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Aquarius**. Brasil: CinemaScópio; SBS Productions; Globo Filmes; VideoFilmes, 2016.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Como mediar as imagens do cinema autoral fantástico com a minha identidade brasileira? In: **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 61, nov. 2013.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Crítico**. Brasil: CinemaScópio, 2008.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Eletrodoméstica**. Brasil: CinemaScópio; Ruptura Cinematográfica, 2005.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Enjaulado**. Brasil: Center Produções, 1997.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **O som ao redor**. Brasil: CinemaScópio, 2012.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Recife frio**. Brasil: CinemaScópio, 2009.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros**: O som ao redor, Aquarius, Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Vinil verde**. Brasil: CinemaScópio; Símió Filmes, 2004.

MENDONÇA FILHO, Kleber; DORNELLES, Juliano. **Bacurau**. Brasil: CinemaScópio; SBS Productions; Globo Filmes, 2019.

MENEZES, Paulo. **À meia-luz**: cinema e sexualidade nos anos 70. São Paulo: Editora 34, 2013.

MESSINA, Marcello; SANTOS FILHO, Cicero Dantas; SILVA, Jeissyane Furtado; GOMES, Ghisi Lisânia; SOMA, Teresa Di. Realidade, branquitude e branquemanto no cinema brasileiro contemporâneo: Que horas ela volta?, Aquarius e O crime da Gávea. In: ARAUJO, Denize; CARREGA, Jorge; FECHINE, Ingrid (Orgs.). **Perspectivas luso-brasileiras em**

artes e comunicação vol. 2. Campina Grande-PB: Grupo de Pesquisa “Comunicação, Memória e Cultura Popular”, UEPB, 2019.

MIÉLE; BÔSCOLI, Ronaldo. **O fino da bossa.** São Paulo: TV Record, 1965-1967.

MILLER, George. **Mad Max.** Austrália: Kennedy Miller Productions; Crossroads, 1979.

MILLER, George. **Mad Max: estrada da fúria.** Austrália: Warner Bros., 2015.

MILLER, Scott. **Sex, drugs, rock and roll, and musicals.** Líbano, EUA: University Press of New England, 2011.

MOLES, Abraham. **O Kitsch.** São Paulo: Perspectiva, 1994.

MORAES, Vinicius de. **Orfeu da Conceição.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7029>. Acesso em: 27 fev. 2020.

MORAES, Vinicius de. **Samba da benção.** Brasil: Elenco, 1967.

MORAIS, Frederico de. Reescrevendo a história da arte latino-americana. *In: Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul.* Exh. cat., Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.

MORENA, Cris. **Chiquititas.** São Paulo: SBT, 1997-2001.

MOUTINHO, Laura. Entre o realismo e o ficcional: representações sobre “raça”, sexualidade e classe em dois romances paradigmáticos de Jorge Amado. *In: Physis: Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 307-327, 2004.

MUYLAERT, Anna. **Mãe só há uma.** Brasil: Dezenove Som e Imagem; Africa Filmes, 2016.

MUYLAERT, Anna. **Que horas ela volta?.** Brasil: Gullane; Africa Filmes, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **Also sprach Zarathustra: ein buch für alle und keinen.** Chemnitz: Ernst Schmeitzner, 1883-1885.

NOLAN, Christopher. **Batman: o cavaleiro das trevas ressurgue.** EUA: Warner Bros., 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**, Porto Alegre, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 4 nov. 2017.

NOVOS BAIANOS. **Acabou chorare.** Brasil: Som Livre, 1972.

NOVOS BAIANOS. **Dona Nita e Dona Helena.** Brasil: RGE, 1970.

NUNES, Benedito. Estética e correntes do Modernismo. *In: ÁVILA, Affonso (Org.). O modernismo.* São Paulo: Perspectiva, 1975.

OITICICA, Hélio. **Tropicália.** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967.

OLIVEIRA, Manuel de. **O estranho caso de Angélica**. Portugal: Les Films de l'Après-Midi; Eddie Saeta S.A.; Filmes do Tejo, 2010.

OLIVEIRA, Sayonara Amaral de. Das impertinências do corpo de Gabriela no romance de Jorge Amado. *In: Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 4, p. 23-30, 2011.

OS MUTANTES. **Bat macumba**. Brasil: Philips Records, 1968.

OS MUTANTES. **Panis et circenses**. Brasil: Polydor, 1968.

PADILHA, José. **Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro**. Brasil: Zazen Produções; Feijão Filmes, 2010.

PADILHA, José. **Tropa de Elite**. Brasil: Zazen Produções; Posto 9; Feijão Filmes; The Weinstein Company, 2007.

PAIXÃO CÔRTEZ. **Chimarrita**. Brasil: Midia Brasil, 1977.

PASSOS, José Luiz. **O sonâmbulo amador**. Rio De janeiro: Objetiva, 2012.

PAULO GAUDÊNCIO. **Jovem urgente**. Brasil: TV Cultura, 1969.

PEREIRA DOS SANTOS, Nelson. **Rio, 40 graus**. Brasil: Equipe Moacyr Fenelon, 1955.

PEREIRA DOS SANTOS, Nelson. **Vidas secas**. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Regina Filmes; Sino Filmes, 1963.

PEREIRA, Ives da Silva Duque; SCOTTO, Gabriela. Lugar, memória e resistência na representação da cidade: a produção de sentidos no filme *Aquarius*. *In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL*, 17., 2017, São Paulo. **Anais eletrônicos [...]**, São Paulo: ANPUR, 2017. Disponível em: <http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR_Anais/ST_Sesses_Tematicas/ST%206/ST%206.3/ST%206.3-02.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2018.

PESSOA, Fernanda. **Histórias que nosso cinema (não) contava**. Brasil: Studio Riff, 2018.

PESSOA, Fernando. **Deslembro incertamente. Meu passado**. *In: PESSOA, Fernando. Novas poesias inéditas*. Lisboa: Ática, 1973.

PINHEIRO, Renata. **Amor, plástico e barulho**. Brasil: Aroma Films; Boulevard Filmes, 2013.

PIRES, Julherme José. **A dimensão política do processo comunicativo: uma análise cidadã de Jogos Vorazes**. 2016. 160 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), São Leopoldo, 2016.

PONGE, Robert. 1968, dos movimentos sociais à cultura. **Organon**, Porto Alegre, n. 47, p. 39-55, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro. *In*: ÁVILA, Affonso (Org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PRATA, Hugo. **Elis**. Brasil: Bravura Cinematográfica, 2016.

PRATA, Mário; LOMBARDI, Carlos. **Bang bang**. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2005-2006.

QUEEN. **Another one bites the dust**. Reino Unido: EMI, 1980.

QUEEN. **Fat Bottomed Girls**. Reino Unido: EMI, 1978.

RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo ao inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RAÚL SEIXAS. **Gita**. Brasil: Philips Records, 1974.

REFN, Nicolas Winding. **Demônio de neon**. EUA: Space Rocket Nation, 2016.

REGINALDO ROSSI. **Recife minha cidade**. Brasil: EMI, 1984.

REZENDE, Julia. **De pernas pro ar 3**. Brasil: Globo Filmes, 2019.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICHARD STRAUSS. **Also sprach Zarathustra**, Op. 30. 1896.

RISÉRIO, Antonio. **Caymmi: uma utopia de lugar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Brasil: Copacabana Filmes; Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, 1964.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **Terra em transe**. Brasil: Mapa Filmes, 1967.

RODA VIVA. Brasil: TV Cultura, 1986-.

ROSA, João Guimarães. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSS, Gary. **Jogos Vorazes**. EUA: Lionsgate, Color Force, 2012.

ROTH, Lorna. Looking at Shirley, the ultimate norm: colour balance, image technologies, and cognitive equity. **Canadian Journal of Communication**, [S. l.], vol. 34, p. 111-136, 2009.

Disponível em: <<https://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/2196>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

ROWLING, J. K. **Harry Potter e a Pedra Filosofal**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SALLES, João Moreira. **Santiago**. Brasil: VideoFilmes, 2007.

SALLES, Walter. **Central do Brasil**. Brasil: VideoFilmes, 1998.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo**: decadência bonita do samba. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SANTAELLA, Lucia; RIBEIRO, Daniel Melo. A arqueologia benjaminiana para iluminar o presente midiático. In: MUSSE, Cristina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (Orgs.). **Comunicação, mídias e temporalidades**. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 59-78.

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

SANTOS, Adriana Cristina dos Santos; FARIAS, Drielly Tenório Marinho; PEREIRA, Rosilene Francisca dos Santos; BARROS, Albani de. A violência contra a mulher e o mito do amor romântico. **Cadernos de Graduação**, Ciências Humanas e Sociais, Maceió, v. 2, n.2, p. 105-120, 2014.

SANTOS, Gabriela Chiva de Sá e. **A curva na estrada**: questões de ficcionalidade em Aquarius. Scripta Alumni. Curitiba, n. 19, 2018. Disponível em: <<https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/article/view/917>>. Acesso em: 24 fev. 2019.

SANTOS, Max. **Lançamento do livro “Três roteiros”, de Kleber Mendonça Filho**. [S. l.: s. n.], 17 nov. 2020. 1 vídeo (1 hr 8 min 23 s). Publicado pelo canal Companhia das Letras. Disponível em: <https://youtu.be/JA2LKxDe05o>. Acesso em: 17 nov. 2020.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Rio, 40 graus**. Brasil: Equipe Moacyr Fenelon, 1955.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Vidas secas**. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Sino Filmes, 1963.

SANTOS, Roberto. **O grande momento**. Brasil: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1958.

SCHLICHTHORST, Carl. **O Rio de Janeiro como é (1824-1826)**: uma vez e nunca mais: contribuições de um diário para a história atual, os costumes e especialmente a situação da tropa estrangeira na capital do Brasil. Tradução de Emmy Dodt e Gustavo Barroso. Brasília: Senado Federal, 2000.

SCHMIDT, Frederico. **Brasília**: projeto capital. Brasil: TV Câmara, 2010.

SCHURMANN, David. **Pequeno segredo**. Brasil: Schurmann Filmes; Ocean Films, 2016.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. *In*: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEHGAL, Paul. A playful masterpiece that expanded the novel's possibilities. *In*: **The New York Times**. Nova York, 16 jun. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/06/16/books/review-posthumous-memoirs-bras-cubas-machado-de-assis.html>. Acesso em: 7 dez. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquívamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **Poiésis**, Niterói, n. 24, p. 35-58, 2014.

SGANZERLA, Rogério. **O bandido da luz vermelha**. Brasil: Urano Filmes, 1968.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STAR, Darren. **Sex and the city**. EUA: HBO, 1998-2004.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. Brasil: VideoFilmes, 2010.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. São Paulo: Planeta, 2013.

TEZUKA, Takashi. **Super Mario World**. Japão: Nintendo, 1990.

THE BEATLES. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. Reino Unido: Abbey Road Studios; Regent Sound Studios, 1967.

TOLEDO, Leslie Campaner de; ROCHA, Maria Anita Kieling; DERMMAN, Marina Ramos; DAMIN, Marzie Rita Alves; PACHECO, Mauren (org.). **Manual para o uso não sexista da linguagem**: o que bem se diz bem se entende. Porto Alegre: Secretaria de Comunicação e Inclusão Digital (Governo do Estado do Rio Grande do Sul), 2014.

TONACCI, Andrea. **Bang bang**. Brasil: Total Filmes, 1971.

TYSON, Neil deGrasse. **Cosmos**: uma odisséia do espaço-tempo. Estados Unidos: National Geographic Channel, 2014.

TYSON, Neil deGrasse. **Cosmos**: mundos possíveis. Estados Unidos: National Geographic Channel, 2020.

VASCONCELOS, Leite de. **Religiões da Lusitânia**: parte que principalmente se refere a Portugal. v.1 . Lisboa: Imprensa Nacional, 1897.

VELOSO, Caetano. **Tigresa**. Brasil: Philips Records, 1977.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERHOEVEN, Paul. **Elle**. França: SBS Productions, 2016.

VINÍCIOS DE MORAES; BADEN POWELL. **Canto de Ossanha**. Brasil: Forma, 1966.

VINÍCIUS DE MORAES; TOM JOBIM. **Garota de Ipanema**. Brasil: [s. n.], 1962.

WOHLLEBEN, Peter. **A vida secreta das árvores**. Tradução de Petê Rissatti. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

WADLEIGH, Michael. **Woodstock - 3 dias de paz, amor e música**. EUA: Wadleigh-Maurice, 1970.

WELLES, Orson. **Cidadão Kane**. EUA: RKO Radio Pictures; Mercury Productions, 1941.

WIER, Peter. **A última onda**. Austrália: McElroy & McElroy; Derek Power; The South Australian Film Corporation; The Australian Film Commission; Last Wave Productions, 1977.

WIERZCHOWSKI, Leticia. **A casa das sete mulheres**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

WOLF, Dick. **Lei & ordem**. EUA: NBC, 1990-2010.

WOOD JR., Edward D. **Plan 9 from outer space**. EUA: Reynolds Pictures, 1959.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

YAMASAKI, Tizuka. **Parahyba mulher macho**. Brasil: Centro de Produção e Comunicação; Embrafilme; Ponto Filmes; Sky Light Cinema, 1983.

ZAGURY, Eliane. A crítica no Modernismo. *In*: ÁVILA, Affonso (Org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ZÉ CELSO. **O rei da vela**. São Paulo: Teatro Oficina, 1967.

ZÉ CELSO. **Roda viva**. Rio de Janeiro: Teatro Ruth Escobar, 1968.

ZYGMUNT, Bauman. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.