

A CURVA NA ESTRADA: QUESTÕES DE FICCIONALIDADE EM *AQUARIUS*¹

THE CURVE ON THE ROAD: FICTIONALITY QUESTIONS IN *AQUARIUS*

Gabriela Chiva de Sá e Santos²

RESUMO: O artigo busca estudar algumas questões de ficcionalidade presentes no filme de Kleber Mendonça Filho, *Aquarius* (2016), analisando comparativamente os poemas inconjuntos de Caetano. Partindo da ideia de resistência apresentada no filme, foram definidos dois tópicos principais para o desenvolvimento desse trabalho com base na teoria do cinema de Münsterberg (ANDREW, 2002), que concebe a cinematografia como um processo mental, sendo eles a memória e a imaginação. A partir da comparação com Caetano, no entanto, foram observadas ainda as limitações dessas duas instâncias e de que maneiras elas foram representadas em *Aquarius*. Em vista disso, esta análise também abrange a pesquisa e investigação do próprio filme como objeto ficcional e procura discutir sobre as características da ficção no cinema nacional.

Palavras-chave: Ficcionalidade. Resistência. Memória. Imaginação. Cinema nacional.

ABSTRACT: The paper aims to study some fictionality questions in Kleber Mendonça Filho's film, *Aquarius* (2016), making a comparative analysis with Caetano's detached poems. Starting from the idea of resistance presented in the film and based on the Münsterberg's film theory (ANDREW, 2002), which conceives the cinematography as a process relative to the human mind, two major topics were defined for this research's development: the memory and the imagination. From the comparison with Caetano, however, it was observed the limitations of these two instances and how they were represented in *Aquarius*. So, this analysis also includes the research and investigation of the film itself as a fictional object and tries to reason about the characteristics of fiction in the national cinema.

Keywords: Fictionality. Resistance. Memory. Imagination. National cinema.

¹ Artigo recebido em 16 de abril de 2018 e aceito em 20 de junho de 2018. Texto orientado pela Profa. Dra. Patrícia da Silva Cardoso (UFPR).

² Mestranda do Curso de Letras (Estudos Literários) da UFPR.
E-mail: cssgabriela@gmail.com



INTRODUÇÃO

O segundo longa-metragem do cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho, *Aquarius*, chegou ao Brasil em setembro de 2016 após sua controversa estreia no Festival de Cinema de Cannes em maio do mesmo ano. Durante sua passagem pelo tapete vermelho do Festival, a equipe do filme fez um protesto silencioso³ denunciando o golpe político que culminou no *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff. Por conta desse episódio, *Aquarius* recebeu bastante visibilidade, tanto nas mídias nacionais quanto internacionais, mas também diversas críticas; uma delas, inclusive, ganhou destaque por estar presente no cartaz promocional do próprio filme. Contendo quatro pequenas críticas, o cartaz apresenta um trecho do texto do colunista da revista *Veja*, Reinaldo Azevedo, no qual é proposto às “pessoas de bem” (AZEVEDO, 2017) um boicote ao filme, vendo nesse ato de sabotagem uma obrigação, um dever a ser seguido por todas “as pessoas com vergonha na cara e amor à verdade” (AZEVEDO, 2017).

Seguindo a máxima popular “falem bem ou falem mal, mas falem de mim”, a inclusão da crítica negativa no cartaz promocional aliada da repercussão do protesto em Cannes acabou gerando certo alvoroço e curiosidade no público. Sofrendo um boicote ou não, *Aquarius* chegou à marca de 186.008 ingressos vendidos em seu primeiro mês de exibição no Brasil, registrando a venda de 55.724 deles somente no primeiro final de semana (ADORO CINEMA, 2017). Apesar de não ter sido o filme nacional com a maior bilheteria do país em 2016 (um posto que é dado, geralmente, às comédias), *Aquarius* se mostrou um exemplo de resistência: em primeiro lugar, por sua história se passar no Recife, ou seja, não ter se ambientado no espaço comum dos filmes nacionais que são os estados de São e Paulo e Rio de Janeiro; segundo, por ter uma protagonista mulher e que também não segue os estereótipos comuns às personagens femininas do cinema brasileiro (jovem e hiperssexualizada são apenas alguns exemplos); e, afinal, por todas as críticas e reflexões que são feitas ao longo do filme.

A mesma atmosfera de resistência que esteve presente na estreia de *Aquarius* em Cannes e em seu lançamento no Brasil (seja ela na forma de oposição a um governo ou na defesa e reação a um ataque ou crítica) está também no enredo do filme, representado por uma jornalista aposentada que se vê pressionada a vender seu apartamento a uma construtora. O longa de Mendonça Filho é, na verdade, repleto de oposições que sugerem essa resistência, sendo a

³ Enquanto posavam para as fotos no tapete vermelho do 69º Festival de Cinema de Cannes, o diretor, produtores, atores e atrizes de *Aquarius* retiraram de seus paletós e bolsas cartazes com frases como “*Brazil is experiencing a coup d'état*” [O Brasil está vivendo um golpe de estado] e “*The world cannot accept this illegitimate government*” [O mundo não pode aceitar esse governo ilegítimo].



principal delas o conflito entre as personagens Clara e Diego (interpretadas por Sônia Braga e Humberto Carrão). Essas duas personagens simbolizam a briga entre o edifício Aquarius e o **novo Aquarius**, isto é, o edifício Aquarius atual, como está, e o futuro edifício Aquarius, como será. É a partir do conflito inicial entre os dois Aquarius que se desenvolve este artigo, buscando discutir as questões da ficcionalidade presentes no filme de Mendonça Filho e tratando dos conceitos de memória e imaginação apresentados nele.

OS PROCESSOS DA MEMÓRIA

Em uma entrevista concedida ao jornal *El País*, quando é questionado sobre a origem de *Aquarius*, o diretor comenta que “Quería fazer um filme sobre um arquivo. Arquivos pessoais – memórias, experiências, relações com o presente, o passado e o futuro – enfim, o que cada pessoa leva consigo” (MORAES, 2017). De fato, *Aquarius* pode ser considerado um filme-arquivo em alguns aspectos. O primeiro deles é a técnica de montagem utilizada no filme, dividindo-o em três partes: o cabelo de Clara, o amor de Clara, e o câncer de Clara. Essa divisão contribui para a ideia de arquivo desejada por Mendonça Filho, pois, como as cenas de *Aquarius* não seguem uma ordem cronológica de acontecimentos, a divisão feita no filme ajuda a categorizar e organizar de um modo geral essas cenas dispersas no tempo. A montagem cinematográfica já é, em si, um ato de arquivamento, visto que organiza as cenas definindo o ritmo do filme ou mesmo o sentimento que determinada cena pretende passar. Para Munsterberg, o processo de fazer cinema é um processo mental, já que:

A mente não apenas vive num mundo em movimento, ela organiza esse mundo através da propriedade da atenção. Do mesmo modo, o filme não é mero registro do movimento, mas um registro organizado do modo como a mente cria uma realidade significativa. (...).

Num nível ainda mais elevado, Munsterberg confronta as operações mentais da memória e imaginação que superam a simples atenção para dar a esse mundo um sentido, um impacto, uma direção pessoal. (...). (ANDREW, 2002, p. 29)

Com base na relação entre a cinematografia e a mente humana propostas por Munsterberg, a opção pela montagem não cronológica do filme de Mendonça Filho também tem como função atuar na percepção do próprio



espectador. Nesse tipo de montagem, são apresentados planos diferentes em uma mesma cena, e cabe ao espectador fazer a ligação entre eles e apreender a cena como um todo. Em *Aquarius*, um momento que exemplifica esse fenômeno é a cena que vem logo em seguida à conversa entre Clara e sua amiga durante a festa de aniversário de Ladjane; elas conversam sobre o rapaz com quem Clara tivera um encontro na noite anterior e, enquanto Clara se lembra do acontecido, *flashes* do rapaz indo embora (no passado) se intercalam com a própria Clara (no presente) pensando nele. Ela se lembra dele saindo do apartamento e, em seguida, dela mesma fechando a porta quando o rapaz sai (um plano que se repete na cena seguinte). A cena em questão (Fig. 1) começa com Clara deitada em sua cama, inquieta. A composição da cena tem um tom escuro e azulado e logo em seguida, em uma fração de segundo, há um corte para o mesmo quadro da cena anterior no qual Clara fecha a porta. A partir daí, os quadros se alternam de Clara, acordada em seu quarto no presente, para a Clara na sala, dormindo, no passado.

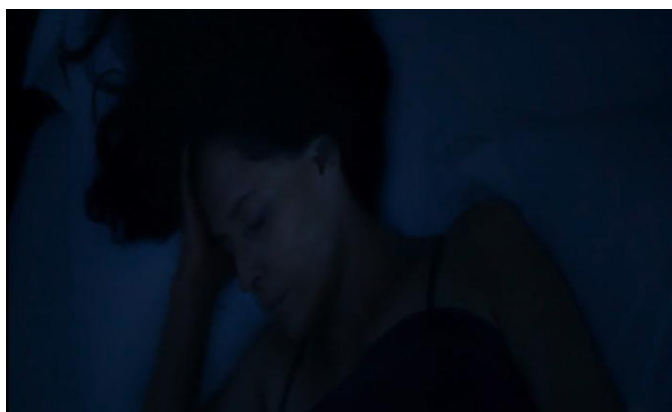


Figura 1: Clara dormindo em seu quarto, no presente. (AQUARIUS, 2016)



Figura 2: Clara lembrando-se da porta do apartamento, no passado. (AQUARIUS, 2016)



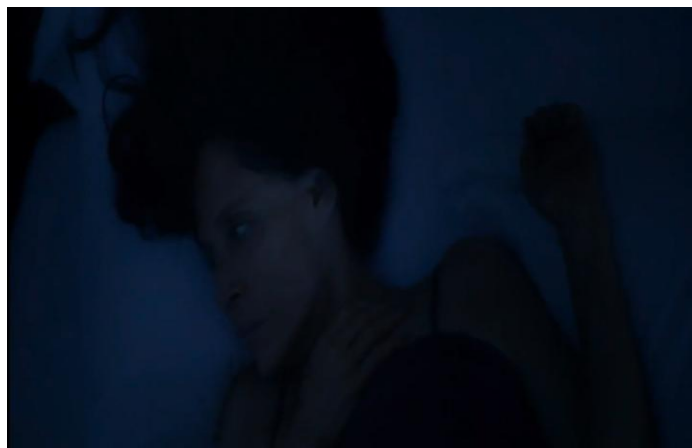


Figura 3: Clara não consegue mais dormir, no presente, lembrando da porta. (AQUARIUS, 2016)

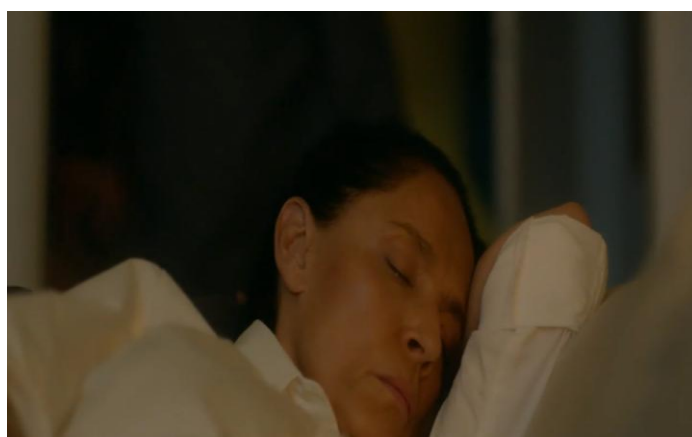


Figura 4: Lembrança de Clara dormindo, no passado. (AQUARIUS, 2016)

Analisando-a em termos técnicos, essa é uma cena curta (possui cerca de um minuto e meio) e repleta de cortes (pouco mais de quinze); se comparada com o tempo de duração das demais cenas do filme e a média de planos/cortes por cena do mesmo (geralmente compostas por planos sequência ou de tomadas longas com poucos cortes), ela até mesmo parece deslocada do restante da história, como se fosse uma cena **gratuita** ou sem sentido. O que está em questão nessa cena, entretanto, é justamente a contraposição de momentos diferentes no tempo (presente e passado), em que Clara procura lembrar se fechou a porta do apartamento. No espectador, cria-se o mesmo efeito de confusão e de desnorteamento da personagem, sem saber se o que está se passando é um sonho ou não, mas ao mesmo tempo fornece uma espécie de “dica visual” para que ele possa compreender o que se passa na cena: a primeira delas é a repetição de planos anteriores, como o plano em que a porta da frente está sendo fechada por Clara, e a segunda delas é a própria composição do quadro – no presente, o tom da cena é escuro e azulado, e no passado, a cor da cena é mais clara e brilhante. Nesse sentido, o filme é quase um quebra-cabeça – como propõe Eisenstein quando



relaciona a montagem cinematográfica com as charadas – pois apresenta uma série de justaposições de “pedaços de filme colados” (EISENSTEIN, 2002, p. 16) que buscam, em uma determinada ordem, seguir a lógica e coesão dentro de seu próprio universo. Ao espectador, portanto, cabe compreender as peças (cenas) que recebe e encaixá-las de uma maneira que faça sentido.

As relações entre o presente e o passado são um assunto constante em *Aquarius*. Em sua maioria, elas são representadas pelas memórias de Clara (a cômoda que fora da sua tia Lúcia, o disco de vinil comprado em uma livraria sebo em Porto Alegre, as fotografias nos álbuns de família, etc.), o que personifica a ideia de “arquivo pessoal” que Mendonça Filho comentou na entrevista ao *El país*. Além delas, outro aspecto que classifica *Aquarius* como um filme-arquivo é a sequência de fotografias da praia de Boa Viagem que abre o longa-metragem.



Figura 5: Uma das fotografias que aparece na sequência de abertura do filme. (AQUARIUS, 2016)

O próprio ato de fotografar já compreende as noções de registro e de documentação, mas, além disso, as fotografias apresentadas na abertura de *Aquarius* são todas em preto-e-branco, contribuindo para a interpretação de que se trata de algo antigo, de uma memória. As primeiras delas apresentam um parque na orla da praia, em seguida o aparecimento das casas, dos primeiros prédios, e depois a tomada da orla pelos prédios e apartamentos. Esse é o primeiro indício do que vai acontecer na história, demonstrando a **invasão** dos prédios como uma metáfora para a ação da construtora Bonfim, responsável pela compra do edifício Aquarius. Uma fotografia em especial (Fig. 5), a qual mostra um terreno de areia com apenas uma casa no centro, rodeado por outros terrenos repletos de casas, apartamentos e pequenos prédios, também sugere o isolamento de Clara e a solidão pela qual ela irá passar e a resistência que oferecerá ao seu entorno.

Desse modo, a memória se classifica como uma das principais temáticas de *Aquarius*. A partir das lembranças de Clara, o filme trata da memória como recordação, mas, além dela, aborda a manutenção e conservação da própria memória. Essa ideia de preservação das lembranças é construída durante o longa-



metragem por meio da comparação e da justaposição de situações que envolvem essa temática. Um primeiro exemplo é observado na cena em que Clara vai ao cemitério. Ela deixa uma flor no túmulo de seu falecido marido, limpa o local que estava cheio de galhos secos e vai embora; no caminho, ela vê dois coveiros retirando a ossada de um túmulo (Fig. 6). É através do contraste entre esses dois gestos em que é produzido o conflito e, a partir dele, surge a temática do esquecimento ou, ainda, da destruição da memória.



Figura 6: Coveiros retirando a ossada de um túmulo. (AQUARIUS, 2016)



Figura 7: Queima dos colchões. (AQUARIUS, 2016)



Figura 8: Bagunça nos arquivos. (AQUARIUS, 2016)



O mesmo acontece em outros dois momentos do filme: a queima dos colchões trazidos pela construtora Bonfim (Fig. 7) e a bagunça nos arquivos (Fig. 8). Na primeira cena, após uma noite de orgia em um dos apartamentos vagos do edifício Aquarius (autorizada pela construtora), os colchões utilizados para esse fim foram queimados no próprio pátio do edifício como que para apagar o que acontecera – literalmente, uma **queima de arquivo**. Já na segunda cena, quando Clara e sua amiga, atuando como sua advogada, buscam um documento que possa denunciar as atitudes da construtora, encontram o local do arquivo todo revirado (diferentemente do restante dos outros arquivos, todos organizados).

Por fim, a memória em *Aquarius* atua como um último aspecto: o imaginativo. Nesse sentido, ela funciona como instrumento de transferência de elementos ausentes para o presente. Em outras palavras, a memória serve como um gatilho para essa transposição. Por exemplo, quando Lúcia está recebendo uma homenagem em seu aniversário e ao observar uma cômoda no canto da sala (Fig. 9) começa a se lembrar do companheiro, Augusto. Nesse sentido, a memória atua principalmente como devaneio e imaginação. Por outro lado, na cena do aniversário de Ladjane quando os convidados estão cantando parabéns, a aniversariante mantém uma foto do filho já falecido ao seu lado (Fig. 10) como uma maneira de evocar a sua presença. Com base nesses princípios imaginativos da memória, se inicia a questão acerca dos limites da imaginação.



Figura 9: A cômoda de tia Lúcia. (AQUARIUS, 2016)





Figura 10: A foto do filho de Ladjane. (AQUARIUS, 2016)

OS LIMITES DA IMAGINAÇÃO

Além da imaginação como devaneio e como transposição de elementos ausentes, existe em *Aquarius* a discussão dos limites ou mesmo deficiências da imaginação. Quando Frye define que o ser humano é capaz de ver ou enxergar o meio em que vive, mas ao mesmo tempo pode criar ou imaginar outros mundos, ele declara que:

Em relação ao mundo em que ele [o homem] vê, ou meio ambiente, a atitude essencial de sua mente é a do reconhecimento, a habilidade de ver as coisas como elas são, a compreensão clara do que é, enquanto distinto daquilo que fosse. Essa é uma atitude também associada, algumas vezes corretamente, com a razão. (FRYE, 2000, p. 167)

Em termos gerais, o ser humano está apto a diferenciar situações reais das imaginárias, e é justamente nessa tecla em que o filme de Mendonça Filho vai bater. Quando, por exemplo, na sequência em que Clara se questiona se fechou a porta do apartamento (Fig. 1, 2 e 3), o espectador compreende que o cenário é confuso ou que pelo menos remete a confusão que a personagem sentia no momento. Em outra cena, no entanto, a deficiência da imaginação fica mais evidente: após a queima dos colchões, Clara confronta Diego (Fig. 11) – um dos responsáveis pela construtora Bonfim – e a discussão dos dois acaba chegando ao ponto principal da desavença existente entre eles que é, afinal, a compra do apartamento de Clara no edifício Aquarius. Quando o rapaz menciona



que o prédio está vazio, Clara nega e Diego parte para uma espécie de chantagem, tentando convencê-la de que o edifício Aquarius está velho, ultrapassado e que não há mais condições para que ela, “uma pessoa de mais idade” (AQUARIUS, 2016), possa ficar morando ali sozinha.



Figura 11: Discussão entre Diego e Clara. (AQUARIUS, 2016)⁴

Duas falas dessa discussão merecem destaque e servem para explicar e definir as características de cada personagem e os lados que assumem no decorrer da história. A primeira é quando Clara contesta a acusação de Diego sobre o prédio estar vazio, dizendo que “não, o prédio não está vazio, eu estou aqui, eu moro aqui” (AQUARIUS, 2016). Em contrapartida, Diego responde que o prédio já não tem mais condições e confessa que já não o vê mais, pois só consegue “pensar na quantidade de pedreiros, de operários, de familiares que me ligam todo dia desesperados para saber se a tal dona Clara finalmente tomou a decisão correta (...)” (AQUARIUS, 2016). Apesar de Clara ser considerada uma pessoa conservadora, no sentido literal de que conserva as suas memórias, ela vive de fato o presente. Diego, pelo contrário, apenas projeta as coisas para o presente/futuro, sem conseguir verdadeiramente enxergá-lo (tanto que é só quando Clara o faz perceber que seu projeto para o novo edifício Aquarius só vai sair mesmo do papel quando ele chegar aos 50 ou 60 anos de idade que o rapaz muda de atitude e sai da defensiva).

Sendo assim, é possível aproximar a deficiência da imaginação presente em *Aquarius* com os *Poemas inconjuntos* de Caeiro, principalmente quando o autor trata do pensamento e dos sentidos. Em seus poemas há uma

⁴ A composição da cena define os **lados** assumidos pelas personagens: Diego e Clara ficam frente a frente, em lados opostos do quadro, e Ladjane fica ao lado de Clara. Traçando uma linha imaginária para dividir a cena, esses lados ficam ainda mais evidentes.



priorização dos sentidos – ou o ato de sentir – em relação ao pensamento – ou o ato de pensar. No poema *Hoje de manhã saí muito cedo*, por exemplo, o eu-lírico é literalmente guiado por seus sentidos: “(...) segui o caminho para onde o vento me soprava nas costas. / (...). / Vou onde o vento me leva e não me / Sinto pensar” (CAEIRO, 2017c). O pensamento, então, deixa de ser essencial e torna-se apenas um ato posterior ao ato de sentir. No caso do poema *Estou doente...*, por outro lado, o pensamento é visto como uma doença que pode ser **curada** pelos sentidos: “Estou doente. Meus pensamentos começam a estar confusos, / Mas o meu corpo, tocando nas coisas, entra nelas. / Sinto-me parte das coisas com o tacto / E uma grande libertação começa a fazer-se em mim, (...)” (CAEIRO, 2017b). Há, no entanto, um poema de Caetano Veloso que se aplica aos tipos de imaginação representados por Clara e Diego, o *Para além da curva da estrada*:

Para além da curva da estrada
Talvez haja um poço, e talvez um castelo,
E talvez apenas a continuação da estrada.
Não sei nem pergunto.
Enquanto vou na estrada antes da curva,
Porque não posso ver senão a estrada antes da curva
De nada me serviria estar olhando para outro lado
E para aquilo que não vejo.
Importemo-nos apenas com o lugar onde estamos.
Há beleza bastante em estar aqui e não noutra parte
[qualquer. (CAEIRO, 2017d)]

No poema, a imaginação parece ser recusada pelo eu-lírico, mas ele a utiliza de certa forma quando cogita as possibilidades do que possa existir além da curva da estrada (um poço... Um castelo... Ou apenas a continuação da estrada?). Entram em questão alguns dilemas como o ver e o não ver (é possível acreditar em algo sem ver? Ou ainda, é possível **imaginar** sem ver?), o existir e o não existir, o que de fato **é** e o que **poderia ser**. De alguma forma, é o mesmo que acontece no desentendimento entre Clara e Diego. Na cena em que Diego e seu avô trazem uma contraproposta para a compra do apartamento de Clara, por exemplo, o rapaz comenta que uma das boas notícias do novo projeto da construtora é que ele se chama “Aquarius”, o novo Aquarius, pois a “ideia é manter o nome do mesmo edifício que existia no lote. (...). É uma forma de preservar a memória da edificação” (AQUARIUS, 2016). Ignorando o fato de que o edifício Aquarius ainda existe e que ainda há uma moradora vivendo ali, Diego começa a divagar sobre a curva da estrada; isto é, ele deixa de enxergar a situação presente. É nesse sentido que Caetano Veloso trata da imaginação doente, como visto no poema *A criança que pensa em fadas e acredita em fadas*: “A criança que pensa em fadas e



acredita nas fadas / Age como um deus doente, mas como um deus. / Porque embora afirme que existe o que não existe / Sabe como é que as coisas existem (...)” (CAEIRO, 2017a). A deficiência da imaginação se encontra justamente nessa compreensão parcial do mundo, pois ao mesmo tempo em que compreende a existência geral das coisas não consegue entender a diferença entre o que é de fato existente e real do que é existente apenas na imaginação.

Uma vez que Diego está em um limbo entre o presente o futuro, Clara, por outro lado, vive o presente trazendo constantemente o seu passado e as suas memórias consigo. Ela, porém, é capaz de se adaptar e resistir a essa balança temporal de um modo que consegue aproveitar o momento presente. Na cena em que Clara está no carro com seu sobrinho isso fica mais claro: quando ele diz à tia que passou as músicas que ela queria para um *pen-drive*, ela parece decepcionada e o espectador logo presume que Clara não gosta das novas tecnologias. Logo em seguida, sem dar muito espaço para a dúvida, essa ideia é desmentida de uma maneira bem sutil: “Mas depois você vai passar para o meu celular?” (AQUARIUS, 2016), Clara diz apenas. Com relação a isso, há também uma quebra de estereótipos que é bastante importante para a construção da história e das próprias personagens. Clara não é apresentada como uma senhora saudosa que só vive de suas lembranças em sua velha casinha no edifício Aquarius; não, ela é uma jornalista aposentada, dona de cinco apartamentos, que vai à praia, pratica exercícios, vai a festas, namora, escuta discos de vinil e mp3. Enfim, ela consegue de fato encontrar a beleza na **própria** estrada.

CONCLUSÃO

Depois de muitas curvas até chegar aqui, *Aquarius* prova que é mesmo um exemplo de resistência de várias maneiras. Em sua riqueza de detalhes que vão desde a composição das cenas, a escolha de cores, trilha sonora e etc. até discussões em que a sociedade brasileira ainda não consegue chegar a um acordo como, por exemplo, o racismo e a separação e desigualdade entre as classes, o filme acaba abrangendo um núcleo muito maior de conteúdos e questões do que foi discutido neste artigo. A maneira pela qual ele foi construído também tem uma função importante nessa resistência, pois ao escolher não seguir a ordem cronológica dos acontecimentos da história, cria um constante jogo com o espectador. Seguindo a premissa de Eisenstein de que a propriedade da montagem “consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma qualidade, que surge da justaposição” (EISENSTEIN, 2002, p. 14), não há em *Aquarius* apenas uma documentação ou mero registro de cenas e planos escolhidos ao acaso, mas uma realidade significativa construída através dos conflitos e oposições entre as cenas.



O filme de Mendonça Filho, com efeito, é construído pelos conflitos e também por essa razão se torna um filme **de** resistência e **sobre** a resistência. Essa ideia é representada, embora de uma maneira bem simbólica, pelos cabelos de Clara. Logo nos primeiros minutos do filme Clara é apresentada ainda jovem e com os cabelos bem curtos para que, logo em seguida, o espectador descubra que ela é sobrevivente de um câncer: primeiro por meio de um discurso oferecido por seu marido na festa de tia Lúcia (no passado) e depois na cena em que Clara (no presente) chega da praia, tira o maiô para tomar banho e há uma cicatriz em seu peito. No presente e com os cabelos já bem mais longos, Clara os mantém geralmente presos em um coque, mas na cena em que ela observa Diego e o avô saindo do apartamento após a primeira visita do jovem ao mesmo, Clara solta o cabelo (Fig. 12). É uma cena bastante sutil, mas que sugere a imagem de resistência e perseverança da personagem. As presilhas que ela utiliza para prender os cabelos também têm a sua importância: quando Clara vai à praia, por exemplo, ela também solta os cabelos e dá as presilhas para o salva-vidas, seu amigo e alguém que ela confia. Todos os elementos em *Aquarius*, por menores que sejam, possuem uma função na história e contribuem para a narrativa. A resistência, portanto, é uma série de ações que geram reações e onde nada é gratuito, tudo é pensado para estar lá.



Figura 12: A resistência personificada por Clara. (AQUARIUS, 2016)

Além disso, algo que é bastante significativo no cinema nacional e que está bastante presente em *Aquarius* é o tempo de filmagem das cenas. São tomadas longas, praticamente sem cortes entre os planos e que contribuem para a ideia de que as cenas não são de fato cenas simuladas por atores em um set de filmagem, mas acontecimentos reais que foram captados pela câmera. Nesse sentido, a câmera atua como os olhos do próprio espectador, visto que geralmente assume apenas um ponto de vista e o que torna a cena muito mais subjetiva. Esse é um fator que contribui muito para a discussão de realidade no cinema e que, direta ou indiretamente, foi trabalhado no filme. Veloso, em seu artigo sobre o



filme conterrâneo e contemporâneo de *Aquarius*, *Boi neon*, trata esse fenômeno por "verdade estética", uma vez que:

A verdade estética das imagens, dos sons e das personalidades que se apresentam [no filme] é tão intensa que o espectador não é levado a pensar que as situações insólitas que presencia foram concebidas de antemão e só no set de filmagem ganharam credibilidade surpreendente. Não. O espectador, ao contrário, sente como se aquelas coisas todas tivessem acontecido, e o cineasta tivesse sido irresistivelmente arrebatado por elas – e tivesse de registrá-las. (VELOSO, 2017)

O estilo de filmagem utilizado no cinema brasileiro parece, portanto, ser feito em tempo real. Nessa perspectiva, *Aquarius* além de discutir as questões de ficcionalidade, torna-se propriamente um dilema ficcional porque não se trata de um filme-documentário, mas mesmo assim parece tratar de situações reais. É o que Bazin vai chamar de "mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem (...)" (BAZIN, 1991, p. 30). Nesse aspecto, *Aquarius* consegue absorver a realidade e transpô-la no filme de uma maneira tão esmerada e cuidadosa que nem parece que se trata de uma obra ficcional. O espectador acredita e compra essa realidade ficcional do filme de Mendonça Filho como a criança do poema de Caetano que acredita na existência das fadas. Ele, enfim, se perde na curva da estrada sem mesmo saber que está perdido.

REFERÊNCIAS

ADORO CINEMA. *Aquarius*. Bilheteria no Brasil. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-239210/bilheterias/>. Acesso em: 20 nov. 2017.

ANDREW, J. D. Hugo Munsterberg. In: _____. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 25-30.

AQUARIUS. Direção de Kleber Mendonça Filho. BRA: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd, Michel Merkt e Imovision – Tag Cultural; Vitrine Filmes, 2016. 1 DVD (145 min).

AZEVEDO, R. *Assim que "Aquarius" estreiar no Brasil, o dever das pessoas de bem é boicotá-lo*. Que os esquerdistas garantam a bilheteria. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/assim-que-aquarius-estreiar-no-brasil-o->



dever-das-pessoas-de-bem-e-boicota-lo-que-os-esquerdistas-garantam-a-bilheteria/. Acesso em: 20 nov. 2017.

BAZIN, A. O mito do cinema total. In: _____. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 27-32.

CAEIRO, A. *A criança que pensa em fadas e acredita em fadas*. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/348>. Acesso em: 6 dez. 2017a.

_____. *Estou doente*. Meus pensamentos começam a estar confusos. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/360>. Acesso em: 6 dez. 2017b.

_____. *Hoje acordei muito cedo*. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3230>. Acesso em: 6 dez. 2017c.

_____. *Para além da curva da estrada*. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2666>. Acesso em: 6 dez. 2017d.

EISENSTEIN, S. Palavra e imagem. In: _____. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 13-50.

FRYE, N. O imaginativo e o imaginário. In: _____. *Fábulas da identidade: ensaios sobre mitopoética*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000, p. 167-184.

MORAES, C. Kleber Mendonça: "Sucesso não é ter 2 milhões de espectadores e nada mais". Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/28/cultura/1461846720_654402.html. Acesso em: 22 nov. 2017.

VELOSO, C. *O poema dos gêneros e a verdade estética de "Boi neon"*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/05/1773124-o-poema-dos-generos-e-a-verdade-estetica-de-boi-neon.shtml>. Acesso em: 8 dez. 2017.

