

Olhar e construir o entorno: o uso do zoom em *O som ao redor* (2013), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019)

Por Luís Henrique Marques Ribeiro* e Luiz Antonio Mousinho Magalhães**

Resumo: O artigo analisa aspectos das relações sociais no Brasil contemporâneo, representadas nos filmes *O som ao redor* (2013), *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho e *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, com investigação da tematização da desigualdade social brasileira. Para isso, dedicamos atenção especial ao uso do zoom, enquanto elemento técnico-estético, relacionado especialmente à abordagem das categorias espaço narrativo e personagem (Brito, 1997; Gaudreault e Jost, 2009). Buscaremos examinar os espaços urbanos (Santos, 1996) ficcionalmente representados, cuja concepção constrói olhares sobre a experiência de cidade (Peixoto, 2004), procurando cumprir a função da crítica em observar como o elemento externo, o social, se torna interno às obras abordadas, conforme a sugestão de Antonio Candido (2000). E atentos ainda à afirmação de Ella Shohat e Robert Stam, ao lembrarem que o cinema não se refere diretamente ao “mundo”, mas representa suas linguagens e discursos (2006).

Palavras-chave: cinema Brasileiro, zoom, espaço narrativo, personagem.

Mira y construye el entorno: el uso del zoom en *O som ao redor* (2013), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019)

Resumen: El artículo analiza aspectos de las relaciones sociales en el Brasil contemporáneo, representado en las películas *O som ao redor* (2013), *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho e *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, con una investigación sobre el tema de la desigualdad social brasileña. Para ello, prestamos especial atención al uso del zoom, como elemento técnico-estético, especialmente relacionado con el abordaje de las categorías espacio narrativo y personaje (Brito, 1997; Gaudreault y Jost, 2009). Buscaremos examinar los espacios urbanos (Santos, 1996) que son ficcionalizados, cuya concepción construye visiones sobre la experiencia de la ciudad (Peixoto, 2004), buscando cumplir la función crítica de observar cómo el elemento externo, lo social, se vuelve interno a las obras se acercaron, como sugiere Antonio Candido (2000). Y aún atentos a la afirmación de Ella Shohat y Robert Stam, cuando recuerdan que el cine no se refiere directamente al “mundo”, sino que representa sus lenguajes y discursos (2006).

Palabras clave: cine brasileño, zoom, espacio narrativo, personaje.

To look and to build the surroundings: the use of zoom in *O som ao redor* (2013), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019)

Abstract: This article analyzes aspects of social relations in contemporary Brazil, represented in *O som ao redor* (2013), *Aquarius* (2016) Kleber Mendonça Filho's films, and *Bacurau* (2019) Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles's films, focusing on social inequality in Brazil. We pay special attention to the use of zoom as a technical-aesthetic element, especially in terms of narrative space and character (Brito, 1997; Gaudreault and Jost, 2009). It examines fictionalized urban spaces (Santos, 1996) based on views about the city experience (Peixoto, 2004) focusing on the way the social, which is external, is internalized in these films as suggested by Antonio Candido (2000), and bearing in mind Ella Shohat and Robert Stam's warning that cinema does not refer directly to the "world", but represents its languages and discourses (2006).

Key words: brazilian cinema, zoom, narrative space, character.

Fecha de recepción: 12/04/2020

Fecha de aceptación: 17/05/2021

Introdução

A personagem de ficção constitui-se como um eixo sobre o qual a ação e a economia narrativa estão organizadas (Reis e Lopes, 1988). O espaço, por sua vez, enquadra a personagem (Lins, 1976) de modo geográfico, histórico, existencial, linguístico e também com relação a outros personagens (Santos e Oliveira, 2001). Dessa maneira, o conceito de espaço narrativo demanda uma abordagem transdisciplinar, pois há uma multiplicidade de acepções advindas de vários campos de conhecimento (Brandão, 2013).

Será a partir das categorias de espaço narrativo e personagem que analisaremos as questões sociais ficcionalmente representadas em *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013) e *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019).

O uso do zoom enquanto recurso técnico-estético (Brito, 2007; Gaudreault e Jost, 2009) será analisado em correlação com os conceitos referidos, na observação do tecido social no filme, relacionando o interesse estético em relação à obra com a inclusão da atenção a seu cunho histórico, social e político, conforme sugere Robert Stam (2008: 38), ao observar que as questões estéticas estão “intrinsecamente associadas às questões sociais que tem a ver com a estratificação social e a distribuição do poder” (Stam, 2008: 38). Na observação do que há de historicidade nas próprias formas (Stam, 2008) podemos refletir o zoom e outras opções formais no destaque dado a muros, grades, arranha-céus e atores sociais, como tradutores de movimentos socioeconômicos tensionados ao longo da narrativa.

Ao analisarmos o conceito de espaço na narrativa fílmica (em tensão com o espaço social) consideraremos que a imagem é um texto não verbal que, ao lado das falas das personagens, arquiteta o seu desenvolvimento. André Gaudreault e François Jost destacam a importância do espaço na imagem cinematográfica, assinalando o específico do cinema por apresentar “ao mesmo tempo as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas” (2009: 98). De modo paralelo, Ella Shohat e Robert Stam chamam a atenção para o dado de que “o som, a voz, o diálogo e a língua” são marcadamente importantes no cinema (2006: 311). Dessa maneira, chegamos a uma conceituação de espaço cuja textura é resultado das relações entre as camadas de conteúdos dinâmicos da imagem, dos diálogos e dos sons que integram a trilha sonora, bem como da elaboração dos silêncios. Ainda, em adição a esse quadro conceitual,

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à

movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). (Reis e Lopes, 1988: 204).

Lembrando ainda, quanto ao espaço, ponderação de Marcel Martin quando o autor assinala que o cinema “reproduz de forma bastante realista o espaço material real e, além disso, cria um espaço estético absolutamente específico” imbuído de “um caráter artificial, construído e sintético” (Martin, 2003: 208).

Tendo estabelecido o terreno analítico que procederemos nesta análise, damos continuidade ao trazer algumas reflexões de Gilles Deleuze sobre o neorrealismo, a *nouvelle vague* e cineastas específicos no exame de aspectos de *O som ao redor*, em sua estrutura paratática, elíptica, com seus tempos mortos e seus espaços que não se justificam apenas por um esforço referencial.

O filósofo francês ressalta como o crítico de cinema André Bazin indicava a exigência de critérios estéticos para compreensão dos filmes neorrealistas, tendo em vista o neorrealismo italiano como passível de definição para muito além do conteúdo social (Deleuze, 2018). Segundo Deleuze, para Bazin era o caso de colocar “uma nova forma de realidade, supostamente dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes”. (2018: 11). Assim, o neorrealismo “visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado” (2018: 11).

Por outro lado, pensando os tempos em Michelangelo Antonioni, Deleuze (2018: 19) ressalta que estes não mostram somente as “banalidades da vida cotidiana, eles colhem as consequências ou o efeito de um acontecimento relevante que é apenas constatado enquanto tal, mesmo sem ser explicado (a separação de um casal, o repentino desaparecimento de uma mulher...)”. Para

Deleuze, o “método da constatação em Antonioni tem sempre a função de reunir os tempos mortos e os espaços vazios: tirar todas as consequências de uma experiência decisiva passada, uma vez que já aconteceu e tudo foi dito” (2018: 19).

Os tempos mortos construído em termos de “planos travesseiro” (*pillow shots*) e os espaços (“quaisquer”) sem causalidade imediata também são percebidos no cineasta Yasujiro Ozu por Deleuze, que destaca as potencialidades libertadoras na observação do cotidiano banal. “O próprio Ozu não é guardião dos valores tradicionais ou reacionários, é o maior crítico da vida cotidiana. Do próprio insignificante ele extrai o intolerável, com a condição de estender sobre a vida cotidiana a força de uma contemplação rica de simpatia ou piedade” (2018: 36). Mirando soluções de Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard e, de outra forma, Federico Fellini, no que toca aos afrouxamentos das causalidades e da narratividade, Deleuze ressalta que “a fraqueza dos encadeamentos motores, as ligações fracas têm a capacidade de liberar grandes forças de desintegração”. (2018: 37).

Dito isto, parece haver, na compreensão dos modos de organização e operação imagéticas acentuadamente em *O Som ao Redor*, mas também presente em *Aquarius* e *Bacurau*, a articulação espaço-temporal ambígua no sentido de colocar em rede múltiplas camadas de significado considerando a função dos contextos históricos alavancados nas representações da realidade brasileira e seus modos de expressão.

Em suma, o presente artigo tem por objetivo analisar aspectos das relações sociais no Brasil contemporâneo, representadas nos filmes *Aquarius*, *O som ao redor* e *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho, com investigação da tematização da desigualdade social brasileira. Para isso, dedicamos atenção especial ao uso do zoom enquanto elemento técnico-estético, relacionado especialmente à abordagem das categorias espaço narrativo e personagem (Brito, 1997;

Gaudreault e Jost, 2009). Buscaremos examinar os espaços urbanos (Santos, 1996) ficcionalmente representados, cuja concepção constrói olhares sobre a experiência de cidade (Peixoto, 2004), procurando cumprir a função da crítica em observar como o elemento externo, o social, se torna interno às obras abordadas, conforme a sugestão de Antonio Candido (2000). E atentos ainda à afirmação de Ella Shohat e Robert Stam, ao lembrarem que o cinema não se refere diretamente ao mundo, mas representa suas linguagens e discursos (2000). Enfatizaremos na abordagem “o jogo das vozes, dos discursos e das perspectivas, incluindo aqueles operantes no interior da própria imagem” (Stam, 2003: 306).

Zoom cinematográfico: olhares sobre a desigualdade social

O início de *O som ao redor*, com trilha percussiva tensa remete ao universo rural, dos engenhos, das casas grandes, em imagens fixas, fotos em preto e branco, onde são vistas a monocultura açucareira, família de trabalhadores, trabalhadores em ação com técnicas rudimentares (enxadas, facões), feitores, fazendeiros, festas populares, e algumas delas remetendo talvez às lutas camponesas que foram travadas nos anos 60 e 70, com a vitória do modelo de concentração de terra e de renda. Além disso, essa sequência de fotografias filmadas, mobiliza um intertexto explícito (a concentração fundiária e seus desdobramentos) com o documentário *Cabra marcado pra morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), atualizando uma rede de memória no âmbito relacional dos contextos cinematográficos e sociais.

Em *Os ares do mundo* (1991), Celso Furtado debate o processo de concentração de riquezas no Brasil, para além de crises econômicas, atesta as desigualdades regionais, a situação mais acentuada ainda de marginalização da população negra brasileira (1991: 183). Refletindo sobre a virada dos anos 60 para os 70, momento “brutal [...] de arrocho salarial e concentração de renda” (Furtado, 1991: 177) o economista paraibano relembra, nesse livro de

memórias de sua trajetória como pesquisador, seminários que organizou em 1968 na Universidade de Paris, onde destacava a importância da investigação em torno da propriedade de terra para se entender processos históricos centrais na desigualdade brasileira.

No caso do Brasil [...] o estudo de sua estrutura agrária é de significativa importância para entender a estranha combinação entre abundância de recursos naturais e persistência de baixos salários. O binômio latifúndio-minifúndio permite que as terras aráveis brasileiras sejam subutilizadas em extensas áreas, ao mesmo tempo que obriga a população rural a empilhar-se em reduzidos espaços; a apropriação das terras aráveis por uma reduzida minoria força a massa da população rural a aceitar baixíssimos salários para sobreviver. Assim, a estrutura agrária, de um lado, e uma tecnologia industrial geradora de poucos empregos, de outro, operam no sentido de concentrar a renda e de excluir a massa da população dos benefícios do desenvolvimento. (Furtado, 1991: 174).

Destacando a crise econômica brasileira vivida nos anos 1980, Furtado sublinhava como, em meio à crise o processo de concentração de renda seguiu seu curso, a despeito da mesma. O economista enfatizava que o desafio que se impunha ao Brasil não seria de ordem econômica, e sim de ordem social (1991: 183). Entre 1967 e 1972 no período de grande crescimento econômico chamado “milagre brasileiro”, a dívida externa brasileira triplicou (Pilagallo, 2002: 131-13). A imagem, vendida pela área econômica do regime militar, de que o bolo deveria crescer para depois ser dividido é a síntese de um momento de aprofundamento das desigualdades no país. O economista Paul Samuelson, do *Massachusetts Institute of Technology*, Nobel de Economia, previa, em 1973, o sucesso econômico brasileiro (e de “outros regimes ditatoriais”) como “coisa de curto prazo”. (Samuelson apud Gaspari, 2014: 259).

Elencamos esse dado à discussão para refletir sobre o final de *O som ao redor*, delineando o aspecto social que costura a obra e será central em nossa análise ao associá-lo com os elementos técnicos da linguagem cinematográfica, dentre

eles, o *zoom*. Dessa maneira, a última cena de *O som ao redor* revela um ato de violência no campo, relacionado à propriedade de terra, evento diegeticamente situado um ano antes do fim da ditadura militar. A permuta de parte do poderio advindo do poder rural em imóveis nas capitais vai se delineando como tema e discussão tramada pelo filme.

Depois de termos indicado nossas categorias analíticas e explicado as razões que pensamos serem as mais eficazes para o nosso trabalho, façamos textualmente, neste ponto, um movimento metafórico de *zoom*: América Latina. Brasil. Nordeste. Cinema. As palavras e os pontos finais podem representar um movimento de afunilamento a traduzir-se em imagens que poderiam estar presentes em *O som ao redor* (2013), *Aquarius* (2016) ou *Bacurau* (2019).

A realidade brasileira é um elemento que se integra estruturalmente aos filmes de Kleber Mendonça Filho. O que pode ser debatido, como já desenvolvido anteriormente, se adotarmos metodologicamente o que propõe Antonio Candido, no sentido da observação das relações entre texto e contexto numa “interpretação dialeticamente íntegra” (Candido, 2000: 6). Nesse viés, “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (Candido, 2000: 6). Nos filmes de Kleber, vemos o Brasil das disputas por espaços no tecido urbano, retóricas de resistência diante das lógicas de especulação imobiliária e modos de vida que sob o signo dos muros com cerca elétrica e grades, organizam a sociedade em estratos de classe e raça.

O recurso cinematográfico do *zoom* é um elemento que se integra nesse sistema de influências recíprocas para construir esteticamente aspectos socioculturais nos filmes apontados. Não é a intenção desse artigo fechar interpretações unilaterais sobre o *zoom* as quais poderiam ser livremente aplicadas em outros contextos. O que se quer é apresentar possibilidades para

pensar no modo como esse recurso cinematográfico parece ser mobilizado nos longas analisados.

No primeiro longa-metragem de Kleber, *O som ao redor*, três crianças observam um serralheiro instalando uma grade de ferro na janela de um edifício. A cena é precedida por tomadas gerais que situam o ambiente do qual parte o olhar das crianças: quadra esportiva, com intensa movimentação de filhos de patrões e patroas brincando, e onde empregadas domésticas, uniformizadas, em considerável número, conversam, encostadas nas paredes, enquanto observam e cuidam daqueles.

A câmera aproxima-se, de forma perceptível e compassada, por detrás das crianças, enquadradas a partir de suas cabeças, dispostas em ordem decrescente, até chegar ao trabalhador que é secundarizado pelo gradil branco do residencial em que ocorre o trabalho manual de solda e pelo gradeamento da quadra esportiva do condomínio de onde parte o olhar infantil.



Figura 1 – Telas de proteção, muros e portões separam as crianças brancas, que brincam na área de lazer de um prédio, do serralheiro que instala uma grade de ferro na janela de outro prédio.

Fonte: *O som ao redor* (Mendonça Filho, 2012).

A cena acentua a distância entre dois grupos sociais representados nas personagens: a classe média que, metaforizada na imagem de crianças

brancas e loiras, observa o trabalhador negro, pertencente a outro espaço de poder aquisitivo e social, cujas mãos instalam as grades de proteção nas janelas do outro edifício também de classe média, mas de padrão inferior. Assim é que o uso da ampliação, neste caso, de forma suave e compassada, tematiza um dado na vida das metrópoles ao relacionar dois tipos sociais na instalação do olhar da classe média para estratos com menor poder político e econômico.

As grades que aparecem no *zoom* das crianças são um elemento estilístico fundamental em *O som ao redor*. Comentam o cotidiano do Recife, cujas políticas de expansão imobiliária se aliam a um não-projeto de cidade voltado apenas para o lucro de empresas e a exclusão das classes desprovidas da possibilidade econômica de permanência nos lugares eleitos como seguros. As grades dialogam com os outros aparatos de proteção utilizados na metrópole: muros altos, câmeras de segurança, cerca elétrica, vigia 24 horas etc.

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

especulação se alimenta dessa dinâmica, que inclui expectativas. Criam-se sítios sociais uma vez que o funcionamento da sociedade urbana transforma seletivamente os lugares, afeiçoando-os às suas exigências funcionais. É assim que certos pontos se tornam mais acessíveis, certas artérias mais atrativas e, também, uns e outras, mais valorizados. Por isso, são as atividades mais

dinâmicas que se instalam nessas áreas privilegiadas; quanto aos lugares de residência, a lógica é a mesma, com as pessoas de maiores recursos buscando alojar-se onde lhes pareça mais conveniente, segundo os cânones de cada época, o que também inclui a moda. É desse modo que as diversas parcelas da cidade ganham ou perdem valor ao longo do tempo. O planejamento urbano acrescenta um elemento de organização ao mecanismo de mercado. O *marketing* urbano (das construções e dos terrenos) gera expectativas que influem nos preços. (Santos, 1996: 96).

Essas questões dos cânones de cada época e do marketing urbano recebem atenção na tessitura de *O som ao redor* e *Aquarius*. As ideias de exclusividade, segurança, estilo de vida diferenciado e utilização apenas ilustrativa de discussões sobre a memória das cidades são uma constante no mercado de imóveis. Afinal, é por essa tônica que são construídos os cenários midiáticos de maior consumo no Brasil. A novela, como produto televisivo de grande audiência, geralmente apresenta ao espectador personagens cujas vidas se passam em espaçosos e modernos apartamentos.

É por conta de fundamentações que levam ao ceifamento do estilo de vida de moradores de comunidades e de prédios históricos, associadas à ideia de insegurança e falta de infraestrutura adequadas, que o fenômeno especulativo se alimenta e se legitima como discurso.

Isto posto, o *zoom* característico nos longas de Kleber, especificamente em *O som ao redor* e *Aquarius*, modaliza, como procuraremos demonstrar, uma imagem de cidade onde “o capitalismo monopolista agrava a diferenciação quanto à dotação de recursos, uma vez que parcelas cada vez maiores da receita pública se dirigem à *cidade econômica* em detrimento da *cidade social*.” (Santos, 1996: 96, grifos do autor).

Em vista disso, as grades também estão presentes em outro *zoom in*, quando um casal de adolescentes se beija nos fundos de um edifício. Esta cena

também está localizada no início da narrativa, logo após a observação das crianças perante o serralheiro. O enquadramento aliado ao uso do *zoom in*, que aqui aparece num movimento ágil, acentua o ato de beijar e é sugestivo de um olhar de quem observa a cena da janela de outro prédio. As janelas engradadas compõem o plano geral até a câmera fechar o ângulo apenas nos adolescentes. Nós, espectadores, invadimos a vida privada na condição do vizinho que observa com um binóculo.

O funcionamento do *zoom* trabalha sob a adição de informação através do detalhamento do espaço filmado (micro ou macro). Ampliar uma tela significa o exercício da função da perda: o ganho de um detalhe acontece em detrimento da privação de outro ponto. Ao ter em vista essa perspectiva, o início de *Bacurau* (2019) pode ser analisado a partir desse sistema de ganho-perda, cerne da síntese do *zoom*. A sequência inicia com um quadro preto cheio de pontos luminosos (constelações), a câmera move-se horizontalmente da direita para a esquerda. O planeta Terra aparece. Um *zoom in* é aplicado e, à medida que o detalhamento do espaço aponta para a região Nordeste do Brasil, perde-se a visão do espaço sideral e da curvatura da terra. Dessa maneira, há uma perda de determinados espaços de visibilidade da imagem, para que se obtenha uma maior visualização de outro espaço filmado.

A lógica da ampliação também está presente no início de *Aquarius*. Embora não haja o uso do *zoom* na abertura do filme, há uma espécie de ilustração de seu funcionamento ao se observar a progressão da sequência de fotografias filmadas da praia de Boa Viagem, que adiciona informações sobre aquele espaço da cidade do Recife. Isso numa ordem de ampliação geográfica, de um plano que enquadra, em detalhes, a composição de grupos familiares na praia até o detalhamento do enquadramento dos bairros de Brasília Teimosa e São José, separados pela foz do rio Tijipió.

As fotos apesar de não serem uma ampliação da mesma faixa exata de espaço, se situam dentro do mesmo território que é a praia de Boa Viagem. Ou seja, as primeiras fotos não estão “dentro” das posteriores, mas representam e situam o entendimento da paisagem urbana. O *raccord* acionado pela progressão evidencia a junção das categorias de tempo e espaço. São espaços diferentes (apesar de próximos a comporem um mesmo território) e tempos diferentes (pensados na lógica do crescimento urbano).

Em *Bacurau* (2019), que tem direção de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, esse trabalho estético da ampliação expressa-se em variadas formas. Por exemplo, no jogo metalinguístico dos mapas no apontamento da díade da existência/ausência do povoado de Bacurau. Ou as lentes dos binóculos de Erivaldo, o motorista do caminhão-pipa que leva água para o povoado de Bacurau, no início do filme, que mostram a represa de água que está ocupada por uma milícia local ou dos binóculos de Terry, um dos estadunidenses que compõem o grupo de extermínio dos forasteiros, utilizados como elemento de ironia, para “ver melhor” e ter a certeza, já colocada como óbvia, da identidade latina dos motoqueiros forasteiros, cúmplices do grupo de extermínio na cena em que estes estão prestes a ser assassinados. Ou ainda na arma com mira telescópica de Michael, o alemão naturalizado estadunidense, que mata seus próprios companheiros. Todos esses momentos, aliados às cenas em que há uma utilização do *zoom*, potencializam as possibilidades de sentido e fortalecem, nos longas de Kleber Mendonça Filho, a marca estilística do *zoom* e de suas poéticas quando pensamos no “uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme” (Bordwell, 2013: 17).

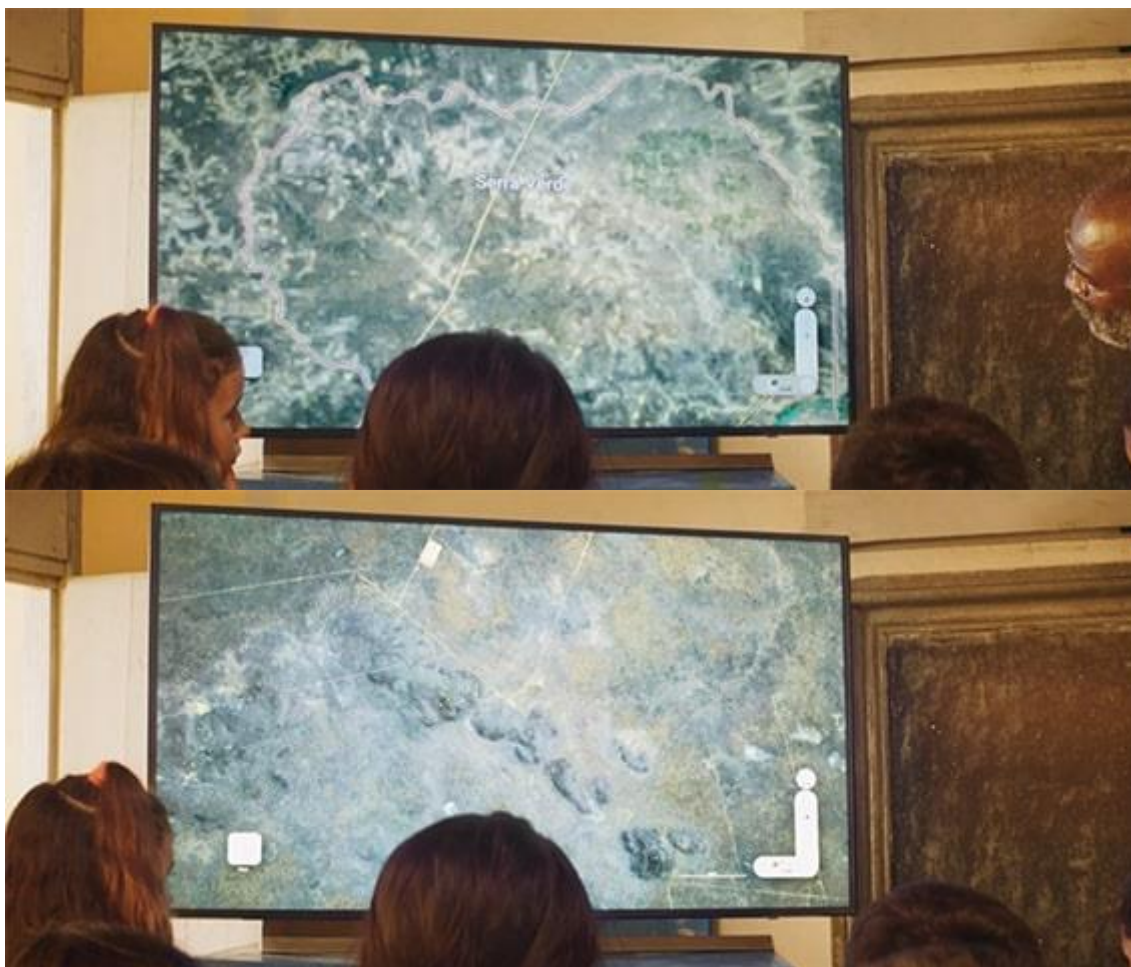


Figura 2 – O professor dá um zoom no mapa na tentativa frustrada de localizar *Bacurau*.

Fonte: *Bacurau* (Mendonça Filho, 2019).

A tentativa frustrada de identificação pelo professor Plínio do povoado de Bacurau, no mapa digital, através do *tablet* e depois da televisão, seguida pela certeza e efetiva presença de sua localização no mapa físico, afixado na lousa escolar, dinamiza as possibilidades expressivas da lógica da ampliação, ao ser utilizado um *zoom in*, neste último mapa. Se num primeiro momento era o professor quem exercia a função de acionar a ampliação cartográfica no mapa digital, agora é a câmera quem empreende o gesto no mapa físico.

PLÍNIO. Bacurau sempre teve no mapa. Bom, olha pra cá, aqui ó, aqui Bacurau aparece. Nesse mapa nós encontramos Bacurau.



Figura 3 – Um zoom *in* é aplicado destacando o mapa físico de Bacurau.

Fonte: *Bacurau* (Mendonça Filho, 2019).

Podemos dizer que no *zoom*, a câmera não se aproxima, apenas a imagem é ampliada pela variação da distância focal da lente. Não há um deslocamento da câmera, mas uma aproximação que mantém, do começo ao fim, o seu lugar. Olha-se com detalhes aquilo que está a uma considerável distância daquele que observa. A fronteira é preservada. O *zoom* inscreve um espaço, no exercício da distância, entre o eu e o outro. É um movimento de aproximação artificial, que fala sobre a manutenção de vácuos que se ligam com o objeto olhado, assinalando o gesto da instância narrativa e o lugar de onde parte o olhar.

Dentro dessa lógica, em *Aquarius* e *O som ao redor*, a preservação dessas distâncias através do *zoom* pode ser mobilizada para pensar nas fronteiras sociais e econômicas dos espaços urbanos: bairros ricos de um lado e pobres de outro. Parece haver um gesto de ligação exercitado simbolicamente no percurso da ampliação por meio do *zoom*, o que encaminha para pensar a relação lacunar entre a classe média e a classe baixa.

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

Aquarius coloca em diálogo, de modo indireto, a recusa de saída do lar por Clara, de classe média alta, e a recusa de saída do lar por moradores de ocupações urbanas. As consequências, em gradações diversas, da reivindicação por permanência no espaço são sensibilizadas na construção do *zoom* no filme. Ele é um elemento de ligação discursiva. Aponta para o privilégio de classe da personagem principal e as suas ligações com a dinâmica urbana da cidade, manifestada em espaços de uso comum de todas as classes (avenidas, praia).

Com essas questões em mente, trazemos para análise uma das cenas de maior profundidade espacial no filme. Quando Clara leva Tomás e Júlia para o aniversário de Ladjane, há uma utilização do *zoom out* que põe em relação dois espaços sociais distintos: “a parte rica” e a “parte pobre” do Recife.



Figura 4 – Clara, Tomás e a namorada caminham pela praia de Boa Viagem, em direção a Brasília Teimosa, para o aniversário de Ladjane, enquanto um vertiginoso zoom out é aplicado na cena.

Fonte: *Aquarius* (Mendonça Filho, 2016).

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

Contudo, a chegada do grupo de negros na praia representa um dado da realidade brasileira. Portanto, o seu aparecimento naquele momento também é constitutivo de um elemento de verossimilhança externa que se colocaria numa cena ocorrida na orla urbana do país, onde a convivência entre classes e raças

acontece como uma encenação democrática na qual, embora haja o exercício de igualdade no acesso livre e gratuito à praia, as tensões de classe e raça também são expositivas do repertório imagético.



Figura 5 – O prédio ao lado da comunidade de Brasília Teimosa, ao final de um zoom out.

Fonte: *Aquarius* (Mendonça Filho, 2016).

O término do *zoom out* enquadra um prédio que a câmera não é capaz de mostrar em sua inteireza ao mesmo tempo que exhibe o bairro de Brasília Teimosa. Há uma grande sombra ocasionada pela edificação, que cobre parte de Brasília Teimosa, cujo reflexo é mostrado nos vidros do prédio. Classes alta e média a fazerem sombra na classe pobre, o que pode ser visto em termos de exploração econômica e suas múltiplas consequências. Temos aqui uma metáfora espacial socioeconômica tradutora da realidade do Recife (e do país como um todo). Nesse momento do filme, há também uma atualização espaço-temporal, na relação com a sequência de fotografias antigas do início do filme, assinalando as permanências históricas no espaço social¹. Aquelas fotografias que em sua sequência, progridem de enquadramentos térreos para aéreos, trazem dados de formação do bairro de Boa Viagem.

¹ Fotografias de autoria de Alcir Lacerda.

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

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

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

Veja-se a cena de *O som ao redor*, em que João, neto de Francisco, mostra um dos apartamentos da família a um casal, que tem interesse em alugá-lo. Do alto do condomínio de um dos imóveis do seu avô, o personagem observa a paisagem que aparece composta por arranha-céus e praia, do lado direito, o

mangue do lado esquerdo, e, no meio da imagem, casas de alvenaria sem reboco. A câmera amplia, com vigor, a imagem, e percebemos que ali é uma comunidade pobre. A classe média, então, observa a classe baixa.

João pega uma pequena porca (elemento de fixação utilizado junto com um parafuso) que estava pousada, ao acaso, ali, e a observa. A personagem aparece preenchendo a maior parte do quadro, agigantada, em relação ao pequeno suporte; ao fundo, apenas os arranha-céus e a praia. Porcas são utilizadas na construção de máquinas, ajudam a fixar e a juntar as partes. Ele observa a paisagem que tem uma comunidade pobre no centro. João observa uma porca. O subúrbio está, ao longe, diminuto. A porca está perto, diminuta, o que nos leva a colocar em relação a comunidade suburbana e a porca, na rede metafórica da classe baixa, como força de trabalho estruturante – pois, sem máquinas, não há produção em larga escala e, conseqüentemente o modelo econômico industrial. As porcas que possibilitam o encaixe dos aparatos mecânicos. Sem a força de trabalho barata disponível às empresas, não haveria arranha-céus e riqueza na mão de diminutos grupos.

Portanto, nesta sequência, o *zoom in* provoca a ampliação da percepção dos espaços urbanos em suas abissais disparidades sociais, em imagens nas quais podemos facilmente visualizar o tecido urbano do Recife e dos grandes centros brasileiros em geral.

As movimentações populacionais do cotidiano de trabalho nas metrópoles compreendem a lógica da periferia para os centros de adensamento financeiro, os quais podem ser o arranha-céu residencial ou o arranha-céu empresarial. Em *O som ao redor*, os sujeitos da periferia movimentam-se por espaços privilegiados socialmente, mas na condição momentânea, com hora marcada para sair: o sexo de Clodoaldo e Ana Lúcia na casa de um morador que viajou e confiou a chave ao vigia de rua.

Em *Aquarius*, a câmera também faz utilização do *zoom in*, quando, no aniversário de tia Lúcia, no apartamento de Clara, as pessoas dançam em primeiro plano e, ao fundo, está Clara e o marido. A câmera, rápida, como alguém que observa e mantém a atenção, aproxima o casal do espectador com a ampliação. Clara dá um beijo no marido, enquanto cabeças bloqueiam a visão do casal à medida que se movimentam ao som da música *Toda menina baiana*, de Gilberto Gil.

Novamente, há a condição de quem observa e do lugar que parte essa observação. Aqui, o uso enfatiza a relação afetiva do casal. Nas cenas anteriores, ainda no aniversário, o marido faz um discurso emocionado no qual relata o ano difícil que foi o tratamento do câncer de Clara. Dessa forma, a narrativa costura as camadas da relação amorosa. Demonstra que, na juventude, Clara teve uma relação duradoura e amorosamente memorável.

O recurso de *zoom in* destaca o poderio da construtora Bonfim no *Aquarius*, cujo nome homônimo do filme evidencia o protagonismo deste espaço na narrativa. Na cena, seu Geraldo e Diego visitam Clara no apartamento, acompanhados por um funcionário que porta um molho de chaves que é ampliado enfaticamente pela câmera. A conversa gira em torno da venda do apartamento de Clara. O *zoom in* representa o olhar de Clara, com o uso do procedimento de ocularização interna primária, no viés de câmera subjetiva (Gaudreault e Jost, 2009: 167), o que indicaria o ponto de vista físico da personagem (Brito, 2007). Ao mesmo tempo trata-se de um momento de narrativa focalizada, pois ressalta o olhar da personagem como filtro perceptivo, com todo o viés qualitativo, ideológico e emocional advindo da focalização (Reis, 2018).

O brusco deslocamento da imagem, pelo uso do *zoom*, também traz a câmera servindo como materialização da instância narrativa (Aumont, 2004: 75), que com apreensão, informa ao espectador que a construtora já detém se não

todos, ao menos considerável número de imóveis naquele prédio. Esta informação é confirmada quando Clara questiona se seu Geraldo pensou na proposta de venda, feita por ela, do apartamento de cima. O conflito narrativo do filme se desenvolve justamente em torno da tensão da relação entre Clara e a construtora Bonfim sobre a venda da sua morada. Ao utilizar do *zoom in* a câmera coloca em primeiro plano uma informação diegética que poderia passar despercebida, pois o funcionário estava nas escadas, posicionado atrás dos donos da construtora, à porta do apartamento.

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

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

A nossa atenção aqui se volta para a observância desses usos trabalhados pela imagem cinematográfica cuja característica assemelha-se ou não a experiências de mundo do olhar humano e, no entrecruzamento de suas

significações, pode ampliar para o deságue de outras formas de ver o filme e, conseqüentemente, a sociedade. O *zoom* como um elemento a partir do qual se consegue “suspender, perturbar o olhar, fazendo do tempo um material plástico” (Aumont, 2004: 107) e como um elemento que serve para acentuar a presença da instância narrativa. Foi por esse caminho, por exemplo, que, nas possibilidades de imersão e criação de uma atmosfera singular, Stanley Kubrick se utilizou do *zoom*, em *Barry Lyndon*.

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

É justamente um pôster de *Barry Lyndon* que decora o espaço da sala de jantar do apartamento de Clara, a heroína do segundo longa de Kleber Mendonça Filho. A referência ao filme europeu parece se encontrar na estrutura por divisão em capítulos e no uso do *zoom*.

Muitas das paisagens atravessadas por Clara são as mesmas existentes no mundo histórico, na realidade do Recife. Em um desses momentos, antes do *zoom in* ser aplicado, vemos o interior de uma loja de eletrodomésticos do centro da cidade; ao fundo do plano, as portas de entrada, numa das quais Clara aparece e a câmera se aproxima, destacada, e pousa, emoldurando-a entre moradores de rua. Em seguida, a personagem encontra o antigo amigo jornalista. O dado referencial é que a loja de eletrodomésticos foi um cinema de

rua – Cine Moderno – até 1996, com funcionamento desde a primeira década do século XX. Clara, ao atravessar a rua, fala para o amigo jornalista:

CLARA. Mas era um cinemão aqui, hein?

Nesta cena, o recurso ao *zoom in*, além de situar o espectador no espaço em que a personagem vai desenvolver a ação, também destaca o local que, não à toa, será posto em tensão naquela fala de Clara. Ao dialogarmos com a rede de memória do Recife, e de muitas das cidades brasileiras, percebemos que os cinemas de rua integravam parte da vida cotidiana. Porém, o cenário dos cinemas de rua entrou em declínio. Um conjunto de fatores pode explicar isso: a consolidação da televisão em rede, posteriormente a segmentação dos filmes em exibição nos cinemas de *shoppings centers*, as situações de violência urbana em alguns centros, o aumento populacional em outros bairros, o esvaziamento das opções de lazer do centro da cidade, a tomada das salas por comércios e igrejas evangélicas.

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

É importante destacar que o posicionamento de Clara em permanecer nesse local de referência histórica significativa para pensar a discussão sobre memória da cidade não é um gesto que possui ligação ideológica direta com esse debate. A escolha da personagem diz muito mais sobre a vontade de permanecer no seu lar, independente do que ele pode representar para a manutenção da memória da cidade. Acharmos pertinente situar esse ângulo de análise ao pensarmos na centralidade do debate político do direito à cidade que o filme pareceu motivar em sua recepção fílmica ao ser associado com a

realidade do Recife e de seus movimentos por melhorias urbanas (Ocupe Estelita², por exemplo) – o que, dada as restrições de espaço, não será objeto de análise neste artigo.

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

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

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

² Movimento político de ocupação urbana surgido em 2012, na cidade do Recife, no Brasil. A área reivindicada, o antigo Cais José Estelita, é um espaço público importante, no centro histórico da cidade que foi vendido para um consórcio intitulado Projeto Novo Recife, que visava a construção de um conglomerado de prédios. Em 2021, depois de mudanças do projeto, as torres estão com obras em curso.

com o mal-estar que já habita alguns dos apartamentos do prédio: a ruína silenciosa dos cupins.

A cena também nos dá possibilidade para pensarmos no *zoom* como uma manifestação da relação entre o cinema e a cidade-metrópole. O *zoom in* que acessou, das veias da cidade, a janela de Clara, seria efetivamente um modo de entrada, como um binóculo, no universo tanto objetivo quanto subjetivo dos personagens. Configurando assim um olhar sobre os papéis sociais no mundo histórico, delineado pela observação de atores sociais transfigurados em personagens ficcionais e contextualizados nos espaços por onde se movimentam.

Considerações finais

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

No caso do longa *Aquarius*, o filme não é um relicário saudosista dos tempos em que só existiam casas. Há, sim, um uso do passado, via plataformas de

memória (fotografias, reconstituição na mise-en-scène), objetivando a construção de uma cartografia que nos leve a pensar o porquê de as coisas do presente serem tal como são hoje. Exemplo: por que razão só restou o tipo de prédio-casa como Aquarius na orla de uma praia urbana do Recife? Clara, por exemplo, contém contradições que não especificamente a fazem má ou boa, mas a delineiam como um ser dinâmico, que fez escolhas que afetaram positivamente ou negativamente pessoas em determinado momento.

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

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

A arte possibilita esse reencontro com aquilo que vemos todos os dias, sugerindo à nossa retina modificações no caminhar urbano. A relação com o

cinema areja compreensões de suas imagens, quando pensamos na impossibilidade de apreensão da cidade em seu todo, conforme aponta Peixoto.

A metrópole constitui-se num campo desmedidamente ampliado, para além de toda experiência individual. Nenhum aparato visual pode articular seus pontos. Não há qualquer sequência possível, nenhuma continuidade do tecido urbano. Um espaço que nenhum gesto pode cerzir, que nenhum dispositivo técnico pode integrar. (Peixoto, 2004: 407).

O *zoom* e a construção de espaços ficcionais e personagens vistos em ação e reação são uma maneira de conseguir apreender, por meio da arte, o espaço historicamente habitado. As imagens de *O som ao redor*, *Aquarius* e *Bacurau* nos convidam a pensar os processos de distância do eu e a paisagem (inclusive a social), situando-nos e, em alguma medida, propondo o convite a nos aproximarmos e habitarmos o que é visto.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques (2004). *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify.
- BORDWELL, David (2013). *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Unicamp.
- BRITO, João Batista de (2007). "O ponto de vista em cinema" em *Revista Graphos*, volume 9, número 1. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/4706/3570>. (Acesso em 10 de setembro de 2020).
- CANDIDO, Antônio (2000). *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- CHKLOVSKI, Viktor (1976). "A arte como procedimento" em Boris Eikhenbaum. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo. p. 39-56.
- DELEUZE, Gilles (2018). *Cinema 2 – a imagem-tempo*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34.
- FURTADO, Celso (1991). *Os ares do mundo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GASPARI, Elio (2014). *A ditadura derrotada*. Rio de Janeiro: Intrínseca.

GAUDREAU, André; JOST, François (2009). *A narrativa cinematográfica*. Trad. Adalberto Muller. Brasília: EDUNB.

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

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

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

PILAGALLO, Oscar (2002). *O Brasil em sobressalto*. São Paulo: Publifolha.

REIS, Carlos (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Lisboa: Almedina.

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

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

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

STAM, Robert (2008). *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG.

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

* Luís Henrique Marques Ribeiro: Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense – UFF. Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Desenvolve pesquisa sobre representações raciais no cinema brasileiro contemporâneo. E-mail: dizerluis@gmail.com

** Luiz Antonio Mousinho: Professor Titular do Departamento de Comunicação, da Pós-graduação em Letras e da Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Desenvolve pesquisa sobre as relações entre ficção e sociedade. É autor de *Uma escuridão em movimento* – relações familiares em Clarice Lispector (1997) e de *A sombra que me move* – ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, TV) (2012), publicados pela EDUFPB. E-mail: luzantoniomousinho@gmail.com