

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

**JOHN JOSÉ RAMIRO**

***AQUARIUS: DO ESPAÇO NAS RELAÇÕES DE PODER E NOS PROCESSOS DE  
SUBJETIVAÇÃO***

**MARINGÁ - PR**

**2022**

**AQUARIUS: DO ESPAÇO NAS RELAÇÕES DE PODER E NOS PROCESSOS DE  
SUBJETIVAÇÃO**

Dissertação apresentação à Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Linguísticos

Orientadora: Prof. Dra. Roselene de Fátima Coito

**Maringá- PR  
2022**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

R173a

Ramiro, John José

Aquarius : do espaço na relações de poder e nos processos de subjetivação / John José Ramiro. -- Maringá, PR, 2022.  
135 f.color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Roselene de Fátima Coito.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Cinema brasileiro. 2. Relações de poder. 3. Espaço - Processos de subjetivação. 4. Aquarius (Filme cinematográfico) - Análise do discurso. 5. Foucault, Michel, 1926-1984. I. Coito, Roselene de Fátima, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 410.01

JOHN JOSÉ RAMIRO

## AQUARIUS: DO ESPAÇO NAS RELAÇÕES DE PODER E NOS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Linguísticos.**

Aprovada em Maringá, 27 de maio de 2022.

### BANCA EXAMINADORA



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Roselene de Fátima Coito  
Universidade Estadual de Maringá



---

Prof. Dr. Edson Carlos Romualdo  
Universidade Estadual de Maringá



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristiane da Silveira Lima  
Universidade Federal do Sul da Bahia

**Para Lucas Mestrinheire Hungaro**  
(Por me mostrar que outra realidade é possível)

## **AGRADECIMENTOS**

Prof. Dra. Roselene de Fátima Coito

Prof. Dra. Cristiane da Silveira Lima

Prof. Dr. Edson Carlos Romualdo

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

PLE – Programa de pós graduação em Letras Mestrado e Doutorado da  
Universidade Estadual de Maringá

Lucas Mestrinheire Hungaro

Ioni Santana Ramiro

Antonio José Ramiro

Layslla Iohana Lacerda Ramiro

Rosa de Oliveira (em memória)

Goku e Limão

Fátima Sena

Prof. Jucélia Cadamuro

Paulo Campagnolo

Amália Teixeira

Marta Angeline Teixeira

Tiago Fernandes

Clézio Húngaro

Orasília Mestrinheire Hungaro (em memória)

Paula Reis

Simone de França Almeida

Fernando Doná

Nyx

Ateliê Culturama

Aline Rodrigues

Horyi Semiguen

Grupo Anjos da Guarda – Bumba meu boi Maringá

Maracatu Roda do Encanto do Pina – Maringá

Ieda e Vitor

Bruna de Andrade

Lucas Melhado

CEAF – Piscina UEM

Afonso Bar Maringá

Icy Sgobero

Bruno Arnold Pesch

Bananeira Comidinhas

Maria Luísa Domingues Jacinto

GPLEIADI UEM

Bruna Plath Furtado

SUS, em especial, Manu (psicóloga que me acompanhou durante todo o processo de mestrado: antes e durante)

Minha casa

Jaque Campos

Valery Alexeev (*“spasiba”, chto posmotreli na menya i uvideli vas*)

Kah Hevanny

Rosália de Souza

Dj Black Mundi

Joana Procópio

Marcieli Coelho

Todos colegas de turma que compartilhei momentos importantes durante a realização das disciplinas da pós-graduação.

Prof. Dr. Pedro Luís Navarro

Prof. Dra. Ismara Tasso

Prof. Dra. Alba K. Feldman

Prof. Dra. Geniane Diamante Ferreira

Prof. Dra. Marisa Correa Silva

Maria Amélia de Castro

Prof. José Luis.

Jefferson Campos

Orixás, divindades e forças da natureza que me acompanham e me protegem.

*Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfícies ou volumes reduzidos.*

(Deleuze, 1992, p.12)



## LISTA DE FIGURAS

- FIGURA01: Cartaz do filme *Aquarius*.  
FIGURA 02: Equipe do filme *Aquarius*.  
FIGURA 03: Diego fotografa o Edifício *Aquarius*  
FIGURA 04: Praia como lugar “comum”  
FIGURA 05: A heterocronia da praia Boa Viagem  
FIGURA 06: O corpo e o espelho  
FIGURA 07: O corpo rejeitado  
FIGURA 08: O corpo de Clara  
FIGURA 09: O corpo que exerce poder  
FIGURA 10: O corpo e o prazer  
FIGURA 11: A cômoda: memórias  
FIGURA 12: Ossadas: o corpo que (re)existe  
FIGURA 13: O corpo e as memórias  
FIGURA 14: “Como era o nome dela”?  
FIGURA 15: Ladjane na cozinha  
FIGURA 16: “Saudamos o grande dia”  
FIGURA 17: Espaço vazio de vida  
FIGURA 18: Rosa  
FIGURA 19: Azul  
FIGURA 20: Branco  
FIGURA 21: Os carros como objetos de subjetivação dos sujeitos  
FIGURA 22: Espaços transitórios: relações de poder  
FIGURA 23: A garagem como espaço de igualdade  
FIGURA 24: Colchão queimado  
FIGURA 25: Porta  
FIGURA 26: Limpezas  
FIGURA 27: Esgoto que divide  
FIGURA 28: Ao fundo: os prédios verticalizados  
FIGURA 29: À frente, Brasília Teimosa  
FIGURA 30: A laje  
FIGURA 31: O filho de Ladjane

## SUMÁRIO

|  |      |
|--|------|
| 1. Introdução.....   | p.13 |
| 2. Na tela: as condições de produção e o cinema brasileiro.....                            | p.24 |
| 2.1 Das condições de proveniência e de emergência do dizer do/no cinema brasileiro.....    | p.30 |
| 2.1.1 Dos mecanismos de poder: do enforcamento ao dispositivo de segurança.....            | p.38 |
| 2.1.2 Dos espaços de segurança.....  | p.41 |
| 2.1.3. O meio e o espaço: paisagens em foco.....   | p.43 |
| 2.1.4. Sociedade de controle: modo de governamentalidade dos sujeitos.....                 | p.47 |
| 2.1.5. O corpo e o espaço: do poder em movimento de reversibilidade.....                   | p.49 |
| 3. Do espaço e do corpo: lugares de subjetivação do sujeito- Capítulo teórico-metodológico |      |
| 3.1 O espaço como heterotopia e utopia.....  | p.54 |
| 3.1.2 Movimento do olhar sobre o corpo: da utopia à topia.....                             | p.69 |
| 4. Corpo, prédio e cidade: entre utopias, topias e heterotopias – Capítulo analítico.....  | p.75 |
| 4.1 Espaço-corpo: da mutilação, da rejeição, do exercício do poder e da resistência.....   | p.75 |
| 4.1.2. O corpo e o espelho.....  | p.77 |
| 4.1.3. O corpo indócil.....  | p.79 |
| 4.1.4. O corpo que exerce poder.....   | p.83 |
| 4.1.5 O corpo da resitência.....   | p.86 |

|  |       |
|--|-------|
| 4.1.6 O corpo que (re)existe.....  | p.89  |
| 4.1.7. O corpo e as memórias.....  | p.91  |
| 4.2 – Espaço – prédio: nas heterocronias, as relações de poder.  | p.99  |
| 4.3 – A praia e a cidade: os meios e as paisagens nos jogos de poder e nos processos de subjetivação dos sujeitos hierarquizados.... | p.115 |
| 4.3.1 A divisa: o esgoto evidenciando as classes sociais.....  | p.118 |
| 4.3.2. Na praia e na laje: a divisão social.....   | p.124 |
| Considerações finais.....  | p.127 |
| Referências bibliográficas.....  | p.133 |
| Filmografia.....   | p.136 |

## 1. Introdução

Ao trazermos para esta discussão o filme *Aquarius*, não podemos deixar de comentar o olhar de Otto Maria Carpeaux sobre o Cinema Novo, já que segundo ele, no texto de orelha da 1ª edição do livro *Brasil em tempo de cinema*, agora “é o momento em que a nova arte cinematográfica brasileira afirma e confirma sua posição dentro do panorama da arte cinematográfica no mundo” (2007, p.13-14). Esta sua afirmação se deve ao fato de muitos filmes brasileiros estarem concorrendo a prêmios fora do Brasil e se tornando conhecidos. Alega ele, ainda, que “a história do Cinema Novo Brasileiro não poderá ser escrita sem análise prévia das condições materiais em que nasceu” (2007, p. 14). Outrossim, Carpeaux destaca a criação de uma linguagem cinematográfica nova que, ao mesmo tempo que dá expressão a “um realismo crítico da situação nacional”, revela “uma poesia até agora escondida” (2007, p. 15).

Neste livro, *Brasil em tempo de cinema*, tomado pelo autor, Bernardet (2007), como livro de ensaios aborda, entre outras coisas, a questão da classe social. Ele trata especificamente da classe média, tendo em vista que a classe média urbana é que vem se desenvolvendo no Brasil há décadas, conforme o autor, e, também, que é ela que faz funcionar o Brasil. No entanto, diz o estudioso que a classe média não é detentora do capital e nem dirige o país, mas é a responsável pelo movimento cultural brasileiro. Segundo Bernardet (2007), quem produz os valores culturais e o consumo é a classe média, sendo ela “uma criação e uma serva do capital” (2007, p. 25), tendo em vista que a classe média brasileira culta quer consumir e produzir o consumível e que o critério apenas da qualidade não atinge este público específico, pois se ilude com o que supõe ser da classe bastante abastada para fugir dos seus próprios problemas.

O filme que trazemos, *Aquarius*, é uma película que trata de uma mulher de meia idade que pertence à classe média recifense. Ela retrata bem esta classe média e isso me levou não só pelo encantamento que tenho pelo cinema, particularmente brasileiro, mas pela trama que envolve esta mulher e pela classe social da qual faz parte.

No meu projeto de iniciação científica (PIC), realizado na graduação em Letras Português e Inglês, já sob orientação da professora Doutora Roselene de Fátima Coito, trabalhei, na vertente discursiva, com propagandas que tratavam, naquele momento histórico, 2015, do que se chamava à época, pela mídia brasileira, de classe média emergente. O título do projeto realizado entre 2014 e 2015 foi: **Análise do discurso publicitário utilizado para a nova classe média.**

Ao realizar aquela pesquisa, percebemos que não há dúvidas de que a economia brasileira passou por uma grande transformação nas primeiras décadas do século XXI e que tal expansão econômica continuava alavancando grupos mais pobres e isto se deu no poder de compra da população, além dos programas do governo federal da época desenvolvidos com o intuito de acabar com a fome e a miséria, fato este que levou o Brasil a ser destaque na economia mundial.

Juntamente com a melhoria da Economia Brasileira, aqueles que antes participavam de uma classe menos favorecida emerge, então, para uma nova classe média.

A grande problemática se dá quando esta nova classe é “convocada”, por meio das estratégias de marketing, a consumir cada vez mais, sem ter uma conscientização política, intelectual, etc. Diante deste panorama que se apresentava na sociedade brasileira da época, selecionamos algumas propagandas que procuravam atingir este novo público consumidor com o objetivo de verificar as estratégias linguístico-discursivas que agregavam, supostamente, novos valores para este público específico em dadas formações discursivas, as quais regularizam o dizer como uma evidência do sentido, dissimulando a ideologia vigente. Este projeto de iniciação científica despertou o olhar para como isso se dava em outras materialidades, como o cinema.

A minha paixão pelo cinema começa já na infância. As primeiras lembranças que tenho de filmes são de guardar dinheiro na infância para no final de semana alugar na locadora VHS da animação Tarzan ou de implorar para a professora nos deixar assistir aos créditos dos filmes que exibia, afinal, o universo cinematográfico parecia ser muito interessante. Mais tarde, na pré-adolescência e as primeiras amizades foram de fato contempladas com trabalhadores de diferentes locadoras onde passava horas conversando sobre os filmes e sobre a vida em geral. Nesta época já não usava mais VHS e sim, o DVD. Na adolescência, a minha paixão maior

pelo cinema começou a acontecer; viajar sozinho para outra cidade e assistir variadas sessões. O sentimento de entrar em uma sala de cinema ainda de dia e sair à noite é inesquecível. Aquele espaço cinema parecia ser um outro lugar.

Foi no ensino médio, aos 17 anos, que sob orientação da professora de português Júcelia Cadamuro, conheci o projeto “Um Outro Olhar”, coordenado por Paulo Campagnollo. Eu conheci nesta época uma outra percepção de cinema. Se antes o que chegava até mim era somente o cinema de grande circulação, neste projeto coordenado por Paulo Campanhollo, tive a oportunidade de assistir a filmes que iam de clássicos a produções independentes. Este olhar para o cinema, levou-me à produção de filmes brasileiros e ao objeto da dissertação, o filme *Aquarius*.

*Aquarius* foi exibido em Maringá, no dia 19 de Maio de 2017, no auditório do CCH, na Mostra Novíssimo Cinema Brasileiro realizado pelo CINEUEM que, na época, estava sob coordenação da professora Cristiane da Silveira Lima, do curso de Comunicação e Mídias - Universidade Estadual de Maringá. Este Filme me intrigou pelas relações de poder que existem na sociedade e em como ele trata também destas relações dentro da mesma classe social, fato esse que sempre me chamou a atenção desde o meu projeto de Iniciação Científica.

O enredo gira em torno da personagem central, Clara, que reside em um apartamento no edifício que dá nome ao filme, *Aquarius*, o qual fica na praia de Boa Viagem, em Recife. A personagem é a última moradora do prédio, pois a construtora Bonfim comprou todos os outros apartamentos com o objetivo de fazer uma nova construção que irá substituir o antigo *Aquarius*. O novo prédio, que manterá o nome, será um arranha céu equipado com alta tecnologia e com todos os dispositivos de controle para manter a segurança dos futuros moradores. Contudo, a questão não é só a segurança, mas o que está por trás dela, ou seja, o reflexo da especulação imobiliária presente em cidades de médio e grande porte no Brasil.

Para a personagem que mora no apartamento, o prédio da década de 50, é um espaço de conforto e de memória; espaço que viveu com o marido, criou os filhos, construiu o seu patrimônio e enfrentou os problemas. Para a construtora, o espaço significa o desejo de modernização dentro de uma lógica capitalista, o progresso e a renovação de um lugar “antigo” como uma novidade aliada à lógica contemporânea de infraestruturas globalizantes. Conflito dado. De um lado Clara e, de outro, Diego.

Por isso, apresentaremos a seguir esses dois sujeitos antagônicos, a trama e problemáticas de *Aquarius*.

A primeira parte do filme “O Cabelo de Clara” é protagonizado pelas questões iniciais da obra. É nesta parte que são introduzidas a vida da personagem central, ainda no início da vida adulta, recém recuperada de um câncer mamário e com o cabelo começando a crescer após o tratamento. Também, nesta parte, são evocadas, em sua memória, passagens de suas vivências neste espaço. Entretanto, não devemos pensar que Clara é uma jornalista aposentada esquecida em seu apartamento, se afogando nas memórias; ao contrário, ela ama viver e está em constante movimentação, ativa e pronta para enfrentar uma construtora.

A segunda parte da obra, demonstra o quanto Clara ama viver e por isso carrega o nome de “O Amor de Clara”. Ela ama seus discos, seu sobrinho, o prédio, as amigas, as festas, todas essas materializações de um tempo passado, mas Clara vive o presente também e não se deixa abalar pela mastectomia unilateral pela qual passou, nos levando à pergunta de Deleuze: o que pode um corpo?, quando ela conhece um homem em uma festa e os dois se beijam. Neste momento, ele coloca a mão no lugar do seio mutilado e recua, como se recusasse aquele corpo, o qual Clara não cede à recusa..

A terceira parte do filme está muito marcada nas relações de poder, na circulação do poder, na relação entre Clara e Diego. A recusa também acontece com o próprio prédio de Clara quando em diálogo com Diego, ela diz: “ele existia não, ele ainda existe, tanto é que você está encostado nele”. Nesta relação de poder, instaura-se entre ambos uma disputa pelo espaço; de um lado em manter o prédio; e, do outro, pela sua demolição. Este espaço se dá como o lugar de relações de poder.

Ao comentar sobre o poder em uma perspectiva foucaultiana, Roberto Machado (2013, p. 18) escreve que “(o poder) não é um objeto, uma coisa, mas uma relação”. Ainda, Foucault (2012), ao comentar sobre os mecanismos de poder, escreve: “Gostaria de saber de que maneira nossos corpos, nossas condutas do dia a dia, nossos comportamentos sexuais, nossos desejos, nossos discursos científicos e teóricos se ligam a muitos sistemas de poder que são, eles próprios, ligados entre si” (FOUCAULT, 2012, p. 252). E, no enredo em questão, o poder, ao circular, mostra

como ele se dá na relação entre Clara e Diego. Nesta relação entre ambos, vemos que Clara, ao mesmo tempo que exerce o poder resiste a ele. Foucault, ao pensar sobre a resistência, escreve que:

Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede do poder, teia que se alastra por toda a sociedade e que ninguém pode escapar: ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relação de forças. E como onde há poder, há resistência, não existe propriamente o lugar da resistência, mas pontos móveis e transitórios que também se distribuem por toda a estrutura social. (FOUCAULT, 1979, p. 18)

Em outras palavras, é nesta prática do poder que há, como resposta, a resistência, o que também é uma forma de poder. E é nesta rede que circulam os principais acontecimentos do enredo de *Aquarius*, os quais evidenciam que nesses pontos móveis e transitórios que se distribuem por toda a estrutura social, os sujeitos são subjetivados, como no caso entre Clara e Diego na disputa pelo espaço. Para Foucault, não só o espaço<sup>1</sup> subjetiva o sujeito como o próprio poder. Dito de outro modo, o filósofo argui que “o poder não é apenas uma questão teórica, mas qualquer coisa que faz parte da nossa experiência” (1984, p. 02). Também, segundo Foucault, questionar o poder enquanto prática é levar ao entendimento os principais objetivos das lutas, da vida cotidiana imediata,

que classifica os indivíduos em categorias, os designa por sua individualidade própria, liga-os à sua identidade, impõe-lhes uma lei de verdade que é necessário reconhecer, e que os outros devem reconhecer neles. É uma forma de poder que transforma os indivíduos em sujeitos. Há dois sentidos para a palavra “sujeitos”: sujeito submetido a outro pelo controle e a dependência e sujeito ligado à sua própria identidade pela consciência ou pelo conhecimento de si. Nos dois casos a palavra sugere uma forma de poder que subjuga e submete” (1984, p. 05)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sobre o espaço, discutiremos no segundo capítulo desta dissertação.

<sup>2</sup> Tradução parcial do texto de Michel Foucault, “Deuxessaisurlesujet e lepouvoir”, in Hubert Freyfus e Paul Rabinow, *Michel Foucault: Um parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984, 297-321. In: [jornalista.tripod.com](http://jornalista.tripod.com), 16/12/2009. Acesso em: 29 Mar. 2022.



Pode-se dizer, então, que o filme se dá num fio tenso entre vilania e heroísmo em situações em que as cenas deflagram as relações de poder entre as personagens e evidenciam os espaços como significativos na sociedade, pois que “cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral de verdade” (FOUCAULT, 1979, p. 17), ou seja, a verdade para o filósofo não é uma regra geral e sim um objeto de disputa. Cada sociedade ou grupo terá o seu olhar para a verdade de cada época. O autor comenta que o que existe é um desejo de verdade. Para ele, a verdade é “(...) um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição a circulação e o funcionamento dos enunciados”. (FOUCAULT, 1979, p. 17). Ao categorizar, ele escreve em “Microfísica do Poder” que:

Em nossas sociedades, a ‘economia política’ da verdade tem cinco características historicamente importantes: a ‘verdade’ é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas ‘ideológicas’). (FOUCAULT, 1979, p. 15 a 16).

Dessa forma, observa-se que existe uma disputa pela verdade na sociedade tendo em vista que atingindo “a verdade” de um determinado grupo se atinge também mecanismos estruturais de poder. Complementando a fala de Foucault, Campos (2021) nos diz:

O propósito, portanto, vinculado ao estudo dos regimes de verdade, é passar a considerar a coexistência de regimes a partir dos quais a verdade é produzida, seja como objeto de um dizer, seja como modo de implicatura daquele que diz a verdade. Em outras palavras, trata-se de entender como o sujeito produz verdade e é produzido como sujeito que diz a verdade a partir do que se toma como “objeto verdadeiro”, mesmo fora dos regimes protocolares de produção de verdade no campo do saber científico (CAMPOS, 2021, p.65)

Então, podemos dizer que, nos jogos de poder, o sujeito não só produz verdade como dela é produto e, enquanto tal, é subjetivado ao ser objeto do saber na coexistência de regimes que instauram a possibilidade do “objeto verdadeiro”, como, por exemplo, tomar a Clara como heroína quando se dá como sujeito da resistência ou tomá-la como vilã nas relações de poder que são móveis e reversíveis.

Isto posto, trazemos aqui alguns trabalhos científicos que foram realizados sobre *Aquarius*, com o objetivo de traçar o estado da arte para verificar a contribuição desta dissertação no meio acadêmico e social.

No total são uma tese, três dissertações e um ensaio produzidos até o momento desta pesquisa. A tese, defendida por Julherme José Pires, na UNISINOS, no ano de 2021, cujo título é “Tecnotropicalidade em *Aquarius*”, tem como construto teórico a fenomenologia de Bergson e o amparo de Walter Benjamin. O autor busca uma arqueocartografia para o exame da tecnotropicalidade, para um devir ético, tecnoestético e tecnocultural. Resulta de sua pesquisa a questão de uma identidade nacional e a comercialização de etnicidades resultantes no estrangeiro, como memória do povo e da paisagem tropical<sup>3</sup>. Já, a primeira dissertação é de Luis Henrique Marques Ribeiro. Foi defendida no ano de 2020, na Universidade Federal da Paraíba e tem como título “Espaços de melodias negras em *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho”. No resumo o autor pontua que tem como norte o estudo do cinema e análise do discurso ficcional e as relações entre ficção e sociedade, quando esta traz a questão ligada ao racismo, à memória e ao espaço urbano. Discute a narrativa cinematográfica e apoia-se nos referenciais teóricos sobre espaço ficcional, personagem, identidade e racismo. Tem como resultado que o espaço é fundamental na narrativa e que o racismo é constitutivo da formação social brasileira<sup>4</sup>. A segunda dissertação foi defendida por Nayara H. C. Guercio, no curso de mestrado em Comunicação, na UnB, no ano de 2018. Sua proposta foi analisar o eterno devir do envelhecimento urbano, sob a perspectiva de Casetti e di Chio. Fez um levantamento de filmes estrangeiros e brasileiros entre os anos 2001 e 2016 que tem a figura do idoso como protagonista. Escolheu 3 filmes para o *corpora*, dentre eles *Aquarius* e

---

<sup>3</sup><http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/9714>

<sup>4</sup>[https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18657?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18657?locale=pt_BR)

concluiu que os longas analisados rompem com o imaginário social na questão das relações de temporalidade e espaços do habitar urbano que envolvem protagonistas femininas no seu envelhecimento<sup>5</sup>. Já a terceira dissertação foi defendida por Stephanie Rodrigues, na Universidade do Porto, em outubro de 2020, no curso de Design da Imagem da Faculdade de Belas Artes, cujo título é “Sinais identitários no cinema do desconforto: aproximações entre Glauber Rocha e Kleber Mendonça Filho”. Nesta dissertação, a autora se pautou nos temas presentes no corpo social do país, traçando um paralelo entre os cineastas, sem perder de vista as condições históricas político-sociais inerentes ao país<sup>6</sup>.

E, por fim, um ensaio, qual seja “O realismo tenso em *Aquarius*: aspectos utópicos e políticos na narrativa e na imagem fílmica”, produzido por Vomir Cardoso Pereira da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, publicado em revista científica, no ano de 2017, sob a perspectiva da Crítica Materialista, com o objetivo de compreender a poética do filme como a construção narrativa que se aproxima do realismo formal. Conclui que a narrativa fílmica “apresenta aspectos políticos e utópicos inscritos em forma e conteúdo, ao discutir o tema da reificação social no cenário brasileiro atual”<sup>7</sup>.

Postos os trabalhos científicos já desenvolvidos sobre o nosso *corpus*, esse se diferencia por partir do espaço na perspectiva foucaultiana e dele traçamos como problematização: Como o espaço marca o corpo, o prédio e a cidade instaurando as relações de poder e os processos de subjetivação? Para tentar responder esta pergunta, lançamos os seguintes objetivos: Objetivo geral. Pretendemos discutir o espaço enquanto território, meio, paisagem e heterotopia para analisar como se dão os processos de subjetivação das personagens centrais em relações de poder, as quais evidenciam os efeitos de sentido do filme em um fio tenso entre vilania e heroísmo. Objetivos específicos: a) entender as condições de produção, de proveniência e de emergência do e no filme *Aquarius*; b) pensar o espaço como um lugar que deflagra as relações de poder; c) tomar o corpo como um lugar de resistência; d) relacionar espaço e corpo como lugares em que os processos de subjetivação dos sujeitos se dão num fio tenso. Traçados os objetivos, este trabalho

---

<sup>5</sup>[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/32273/1/2018\\_NayaraHelouChubaciG%C3%BC%C3%A9cio.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/32273/1/2018_NayaraHelouChubaciG%C3%BC%C3%A9cio.pdf)

<sup>6</sup><https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/131830/3/439559.pdf.txt>

<sup>7</sup><https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/6327>

pretende contribuir para as reflexões acerca da sociedade na qual vivemos, tendo em vista que o filme *Aquarius* propicia que se pense, a partir do espaço, como nas relações de poder se trava uma luta entre sujeitos devido à instauração do capitalismo neoliberal instituído pelo Ocidente e efetuado em muitos países das Américas.

Com o intento de responder à pergunta da dissertação e aos objetivos traçados, desenvolvemos três capítulos, sendo o primeiro teórico, o segundo teórico-metodológico e o terceiro analítico. No capítulo: “Na tela: as condições de produção e o cinema brasileiro contemporâneo”, buscaremos, sob um viés Foucaultiano, recuperar os acontecimentos discursivos que emergem a contemporaneidade do cinema brasileiro. Também, é muito importante marcar para nós quando este trabalho foi escrito: no ano de 2021 e 2022, durante um período de isolamento social que afetou diretamente a nossa vida e a produção cinematográfica.

Escrevemos o necessário sobre o festival de Cannes em que *Aquarius* concorreu à Palma de Ouro, assim como, a ficha técnica do filme. Recuperamos as condições de produção e de emergência naquilo que foi indispensável neste trabalho sobre o período político instável que se encontrava o Brasil quando o filme foi lançado (recuperando o antes e o após também) para uma leitura da obra que incluía essas condições de produção e de emergência.

Fizemos um panorama geral sobre a contemporaneidade no cinema brasileiro e o período da Ditadura Militar no Brasil (1964 – 1985), tendo em vista, a instabilidade política dos dois momentos.

Na parte teórica, buscamos entender, debruçados sobre o estudo de Michel Foucault, o que é o biopoder, do mesmo modo que o conceito de segurança, afim de pensar a governamentalidade dos corpos. Isso também nos levou ao entendimento sobre o que é o território para o autor, para depois, partirmos para os estudos sobre espaço, aliando-os à questão do meio.

No capítulo: “O meio e o espaço: paisagem em foco”, buscamos entender o que é o meio para Foucault e como isso se dá no filme aqui analisado trazendo também o trágico exemplo do Menino Miguel para se entender o meio. Além disso, trouxemos a concepção de espaço sob a perspectiva de Milton Santos, assim como, o seu entendimento sobre paisagem, pois que o meio como espaço artificial para

Foucault, em devidas proporções tocam naquilo que Santos entende como paisagens.

Na seção: “Sociedade de controle: modos de governamentalidade dos sujeitos”, sob uma ótica deleuziana abordamos a mudança social a partir de como a sociedade disciplinar deixa de ser protagonista na governamentalidade do sujeito para ser tomada como sociedade do controle na disputa entre os personagens centrais na disputa pelo edifício *Aquarius*..

No 3º Capítulo: ” Do espaço e do corpo: lugares de subjetivação do sujeito”, escrevemos sobre o espaço utópico e heterotópico, assim como a heterocronia. Na seção “Movimentos do olhar sobre o corpo da utopia à topia”, tratamos do corpo como um espaço que pode ser utópico e o corpo real, sendo este corpo subjetivado por relações de poder, aliando à questão da topia, utopia e heterotopia na relação espaço-corpo como caminho teórico-metodológico para as análises do capítulo seguinte.

No capítulo 4, fizemos um movimento analítico que numa sequência começando pelo corpo de Clara, o prédio *Aquarius* e por último a cidade, ou seja, um movimento do micro para o macro. Na seção: **Espaço-Corpo: da mutilação, da indocilidade e da resistência**, para pensar como se dão os processos de subjetivação que atravessam o corpo de Clara dentro das relações de poder em espaços específicos. Para isso, escolhemos 5 cenas de análises. Já, na seção: **Espaço-prédio: nas heterocranias como se estabelecem as relações de poder**, começamos entendendo como funciona a fachada do prédio em momentos diferentes; em seguida, fomos para a discussão dos espaços em comum entre os moradores do prédio, os espaços sociais, como a garagem e a escada. Nestes espaços, analisamos outros espaços mais específicos ainda: os carros (espaços de transição) e a porta (um espaço que se muda de um local para outro), todos ligados ao poder. Por fim, abordamos na seção: **A praia e a cidade: os meios e as paisagens nos jogos de poder e nos processos de subjetivação dos sujeitos**, trazendo cenas de divisão social que marcam sujeitos em espaços específicos como o cano de esgoto que divide a praia e a laje de Ladjane.

## 2. Na tela: as condições de produção e o cinema brasileiro contemporâneo

“(…)um filme só se completa quando passa a ter uma vida dentro do público a que se destina” (Bernadet, 2007, p.11)

O filósofo Michel Foucault, considerado filósofo do presente por tomar a história não em uma linearidade de acontecimentos, mas em uma dispersão, a qual tem sua unidade na regularidade discursiva, traz em *Arqueologia do Saber*, o conceito de *apriori histórico*, o qual se define como “coisas efetivamente ditas”, como “condição de realidade para os enunciados”, coisas e condições as quais não escapam à historicidade do dizer. Neste sentido, na densidade das práticas discursivas, segundo o autor, “temos sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos”, acontecimentos esses que são “as condições e domínio de aparecimento das coisas” (1986, p. 144). Esses acontecimentos se dão no contexto sócio-histórico no qual cada sociedade vive em determinada época. Por isso, aqui trazemos os momentos que deram condição de realidade para os enunciados, sejam eles históricos sejam eles fílmicos, os quais não se desatrelam do contexto no qual vivemos de 2013 até 2018, em termos de política brasileira, e, de 2021, de acontecimentos mundiais, pois que estes acontecimentos instauram e constituem a condição de produção do dizer em sua historicidade.

No dia 05 de novembro de 2021, voltei ao cinema pela primeira vez após um longo período de quase 2 anos de distanciamento social motivado pela pandemia de COVID 19. O filme assistido foi o tardio lançamento *Marighella*, primeira direção do ator brasileiro Wagner Moura reconhecido nacionalmente e internacionalmente. Dentro e fora do espaço cinema era possível sentir a tensão política que a obra cinematográfica causava por discursivizar a biografia de um grande líder reconhecido pela luta contra a Ditadura Militar no Brasil (1964 - 1985).

O filme *Marighella* foi o grande retorno do cinema brasileiro nesse período de “afrouxamento do isolamento social” em que a vacinação da população contra o vírus possibilitou um pouco mais de liberdade perante o isolamento social, se tornando o

grande recorde de bilheteria nacional neste período pandêmico <sup>8</sup>(2019, 2020). As condições de produção da obra dialogam com outras grandes produções cinematográficas contemporâneas em que as reflexões sobre a instabilidade política desde 2013 no Brasil são notáveis. Dentre essas obras estão: *Que Horas ela volta* (2015), de Anna Muylaerte, *Aquarius* (2016), roteirizado e dirigido por Kleber Mendonça Filho, *Bacurau* (2019), dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa. Essas obras se destacam pelas questões políticas de classe que emergem, neste momento sócio-histórico, como um problema social; ainda, a circulação dos filmes promoveram e promovem, ou, simplesmente, deflagram uma acentuação entre possíveis conflitos de posicionamento político.

Então, no sentido de questões políticas de classe, temos o filme aqui escolhido para a dissertação, qual seja, *Aquarius*, que foi lançado no ano de 2016, no qual o país vivia um período político conturbado com o *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff. Este filme teve a sua estreia mundial no Festival de Cannes, França, em 16 de maio de 2016. A obra competiu com outros diversos filmes na premiação do festival “Palma de Ouro”, sendo que o Brasil já foi indicado 38 vezes para esta premiação, mas somente um diretor brasileiro, Anselmo Duarte, foi premiado com a “Palma” com o filme *O Pagador de Promessas* (1962). Kleber Mendonça Filho concorreu à “Palma” duas vezes; a primeira vez, com *Aquarius* e, a segunda vez, com o trabalho codirigido por Juliano Dornelles, *Bacurau* (2019).

*Aquarius* é uma produção franco-brasileira, filmada em Recife, praia dos Carneiros e Tamandaré (Pernambuco) nos meses de julho, agosto e setembro de 2015. O roteiro foi escrito por Kleber Mendonça Filho que também assina a direção. A atuação possui atrizes e atores consagrados no Brasil e no exterior: Sônia Braga (Clara), Maeve Jinkings (Ana Paula), Irandhir Santos (Roberval), Humberto Carrão (Diego), Zoraide Coletto (Ladjane), dentre outros.(FILHO, p.126, 2020).

O filme *Aquarius* traz no seu enredo a classe média em destaque nas figuras de Clara e de Diego. De acordo com Kleber Mendonça Filho, diretor do filme, em

---

<sup>8</sup> <https://istoe.com.br/marighella-dispara-nas-bilheterias-e-se-torna-filme-brasileiro-mais-visto-na-pandemia/>  
Visualizado em 10 de Novembro de 2021.

entrevistas traz a classe média é o seu lugar de fala<sup>9</sup> e a construção dos personagens se dão a partir dos indivíduos que estão ao seu redor, do mesmo modo que a estruturação da cidade - as microestruturas sociais, as microestruturas urbanísticas que atingem as macrorrelações sociais e urbanísticas também.

No que se refere ao que antecedeu o filme, temos que em 2013 há uma grande instabilidade na política brasileira. Esse ano foi palco de manifestações que surgiram na cidade de São Paulo. Primeiramente, as manifestações surgiram devido ao aumento da tarifa de ônibus, mas, rapidamente, o evento se expandiu, estendendo-se para o Brasil todo. As pautas com as várias reivindicações sociais se fizeram presentes (melhorias na saúde e na educação, o protesto contra a corrupção e, também, o protesto contra a realização da Copa do Mundo em 2016, no Rio de Janeiro).

Em 2014, uma tumultuada eleição presidencial vigora no país. O Tribunal Superior Eleitoral lança campanha #VEMPRAURNA<sup>10</sup> fazendo um jogo de palavras com as manifestações de 2013 que assumiram uma regularidade discursiva em que protestava em diversos suportes o enunciado: “Vem pra rua”. Protagonizando o segundo turno, de um lado a presidenta Dilma Rousseff (Partido dos trabalhadores - PT) que pleiteava a reeleição e de outro, o opositor ao governo, Aécio Neves (Partido da Social Democracia Brasileiro - PSDB). Nesta eleição, um ator já conhecido ganhava expressividade no palco das mídias: as redes sociais. Vídeos caseiros, opiniões, fotos, montagens, começavam a abrir caminhos para o que mais tarde Luiz Felipe ratou, posteriormente a este período, como *fakenews* e também o importante processo de *factchecking* influenciando por completo no processo eleitoral.

Desde o fortalecimento do PT, na década de 80, e as participações do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva (Lula), ainda como presidenciável, a mídia dominante no Brasil assume uma postura de antipetismo, conforme Miguel (2019, p.51): “O antipetismo militante dos meios de comunicação empresariais brasileiros,

---

<sup>9</sup> Em entrevista ao Canal Brasil sobre o filme “O Som ao redor”, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ijAl3WcNwQI&t=286s&ab\\_channel=CanalBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=ijAl3WcNwQI&t=286s&ab_channel=CanalBrasil) Acesso em 27 de Jan. de 2022.

<sup>10</sup> <https://www.tse.jus.br/eleicoes/eleicoes-anteriores/eleicoes-2014> Acesso em 26 de Novembro de 2021.



manifesto desde que o PT se tornou uma força política relevante, já vem amplamente descrito na literatura acadêmica”.

Ao voltarmos às eleições de 2014, tivemos a vitória da presidenta Dilma Rousseff com 51,64% dos votos. A imprensa discursiviza um Brasil dividido<sup>11</sup>, fazendo com que emerja um discurso de uma análise da conjuntura política polarizada no Brasil entre esquerda e extrema direita. O novo mandato de Dilma dura somente 2 anos (2015 - 2016) em um clima de instabilidade e de que não é possível governar. De acordo com a Agência Brasil em 2014, desde a Ditadura Militar Brasileira nunca tiveram tantos conservadores no Congresso como no ano de 2014<sup>12</sup>. Após consumado o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, quem assume é o então vice-presidente Michel Temer (PMDB-Partido do Movimento Democrático Brasileiro) de 2016 à 2018.

Dada a contextualização histórico-política de 2013 até 2016, ano da produção de *Aquarius*, temos que, durante os anos de 2016 à 2018 - processo eleitoral - o acesso à *smartphones* e *internet* possibilitam acesso às redes sociais que já estão estabilizadas e funcionando de forma a promover grupos políticos no aplicativo de mensagem *Whatsapp* veiculando um discurso antipetista, anticomunista, conversador, religioso cristão. De acordo com o jornalista Miguel, alguns fatores levam à solidificação das *fakenews*:

- (a) o ceticismo quanto às fontes de conhecimentos até então reconhecidas, como o jornalismo profissional, a ciência e a escola, própria da condição que foi batizada como “pós-verdade” (ausência de qualquer critério fidedigno de validade da informação, levando a uma indeterminação perene);
- (b) a atração por teorias conspiratórias que fazem com que estas mesmas fontes de conhecimento apareçam não apenas como incertas, mas como participantes ativas de complôs para difundir e sedimentar inverdades (da qual o terraplanismo é um exemplo extremo e eloquente); e
- (c) o uso das novas tecnologias da informação e da comunicação como ferramentas incontroláveis para a geração de circuitos de difusão de verdades alternativas, que, graças aos fatores descritos em (a) e (b), tornam-se invulneráveis a qualquer escrutínio crítico. (MIGUEL, 2019)

---

<sup>11</sup> <http://g1.globo.com/politica/eleicoes/2014/>: Acesso em 26 de Novembro de 2021.

<sup>12</sup> <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2014-10/mais-conservador-congresso-eleito-pode-limitar-avancos-em-direitos-humanos>: Acesso em 26 de Novembro de 2021.

Neste cenário do uso das tecnologias para disseminação de *fakenews*, da polarização política da população, no lançamento de *Aquarius*, Reinaldo Azevedo, jornalista, instaura sua opinião sobre o filme e seu financiamento, dizendo: “Assim que *Aquarius* estreiar no Brasil, o dever das pessoas de bem é boicotá-lo.” Este é o *tweet* de Reinaldo Azevedo que também dá o título de uma reportagem sobre a participação do elenco e produção de *Aquarius*, em Cannes, no ano de 2016. O jornalista chama a equipe do filme de “Delinquência intelectual” e acusa-os de saquear dinheiro público para a produção do filme:

A nossa grana para fazer o filme, o tal Kleber já pegou. A sua obra levou a bufunfa do BNDES e da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco. Boa parte dos que se dizem artistas no Brasil vive do capilé que não compra o feijão dos pobres - se é que me entendem. (AZEVEDO, 2016).

Em sua publicação, o jornalista defende que a manifestação realizada pela equipe do filme foi orquestrada pelo Partido dos Trabalhadores (PT) e reduz a intelectualidade da exímia atriz Sônia Braga escrevendo um diálogo fictício entre ambos em que a atriz não saberia dizer o que é a constituição e nem tanto o significado da palavra “Magna”.

Para ilustrar o lançamento do filme e para confirmar a participação da equipe e dos atores da obra, trazemos as imagens do cartaz da época de seu lançamento e a fotografia dos participantes em Cannes, denunciando o golpe<sup>13</sup> pelo qual passava o país.

---

<sup>13</sup> Enquanto pesquisadores buscaremos definir o processo de impeachment como golpe.



**Figura nº 1:** Cartaz do filme Aquarius.

Fonte: Retirado em: <https://img.buzzfeed.com/buzzfeed-static/static/2016-09/6/11/asset/buzzfeed-prod-web04/sub-buzz-13691-1473175777-1.png>. Acesso em 13 de janeiro de 2022.



**Figura nº 2.** Equipe do filme *Aquarius* protesta em Cannes denunciando o golpe que ocorria no Brasil

FONTE: Retirado: <https://ctb.org.br/noticias/brasil/o-filme-aquarius-cujo-elenco-protestou-em-cannes-contra-o-golpe-foi-proibido-para-menores-de-18-anos-pelo-ministerio-da-justica/> Acesso em 14 de janeiro de 2022.

A crítica do jornalista da revista “Veja” se deu, principalmente, após um protesto<sup>14</sup> realizado pela equipe do filme na sua estreia no Festival de Cannes, em 17 de maio de 2016. O protesto ocorreu na sala de teatro *Lumière* onde o filme foi projetado. *Aquarius* foi o único concorrente à “Palma de Ouro” entre os 21 filmes que estiveram na disputa. A partir da imagem do protesto e de entrevistas no local com as atrizes e atores do filme, é possível observar a preocupação com o fim do ministério da Cultura - proposta balbuciada por Michel Temer e executada pelo sucessor à presidência Jair Messias Bolsonaro, em 02 de janeiro de 2019.

A publicação de Azevedo ilustra bem os mecanismos vigentes durante este período de instabilidade política no Brasil que se inicia em 2013. Desde as manifestações que começaram em São Paulo devido ao aumento da tarifa de ônibus e que logo em seguida tomou uma dimensão muito maior dando corpo para uma primeira eleição tumultuada (2014), um processo de *impeachment* (2016), um novo presidente, Michel Temer, com uma proposta de enfraquecimento do Estado (2016) e a eleição de um presidente de extrema direita, Jair Messias Bolsonaro (2018).

Diante do posto, dados os acontecimentos sócio-histórico-políticos que constituíram o dizer daquilo que a sociedade brasileira vivia de 2013 a 2018 e do dizer fílmico deste momento sócio-histórico, passamos a discutir quais eram as condições de proveniência e emergência do dizer do/no cinema brasileiro.

## **2.1. Das condições de proveniência e de emergência do dizer do/no cinema brasileiro**

Foucault, (1979, p. 20), ao descrever sobre a genealogia, argumenta que não é simplesmente deixar como inacessível uma parte da história tentando encontrar somente uma “origem” do discurso. Fazer a genealogia seria “se demorar nas meticulosidades e nos acasos do começo”, é encontrar profundamente os rastros de construção de uma verdade (dentro daquilo que, conceitualmente, o autor entende como verdade). É preciso que o genealogista conheça as curvas, rupturas, pontos de

---

<sup>14</sup>[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/05/17/interna\\_diversao\\_arte,532266/elenco-do-filme-aquarius-protesta-contr-impeachment-em-cannes.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/05/17/interna_diversao_arte,532266/elenco-do-filme-aquarius-protesta-contr-impeachment-em-cannes.shtml). Acesso em 14 de Janeiro de 2022.

encontro, as ondulações e retidões que caminha a história, ou seja, a sua construção.

Nas palavras do autor:

É preciso saber reconhecer os acontecimentos da história, seus abalos, suas surpresas, as vacilantes vitórias, as derrotas mal digeridas, que dão conta dos atavismos e das hereditariedades; da mesma forma que é preciso saber diagnosticar as doenças do corpo, os estados de fraqueza e de energia, suas rachaduras e suas resistências para avaliar o que é um discurso filosófico. A história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris, com suas sínopes, é o próprio corpo do devir.” (FOUCAULT, 1979, p. 21).

Neste corpo do devir, buscamos mobilizar os conceitos de proveniência e emergência que estão na *Microfísica do Poder* (FOUCAULT, 1979), tendo em vista que proveniência (*Herkunft*) é o termo que designa o pertencimento de uma raça pelas características biológicas e culturais, a tradição, ou seja, são as características que possibilitam fazer similaridades, mas não estão ligadas à concepção de reencontrar em um indivíduo, ideia ou sentimento, as características iniciais que possam permitir dizer: “isso é isso ou aquilo é aquilo somente” (Foucault, 1979, p.21). A proveniência está em “descobrir todas as marcas sutis, singulares, subindividuais que podem se entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar” (idem).

A proveniência possibilita igualmente esbarrar no conceito ou caráter dos acontecimentos que fizeram com que eles se formassem. De acordo com Plath (2020,p.20), Foucault salienta que o objetivo não é reestabelecer a dispersão do esquecimento; “sua tarefa não é a de mostrar que o passado ainda está lá, bem vivo no presente, animando-o em segredo”; é o contrário disso. É recuperar os acidentes da história, o que se passou na dispersão, os erros, as falhas, tudo aquilo que foi importante para mostrar o que existe agora, ou seja, buscar a raiz. Ao mesmo tempo que é raiz, não busca encontrar um fundamento. Ainda segundo Plath (2020, p.20), a raiz “desestabiliza e fragmenta o que parecia imóvel e unido, trazendo à tona a heterogeneidade do que parecia se apresentar em conformidade consigo mesmo”.

Ainda, ao situar o leitor sobre a proveniência, Plath (2020) escreve que esta diz respeito ao corpo, já que para o filósofo é no corpo que a história se inscreve. O corpo é este espaço que registra a historicidade dos acontecimentos familiares, biológicos, sociais, entre outros. Segundo o filósofo: “o corpo traz consigo, em sua vida e em sua morte, em sua força e em sua fraqueza, a sanção de todo erro e de

toda verdade como ele traz consigo também e inversamente a sua origem - proveniência.” (FOUCAULT, 1979, p. 20).

O corpo é o espaço que carrega as benevolências e malevolências do passado e de onde surge o desejo presente, os “desfalecimentos e os erros nele também”. É com o corpo que se trava batalhas. Para finalizar a descrição do que Foucault (1979) entende como proveniência: “A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo.” (FOUCAULT, 1979, p. 23).

O corpo de Clara e Ladjane (empregada doméstica que trabalha com Clara há muitos anos) ocupam esse espaço do ser mulher, além disso, passam por um processo de racialização, em uma das cenas do filme em que estão presentes Clara, Ladjane e Diego, como veremos no capítulo analítico. Ainda, mesmo não sendo consideradas brancas e com idades parecidas, observam-se os caminhos diferentes que elas percorrem, a (des)igualdade cravada no corpo que ambas enfrentam, desigualdade essa que se marca por uma posição econômica e não necessariamente racial, embora a forma que esses indivíduos são subjetivados na práticas discursivas possam variar.

Já, a emergência (*Entstellung*) é o ponto de surgimento; são as características de um aparecimento. A emergência se produz em um campo das forças e é a entrada dessas forças que saem dos bastidores para o palco de um teatro; ela designa um lugar de enfrentamento e sempre se produz no interstício. Para Foucault (1979), esta peça representada, sem lugar, é sempre a mesma, e dominadores e dominados se repetem. Ainda, para o autor, a “cada momento da história a dominação se fixa em um ritual; ela impõe obrigações e direitos; ela constitui cuidadosos procedimentos. Ela estabelece marcas, grava lembranças nas coisas e até nos corpos” (FOUCAULT, 1979, p.25). A dominação não está ligada à doçura e sim, tem como função, satisfazer o prazer da violência.

Como vimos anteriormente, *Aquarius*, assim como as outras produções cinematográficas emergem em um contexto sócio-histórico conturbado. Em *Aquarius*, produção de 2016, que concorreu à “Palma de Ouro” e que teve o protesto da equipe que compôs o filme, vem problematizar as questões dos corpos que se dão por meio

das personagens com características não-brancas como uma relação de igualdade e desigualdade, ao mesmo tempo, assim como das relações de poder que se estabelecem entre sujeitos que pertencem à mesma classe social, no caso, Clara e Diego.

Diego, no primeiro encontro com Clara, sorri de forma a parecer ingênuo; Clara recusa o envelope da proposta de compra do apartamento, mas ele insiste deixando o envelope por debaixo da porta. Clara devolve. Ele tenta novamente, até que por fim ela abre a porta e “pega ele no pulo” como diz a expressão, no que ele parece estar desconcertado. A cena retrata a maneira invasiva da abordagem de Diego, mas que poderia, para algumas pessoas, sugerir um riso. Um reflexo do ser masculino, o homem que insiste e que em uma relação de poder se subjetiva como superior. Nesta cena mencionada acima, Diego deixa o prédio, olha para a janela e sorri para Clara como se a tivesse conquistando. Este mesmo sorriso de Diego irá permear as relações, até mesmo nos momentos de tensão, até que em um duelo, na garagem <sup>15</sup>, Diego diz:

Aquela visita que a gente fez lá na sua casa foi uma coisa muito social, né? ‘vamos chegar junto de Dona Clara’, ‘Vamos estabelecer um contato...’ que não aconteceu, né? Você nem deixou a gente entrar. A gente ficou na porta. Ninguém ofereceu um cafezinho (OLHA PARA LADJANE), uma água, um chá, eu queria ter te dado uma posição mais realista sobre isso aqui, esse prédio está vazio, não é, dona Clara?

Nesta cena é possível observar o quanto Diego, ao manter esse sorriso simpático e parecer cordial, na verdade, está criando estratégias para exercer o seu poder, colocando, inclusive, cupim para destruir as estruturas do prédio, possibilitando a metáfora do corpo de Clara sendo destruído por um câncer e o prédio pelos cupins. Vemos que nestas relações de poder, instauradas pela narrativa fílmica, o cinema brasileiro se atualiza no sentido de trazer à tona esta vida cotidiana de que fala Foucault.

---

<sup>15</sup> Espaço comum entre os dois que possibilita uma posição de igualdade no confronto, abordaremos sobre isso nas análises.

O cinema brasileiro, tímido (mas não sem coragem), diante de uma pós-ditadura que tentou aniquilar a sua existência, emerge sob novas perspectivas de execução com o fortalecimento de órgãos e instituições federais. As produções que discursivizam a instabilidade política que se inicia em 2013 são inúmeras<sup>16</sup>; algumas são sutis, como no filme *Que horas ela volta?* (2015) em que mostra o ressentimento de uma família de classe média alta ao perceber que eles não são mais protagonistas da história brasileira. Reflexo de um governo (PT) que possibilitou a ascensão de classes econômicas menos favorecidas. Podemos citar, também, o cinema de denúncia, como no caso do filme: *Entre os homens de bem* (2016) dirigido por Caio Cavechini e Carlos Juliano Barros em que a rotina parlamentar do deputado Jean Wyllys (Partido Socialismo e Liberdade - PSOL) é acompanhada durante o seu mandato (2010 - 2014) e campanha eleitoral de 2014<sup>17</sup>.

O filme *Aquarius*, assim como outros filmes, sai das discussões em torno do público que debate, estuda, frequenta o cinema e vai para outros espaços, principalmente, as redes sociais. Sobre isso, o estudioso Jean Claude Bernadet (2007), ao tratar da circulação das obras cinematográficas, afirma que um filme não se faz sozinho. Segundo o autor (2007), é a circulação, a interação com o público que possibilita a efetividade artística e social da obra, tendo em vista que é muito importante que a pessoa que assiste ao filme precisa se assimilar com os personagens, narrativa, etc. De acordo com o autor:

Essa experiência, esse diálogo do público com um cinema que o expresse, é fundamental para a constituição de qualquer cinematografia, pois um filme não é tão-somente o trabalho do autor e sua equipe: é também aquilo que dele vai assimilar o público, e como vai assimilar. Para que um filme exista como obra, é tão importante a participação do público como a do autor. Sem a colaboração do público, a obra fica aleijada. (Bernadet, 2007, p. 33).

---

<sup>16</sup> Algumas obras: **República**, Grace Passô, 2020, Brasil, **Encantado, o Brasil em desencanto**, Filipe Galvon, 2018, França. **Sementes: Mulheres pretas no poder**, Júlia Mariano e Éthel Oliveira, 2020, Brasil. **Excelentíssimos**, Douglas Duarte, 2018, Brasil. **Democracia em vertigem**, Petra Costa, 2019, Brasil. **Eleições**, Alice riff, 2018, Brasil. **Alvorada**, Anna Muylaert e LÔ Politi, 2021, Brasil. **Vai melhorar**, Pedro Fiuza, 2020, Brasil. **Maré mansa traiçoeira**, Daniel Paes, 2020, Brasil.

<sup>17</sup> Jean Wyllys venceu a eleição de 2014, mas precisou se afastar nos primeiros meses do mandato devido a ameaças de morte que recebeu neste período.



Dessa forma, observa-se, na contemporaneidade, que minorias político-sociais estão ocupando espaços nas telas, fazendo assim, emergir, um outro olhar e um outro dizer sobre questões histórico-sociais. A representação branca heterocis normativa que nunca coube em um padrão único de representação, não é mais, exclusivamente, tolerada nas circulações fílmicas independentes e até mesmo em circuitos maiores com grandes produções e em grandes festivais. Além de que a própria equipe técnica de realização de filmes emerge em uma nova demanda de concepção de representação cinematográfica, substituindo “um” padrão social pela diversidade social e cultural. Como exemplo de algumas obras contemporâneas temos, no campo da sexualidade: *Corpo: Sua autobiografia*, de Cibele Appes e Renata Carvalho (2020), *Alice Junior*, de Gil Baroni (2019), o polêmico filme *Greta*, de Armando Praça (2019), *Indianara*, dos diretores Aude Chevalier-Beaumel e Marcelo Barbosa (2019), *Tinta bruta*, de Filipe Matzembacher e Marcio Reolon (2018); e, também obras que abordam as problemáticas indígenas: *A Febre*, de Maya Da-rim (2019, Alemanha, Brasil, França), *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos*, de Renée Nader Messoria e João Salaviza (2018), *Ex-Pajé*, de Luiz Bolognesi (2018) e *Sócrates*, de Alexandre Moratto (2018) que abordam questões de classe, raça, sexualidade e adolescência.

Além dos filmes anteriormente citados, temos algumas exemplificações diante de uma imensa produção fílmica que é realizada em universidades: *O último cinema de rua*, de Marçal Vianna, (2021), grupos de religiosidades, principalmente, povos de terreiro, *Ewé de Òsányìn: o segredo das folhas*, de Pâmela Peregrino (2019), associações comunitárias, *Janelas daqui*, de Luciano Vidigal e Arthur Sherman, (2021), povos indígenas, *Fôlego vivo*, da Associação dos índios Cariris do Poço de Dantas(2021), entre outros, que em uma linguagem fílmica registram a sua cultura, realizam denúncias e discursivizam processos de subjetivação dos seus grupos. Ainda, é possível realizar uma leitura de preferência dessas produções por curtas-metragens devido ao baixo custo ou quase nenhum custo de orçamento, devido à dificuldade em atingir editais públicos e financiamentos.

Ao pensarmos que o poder tomado por Foucault como jogos estratégicos que circulam no tecido social, leva-nos a dizer que a ascensão desta demanda social de minorias políticas no cinema também provoca uma reação. Grupos bolsonaristas, de extrema direita e/ou até mesmo liberais, dentro deste exercício de poder sobre a verdade, veem o cinema contemporâneo como uma ameaça a sua verdade sobre

cinema e arte. Filmes que abordam questões políticas, direitos humanos, igualdade de gênero, sexualidade(s), raça, entre outros ou que apenas representam grupos minoritários são vistos como “filmes de esquerda”, realizado por “esquerdistas” e que, a partir de uma construção discursiva, dizem que essas obras são realizadas utilizando o dinheiro público, no contexto sócio-histórico no qual vivemos.

Publicações realizadas, como a de Reinaldo Azevedo, sobre o filme *Aquarius*, são fundamentais para que se emerja da população um ódio à cultura. De modo que, este governo federal atual (2018 - 2022) enfraquece as instituições e órgãos de fomento ao cinema. Não só o cinema é enfraquecido neste período, mas todas as instituições culturais com ações como o fim da Secretaria de Cultura (1985 a 2019).

Movimento parecido ocorreu na Ditadura Militar Brasileira (1964 - 1985) em que sob uma forte repressão política, toda obra cinematográfica que confrontava com as emergências sociais da época não passavam pela censura vigente no governo ditatorial militar. Bernardet, ao comentar que “a linguagem não é neutra” (BERNADET, 2003, p. 214) e ao se referir ao gênero documentário rebate as acusações da esquerda que critica filmes produzidos na época como formalistas. O autor explica que:

Talvez seja o formalismo brincadeira perdoável em tempo de lazer, mas essa acusação, num momento de urgência social, em plena ditadura, era pesada. Aliás, foi justamente um efeito da ditadura que se quis ver em filmes desse tipo. Já que ele proibia os temas mais urgentes, cineastas, tanto por receio da censura como em consequência da autocensura, os teriam contornado ou mascarado com ornamentações. (BERNADET, 2003, p. 215).

Bernardet (2007) ainda diz o quão imensurável é pensar no efeito nefasto da Ditadura na “evolução do cinema brasileiro dos anos 60 e 70” e que a linguagem cinematográfica, especialmente do documentário (carregada de ideologia - porque - afinal - tudo é ideológico) teve as suas transformações, adaptações estéticas possíveis para a época. Em um subtítulo intitulado: “Herança” no livro “Brasil em tempo de cinema”, Bernardet (2007) aborda a dificuldade financeira (mas não somente) de existência do cinema brasileiro, dificuldade essa que era notória já em 1930, além da dificuldade na distribuição fílmica, a valorização do cinema estrangeiro (europeu e estadunidense), e também “as poucas leis favoráveis ao cinema brasileiro”. A historicidade comprova os argumentos de Bernardet (2007) que se

seguem até a atualidade. O filme “Marighella” atingiu um total de 318.239 se tornando a maior bilheteria nacional do ano de 2021, enquanto que o filme: “Homem-Aranha: Sem volta para a casa”, da produtora Marvel, atingiu “a maior bilheteria nacional com 5,1 milhões de espectadores. Os números de “Marighella” são 16 vezes menores.”<sup>18</sup> Certamente, comparações podem correr riscos devido às suas diferenças das obras, entretanto, pode-se observar o quanto as bilheterias possuem o seu distanciamento, fato este que deflagra uma precariedade histórica do cinema nacional. Bernardet (2007) demonstra que este é um problema estrutural da história do cinema brasileiro. De acordo com ele:

Para o público brasileiro, cinema é cinema estrangeiro. É natural que o público, estando constantemente em contato com filmes estrangeiros e nunca nacionais, tenha contraído certos hábitos. Durante longo tempo, para amplos setores do público-brasileiros, cinema restringiu-se a cinema norte-americano, e este sempre cercado de grande publicidade; se eventualmente se exibisse um filme brasileiro (que não fosse chanchada), o público não encontrava naquilo que estava acostumado a ver nos westerns policiais ou comédias vindas dos EUA. O cinema, por definição, era importado. (BERNADET, 2007, p. 31).

Bernardet (2007) pontua que o cinema brasileiro não se consolida como “uma linha reta, mas como uma série de surtos em vários pontos do país, brutalmente interrompidos”, o que chama de “*ciclos* com produções que vão de 5 a 6 filmes e são interrompidos pelos cineastas (e toda equipe de realização de um filme) que vão atuar em outra área ou partem para a televisão ou produções publicitárias”. (BERNADET, 2007, p. 29)

Então, fato de o cinema brasileiro não se consolidar como “uma linha reta”, seja por motivos sócio-histórico-político e/ou econômicos, mostra que tanto o Golpe de 1964 quanto o de 2014 foram gatilhos que serviram para dismantelar a produção do cinema no país. No entanto, o cinema brasileiro tem reagido tanto com produções que emergiram com roteiristas e diretores consagrados na filmografia brasileira quanto com filmes que vêm chegando de outros que estão se dando a conhecer por produzirem filmes e/ou curta-metragens que trazem a questão da sexualidade, da

---

<sup>18</sup> Jornal O Globo (<https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/maior-bilheteria-nacional-em-2021-marighella-teve-16-vezes-menos-espectadores-do-que-homem-aranha.html>) Acesso em 04 de janeiro de 2021.

etnia, de corpos outros, etc, enquanto um jogo estratégico que funciona como um dos mecanismos de poder.

### **2.1.1. Dos mecanismos de poder: do enforcamento ao dispositivo de segurança**

Na aula de 11 de janeiro de 1978, no curso do Collège de France, Foucault (2008) inicia definindo o que ele chama de biopoder. Para o autor, a partir do século XVIII, as sociedades ocidentais modernas se constituem em torno de fatores biológicos constituindo uma espécie humana. Nas palavras do autor:

(...) o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral do poder. (FOUCAULT, 2008, p.3).

Em outras palavras, o biopoder é uma forma de governo da vida, uma tática de poder ligado ao corpo de uma população que busca criar, regular corpos economicamente ativos e dóceis. É um conjunto de procedimentos que intenta, ainda que não consiga, controlar os corpos por meio do poder.

Ao desenvolver uma teoria de estruturação do poder na sociedade, como ele circula, como age, quais seus efeitos, entre outros, Foucault irá entender que é um conjunto de mecanismos e procedimentos que tem como objetivo manter o poder enquanto jogos estratégicos.

Já, o tema “segurança” é abordado pelo autor em uma definição dividida em 3 tempos com uma mesma proibição que seria “não matarás, não roubarás”. Em um primeiro momento, na Idade Média temos como consequência desta infração, o enforcamento, o exílio, o banimento, a multa. Em um segundo momento, na modernidade, a mesma lei “não matarás”, mediante a um infringimento, ainda haverá punições, entretanto, com toda uma série de vigilâncias, controles, olhares, esquadrinhamentos diversos que permitem investigar uma situação de roubo, ainda antes dele acontecer. Neste sentido, a punição não acontece por meio de uma espetacularização, como era na Idade Média, e sim com práticas como o encarceramento e as suas atividades penitenciárias. Em um terceiro momento, no

período contemporâneo, seguindo as mesmas leis no imperativo e as mesmas punições, o mesmo tipo de enquadramento na forma de vigilância e a correção do outro, Foucault (2008) realiza uma série de perguntas que investigam de uma maneira geral, “como, no fundo, manter um tipo de criminalidade, ou seja, o roubo, dentro de limites que sejam sócio e economicamente aceitáveis e (...) ótima para um funcionamento social dado.” (FOUCAULT, 2008, p.8). Para responder a essas perguntas, segundo ele, a primeira forma para o controle da população no sentido de criação de um dispositivo de segurança é a de criação de leis e punição para os casos de infringência a elas, ou seja, o código penal.

O segundo mecanismo é o disciplinar e está ligado à vigilância e correção. Dentro deste sistema binário (lei e punição), no mecanismo disciplinar, surge um outro sujeito que é o culpado e toda uma série de agentes responsáveis pela manutenção deste processo “policiais, médicos, psicólogos, que são do domínio da vigilância, do diagnóstico, da eventual transformação dos indivíduos”. (FOUCAULT, 2008, p.8).

Já, a terceira forma elaborada por Foucault (2008) é o dispositivo de segurança, que vai inserir, em uma série de fenômenos globais, a exemplo, o roubo em uma série de acontecimentos prováveis, sendo que o acontecimento está ligado a questões de cálculo de custo. E por último, há um limite de quão nociva determinada prática que infrinja a noção binária do permitido e o proibido podem ser aceitáveis; qual a gravidade de um crime? o quão nocivo ele é para a sociedade? qual a punição que deve ser aplicada?

As infrações de Diego para com Clara são várias e de extrema violência. Certamente, eles não a expulsaram de imediato do prédio porque Clara também é um sujeito com influência e notoriedade. Quando Diego pressiona a jornalista aposentada para aceitar a proposta, quando realiza festa com orgia, encontro evangélico na escadaria do prédio, os cupins e em diversos momentos realiza práticas que fogem de uma normalidade judicial.

Após estar exausta da investida de Diego, Clara pergunta ao irmão se há possibilidade de fazer algo judicialmente e ele diz que não; que ele tem o direito de ir ao seu apartamento para oferecer a proposta. Em um outro momento, Clara com a amiga advogada chama o bombeiro Roberval (Irandhir Santos) para entrar de forma forçada no apartamento de cima (onde estão os cupins). Roberval então pergunta

sobre a legalidade daquela ação e advogada diz que está tudo bem, que depois ela resolve. Outra referência ao dispositivo jurídico legal é quando Clara vai visitar a Construtora Bonfim e mostra os documentos que encontrou que podem expor a Construtora, e logo, Diego diz em tom irônico e até mesmo fático que o departamento jurídico é bem grande. Desse modo, esses exemplos demonstram o quanto o dispositivo jurídico pode ser intercambiado e usado nas relações de poder como instrumento de disputa, ora se valendo, se afirmando e ora se negando.

Foucault (2008) elenca que mesmo com diferentes graus de punição, na Idade Média o “ataque” está diretamente ligado ao corpo com o enforcamento; já, na modernidade e contemporaneidade a correção do sujeito que pratica o crime e também a sua reincidência, observa-se que os mecanismos de segurança já estão presentes no interior do código jurídico-legal e isto se dá por meio da prática do suplício, como por exemplo, quando se identifica a periculosidade de um detento, mesmo antes de existir um crime.

Para se fazer um mecanismo de segurança funcionar é necessário toda uma investigação sobre a pessoa que comete as infrações. Logo, o autor entende que não há uma diferenciação de períodos, não há a era do legal, a era do disciplinar ou a era da segurança. Segundo ele,

Na verdade, vocês têm uma série de edifícios complexos nos quais o que vai mudar, claro, são as próprias técnicas que vão se aperfeiçoar ou, em todo caso, se complicar, mas o que vai mudar principalmente, é a dominante ou, mais exatamente, o sistema de correlação entre os mecanismos jurídico-legais, os mecanismos disciplinares e os mecanismos de segurança. (FOUCAULT, 2008, p.11)

Dessa forma, o que teremos é uma história das técnicas e esta história da técnica irá remeter a um tempo longínquo. Ao escrever sobre o sistema disciplinar, Foucault (2008) exemplifica usando os sujeitos com hanseníase durante a Idade Média. De acordo com o pesquisador, era uma exclusão que se dava no campo jurídico, de leis, de regulamentos, no conjunto religioso também de rituais e apresentavam uma divisão binária entre os que possuíam a doença e os que não possuíam. Já quando houve a pandemia bubônica, observa-se uma regulamentação disciplinar indicando hábitos da população para o controle da pandemia. A segurança é, então, uma maneira de fazer funcionar as estruturas de lei e de disciplina. O autor reflete sobre essas emergências de tecnologia de segurança no interior do controle

social que tem por objetivo modificar em algo o destino biológico da espécie humana. Foucault explica que essas mudanças são parecidas nas sociedades ocidentais. Como a segurança é uma maneira de fazer funcionar as estruturas da lei e de disciplina, elas enquanto um novo modo de exercer o poder funciona diferentemente da época dos soberanos.

### **2.1.2. Dos espaços de segurança.**

“A soberania se exerce nos limites de um território” (FOUCAULT, 2008, p.16), a disciplina se exerce sobre o corpo dos indivíduos e, por fim, a segurança se aplica em um corpo coletivo de uma população, embora exista, de acordo com o filósofo francês, a multiplicidade de um povo ou dos sujeitos. Para o autor, a disciplina só atua em um corpo quando há um objetivo ou um resultado a obter a partir da multiplicidade que exige esse corpo, ou seja, quando se pensa em cada individualidade de um corpo social ou de um indivíduo temos determinados mecanismos, determinados conjuntos de estratégias que vão envolver e "estabelecer seus pontos de implantação, as coordenações, as trajetórias laterais ou horizontais, as trajetórias verticais e piramidais, a hierarquia, etc.” (FOUCAULT, 2008, p.16). A disciplina se configura em uma individualização das multiplicidades. Ao pensar como isso se aplica no espaço, a partir da leitura de Foucault (2008), entendemos que a soberania se exerce no interior de um território e que para a disciplina funcionar é preciso categorizar, dividir, estrategicamente esses espaços.

Ao exemplificar esse domínio da soberania mediante a um território, Foucault (2008) exemplifica utilizando a cidade porque esta era também até o século XIX caracterizada por uma especificidade jurídica e a administrativa que a isolava. Era também um espaço murado que a isolava demarcando assim o território. E também havia uma "heterogeneidade econômica e social muito acentuada”.

No texto, o autor traz diversos modelos de como algumas cidades eram estruturadas a partir de uma regulamentação estrutural da disciplina, que vão desde as partes concretas até a organização sistêmica de ruas, organizações administrativas, militares, comerciais. São cidades disciplinares pensadas em como se manter a produtividade dos corpos, os controles das doenças, o funcionamento do

comércio, em resumo, a ordem em geral. Para o autor: “A disciplina trabalha num espaço vazio, artificial, que vai ser inteiramente construído. Já a segurança vai se apoiar em certo número de dados materiais” (FOUCAULT, 2008, p.25).

Em resumo, a soberania busca capitalizar um território, a disciplina estrutura a hierarquia e funcionalidade de um espaço fazendo isso por meio da arquitetura, enquanto que a segurança cria um ambiente por meio de elementos possíveis, séries que são reguladas, e tanto a disciplina quanto a segurança arranjam as distribuições do espaço. O espaço da segurança remete ao temporal e ao aleatório que vai se inscrever em um espaço dado e é aí que seguiremos para o próximo tópico com aquilo que Foucault (2008) irá chamar de meio, como vemos na cena seguinte:



**Figura nº 3.**Diego fotografa o edifício Aquarius. (29m 51s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:  
[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022

Após fotografar o prédio de fora, Diego diz para Clara:

Dona Clara, primeiro eu queria te dar parabéns, eu consigo ver ali de fora que você modernizou a planta do apartamento, ficou muito bonito, muito bom gosto.

Podemos dizer que a personagem modernizou a planta do apartamento, mas não mudou a cozinha e área de serviço que continua afastada dos espaços sociais da casa. Isso demonstra a hierarquização dos espaços na arquitetura tendo com objetivo final melhorar os espaços da dona do apartamento e não do lugar em que



fica a empregada, realçando, principalmente, a estrutura de classes entre Clara e Ladjane.

### **2.1.3 O meio e o espaço: “paisagens” em foco**

O meio é uma noção muito difundida nas disciplinas de física e biologia. Talvez seja notório também na geografia<sup>19</sup>, em uma explicação sistêmica: o meio é o que é necessário para explicar a ação à distância de um corpo sobre o outro. O espaço funciona como um suporte para as ações que são realizadas e que se realizam. Então, as ações são uma problemática do meio e este é atravessado por relações de poder. De acordo com Foucault (2008), os dispositivos de segurança são responsáveis por criar, organizar, planejar um meio. O meio é aquilo que se faz a circulação. O meio pode ser natural (rios, árvores, praia, terreiro) e também pode ser artificial (prédio, apartamento, calçada, rua), assim como, as aglomerações, emaranhados de prédios, etc. O meio age como um efeito em todos os que estão nesses espaços e são atravessados por eles. Nas palavras do filósofo: “É um elemento dentro do qual se faz um encadeamento circular dos efeitos e das causas, já que o que é efeito, de um lado, vai se tornar causa do outro.” (FOUCAULT, 2008, p. 28).

A noção de meio é muito difundida, inclusive por Clara, durante a narrativa fílmica, quando ela se refere ao edifício não pelo valor financeiro, mas sim, pelo valor afetivo. Ou seja, quando alguns personagens trazem a questão da oferta ser demasiadamente boa financeiramente ou o prédio não ser tão modernizado, Clara rebate, reafirmando que aquele espaço foi onde ela criou os filhos, onde se refez após um câncer, etc, Logo, o meio ocupa aquele espaço para a personagem de forma memorialística. Além disso, temos a passagem da divisão social na praia por meio do esgoto que atravessa a areia.

“Pra cá é pina, pra lá é Brasília Teimosa”, Clara mostra para a paquera do seu sobrinho a divisão de espaço que acontece a partir de um esgoto, mostrando que de um lado moram as pessoas ricas e do outro as pessoas pobres, o que divide esses dois lados é justamente uma utopia dos espaços: o cano de esgoto, “o emissário”

---

<sup>19</sup>Na obra *Microfísica do poder*, observamos que geógrafos criticaram Foucault quando o mesmo discute território enquanto uma noção jurídico-política e não enquanto uma extensão de terra.

como diz a personagem. É na praia, este meio permeado por relações de poder que há a divisão entre as classes. Enquanto de um lado acontece a verticalidade com os prédios cada vez maiores, do outro, no bairro pobre, acontece a horizontalidade com as casas emendadas e aglomeradas umas nas outras, ou seja, o meio em uma complexa relação de poder que subjetiva essas personagens.

Vale pensar que muitas mulheres que ocupam os cargos de empregadas domésticas não puderam parar de trabalhar na época pandêmica, como é o trágico caso de Mirtes Renata de Souza<sup>20</sup> que perdeu o seu filho Miguel. Mirtes era empregada doméstica de Sarí Corte Real e mesmo estando em uma pandemia teve que trabalhar. Não tendo com quem deixar seu filho, Mirtes levou seu filho Miguel para o trabalho e lá, o menino caiu do 9º andar, falecendo pouco depois, ao chegar no hospital. Este exemplo figura a relação do meio como executor de causas e consequências. 1) A situação sanitária decretava a permanência de isolamento das pessoas em suas casas. 2) A criança é levada para o trabalho porque a escola que a criança frequentava é suspensa das atividades presenciais - ausência do Estado. 3) Ao manter a atividade de trabalho, Mirtes precisa focar nas atividades que lhe são designadas e dado a complexidade do gigante prédio não consegue administrar todas as funções, ainda mais que Sarí disse ficar responsável pela criança. Dessa forma, o meio, pensando estrategicamente como um espaço em que circulam acontecimentos, vemos nesse caso uma possibilidade de exemplificar os efeitos em um encadeamento circular de ações. Este exemplo aqui dado também serve para ilustrar cenas do filme *Aquarius*, já que Clara tem uma funcionária que lhe serve enquanto doméstica e que também perde o filho tragicamente.

O meio também é um campo de intervenção em que não se atinge os indivíduos como um conjunto de sujeitos de direitos ou de corpos. Procura atingir uma população, uma multiplicidade de indivíduos que são e que só existem “profunda, essencial, biologicamente ligados a materialidade dentro da qual existem.” (FOUCAULT, 2008, p.28). Nesse meio é que esses grupos de sujeitos (indivíduos, populações) produzem, interferem com acontecimentos de tipo natural que se produzem ao seu redor. De acordo com o teórico, a natalidade é um grande exemplo

---

<sup>20</sup> <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2021/09/15/caso-miguel-foi-muito-bem-ensaiada-ate-o-show-que-ela-deu-no-final-chorando-diz-mae-de-menino-sobre-fala-de-sari-corte-real-em-audiencia.ghtml>  
Acesso; em 18 de janeiro de 2021.

da articulação entre meio e a biopolítica – entendida como governo das vidas, biopoder – o poder sobre os corpos, e ao pensarmos na cidade, esse espaço em que vidas e corpos se territorializam, já que o meio precisa ser povoado. Foucault recupera um texto de Moheau em que o autor escreve:

Depende do governo mudar a temperatura do ar e melhorar o clima; um curso dado às águas estagnadas, florestas plantadas ou queimadas, montanhas destruídas pelo tempo ou pelo cultivo contínuo da sua superfície formam um solo e um clima novos. Tamanho é o efeito do tempo, da habitação da terra e das vicissitudes na ordem física, que os cantões mais sadios tornam-se morbígenos.” (FOUCAULT apud Moheau, 1778, p.154-5)

Foucault argumenta que esse trecho acima exemplifica não somente uma mudança da natureza, mas sim, que as intervenções políticas e econômicas modificaram o meio e o soberano é aquele que tem domínio do meio e age através do espaço para mudar a espécie humana para exercer o seu poder sobre um território específico. Este poder exercido se dá nos elementos naturais, mas também, na população, nos corpos. E o que limita esse poder são as limitações de um território. O soberano só consegue agir atuando sobre o meio.

O espaço também é pesquisado pelo professor e intelectual brasileiro Milton Santos (1988) que irá defini-lo como: “um conjunto de formas contendo cada qual frações da sociedade em movimento.” (SANTOS, 1988, p.25). Para este estudioso, a discussão volta-se para a heterogeneidade de formas da cidade, formas essas que estão subordinadas a um movimento global. Diz o autor:

A paisagem não se cria de uma vez só, mas por acréscimos, substituições; a lógica pela qual se fez um objeto no passado era a lógica da produção daquele momento. Uma paisagem é uma escrita sobre a outra, é um conjunto de objetos que tem idades diferentes, é uma herança de muitos diferentes momentos. Daí vem a anarquia das cidades capitalistas. Se juntos se mantêm elementos de idades diferentes, eles vão responder diferentemente as demandas sociais. A cidade é essa heterogeneidade de formas, mas subordinada a um movimento global. O que se chama desordem é apenas a ordem do possível, já que nada é desordenado. Somente uma parte dos objetos geográficos não mais atende aos fins de quando foi construída. Assim, a paisagem é uma herança de muitos momentos, já passados (...)(SANTOS, 1988, p.23).

Quando Santos traz a questão da ordenação dos espaços a partir de paisagens citadinas, podemos pensar em cidades industriais que construíram, no Ocidente, vilas operárias para facilitar o percurso do operário até o trabalho e, também, muitas vezes, para desenvolver aquela parte da cidade até então inabitada. Continua o estudioso sobre o processo de globalização da distribuição do espaço que procura atender ao capital:

A universalização do mundo pode ser constada nos fatos. Universalização da produção, incluindo a produção agrícola, dos processos produtivos e do *marketing*. Universalização das trocas, universalização do capital e de seu mercado, universalização da mercadoria, dos preços e do dinheiro como mercadoria padrão, universalização das finanças e das dívidas, universalização do modelo de recursos por meio de uma universalização relacional das técnicas, universalização do trabalho, isto é, do mercado do trabalho e do trabalho improdutivo, universalização do ambiente das firmas e das economias, universalização dos gostos, do consumo, da alimentação. Universalização da cultura e dos modelos de vida social, universalização de uma racionalidade a serviço do capital erigida em moralidade igualmente universalizada, universalidade de uma ideologia mercantil concebida do exterior, universalização do espaço, universalização da sociedade tornada mundial e do homem ameaçado por uma alienação total. (SANTOS, 1988, p.5)

No filme *Aquarius*, o feito que a imobiliária intenta, liga-se a esta universalização de uma racionalidade a serviço do capital, que universaliza o espaço e ameaça o homem numa alienação total, como é o caso de Diego quando propõe a compra do apartamento de Clara, conforme vemos no enunciado abaixo:

Eu acabei de chegar dos Estados Unidos. Eu me formei lá, estudei três anos *business*. Agora eu estou de volta com sangue nos olhos, isso aqui está sob minha responsabilidade, é meu primeiro projeto e eu vou atacar.

A própria palavra *business*, que se difunde cada vez mais na língua portuguesa, já demonstra esta universalização que além dos espaços, também pode ser dos gostos, do pensamento, etc. No diálogo com Clara, Diego não irá recuar em nenhum momento, ainda que seja preciso cometer diversas violências.

Neste movimento abordado por Santos (1988), podemos pensar naquilo que o filósofo francês e interlocutor de Foucault, Deleuze, diz sobre a sociedade do controle conforme o item posterior.

#### 2.1.4. Sociedade de controle: modos de governamentalidade dos sujeitos

Foucault observa que devido às mudanças sociais, a sociedade disciplinar deixa de ser protagonista na governamentalidade do sujeito. Tal fato também é compreendido pelo filósofo Gilles Deleuze, o qual afirma que as sociedades disciplinares estão ficando para trás e emergindo uma nova forma de governamentalidade: a sociedade do controle que funciona não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea.” (DELEUZE, 1992).

Ao pensarmos na proposta de discussão da disciplina de Foucault, esta está ligada à maneira que se exerce poder, este que por sinal se exerce, se pratica em um espaço. Quando pensamos em espaços falamos em instituições como: igreja, escola, hospital, prisão. Nos estudos de Foucault estes espaços funcionam para se categorizar, descrever, instituir formas de dominação, ou seja, dominação dos sujeitos com o objetivo de uma governamentalidade.

Após 20 anos da conceitualização realizada por Foucault, Deleuze (1992) observa que a sociedade disciplinar não dava mais conta de abraçar tantas mudanças ocorridas na sociedade. Deleuze observou que novas forças entravam neste jogo do poder e nos seus mecanismos de ações, já que **“O conceito de disciplina não dava mais conta da realidade. Longe de ser descartado, o conceito fora superado.”** (LAURO, 2017, s/p - grifos originários do texto). É possível observar tal leitura ainda nas palavras de Foucault:

Nesses últimos anos, a sociedade mudou e os indivíduos também; eles são cada vez mais diversos, diferentes e independentes. Há cada vez mais categorias de pessoas que não estão submetidas à disciplina, de tal forma que somos obrigados a pensar o desenvolvimento de uma sociedade sem disciplina. (FOUCAULT, 1978, p.268).

Como escrito anteriormente, a disciplina se dá em ambientes marcados territorialmente, onde é possível disciplinar os corpos. Tal fato se dá diferente ao pensarmos no controle. O controle não precisa mais de “muros”; ele precisa fluir entre os espaços. A sociedade do controle busca interagir a disciplina com a biopolítica.

Está também na eficácia de trabalhar com o corpo detalhadamente afim de que este corpo se torne produtivo.

A conceitualização de disciplina para Deleuze, de acordo com Lauro se dá em pensar o poder atuando sobre os corpos dos sujeitos. Nas palavras do autor:

O que é a Disciplina para Deleuze? É um poder que interfere no mecanismo fundamental de todos os corpos. “Somos corpos em diferenciação”, ele diz. Temos uma virtualidade, um lugar que contém a nossa potência: “o que pode o corpo?”. E temos uma atualidade, aquilo que passa da potência para a existência: ‘o que é o corpo’. É nesse meio que age o poder. Ele funciona como um filtro: o que passa pela realidade deve ser filtrado...” (LAURO, 2017, s.p)

O controle para Deleuze se dá na busca de manter o corpo a todo momento produtivo, tendo em vista que o neoliberalismo<sup>21</sup> abarca a potência do corpo. Neste sentido, também podemos dizer que a sociedade do controle é um lugar em que corpos e espaços (lugares discursivos, territórios e meio) são lugares que evidenciam a sociedade na qual vivemos. Diante disso, passamos então a traçar uma reflexão sobre o corpo e o espaço.

---

<sup>21</sup>No livro “Nascimento da biopolítica”, Foucault tratará sobre o neoliberalismo que, grosso modo, é “um coletivo de pensamento”, segundo Zamora. Continua ele: “Ele [Foucault] o distingue particularmente do liberalismo clássico por não ser um “*laissez-faire*”, mas, ao contrário, uma política ativa de construção de mercado. Não haveria por um lado o domínio do Estado e, por outro, o jogo livre do mercado. Foucault nota, muito apropriadamente, que, entre os neoliberais austríacos, o fracasso do liberalismo econômico do século XIX os levou a conceber sua doutrina como uma construção ativa e conscienciosa de um mercado que não tem, por conseguinte, nada de natural. “Não vai haver o jogo de um mercado que deva ser deixado livre”— explica ele em suas aulas — “pois justamente o mercado, ou melhor, a concorrência pura, que é a própria essência do mercado, só pode surgir se for produzida, e se for produzida por uma governamentalidade [1] ativa”. Ainda de acordo com Zamora: “Foucault, portanto, entende o neoliberalismo não como uma subtração do Estado, mas como uma subtração das suas técnicas de subjugação. Ele não buscaria nos atribuir uma certa identidade, mas simplesmente agir sobre nosso ambiente. Para o principal pensador das técnicas de padronização modernas, isso não é pouca coisa! Essa análise explica a profunda conexão entre a implantação do neoliberalismo como forma de governamentalidade na França de meados da década de 1970 e a promoção, por Foucault, da invenção de novas subjetividades. Longe de se oporem, os dois caminham, a seu ver, de mãos dadas”, pois que o filósofo francês propõe, conforme Zamora, mais como “uma política, antes que um processo econômico”, política esta do governo de vidas e que coloca em jogo a autonomia dos indivíduos. <https://outraspalavras.net/outrasmidias/foucault-e-a-infeliz-emancipacaoneoliberal/#:~:text=Foucault%2C%20portanto%2C%20entende%20o%20neoliberalismo,isso%20n%C3%A3o%20%C3%A9%20pouca%20coisa!> Acesso: 23/03/2022.

#### 4.1.5. O corpo e o espaço: do poder em movimento de reversibilidade

Ao pensar o discurso, Foucault (2007), afirma que os discursos são práticas de vida. Dito de outro modo, é a partir da linguagem que se observa o homem em sua totalidade, isto porque para o filósofo, a linguagem:

Confere a perpétua ruptura do tempo e continuidade do espaço, e é na medida em que analisa, articula e recorta a representação, que **ela tem o poder de ligar através do tempo o conhecimento das coisas**. Com a linguagem, a monotonia confusa do espaço se fragmenta, enquanto se unifica a diversidade das sucessões (FOUCAULT, 2007, p.160. Grifo nosso).

Sendo assim, para Michel Foucault o discurso é uma prática que acontece a partir da formação dos saberes; é o lugar em que a partir de regras muito bem estabelecidas os saberes de um momento histórico se constituem; é na prática discursiva que saber e poder se articulam. Dessa maneira, é importante pensar nas relações históricas que nos faz ver o que está presente em determinado discurso, pois nestas relações há condições de se dizer ou não. Sobre as condições históricas, diz o filósofo:

As condições para que apareça um objeto de discurso, as condições históricas para que dele se possa “dizer alguma coisa” e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes, as condições para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos, para que possa estabelecer com eles relações de semelhança, de vizinhança, de afastamento, de diferença, de transformação – essas condições, como se vê, são numerosas e importantes. Isto significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e, na superfície do solo, lancem sua primeira claridade. Mas esta dificuldade não é apenas negativa; não se deve associá-la a um obstáculo cujo poder seria, exclusivamente, de cegar, perturbar, impedir a descoberta, mascarar a pureza da evidência, ou a obstinação muda das próprias coisas; o objeto não espera nos limbos a ordem que vai liberá-lo e permitir-lhe que se encarne em uma visível e loquaz objetividade; ele não preexiste a si mesmo, retido por algum obstáculo aos primeiros contornos da luz, mas existe sob as condições positivas (FOUCAULT, 2008b, p. 50)

Ao trazer a citação acima, buscamos analisar o filme *Aquarius* como um espaço que subjetiva os indivíduos em sujeito. Neste filme significa trazer à tona as práticas sociais existentes na vida dos/das personagens que refletem a sociedade contemporânea, pois, a obra possui a sua historicidade. Da mesma forma, se reconhece também, que a circulação do filme só é possível por meio de uma série de “regras” que possibilitam o que deve ou não ser dito na sociedade atual, como exemplo no enredo em questão, a especulação imobiliária ou a verticalização das moradias, a rigidez de implementação de novos dispositivos tecnológicos do controle, entre outras situações que acontecem em diferentes momentos e de formas distintas, dependendo da emergência e das condições de produção de determinados dizeres. Já outros discursos não conseguem se sustentar, muitas vezes, pois são interditados. Ao problematizar este filme que circula na sociedade, se reconhece estas possibilidades.

A partir das leituras que tivemos ao realizar esta proposta de projeto, observamos que Foucault procurou não entender ou definir o poder, mas sim, o sujeito. E sobre isso, observamos que o indivíduo se torna sujeito; este é constituído socialmente, e, os saberes, os poderes e os discursos atravessam os sujeitos fazendo com que se constituam em determinadas subjetivações/objetivação de acordo com a verdade de cada época. Neste processo de subjetivação, observa-se, no filme *Aquarius* uma luta comum pelo território, sendo que espaços privilegiados como a praia de Boa Viagem, lugar da classe média recifense, vai se tornando com a especulação imobiliária espaços com prédios estilo arranha-céu em que se territorializam somente sujeitos da elite, assim como o centro e a cidade de Recife, capital de Pernambuco. No filme *Aquarius*, este processo de elitização dos espaços acontece por meio de uma violência jurídica e é predominante na prática do poder, o qual se utiliza de códigos legais para, muitas vezes, se exercer como uma prática simbólica da violência, como, por exemplo, no caso de uma ordem de despejo de algum cidadão de sua residência.

Foucault, ao pensar o poder como uma prática, define que ele circula, ou seja, não está de um lado apenas. Ainda sobre essa conceituação, o filósofo comenta sobre a “contradição” existente em definir o poder de forma exclusivamente negativa e repressora:



Pois se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – é também a nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz. Se foi possível construir um saber sobre o corpo, foi através de um conjunto de disciplinas militares e escolares. E a partir de um poder sobre o corpo que foi possível um saber fisiológico, orgânico. O enraizamento do poder, as dificuldades que se enfrenta pra desprender dele vem de todos estes vínculos. É por isso que a noção de repressão, à qual geralmente se reduzem os mecanismos de poder, me parece muito insuficiente, e talvez até perigosa. (FOUCAULT, 2013 p.84).

Para o pensador, o poder é exercido pelos sujeitos que ao mesmo tempo em que praticam, recebem, estando eles em uma teia social. Dito de outro modo, o poder não é uma posse de alguém, ele transita, é exercido. As relações estão nas práticas sociais, no exercício do poder. Para o filósofo: “o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles [...] o indivíduo não é o outro do poder: é um dos seus primeiros efeitos” (FOUCAULT, 2010b, p.284).

No filme *Aquarius*, Clara se apresenta como uma personagem de muitos embates, mas ainda assim, alguém que consegue duelar nesses conflitos sociais. Nesse âmbito, Foucault (2012) irá compreender a resistência, como uma forma de prática de poder.

Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede de poder, teia que se alastra por toda a sociedade e a que ninguém pode escapar: ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relação de forças. E como onde há poder, há resistências, não existe propriamente o lugar da resistência, mas pontos móveis e transitórios, que também se distribuem por toda a estrutura social. (FOUCAULT, 2012, p. 18)

Por fim, sobre o poder, busca-se compreendê-lo não de forma unilateral, mas sim, como em uma rede ou teia que circula entre os sujeitos, logo, presente nas práticas discursivas. Para Foucault:

De fato, as relações de poder são relações de força, encontros, portanto, sempre reversíveis. Não há relações de poder que sejam completamente triunfantes e cuja dominação seja incontornável. [...] As relações de poder

suscitam necessariamente, apelam a cada instante, abrem a possibilidade a uma resistência, e é porque há possibilidade de resistência e resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanto mais força, tanto mais astúcia, quanto maior for a resistência. [...] em toda parte se está em luta – há, a cada instante, a revolta da criança que põe o seu dedo no nariz à mesa, para aborrecer seus pais. (FOUCAULT, 2012, p. 227)

Trazer mais uma vez a questão do poder como resistência se faz necessário tendo em vista a polêmica que se produziu sobre o filme, ora dizendo que a personagem central é vítima do sistema ora é tão vilã quanto o sistema. Como vimos, para Foucault, nas práticas discursivas instauram-se as relações de poder e tanto o poder quanto o espaço subjetivam os sujeitos, pois segundo o filósofo “onde há poder, há resistência” (1979). Diante disso, arrolaremos o que Foucault entende enquanto espaço quando aborda o conceito de utopia e heterotopia, para que, posteriormente possamos abarcá-los nas análises das cenas fílmicas escolhidas.

### 3. Do espaço e do corpo: lugares de subjetivação do sujeito

Este capítulo se volta como suporte teórico para o estabelecimento das questões analíticas do *corpus* aqui escolhido para esta dissertação, tendo em vista que o espaço evidencia como se dão as relações e os processos de subjetivação dos sujeitos. Por isso, para entender o espaço que subjetiva/objetiva os sujeitos do filme, nesse caso, recorre-se à teoria foucaultiana de heterotopia e utopia. O conceito de heterotopia foi introduzido por Michel Foucault em 1966 no prefácio de *As Palavras e as Coisas*, assim como no texto *Outros Espaços* escrito pelo autor na Tunísia em 1967, mas publicado mediante autorização dele apenas próximo à sua morte em 1984, onde traz com maior precisão a diferenciação entre utopia e heterotopia.

#### 3.1 O espaço como heterotopia e utopia

Os conceitos aqui abordados não foram em sua totalidade o foco de pesquisa de Foucault, e mesmo que o espaço tenha estado presente na relação saber-poder, ainda assim, heterotopia e utopia são conceitos amplamente estudados por outros estudiosos de diferentes áreas do saber. Após as publicações, Foucault irá se referir a esses conceitos em mais duas ocasiões, quais sejam, em uma entrevista sobre o panóptico de Bentham e em uma outra entrevista para Paul Rabinow. Nas palavras de Foucault, sobre a questão espacial, o autor afirma que:

Seria preciso fazer uma história dos espaços – que seria ao mesmo tempo uma história dos poderes – que estudasse desde as grandes estratégias geopolíticas até as pequenas táticas do habitat, da arquitetura institucional, da sala de aula ou da organização hospitalar, passando pelas implantações econômico-políticas. (...) A fixação espacial é uma forma econômico-política que deve ser detalhadamente estudada.(FOUCAULT, p.212, 1979)

Sinteticamente, para Foucault, a heterotopia permite pensar o lugar a partir das representações simbólicas de lugares (navio, espelho, prisão, asilo, casa de bordel, quarto de núpcias, etc) que compõem o entorno da sociedade. Para o autor, a grande obsessão do século XIX era o tempo; já no período contemporâneo, talvez seja o

espaço. A heterotopia busca problematizar a relação entre o sujeito e o espaço; na utopia, há o lugar que pode ser qualquer lugar ou o não-lugar, enquanto que a heterotopia possui o lugar real e não-real. Dessa maneira, busquemos entender e pensar como o espaço subjetiva os sujeitos dentro da relação de forças, na prática do poder.

Foucault ao analisar o espaço no texto: “Espaços outros” (1984) redimensiona o conceito de poder que circula de forma geográfica e genealógica entre os espaços penetrando as relações de subjetividade dos sujeitos e suas formas de agir. Ao pensar no espaço, Foucault, parte do ponto de existência de “teorias totalitárias globais” ao pensar que na Idade Média já havia uma complexa forma hierarquizada de relação do espaço. Para o autor, “o próprio espaço na experiência ocidental tem uma história, e não é possível desconhecer este entrecruzamento fatal do tempo com o espaço” (1984,p. 412), tendo em vista que este era regido por uma hierarquia, sendo constituído por:

lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, pelo contrário, abertos e sem defesa, lugares urbanos e lugares rurais (onde acontece a vida real dos homens); para a teoria cosmológica, havia lugares supracelestes opostos ao lugar celeste; e o lugar celeste por sua vez, se opunha ao lugar terrestre; havia os lugares onde as coisas se encontravam colocadas porque elas tinha sido violentamente deslocadas, e depois os lugares, pelo contrário, onde as coisas encontravam sua localização e seu repouso naturais.(FOUCAULT, 1984, p.412).

Para o autor, essa complexa teia de relações a partir do espaço durante a Idade Média era chamada “grosseiramente” de “espaço de localização” e o autor chega ao “espaço de posicionamento” em que “relações de vizinhança, de proximidade e distância ganham maior destaque” (RAMOS, 2019, p.2). Para Foucault, o espaço está além da geografia, mas imbricado em uma sofisticada relação de poder.

Neste mesmo texto, Foucault(1984) argui que é surpreendente ver como os problemas dos espaços levaram tanto tempo para aparecer como problema histórico-político: ou o espaço era remetido à “natureza” – ao dado, às determinações primeiras, à geografia física, ou seja, a um tipo de camada pré-histórica, ou era concebido como local de resistência ou de expansão de um povo, de uma cultura, de

uma língua ou de um Estado. Segundo ele, analisava-se o espaço como solo ou como ar; o que importava era o substrato ou as fronteiras. Foi preciso March Bloch e Fernand Braudel para que se desenvolvesse uma história dos espaços rurais ou dos espaços marítimos. É preciso dar continuidade a ela e não ficar somente dizendo que o espaço pré-determina uma história que, por sua vez, o modifica e que se sedimenta nele. A fixação espacial é uma forma econômico-política que deve ser detalhadamente estudada, conforme a proposição filosófica de Michel Foucault.

Dessa forma, evidencia-se que para Foucault, o espaço não é somente um espaço geográfico fronteiro, mas coadjuvante de “pequenas e grandes batalhas” que permeiam uma rede de poder e que subjetiva os sujeitos. Um espaço não é definido somente por suas condições geográficas ou de “natureza” (ainda que estas possuam relevância para o *meio* e na territorialização de uma população), mas por toda uma complexa relação de poder.

Ao pensarmos na arquitetura como este instrumento econômico e político, Michel Foucault trata do Panóptico de Bentham que traz a forma circular que os presídios eram arquitetados com o vigilante numa cabine bem no centro do círculo para que pudesse vigiar todas as celas da prisão. Kléber Mendonça Filho, não deixa isso escapar em *Aquarius* e em outros filmes, principalmente, no longa-metragem **O Som ao Redor** (2012), em que o espaço heterotópico casa grande é virtualizado na contemporaneidade em um bairro classe média - classe média alta de Recife (PE), trazendo, assim sob a ótica de Foucault, a arquitetura como elemento de subjetivação dos sujeitos.

Nesta relação política e econômica, temos que a arquitetura das casas/apartamentos da classe média trazem um cômodo afastado da casa como a residência das domésticas, aquelas que moram com seus patrões. Geralmente são quartinhos e ao lado tendo um banheiro, que não é exclusivo da doméstica, como no filme brasileiro *Recife Frio* (2009) também de Kléber Mendonça Filho ou também o filme *Que Horas Ela Volta?*<sup>22</sup> dirigido por Anna Muylaert. Já, no filme *Aquarius*, a trabalhadora doméstica Ladjane não mora com a patroa, Clara, mas esta vê em seu

---

<sup>22</sup> Não entraremos profundamente na problemática da relação entre patroa e empregada no cinema brasileiro, pois nosso recorte abrange outros aspectos neste momento, sendo que apenas pontuamos na análise o espaço em que estes sujeitos são subjetivados enquanto classe. Entretanto, no percurso da realização deste trabalho tivemos acesso, pela Doutora Cristiane da Silveira Lima a obra: “Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro” de Mariana Souto.

sonho letárgico, em um relance, a antiga empregada “vagando” em seu apartamento, como uma memória do seu passado de classe média que mantinha este lugar físico e social em sua moradia. Para Foucault, “(...) não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas.” (FOUCAULT, 1984, p.413)

Continuando os apontamentos sobre o espaço, mesmo tendo como objeto de discussão o espaço no texto “Outros espaços”, Foucault (1984) se posiciona dizendo que não tem interesse em aprofundar-se sobre o conceito de espaço, nem na análise de padrões ou regularidades que compõem este conceito, ainda que seja possível descrever feixes de relações, o autor exemplifica com os “posicionamentos de passagem, as ruas, os trens”, também “paradas provisórias que são os cafés, os cinemas, as praias”, igualmente possível de definir o posicionamento de repouso, fechado ou semifechado, que constituem a casa, o quarto, o leito, etc. O interesse de fato para Foucault está na análise de “determinados posicionamentos que carregam em si a propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de tal modo que suspendam, neutralizam ou invertam o conjunto de relações por eles designados.” (FOUCAULT, 1984, p. 414). Assim, esses espaços definem-se a partir de suas próprias posições, ou até mesmo, a partir de contra-posições.

Dessa forma, ao definir a heterotopia, primeiramente aborda o conceito de utopia e exemplifica com o espelho, lugar virtual, que eu não ocupo, mas me vejo lá. A utopia para Foucault “são espaços fundamentalmente irreais”, “lugares que têm uma relação analógica direta ou invertida com o espaço real da sociedade”. (FOUCAULT, 1967, p.415). No entanto, o espelho também pode ser um espaço heterotópico, porque de fato é um objeto que existe e possui um “efeito retroativo”, ao refletir uma imagem. O autor irá definir a heteropia em cinco princípios, os quais arrolaremos posteriormente, tomando destes princípios a questão da heterocronia, tendo em vista que no filme *Aquarius*, o edifício *Aquarius*, na praia de Boa Viagem, está localizado em diferentes tempos também, modificando as estruturas espaciais submetidas a regimes de poder.

O espaço é o lugar do poder e poder é o lugar de subjetivação, sendo assim, em um primeiro momento deste segundo capítulo, recuperamos conceitualizações

substanciais de Foucault sobre o discurso e poder, o que nos levará para a ferramenta analítica deste trabalho: o espaço.

Ao pensar o discurso, Foucault, em seu livro *A Arqueologia do Saber*, afirma que os discursos são práticas discursivas e enquanto tais, práticas de vida. Dito de outro modo, é a partir da linguagem que se observa o homem em sua totalidade, isto porque para o filósofo, a linguagem.

Confere a perpétua ruptura do tempo e continuidade do espaço, e é na medida em que analisa, articula e recorta a representação, que **ela tem o poder de ligar através do tempo o conhecimento das coisas**. Com a linguagem, a monotonia confusa do espaço se fragmenta, enquanto se unifica a diversidade das sucessões (FOUCAULT, 2007, p.160. Grifo nosso).

Sendo assim, para Michel Foucault o discurso é uma prática que acontece a partir da formação dos saberes; é o lugar em que, a partir de regras muito bem estabelecidas, os saberes de um momento histórico se constituem; é na prática discursiva que saber e poder se articulam. Dessa maneira, é importante pensar nas relações históricas que nos fazem ver o que está presente em determinado discurso, pois nestas relações há condições de se dizer ou não. Sobre as condições históricas, diz o filósofo:

As condições para que apareça um objeto de discurso, as condições históricas para que dele se possa “dizer alguma coisa” e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes, as condições para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos, para que possa estabelecer com eles relações de semelhança, de vizinhança, de afastamento, de diferença, de transformação – essas condições, como se vê, são numerosas e importantes. Isto significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e, na superfície do solo, lancem sua primeira claridade. Mas esta dificuldade não é apenas negativa; não se deve associá-la a um obstáculo cujo poder seria, exclusivamente, de cegar, perturbar, impedir a descoberta, mascarar a pureza da evidência, ou a obstinação muda das próprias coisas; o objeto não espera nos limbos a ordem que vai liberá-lo e permitir-lhe que se encarne em uma visível e loquaz objetividade; ele não preexiste a si mesmo, retido por algum obstáculo aos primeiros contornos da luz, mas existe sob as condições positivas (FOUCAULT, 2008b, p. 50).

Se Michel Foucault escreveu que o que constitui a sua pesquisa é o sujeito (e não o poder), é no espaço que o pesquisador encontra um lugar para analisar o sujeito, isto porque, o espaço não é um campo vazio de significações, ao contrário, o

espaço é um lugar pré-determinado constituído de movimentações do poder que irão subjetivar o sujeito.

Afim de descrever e definir o espaço, Foucault (2008), recorre a condições históricas de determinados períodos. Na Idade Média, de acordo com o autor, já havia uma preocupação com o espaço, tomado como espaço de localização, tendo em vista que na Idade Média, o espaço é conjunto hierarquizado de lugares, é um espaço de oposição e um entrecruzamento de lugares. Espaço de localização na Idade Média é a hierarquização dos lugares, existem “lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, pelo contrário, abertos e sem defesa, lugares urbanos e lugares rurais (onde acontece a vida real dos homens)” (FOUCAULT, 1984, p.412). Há também, em uma teoria cosmológica da Idade Média a oposição entre os lugares supracelestes que se opunham ao lugar celeste, enquanto que há uma oposição do lugar terrestre ao lugar celeste; todas essas formas de hierarquias presentes na Idade Média é o que o autor chama de espaço de localização. Galileu ao encontrar o espaço da terra no universo dessacralizou teoricamente o espaço.

No século XVII, o espaço se dá como extensão, como território e momento em que as grandes “descobertas” territoriais se davam e momento em que Galileu propõe o espaço infinitamente aberto e espaço infinito, dissolvendo o lugar marcado e localizado da Idade Média. Já no século XX, o que Foucault toma espaço como posicionamento ou de relações de posicionamento, isto é, quando há relações de vizinhança entre pontos ou elementos, quando estas relações se dão em rede.

Em *As Palavras e as coisas* – uma arqueologia das ciências humanas, Foucault aborda tanto o conceito de utopia quanto de heterotopia. Diz ele:

As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico” (2011, p. XIII).

Já sobre as heterotopias, o filósofo se baseia a partir da catalogação que o escritor argentino Jorge Luis Borges propõe na sua enciclopédia chinesa, isto é, Borges cria nesta catalogação uma subversão da ciência positivista quando classifica determinados seres não por aquilo que são, mas pela possibilidade da semelhança de serem, por aquilo que poderiam avizinhar-se, relacionando assim a linguagem e o



espaço ou ainda o espaço dado pela linguagem, pois que Foucault foi um grande estudioso da Literatura e professor de Literatura nos anos de 1960. Neste texto, assim define heterotopia:

As *heterotopias* inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam de antemão a 'sintaxe', e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza 'manter juntos' (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis porque as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da *fábula*; as heterotopias [...] dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases” (FOUCAULT, 2011, p. XIII).

Em textos posteriores, novamente o filósofo francês retoma a questão do espaço, tanto sob a ótica do território e do meio como vimos no primeiro capítulo, como uma proposta de “ciência” denominada heterotopologia. De acordo com o filósofo,

Seria possível supor, não digo uma ciência porque é uma palavra muito depreciada atualmente, mas uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a 'leitura', como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos: essa descrição poderia se chamar heterotopologia (FOUCAULT, 2006, p. 415-416).

Na contemporaneidade, sob o viés Foucaultiano, não há ainda, uma dessacralização total do espaço, isto porque existem espaços que formam oposições e não se fura a bolha do atrito entre eles. O autor figura esses espaços opositórios como: o espaço privado e o espaço público, o espaço da família e o espaço social, o espaço cultural e o espaço útil, o espaço do lazer e o espaço do trabalho.

No filme *Aquarius*, objeto aqui trazido, a sacralização dos espaços fica evidente, principalmente, pelo fato do espaço ser subjetivador dos sujeitos dentro desta rede de exercício do poder. Ainda no início do filme, quando Clara pratica a rizoterapia na praia de Boa Viagem junto com outros moradores ou visitantes, todos

de um nível social parecido com o seu, observamos que há uma movimentação de olhares que deflagram a diferença social ao se aproximarem jovens negros com “marcações identitárias” periféricas.

A chegada destes jovens que destoam dos outros praticantes da terapia neste espaço elitizado, praia de Boa Viagem, só é “aceita” quando o instrutor diz para os meninos: “fica à vontade, tem lugar para todo mundo, respeito, seriedade, continua” (20m49s) afim de amenizar o desconforto daquela situação. Dessa forma, este espaço sacralizado da praia de Boa Viagem, ainda que institucionalizado como público não pertence a todas as pessoas, um reflexo de uma prática ainda muito comum no Brasil contemporâneo em que existem oposições definidas que se mantêm de acordo com raça, classe social, e outras posições.



**Figura nº 4.** Legenda: Clara observa a chegada do jovem. Espaços sacralizados. Praia de Boa Viagem.. Fonte: Netflix. 20m49s. 01 de abril de 2022.

Dado o exemplo acima, demonstramos como os espaços são sacralizados na contemporaneidade quando se trata de classe social e de etnia que possa usufruir deste espaço. Além disso, de acordo com Foucault: “(...) não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades”; (2013, p19.). Os espaços são constituídos por relações sociais que hierarquizam, subjetivam e deflagram o exercício do poder. Nem todos os espaços podem ser acessados por todos sujeitos ou se realizado evidenciam como se dão as práticas sociais que emergem em cada sociedade, tendo em vista que, socialmente, o espaço pode ser “(...) um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios” (FOUCAULT, 1984, p.413). Para o autor, a percepção primeira dos espaços é capaz também de definir a relação com este. Se é leve, penoso, sombrio.

Foucault, sobre a descrição dos espaços, recupera a obra de Bachelard em que “as descrições dos fenomenólogos” nos ensinaram que os espaços são sempre carregados de qualidades e nunca vazios, homogêneos, dessa maneira, os espaços são possíveis de serem descritos. Foucault faz uma primeira divisão entre os espaços de dentro e os espaços de fora. Os de dentro podem ser leves ou pesados, isto porque está muito ligado a nossas percepções e os fantasmas que ocupam esses espaços. Portanto, os espaços de dentro não serão as preocupações do filósofo francês.

O espaço de fora “pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos”, onde acontecem as movimentações sociais e históricas do nosso tempo é atravessado por relações (...) que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos.” (FOUCAULT, 1984, p.414). Ter o domínio de descrição das relações que permeiam os espaços é fundamental para entender a subjetivação dos sujeitos e as relações de poder. Em sua defesa sobre o espaço, o filósofo traz alguns exemplos importantes de descrição dos espaços, quando propõe os seis princípios que apresentaremos ao longo deste capítulo. No entanto, no filme, a praia, lugar público, aberto e espaço provisório, há uma subversão, não pelo espaço em si, mas como os sujeitos nele inseridos se apropriam do lugar público como se fosse privado, marcando assim o posicionamento destes sujeitos de classe média branca diante de uma classe menos favorecida e não-branca.

Entretanto, além dessas formulações organizadas de feixes de relações de espaço, existem outras duas relações que possibilitam mobilizar as demais por estarem em campos mais amplos, são elas: a utopia e a heterotopia. No tocante aos feixes de relações do espaço, Foucault explica a utopia e a heterotopia. Diz ele:

Mas o que me interessa são, entre todos esses posicionamentos, alguns dentre eles que tem a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas. Esses espaços, que por assim dizer estão ligados a todos os outros, contradizendo, no entanto, todos os outros posicionamentos, são de dois grandes tipos. (heterotopia e utopia) (FOUCAULT, 1986, p. 414)

Diante desta citação, apresentemos agora o que Foucault (1986) explana como utopia e heterotopia para pensar as complexas relações do espaço. Para isso, comecemos com a utopia e seguiremos com a heterotopia.

Ao explicar sobre a utopia, Michel Foucault escreve que há muitos lugares sem lugar, sem países, sem continentes, sem cidades. Esses espaços geográficos simplesmente não deixaram rastros por não pertencerem a lugar algum, não possuem um local efetivo. É um lugar sem lugar e para exemplificar esta conceituação, o filósofo cita o barco no Oceano. As utopias “são posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral da analogia direta ou inversa.”(Foucault, 2013, p. 18).

Foucault defende que cada grupo humano demarca nos seus espaços de convívio lugares utópicos, estes lugares são marcados por momentos históricos criados no imaginário, momentos fictícios, de como poderiam ser, etc. “Há em toda sociedade, utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa.” (FOUCAULT, 2013, p.19).

Por não serem vazios, os lugares são diferentes e possuem funções específicas (transitórios ou perenes) e não são espaços em branco pelo fato de serem preenchidos por formas, funções, desejos, hierarquias. Materialmente possuem as suas diferenças de formas, tamanhos e uma infinidade de possibilidade.

Também, Foucault trata dos contraespaços. São lugares que se distinguem dos citados acima; lugares que se opõe a todos os outros e sua existência busca apagá-los, purificá-los, neutralizá-los (FOUCAULT, 2013). Como exemplo, o autor traz a infância, período de descoberta da cama dos pais como um espaço utópico, uma utopia localizada isto porque a cama dos pais para as crianças pode se tornar múltiplos lugares, maneiras de brincar com os objetos que ali estão; um lugar de descobertas.

Ainda de acordo com Foucault, há a experiência mediana entre as utopias e as heterotopias. Para exemplificar esta experiência ele traz o espelho, um lugar sem lugar, já que se está onde não se está, é, portanto, um lugar irreal, mas localizável e por isso também heterotópico, é um lugar ocupado por alguém que está e não está lá.

O exemplo que Foucault utiliza do espelho tem sido muito utilizado nas explicações sobre utopia e heterotopia. Para o autor, o espelho, é um lugar que se pode explicar tanto a utopia como a heterotopia, isto porque o espelho é uma utopia, um lugar sem lugar, mas também é uma heterotopia, afinal, fisicamente ele existe, é um lugar que o corpo do sujeito ocupa, é onde “(...) me descubro ausente no lugar em

que estou porque eu me vejo lá longe.”. Enquanto utopia, é um lugar sem lugar, é na virtualidade que o sujeito se observa (ou observa outros).

A heterotopia para Foucault faz oposição à utopia, mas além de oposição, são espaços em que a utopia se torna real, localizável, uma utopia efetivada. Não é somente um espaço, mas é a efetivação de uma cultura, em que os “posicionamentos reais” estão ao mesmo tempo “representados, contestados e invertidos” lugares que estão fora de todos os lugares, mas que ainda assim possuem um espaço real.

A heterotopia, de acordo com Foucault, está presente em todas as culturas; este é o primeiro princípio de uma leitura crítica heterotópica como ciência e realizar uma análise do espaço seria realizar uma “leitura” de forma crítica dos lugares que vivemos. Cada cultura, cada espaço exige do analista um olhar apurado para entender como o espaço significa naquela sociedade, porque a heterotopia é uma constante do ser humano e cada sociedade irá constituir a sua heterotopia ou as suas heterotopias do espaço. Mesmo possuindo suas especificidades, Foucault irá classificá-las em duas formas, sendo elas a de crise, relacionada a questões biológicas, e a de desvio, relacionada a questões de conduta.

Sobre a de crise, o filósofo traz a questão do ritual das sociedades primitivas como os adolescentes em puberdade e das sociedades modernas como as mulheres na época da menstruação, as mulheres de resguardo, os velhos nas casas de repouso. São “crises biológicas”, isto porque estes sujeitos ocupam espaços que estão em lugares que podem ser privilegiados, sagrados, proibidos, “reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade e ao meio humano no interior do qual eles vivem, em estado de crise.”(Foucault, 2013,p.9) Para entender o que são esses espaços que deflagram heterotopia de crise, Foucault, recupera alguns lugares no século XIX: o colégio ou o quartel, locais de iniciação sexual para os rapazes que deviam manifestar sua sexualidade longe da sua casa e sua família. Ainda que o autor traga este exemplo do século XIX, ele explica que muitas dessas manifestações estão a desaparecer, mas que muitas outras se reatualizam de acordo com a contemporaneidade. Um outro exemplo é da “viagem de núpcias”, recorrente do século XX, onde a primeira experiência sexual da mulher deveria ocorrer em um lugar sem lugar, ou seja, em uma viagem de trem, em um hotel, uma heterotopia sem referências geográficas marcadas, já que a iniciação sexual da mulher era um tabu social.

Ao comentar sobre a atualidade, Foucault acredita que as heterotopias de crise tenham desaparecido dando lugar para aquilo que chama de desvio: “aquela na qual se localiza os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida” (2013, p.11) Esses sujeitos ocupam as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, as prisões. O filósofo destaca as casas de repouso colocando entre heterotopia de crise e desvio tendo em vista que a velhice ocupa uma ociosidade em uma sociedade que exige sujeitos sempre ativos.

No filme, a personagem Clara não é mais um sujeito ativo economicamente. No entanto, por pertencer à classe média, ela possui não só um apartamento como outras propriedades. Neste sentido, o fato de ser uma mulher de meia idade, não a relega ao direito de ter uma convivência social. Isso marca como o fato de ter propriedades não a torna um sujeito que deva ficar à margem, inclusive espacial. Outrossim, este fato lhe dá o poder de poder enfrentar a imobiliária Bonfim na figura de Diego, traçando nesta relação uma subjetivação deste sujeito.

Ainda sobre um viés foucaultiano, um segundo princípio de descrição da heterotopia é que de acordo com o curso da história de cada sociedade. Esta pode ou não ressignificar a heterotopia dos lugares, reatribuir outros sentidos, modificar o conceito já estabelecido, como aconteceu com a heterotopia do cemitério. O cemitério nas sociedades ocidentais cada vez mais se encontra afastado dos centros da cidade, assumindo uma localização periférica. No fim do século XVIII o cemitério ocupava uma posição central na cidade, ao lado da igreja. Os túmulos e reservatórios de ossos ocupavam posições hierarquizadas ligando os mortos ao sagrado. De acordo com Foucault, foi a partir do século XIX, que a apropriação burguesa do cemitério fez com que o conceito de morte mudasse para uma relação com “doença” colocando os cemitérios nos limites das cidades, se opondo aos lugares centrais. “Os cemitérios constituem, então, não mais o vento sagrado e imortal da cidade, mas a ‘outra cidade’, onde cada família possui sua morada sombria” (FOUCAULT, 1986, p. 418). É preferível que os mortos ocupem espaços afastados, afinal, a morte surge como uma doença tóxica e causa repúdio.

Outro espaço de desvio são os bordéis. Segundo Foucault, as casas de prostituição ainda que tenha havido um esforço na maioria dos países europeus em tentar fazer com que elas desaparecessem, não houve sucesso. Elas continuaram a existir e a serem frequentadas e são consideradas como heterotopia de desvio por

serem considerados espaços de condutas socialmente reprováveis. (FOUCAULT, 2013, p.22).

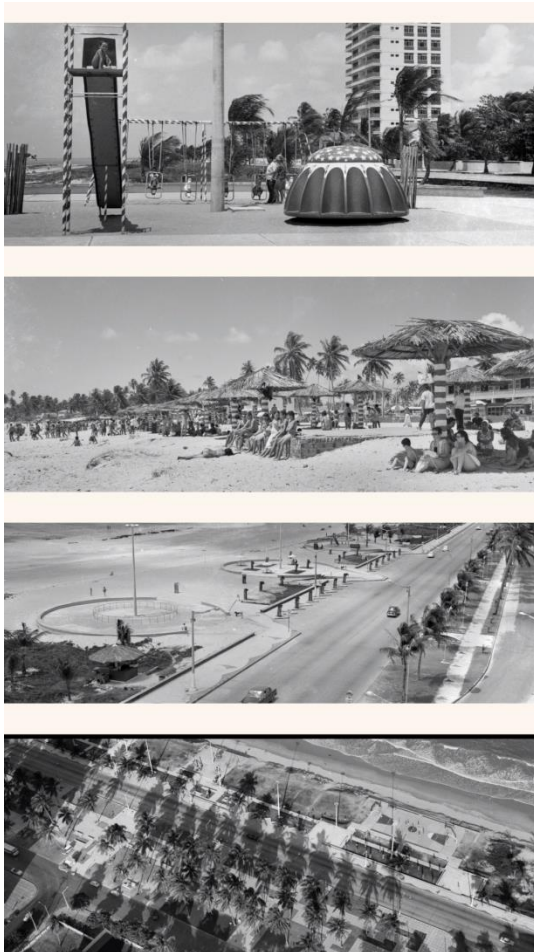
Um terceiro tópico de descrição das heterotopias é que a heterotopia tem o poder de justapor em um espaço outros espaços, seja no cinema “(...) uma grande cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um novo espaço de três dimensões” (FOUCAULT, 2013, p.24) ou no teatro como exemplo, espaços que são incompatíveis, que carregam em si posicionamentos contraditórios. Como materialidade Foucault traz o jardim no oriente, criação milenar. De acordo com o pesquisador, o jardim tinha uma grande importância, e este espaço, sagrado para os persas, trazia em sua composição retangular, as quatro partes do mundo e no centro, um espaço mais sagrado que era como um umbigo que formava um cálice. Segundo ele, “O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo.” (FOUCAULT, 1986, p.418)

A imagem do jardim em forma tapete é retomada com a referência clássica literária *As Mil e Uma Noites* em que era possível atravessar o mundo em cima de um tapete; é neste tapete que se viaja pelo mundo, que se está no mundo e este tapete está representado no jardim que “(...) desde os recônditos da Antiguidade, é um lugar da utopia” (FOUCAULT, 2013, p.24). E também da heterotopia, tendo em vista que é possível localizar este espaço (o jardim) até mesmo agora na contemporaneidade.

Assim, o jardim é uma reprodução simbólica da vida, do nascimento da humanidade e do mundo por si só. Um outro espaço representado em um espaço diferente, característica do terceiro tópico de descrição das heterotopias.

O próximo tópico estabelecido por Michel Foucault, o quarto princípio, é o da heterocronia. Ao pensarmos na relação entre a heterotopia e o tempo, o recorte de um tempo, temos as heterocronias que se dão de forma efetiva quando o sujeito se vê em uma ruptura com seu tempo tradicional. Há alguns exemplos de heterotopia do tempo, do tempo que se acumula nos espaços, por exemplo: museus, bibliotecas, entre outros. Esses espaços demonstram a complexa relação que se dá com o tempo e com o espaço. O museu e a biblioteca como escritos aqui sendo um espaço de armazenamento do tempo de uma cultura ocidental do século XIX. Esta ideia de acumular todos os tempos em um espaço, o que dá uma sensação de encerramento

dos períodos, dos temores e processos sociais, está presente no filme *Aquarius*, como podemos ver na sequência de frames das fotografias do filme, logo abaixo:



**Figura nº 5.**Heterocronia da praia de Boa Viagem. (02m 06s – 02m 46s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site: [https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

Esta sequência de frames “joga” com dois princípios arrolados anteriormente, pois as fotografias podem evidenciar um acúmulo do tempo e da história deste espaço, ao mesmo tempo que, o espaço pode ser tido como efêmero, se se levar em consideração que as cidades praianas são, também, espaços de veraneio, sendo assim, ligadas à efemeridade dos acontecimentos, onde as pessoas desfrutam de um curto período, mas carregam em si “(...) toda a história da humanidade que remonta à sua origem em uma espécie de grande saber imediato.” (FOUCAULT, 1986, p.419).



No filme *Aquarius* vemos um outro princípio proposto por Foucault, ou seja, uma sobreposição da heterotopia de desvio quando Diego, no intuito de expulsar Clara do seu apartamento, promove uma festa com orgias. O espaço fechado e sacralizado, prédio, se torna uma heterotopia de desvio e ao mesmo tempo um espaço de ilusão onde vidas são efemeramente compartilhadas, permitindo que pensemos em uma heterocronia crônica, ou seja, no filme há uma subversão do espaço que seria sagrado e perene – espaço familiar – para o espaço desviante e crônico – lugar onde se promove a festa com orgias. Também podemos dizer que a cena do baile que Clara participa se dá como uma heterotopia crônica, pois é um lugar que tem um fim específico – lazer – e começam e terminam num tempo determinado.

As heterotopias também pressupõem um isolamento do espaço com possibilidade de se tornar penetrável; este é o quinto princípio das heterotopias. “As heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e fechamento que as isola em relação ao espaço circundante” (FOUCAULT, 2013, p. 26). Neste princípio da heterotopia, podemos observar que para se acessar alguns lugares há um rito que pode variar de acordo com a sua especificidade e, para isso, é preciso também ter permissões e/ou cumprir ritos específicos, como, por exemplo, a prisão.

A sexta e última característica das heterotopias é que elas possuem uma função em relação ao espaço restante. Em uma primeira situação, ao pensarmos nos bordeis, estes criaram uma ilusão “(...) que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada.” (FOUCAULT, 1964, p. 420). Existe um lugar que se possa ir para praticar a vida sexual, espaço de fantasias e de abertura para determinada conduta. Em oposição à heterotopia de ilusão, temos a heterotopia de compensação que é a criação de um outro espaço, organizado, perfeito, meticuloso, tão arrumado quanto o “nosso” é desarrumado. Foucault elenca alguns exemplos como algumas colônias, espaços construídos, um espaço forjado, construído artificialmente e rigorosamente organizado com as estruturas hierarquizadas de uma cidade (disposição dos lugares como igreja, avenida, cemitério, etc) em uma outra região completamente diferente. Os jesuítas no Paraguai organizavam as formas como se marcava as aldeias que haviam invadido e criado a dispor geograficamente a reproduzir o signo de Cristo nesses lugares, marcando assim, a cristandade a partir da heterotopia.

Outro lugar heterotópico por excelência para Foucault, para entendermos a sua teoria sobre o espaço é o barco. O barco é um lugar sem lugar; no mar, ele mareja, ao mesmo tempo que está em um lugar, não está em lugar nenhum. Sendo assim, o barco é a heterotopia por excelência, tanto que o navio, a partir do século XVI até a contemporaneidade, é muito lembrado pela sua potência econômica por ser um instrumento da economia, mas, muito além disso, é um espaço encontrado no imaginário dos sujeitos como um lugar do desconhecido, da descoberta, da chegada e da partida, do novo, do a vir a ser. Por isso é um espaço com muitas características da heterotopia por ocupar esta posição, a da “reserva de imaginação”.

### **3.1.2 Movimentos do olhar sobre o corpo: da utopia à topia.**

O sujeito sempre esteve presente nas investigações de Michel Foucault, como vimos no capítulo anterior e na primeira parte deste capítulo, pois que o filósofo deixou bem pontuado que ao falar do poder estava falando do sujeito, ou seja, como o poder e o saber subjetivam os sujeitos. O poder, numa rede micro onde as relações de força se dão e, o saber quando fazem destes indivíduos sujeitos subjetivados pelo discurso. Outrossim, Michel Foucault, ao trazer a questão das relações de poder em rede, propõe, na genealogia do poder, a questão do corpo, este como lugar em que a história se inscreve.

Em um primeiro momento escrevemos sobre os estudos que o autor fez referente ao corpo, ou seja, recuperamos rapidamente não só o corpo sob um viés heterotópico e utópico, mas outros estudos. Em seguida, descrevemos sobre como o corpo tem se desenhado como uma topia e utopia e como o poder em exercício circula por entre os sujeitos. Como o corpo se torna uma utopia? Michel Foucault (1975) recupera a literatura de Alice no País das Maravilhas, o antigo Egito com as múmias, os túmulos na contemporaneidade e a alma como produtores de utopia em uma tentativa de apagamento do corpo. Escrevemos também como a alma tem se constituído historicamente, principalmente, na religiosidade cristã, como uma forma suprema de utopia.

Posteriormente, Foucault propõe que a utopia do corpo não tenta apagá-lo e sim fazê-lo nascer como um ponto zero para, então, se criar utopias e se refluir. Para

isso, o autor recupera como consciência do corpo, o espelho, o cadáver e o ato de fazer amor, que são onde se originam as utopias e se espalham pelo mundo.

Ao relacionar o corpo e o poder, o autor irá investigar as técnicas de disciplinarização dos corpos, as técnicas que sutilizam o poder sobre os corpos; o corpo útil, corpo enquanto superfície do poder real, corpo suplício, o corpo da obediência. No trabalho aqui apresentado buscaremos entender o corpo como uma topia, um lugar. Para isso, recorreremos à obra “O Corpo utópico, as heterotopias” (2013) em que Foucault atrela o corpo *topia* com as questões do espaço: *heterotopia e utopia*.

Durante a década de setenta, nas obras *O poder psiquiátrico* (1973 – 1974) e *Vigiar e Punir* (1975) Foucault se destinou a pensar o corpo e reflete sobre como o corpo pode ser disciplinado e dócil. No poder psiquiátrico por um saber médico que, ao categorizar o indivíduo, o subjetiva como louco e o excluí da sociedade. O mesmo se dá em *Vigiar e Punir*, quando o indivíduo que comete, aos olhos da sociedade, crimes é subjetivado como marginal. Então a técnica de poder utilizada pelo saber psiquiátrico e pelo saber jurídico é a docilização dos corpos por meio de aprisionamentos em hospitais e em prisões, respectivamente.

Em 1966, o filósofo tratou do corpo utópico em uma conferência radiofônica; este corpo topia e utopia, visto pelas duas janelas (os olhos) em pedaços no espelho, isto é, a construção visível e invisível, matriz de todas as utopias. De acordo com BATISTA: “(...) um outro corpo possível que procura ir além do poder disciplinar, e que quer se tornar inútil e indócil(...)” (BATISTA, 2016, p154). Dessa forma, pensaremos no corpo como um espaço heterotópico e utópico produtor de subjetividades e relações de poder.

O corpo para Foucault é um lugar, um espaço, uma *topia*. Um espaço localizável. É no espelho que se vê este lugar, uma casa onde se habita a alma e suas subjetividades; este lugar é composto por partes: cabelos, sobrancelhas, pernas, peitos, pênis, pé, vaginas, bocas, ombros, axilas, a pele, etc. É neste espaço que o sujeito se encontra e não pode abandoná-lo. Amado ou odiado o corpo, este é o grande companheiro do sujeito. O primeiro e o contínuo contato com o mundo, a história, os lugares e as pessoas. O corpo mutilado, o corpo tatuado, recortado, amado ou não, o corpo limpo, o corpo que fede e o corpo que cheira. O sujeito não pode abandonar o seu corpo, ainda que o queira, pois “Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado” (FOUCAULT, 2013, p,8) e é por isso que se cria

uma utopia sobre o corpo. E se este pudesse ser um vir a ser? um corpo com sua potência máxima, belo, infinito, que não envelhecesse, não sucumbisse, sexualmente potente, da mesma forma hiper produtivo no trabalho.

A partir de uma leitura genealógica do poder se observa que é no corpo que se incidem as suas práticas. É no corpo também que está a subjetividade do sujeito. Dessa forma, o corpo está em uma topia política, histórica e social e o poder tem um efeito imediato em sua dimensão. A utopia para o corpo é o lugar sem lugar. O corpo está sempre junto com o sujeito, nunca é possível se desvincilhar deste, ainda que se queira. É meu corpo que me permite agir, fazer, é no corpo que *eu vivo*.

Foucault também pensou em um corpo incorpóreo, um espaço em que não precisássemos estar amarrados. Por isso, o autor traz como referência literária, a fábula, Alice no País das Maravilhas que Lewis Carrol criou. Além disso, cita o país dos mortos, as grandes cidades que nos foram deixadas pela civilização egípcia ou as grandes pedras retangulares de mármore encontradas nos cemitérios “(...) eis que meu corpo torna-se sólido como uma coisa, eterno como um Deus.” (FOUCAULT, 2013, p.9). Entretanto, a maior das utopias encontradas no corpo está a mitologia da alma, pela qual apagamos a topologia do corpo, ou seja, colocamos a utopia do corpo em um outro lugar, nos afastamos dele. A alma para Batista sob uma ótica da filosofia em Foucault seria:

Diante dela o corpo é impuro, lugar do erro; ela por sua vez é pura, lugar do conhecimento. A alma deve apagar o corpo, ou ao menos pô-lo de lado, do contrário permaneceremos no plano do sensível e do devir, portanto, no plano das opiniões e sem acesso à verdade que somente a alma pode alcançar. (BATISTA, 2016, p.156).

A alma foi e é um recurso utilizado para apagar as utopias do corpo. Enquanto meu corpo é<sup>23</sup> pecador, sujo, vulnerável, a alma pode ser o motivo da minha salvação, a alma pode ser pura, limpa, “quem vê cara, não vê coração”, o ditado que traz este conflito entre aparência estética e caráter, reflete o quanto o corpo pode ser espaço utópico, construído muito mais no imaginário e que se confronta diretamente com as mazelas ou com as benesses da alma. Ainda que meu corpo faleça e se finde, a minha alma continua. Em um pensamento cristão, a minha alma poderá atingir o céu,

---

<sup>23</sup>construído histórico e socialmente, principalmente, pela religião cristã católica no ocidente.

o paraíso, ou poderá ser castigada no inferno. A minha alma poderia ressurgir em outro corpo em uma outra vida e assim continuar a sua existência? Essas reflexões indicam pensamentos de diferenciação religiosa entre corpo e alma e como a alma apaga a existência do corpo, este espaço utópico e heterotópico, localizável.

Eis então que em virtude de todas essas utopias meu corpo desapareceu! Desapareceu como a chama de uma vela que se assopra. A alma, os túmulos, os gênios e as fadas o massacraram, fizeram-no desaparecer num átimo, sopraram sobre seu peso e sua fealdade, e o restituíram a mim deslumbrante e perpétuo. (FOUCAULT, 2013, p. 9)

A utopia do corpo é esta tentativa de apagá-lo, de recusá-lo. Por isso, Foucault, recorre a esses três lugares: a fantasia, as múmias ou os túmulos e a alma. Entretanto, a cabeça é uma caverna, este crânio que o sujeito toca e não vê, "(...) estranha caverna aberta ao mundo ao mesmo tempo que percebe quando é olhado do "pé a cabeça", quando é visto nu. O autor escreve: "Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico" (FOUCAULT, 2013, p.10), o que indica, ao menos, uma possibilidade múltipla do corpo, ser utópico e não utópico. É no espelho que o sujeito se vê, mas de forma fragmentada, há pontos no meu corpo como o crânio que eu não consigo ver, "E é nesta desprezível concha da minha cabeça, nesta gaiola de que não gosto(...) através dessa grade" (FOUCAULT, 2013, p.7). Dessa forma, ao não ver o meu corpo, eu crio utopias sobre ele, sobre o que este é. O autor ainda escreve: "Para que eu seja utopia, basta que seja um corpo" (FOUCAULT, 2013, p.11).

As utopias não tentam apagar o corpo, mas elas nascem do próprio corpo e retornam contra ele:

Todas aquelas utopias pelas quais eu esquivava meu corpo encontrava muito simplesmente seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, encontravam seu lugar de origem no meu próprio corpo. Enganara-me há pouco, ao dizer que as utopias eram voltadas contra o corpo e destinadas a apagá-lo: elas nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele. (FOUCAULT, 2013, p.11)

Dadas as disposições fantasmagóricas do corpo que por hora observamos os seus fragmentos e por hora só acompanhamos pelo espelho ou por imagens terceiras, isso mostra que as utopias não são o contrário do corpo. Desse modo, o espelho faz com o que o sujeito tenha desde pequeno o primeiro contato, o primeiro acesso ao seu corpo, ao criar consciência sobre a existência deste. Foucault, também

escreve sobre o cadáver como uma forma de conhecer o corpo; é o contato com a morte que faz com o sujeito perceba o seu corpo e defina-o na literatura. A criança nasce e somente ao ler o espelho e criar consciência sobre si é que tem a materialização do seu corpo, “cria corpo”. Para exemplificar os cadáveres como demonstrador da existência do corpo, Foucault recorre a Homero: “A palavra grega para dizer corpo só aparece em Homero para designar cadáver” (FOUCAULT, 2013, p.15). Desta forma, seja na infância, através do espelho, ou na morte, com o corpo cadáver, é aí que o sujeito percebe os seus formatos, o peso, o lugar que ocupa o seu corpo.

Então, espelho e cadáver nos atualizam da existência do corpo; esses espaços nos lembram que não é somente utopia, mas um local real também, localizável. Foucault, também, escreve sobre o ato de fazer amor; no momento do ato, há um reconhecimento do próprio corpo nos toques e nas trocas: “O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso corpo” (FOUCAULT, 2013, p.16). É o ato de refluir sobre si e existir:

Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de seus olhos semicerrados, nosso rosto adquire uma certeza, existe um olhar, enfim, para ver nossas pálpebras fechadas. (FOUCAULT, 2013, p.16)

No ato do amor: “(...) a presença do outro corpo diante do seu corpo, assegura o lugar do corpo aqui e agora” (BATISTA, 2016, p.156); na presença do espelho é uma imagem não real, afinal, o espelho é este espaço virtualizado, o corpo não está de fato lá. O cadáver é a morte, um corpo sem vida, ausente sem alma. As utopias nascem no próprio corpo e retornam para ele. São nesses momentos, espelho, cadáver e amor que o próprio corpo se reconhece nas suas utopias e se relançam para o mundo.

O corpo, além de todos os apetrechos que o sujeito faz preencher afim de potencializar as utopias, como a maquiagem e a tatuagem, também, em sua carne é um produto dos seus próprios fantasmas. O corpo é o ponto zero do mundo,; é a partir deste lugar que todas as utopias e heteropias são construídas. É a cor da pele, é o gênero, a sexualidade, a classe, é neste lugar que as hierarquias são constituídas e heterocronizadas: “Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo”

(FOUCAULT, 2013, p.14). O corpo é onde os caminhos e espaços se cruzam. Nesta seção, buscamos, sob uma ótica foucaultiana, demonstrar como o corpo se sobressai de um espaço virtualizado para um espaço real.

#### 4. Corpo, prédio e cidade: entre utopias, topias e heterotopias

Neste capítulo, faremos um movimento analítico das cenas fílmicas selecionadas para abordar, principalmente o corpo, o prédio e a cidade, tomando como norte, principalmente o capítulo anterior como instrumento que permitirá entender como a partir do espaço se dão as relações de poder e os processos de subjetivação dos sujeitos, mais especificamente, da personagem central desta materialidade fílmica, ou seja, da personagem Clara.

##### 4.1 Espaço- corpo: da mutilação, da indocilidade e da resistência

A sequência de imagens retiradas do filme *Aquarius* busca investigar o corpo de Clara como um espaço de subjetivação da personagem e de práticas do exercício de poder. Foucault (2013) escreve que ao observamos o corpo o vemos em pedaços, os pedaços do corpo, as suas partes constituem um todo, embora, eu não consiga me ver por inteiro. O corpo para o autor é a potência de uma utopia e, ao mesmo tempo, é um espaço localizável. Diz ele: “(...) O corpo, fantasma que só aparece na miragem dos espelhos e, ainda assim, de maneira fragmentária.” (FOUCAULT, 2013, p.11). E mais adiante, continua: “(...) o corpo, na sua materialidade, na sua carne, seria como o produto de seus próprios fantasmas.” (FOUCAULT, 2013, p.14). Algumas indagações surgem ao analisar as cenas e os frames. **Quais são os fantasmas que se materializam no corpo de Clara?** Para responder a esta pergunta, primeiramente fizemos um recorte de 5 cenas. Nelas, o corpo de Clara está em foco, especificamente, o seu seio direito, que foi retirado em uma cirurgia devido a um câncer que a personagem teve.

A primeira cena a ser analisada deflagra a relação da personagem com o espelho como um reconhecimento do seu corpo. O espelho para Foucault (2013) demonstra a possibilidade do sujeito se reconhecer, de “fazer o seu corpo”. É no espelho que o sujeito entende que o seu corpo não é utopia, e sim, um espaço localizável. Ainda, fazemos o mesmo movimento ao conhecer o corpo de Clara. Este percurso é desenhado, tendo o espelho como peça fundamental para se entender o



processo. Abordemos como este processo de Clara se dá imagetivamente – discursivamente.

A segunda cena a ser analisada demonstra o corpo de Clara ligado à sua afetividade. A personagem encontra Alexandre, um viúvo que demonstra interesse afetivo por Clara. Nesta cena, o corpo da personagem é colocado em questão no momento de trocas físicas. Além disso, observa-se que, de acordo com Foucault, no ato de amor, no toque, o sujeito conhece seu corpo também, o corpo de outra pessoa reflui sobre o seu. Alexandre (paquera de Clara) rejeita o corpo da personagem; o porquê desta rejeição é a pergunta norteadora desta análise. Observamos também que Clara mantém uma postura quase de indiferença ou altivez mediante à rejeição, evidenciando a indocilidade do seu corpo.

A terceira cena analisada aqui neste trabalho busca entender como o espaço heterotópico *Aquarius* subjetiva a personagem Clara, mediante o exercício de poder, de afloramento da sua vida sexual. O desejo parece surgir a partir de uma visita inesperada promovida pela construtora Bonfim em que uma festa no andar de cima do apartamento de Clara move as estruturas estabelecidas no prédio, tendo o sexo como pivô norteador das subjetividades naquele espaço. Clara entra em contato com Paulo (profissional do sexo) que de prontidão vai atender a personagem. Observamos por meio da imagem que a condição da personagem passa de indócil pela indiferença diante do seu corpo mutilado quando da troca de afeto com Alexandre, para dominadora no ato sexual com o garoto de programa.

A quarta cena analisada foi escolhida justamente por colocar em destaque a grande questão do filme: o findar do tempo. É através do contato com uma ossada, cadáver, em um cemitério, que Clara parece criar ou retificar a consciência de que seu corpo possui um tempo limitado e que está por findar, o que nos leva para a grande questão do filme: O prédio é uma representação do corpo de Clara e abandonar o prédio significa aceitar o fim; por isso, a resistência. Recuperamos novamente a teoria foucaultiana de corpo utópico para entendermos que é o contato com cadáver que possibilita ao sujeito entender que este possui um corpo real e não somente utópico.

A última cena analisada é sobre como as memórias se movimentam neste processo de rearticulação da vida de Clara. A personagem, junto com sua amiga e advogada Cleide, vai em um depósito encontrar documentos que possam, nesta prática do poder, prejudicar a construtora Bonfim. Fez-se importante observar que

enquanto temos discos, fotografias, memórias de um tempo que não está mais lá, temos também, por exemplo, esses documentos que podem ser maléficos para a Construtora, ou seja, essas memórias em materialidades como o papel, também podem recuperar tempos ruins. Na sequência, na cena analisada, Clara tem pesadelo com uma antiga empregada que tenta reparar a exploração que sofria por meio de furto de joias da família. Ela observa o acontecimento e quando toca em seu seio, percebe que este está sangrando. Neste pesadelo, em que as representações do passado vêm à tona, entendemos como a elite brasileira se vale de memórias que podem desconcertar as relações do e com o presente.

#### **4.1.2. O corpo e o espelho.**

Para entendermos, retornaremos ao início do filme, em uma cena que Clara comemora o aniversário da tia no mesmo apartamento, no edifício *Aquarius*. Nesta cena do início do filme, em um discurso emocionado do esposo de Clara, sabemos que a personagem passou recentemente por um tratamento de câncer. Por isso, o seu cabelo curto, “estilo Elis Regina” como diz o seu companheiro, está voltando a crescer.

Com o fim da cena da festa, somos levados a contemporaneidade. Clara está em seu apartamento, se preparando para ir à praia. Na praia, ela observa, sobre as águas que caem da ducha enquanto toma banho, com perplexidade para o edifício *Aquarius*. Esta cena é um prelúdio do que está por vir, e assim como analisaremos sobre a fachada do prédio, as imagens chamuscadas refletem o período de instabilidade que a personagem está a vir enfrentar. Quando Clara retorna para o apartamento, enquanto está a se despir vemos o seu corpo mutilado, o corpo que passou por um processo cirúrgico, sem um dos seios, o seio direito, como no frame abaixo:



**Figura nº 6.** O Espelho e Clara. (23m 20s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:

[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) – Acesso 09 de maio de 2021

Ao mesmo tempo que o corpo sem o seio pode recuperar discursos de insuficiência por estar mutilado, pode ainda ser lido como uma armadura vestida por Clara sabendo da guerra que irá enfrentar, isso se reforçará no final do filme, quando munida de estratégias para duelar com a construtora Bonfim, a personagem diz: “sabe, eu já tive um câncer, e hoje eu prefiro dar um câncer do que ter um”, ou seja, este episódio da sua vida, pavoroso, muito mais do que penoso, foi o momento de se apropriar de estratégias de combate, como neste frame em que a personagem aparece como uma mulher na maturidade.

Chama a atenção a centralidade do espelho no enquadramento da imagem. O espelho está no lado esquerdo da tela e aparece atrás de Clara; é o primeiro objeto que vemos. A personagem entra e enquanto se despe, o espelho e seu corpo dividem o protagonismo da cena.

O espelho é um espaço real e utópico, ao mesmo tempo que ele existe materialmente falando, ele reflete uma realidade virtualizada, o corpo se duplica, está lá e não está. Ainda, o espelho tem a função, como Foucault (2013) escreve que é do sujeito se reconhecer, se ver, ter a dimensão da sua existência ainda que de maneira fragmentada (afinal, eu não me vejo por inteiro) ou aqui como a fragmentação do corpo por ser mutilado.

É no espelho que o sujeito cria consciência do corpo e a centralidade de ambos nos permite, pela heterotopia cinematográfica, “criar corpo” do corpo de Clara. Ainda, nesta cena, sem falas, sem nenhum tipo de som, em que o protagonismo está entre o espelho e o corpo de Clara, há um reconhecimento que o próprio sujeito também passou sobre a materialidade do seu corpo. Dito de outro modo, Clara tem consciência do corpo que ocupa.

Essa cena é importante para se entender discursivamente quem é essa personagem, afinal, o corpo diz muito sobre a sua história, a sua existência. Este corpo que vai à praia de manhã, que mobiliza os bombeiros da praia para que possa dar um mergulho, que olha, em fragmentos, a fachada do edifício *Aquarius* (prelúdio da batalha que está por vir), um corpo que alimenta os gatos do lado de fora, é subjetivado no espaço que ocupa. Dito de outro modo, mesmo fragmentado pela doença e fragmentado pelo espelho, as nuances do corpo são aprendidas no espelho. “Graças a eles, graças ao espelho e ao cadáver, é que nosso corpo não é pura e simples utopia” (FOUCAULT, 2013, p.15). O protagonismo do espelho se dá em virtude de mostrar o corpo de Clara e fazer surgir o efeito de não só nós reconhecermos o corpo de Clara, como reconhecemos o auto-conhecimento da personagem sobre o seu corpo, um copo indócil como podemos ver nos frames sequenciados abaixo, no momento em que Clara está com Alexandre no final de uma festa.

#### 4.1.3. O corpo indócil



**Figura nº 7.**O corpo de Clara. (46m 13s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:  
<https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7->

[41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.



**Figura nº 8.** O corpo de Clara. (49m 06s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site: [https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

Na sequência apresentada, Clara está em um carro com Alexandre (Leo Wainer), um paquera. Eles se acariciam e se beijam; os beijos demonstram uma troca de carícia e intensidade, entretanto, quando o homem toca no peito de Clara e sente que a falta da mama, ele recua, diz que ela é linda, mas que precisa levá-la para casa. Antes deste momento de tensão, voltamos um pouco, na cena anterior.

Clara sai com sua cunhada e encontra várias amigas em uma festa que parece ser um baile. Nesta festa, elas conversam em geral, sobre outras pessoas, assuntos como a morte de alguém, quem se relaciona com quem, enfim, fofocas em geral.

A amiga e advogada de Clara, Cleide (Carla Ribas) diz que se sente enganada porque foi na festa interessada em homens e diz que lá não tem homem bonito na festa. Clara fala em um tom bem alto que “tem homem bonito sim, tem, você está precisando de óculos”. A câmera muda rapidamente para Alexandre. A conversa continua e uma pergunta: “- batestes o olho no capixaba alí, ne?” Todas da mesa olham para Alexandre e são repreendidas por Clara: “não olha, gente”. As amigas fazem comentários sobre o senhor, trazem detalhes da sua vida, quando Clara interrompe trazendo um assunto que seria “o objetivo da noite” que é a experiência

sexual de Leticia (Arly Arnaud) e pergunta: “como tem sido a ajuda profissional?”. A amiga responde: “tenho apreciado com moderação” e oferece a Clara o número do telefone do garoto de programa, mas Clara rejeita. A amiga defende a ideia daquele ato que parece deixar as outras com uma certa resistência sobre ter ou não a experiência. Ela diz: “É um homem pago para mexer com você, e jovem, e profissional, gostoso”. A amiga insiste em passar o número para Clara que rejeita novamente, demonstrando um bloqueio em permitir sua potência sexual. A conversa é interrompida quando Alexandre vai até Clara e a convida para dançar, gerando um clima divertido entre as amigas na mesa.

O casal dança e conversa. No fundo movimentado por pessoas, chama a atenção como Alexandre fala baixo e o quanto é cortês na paquera. A música toma conta o ambiente e todos cantam “Recife tem encantos mil”, até que a cena é cortada.

O casal aparece no carro. O silêncio e o fundo escuro ambientalizam a cena. Alexandre acaricia Clara encostado no seu banco, o corpo afastado e o que os conecta é o braço de Alexandre. Ambos se aproximam e se beijam, mas Alexandre se move para próximo de Clara, ocupando o espaço ao seu lado, na beiradinha do banco. Ele passa a mão no corpo dela até chegar no seu peito. Neste momento, a mão desencosta do corpo de Clara rapidamente, como se tivesse se surpreendido. O mesmo acontece com Clara, que primeiramente, expressa em seu rosto uma frustração.

Após Alexandre perceber que Clara não tem um seio, ao tocá-la, ele para de beijá-la. Ela segura em sua mão e a expressão do seu rosto muda, como se soubesse o que terá que enfrentar. Sua primeira reação é a justificativa: “eu tive uma cirurgia”, ela diz. Ele a olha e questiona: “de mama” Ela confirma. De imediato, mas lentamente, o corpo de Alexandre se afasta e ele retorna para a posição inicial, encostado na porta, sentado em seu banco. O seu corpo agora atinge o lado extremo do corpo de Clara e não há braço para conectá-los. Neste momento, pode-se dizer que o corpo de Clara se torna pleno de corpo como um corpo de cadáver, reconhecido por Clara e por Alexandre, mas que provoca repulsa. Entretanto, o personagem pega na sua mão e a beija reafirmando o seu jeito cortês e de boa educação. Clara expressa, em seu rosto, o sentimento de altivez diante da recusa de seu corpo e Alexandre então diz: “Você é linda, mas eu preciso te deixar em casa”. Clara recusa e pega um taxi.

Quando Foucault escreve sobre o ato de fazer amor como um momento necessário, pois é quando, o corpo saí da utopia, para se tornar real “(...) fazer amor

é sentir o corpo refluir sobre si, é existir, enfim, fora de toda utopia, com toda densidade entre as mãos do outro” (FOUCAULT, 2013, p.16), o corpo que reflui sob o corpo de Alexandre, reconhecimento deste corpo se dá como o de um corpo doente. No entanto, quando Clara recusa a rejeição do seu corpo, faz deste corpo que se reconhece como um corpo, um corpo indócil, o qual não se dobra ao esperado por uma sociedade de normatização dos corpos.

Um outro ponto importante a ser observado, é como se dá imagetivamente a recusa de Alexandre. Observe que em um primeiro momento, o personagem, sob o fundo escuro, se aproxima e depois se afasta, lentamente, mas ardiloso como um predador que recusa a presa. Em contrapartida, o corpo inerte de Clara, a subjetiva como presa, ela espera e observa. Toda a ação está concentrada no seu rosto. Primeiramente ela tem a cara da conquista, da satisfação, do medo e por fim, o rosto demonstra uma clareza magistral sobre a situação que está passando. “o que esperar de um homem?” Talvez seja esta a sua reflexão. A reação de Clara é extremamente importante para se entender como se subjetiva esta personagem, principalmente, fazendo um comparativo com a próxima cena a ser analisada, em que ela irá se relacionar afetivamente com Paulo.

Já com relação ao espaço, Foucault (2013) descreve a festa como uma heterotopia crônica, dado a sua validade de tempo, a passagem curta, o findar desses momentos curtos de euforia. Enquanto, uma biblioteca está ligada ao armazenamento do tempo, a festa, tem como princípio a efemeridade. O espaço na análise realizada na cena do carro, também deflagra algumas nuances. Eles estão em um carro; o carro é um lugar sem lugar porque ao mesmo tempo que está em um local, ele pode transitar entre diferentes espaços. Desse modo, sendo um lugar de passagem, o espaço carro em relação aos corpos de Clara e Alexandre subjetivam estes corpos e a relação deles como transitórios. Quais são os corpos que ocupam a festa e o carro? Corpos que estão em uma crise de desvio, tendo em vista que ambos se encontram numa idade madura. Dessa forma, esses corpos subjetivados como velhos põem em contradição discursos estabelecidos como por exemplo do sexo, quando a amiga de Clara diz: “Um garoto **jovem**” e isso causa espanto entre as amigas, justamente porque o prazer sexual tem sido negado para esses corpos desviantes. No entanto, no próximo frame, vemos que Clara repensa a questão do sexo, ou mais especificamente, do desejo que seu corpo desviante ainda manifesta.

#### 4.1.4. O corpo que exerce poder

Clara está assistindo a um concerto na sala do seu apartamento. Ela assiste a apresentação da música instrumental “As Duas Estações Nordestinas” composta por Mateus Alves. Algumas pessoas chegam no edifício *Aquarius* fazendo barulho. Nota-se, que o personagem que está aparentemente responsável pela festa é o mesmo homem, da construtora Bonfim, que segurava as chaves do prédio. Diego vai ao apartamento de Clara para se apresentar e fazer uma nova oferta de compra do seu apartamento. O homem da construtora chega acompanhado de outras pessoas, que aparentam, em sua maioria ser jovens. Eles carregam bebidas na mão e fazem barulho. Clara percebe a movimentação, observa da sacada, o homem também olha para a moradora do prédio, mas não parece se importar. Primeiramente, quando o grupo de jovens chega com garrafas na mão, na entrada do prédio, fazendo barulho, a câmera se movimenta passando a sala de estar, indo para a sacada e observando o grupo do mesmo ponto que Clara os observa. Eles estão na porta de entrada do prédio e quando o trabalhador da construtora os alcança com as chaves na mão, balançado para cima, como se comemorasse, como se erguesse sua presa, todos comemoram. O olhar dele para Clara neste momento, marca a celebração, a vitória naquele momento.

O grupo entra no prédio, e a câmera acompanha-os através do som até eles chegarem no apartamento de cima do de Clara. A movimentação da câmera causa um efeito de sentido como se eles não só entrassem no prédio, mas corporificassem o prédio, assim como os cupins, pondo em contradição a posição de Clara como “A ÚNICA MORADORA DO AQUARIUS”. Isso se confirma, por exemplo, quando, anteriormente, Clara pergunta a Diego qual objetivo da chegada dos colchões e Diego se recusa a falar: “Dona Clara, o prédio pode estar vazio, mas aqueles apartamentos são propriedades da nossa construtora.”

Há nesta ação da visita ao grupo uma forma de fazer com que a última moradora do prédio desista de estar lá, ou seja, o poder em exercício, já que Clara se nega a sair do prédio. Para Foucault : “Não devemos entender, o exercício do poder como pura violência ou coerção estrita. O poder consiste em relações complexas.” (FOUCAULT, 1993, p.5).



Ao passo que, o grupo entra no prédio com a sua música alta, Clara revida também com o som alto tocando *Queen*. Observa-se que a mesma banda que toca no início do filme, na cena em que a personagem ainda jovem está com familiares na praia de Boa Viagem e em uma fita de cassete toca no rádio do carro uma música do *Queen*. Dessa forma, há uma conexão entre os dois tempos, uma autoafirmação de Clara: “eu estou viva” “eu estou aqui”, ou seja, o exercício do poder em prática. Clara, entende, que a sua noite de ouvir música instrumental deitada na rede sob a brisa da praia de Boa Viagem não irá acontecer. Abre um vinho, tenta exercer o poder afim de resistir. Entretanto, a festa, daquele grupo que se constitui como o oposto da personagem; isso se dá na trilha sonora escolhida, pois a música que eles estão ouvindo é “Meu Som é Pau”, de Aviões do Forro, ou seja, uma música popular, negada pela intelectualidade ou que não atinge esse status ainda que reconhecida.

O grupo que está lá em cima do apartamento de Clara é um grupo de pessoas menos favorecidas, “o povão” e que põe em contradição a dinâmica da personagem. O espanto de Clara ao ver a orgia acontecendo no apartamento de cima, não a paralisa. Revê a imagem e seu rosto expressa um sorriso de aprovação. Quando volta para o seu apartamento, ela chama o profissional do sexo Paulo para um atendimento, ou seja, o mais importante desta cena, é observar o quanto a prática do poder no espaço subjetiva a personagem e como nesta mesma prática, o corpo indócil se evidencia como o próprio exercício do poder. Paulo vai até o apartamento de Clara e eles fazem sexo e a cena acaba, como podemos ver na sequência seguinte dos frames:



**Figura nº 9.**O Corpo que exerce poder. (1h21m06s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:  
<https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80->

[7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.



**Figura nº 10.** O Corpo e o prazer. (1h21m40s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site: [https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de Maio de 2022.

A agitação da noite, a cena do sexo, traz à tona o desejo presente em Clara e um móvel de seu apartamento, a cômoda que era da Tia Lúcia, evidencia a relação do corpo, do espaço e do objeto como instauradores de dizeres sobre os sujeitos.

#### **4.1.5. O corpo que resiste**

A cômoda aparece na festa de Tia Lúcia (Thaia Perez), no início do filme, quando em um discurso lido pelas crianças da família sobre os feitos da personagem, ela relembra por meio de *flashback* a sua vida sexual com o seu companheiro que era casado (Augusto), o que parece ser um escândalo na família. No *flashback*, Tia Lúcia, em cima da cômoda faz sexo oral com Augusto. O móvel, centralizado na tela antes de Clara fazer a ligação para Paulo, parece ser o espaço em que se materializa a conexão da potência sexual (conectando Tia Lúcia e Clara, as gerações e o tempo); é a materialização do desejo, por isso, a centralidade da câmera, conforme os frames seguintes:



**Figura nº 11.** A cômoda: memórias

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:

[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

Após conseguir falar com Paulo, ele de imediato vai para o apartamento de Clara. Chegando lá, comenta sobre a festa, a coleção de LPs, o que Clara não parece dar muita importância. A câmera focaliza a parte da genitália de Paulo sob a calça jeans. A imagem toma toda a tela, ou seja, o espaço preenchido por toda tela é do

seu pênis; é essa a subjetivação desse personagem, é o que ele é naquele momento. Na sequência, eles sentam no sofá, Clara parece brincar e dá ordens no imperativo: “senta”, “eu quero que você vá embora”, “eu quero que você me coma” “tira a roupa”. Há, além do ar de superioridade, um certo sadismo em Clara.

Quem se aproxima é Clara, Paulo fica parado no lugar, sendo dominado. Quando Paulo pega no peito de Clara que foi retirado, diferente da situação com Alexandre, que ela demonstra que seu corpo é indócil porque mesmo mutilado é desejante e pode ser desejado, agora, ela firmemente interrompe a mão de Paulo e leva para o outro peito e com a sua mão pressiona para o personagem chupar seu seio. Em tom impositivo diz: “este não, este aqui”.

Enquanto na cena de Alexandre, a câmera era estática e às vezes trocava de posição privilegiando um dos personagens, agora, com Paulo a câmera é agitada e se move com intensidade acompanhando a brutalidade do sexo, sexo este movimentado e regido por Clara. Afinal, o que muda de uma cena para outra? Na cena com Alexandre, Clara estava com um páreo, um divorciado, da mesma idade; agora, com Paulo, ela está pagando por aquele “serviço”, por aquele ato. Desse modo, a personagem é subjetivada como a quem manda, quem paga, justamente ou não, pelo trabalho dos outros. Assim como diversas cenas no filme em que a relação patroa e empregada são acentuadas e a personagem ocupa essa posição hierárquica de “a quem dá as ordens”.

Ainda, existe uma questão que é o fato de Clara estar na sua casa, especificamente, no edifício *Aquarius*, espaço em que ela é subjetivada como a proprietária, a dona, aquela que tem empregados ou que fazem as relações se tornarem de empregados, como o caso do bombeiro, como o caso da amiga advogada, do jornalista, todos estão ao seu serviço; no sexo não seria diferente. Esta posição de conforto, pelo espaço e poder, possibilita pensar o corpo e a cômoda, enquanto um objeto que serve de suporte ao prazer, como corpos que desejam e que se fazem desejantes, seja pelo ato sexual, seja pela fantasia de fazer o ato sexual sobre objetos que podem ser tidos como extravagantes para tal ato. Neste sentido, mais uma vez o corpo, neste espaço, se reconhece e, desta vez, como um corpo que exerce o poder, que domina o outro corpo.

A próxima cena a ser analisada, é sobre essa relação do devir da morte da personagem Clara que o filme constitui a todo tempo.

#### 4.1.6. O corpo que (re)existe

Após o encontro com Alexandre, na noite do Baile Cubano, Clara volta para o seu apartamento e escreve anotações para o seu falecido marido. Ela vai ao cemitério onde o seu esposo está enterrado. Lá, ela diz: “Eu escrevi umas coisas para você, vou ler, fica mais fácil”. Entretanto, para, não lê e guarda o caderno; o seu rosto parece dizer que não faz muito sentido aquilo. Clara limpa o túmulo e caminha. As imagens ficam atropeladas, movimentadas, como se entrássemos em uma decodificação estranha do tempo, nauseada, devido aos cortes bruscos, como se o tempo fosse um tempo outro neste espaço outro, da vida para a morte, como podemos ver na sequência dos seguintes frames:



**Figura nº 12.** Ossadas; o corpo que (re)existe (01h 16m 00s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:  
[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.



**Figura nº 13.**O corpo cadáver. (01h 30m 00s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site: [https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

Clara para e observa de longe, quando vê trabalhadores do cemitério retirando ossadas de uma cova. Ossadas não é o mesmo que cadáver, mas é impossível não fazer uma relação com os cadáveres que Foucault (2013) utiliza para exemplificar o processo de localização heterotópica, enquanto um lugar outro do corpo, os ossos, a partir dos cadáveres: “Espelho e cadáver é que asseguram um espaço para a experiência profundamente e originalmente utópica do corpo” (FOUCAULT, 2013, p.14). Como já dito anteriormente, o corpo é o ponto zero do mundo. Encontrar o corpo é antes de tudo, um reconhecimento de si. Ao observar aquela cena dramática das ossadas, logo após visitar o marido morto há muitos anos, Clara se reconhece, reconhece a sua utopia do corpo, da fragilidade do tempo, do tempo que corre e avisa a todo momento, ainda que esqueçamos, assim como a personagem, que o tempo tem um prazo findado. Por isso, o corpo utópico e heterotópico ao mesmo tempo, ou seja, é esse processo de reconhecimento que Clara tem como um corpo que não vai demorar muito para ter o seu fim, enquanto cadáver e enquanto ossada, ainda que a alma exista no interesse de apagar o corpo, de o fazer esquecer.

#### **4.1.7. O corpo e as memórias.**

Os espaços são habitados por fantasmas e isto está presente no filme *Aquarius*. Quando o filme está caminhando para o final, já na segunda hora de duração do longa, temos Clara apreensiva com o que pode vir a acontecer com o futuro do prédio e do seu apartamento. Após um encontro com um amigo jornalista muito influente, ela parece ficar sabendo de documentos importantes que podem por em risco a integridade da Construtora Bonfim. Encaminhada com a advogada e amiga em uma espécie de galpão repleta de amontoados de arquivos, elas procuram lá, onde os segredos da Construtora Bonfim se materializam em papéis fantasmagóricos, documentos que são registros de tempo e ações que volta e meia podem ressurgir para romper com as estruturas estabelecidas.

Depois de buscar evidências que pudessem minimamente comprometer a Construtora, Clara, no seu apartamento, durante a noite, passa por um pesadelo, como no frame seguinte:



**Figura nº 14.** O corpo e as memórias. (02h 03m 25s)

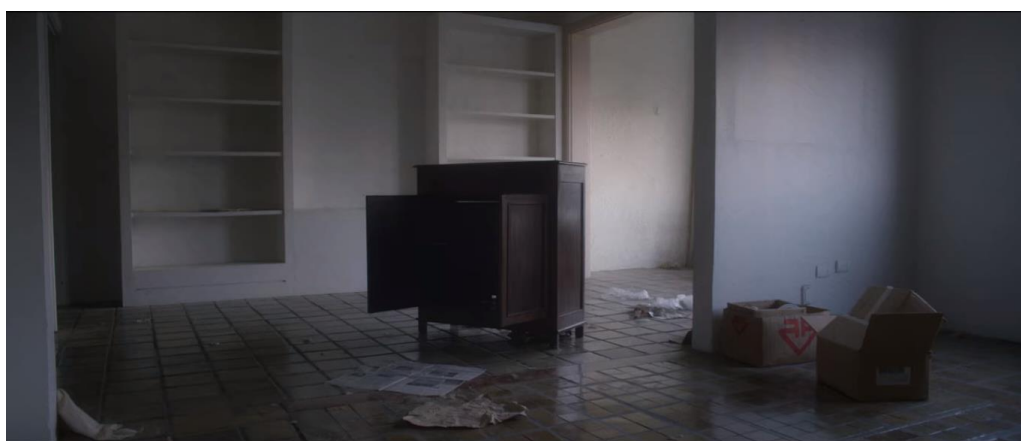
FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:

[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C). Acesso em 09 de maio de 2022.

A imagem inserida acima se dá em uma cena em que Clara está em um momento de tensão muito grande com a construtora. Após mostrar a fachada do prédio, branca, pintada por Clara, em um processo de transição diurno para noturno, a câmera se movimenta pela casa, os detalhes dos móveis, a cômoda usada por Tia

Lúcia, a decoração, os cantos da casa, tudo aquilo que está por perder com o fim do (antigo) “Edifício Aquarius”.

Muitos dos móveis se destacam pelo seu estilo antigo, provavelmente são heranças, assim como a cômoda da Tia Lúcia. A herança aqui está associada a esta relação: um tempo que não está mais lá materializado em um suporte. Por meio da imagem, se recupera um período que não está mais lá; os móveis são a materialização de um tempo que passou. No filme funcionam como vestígios, testemunhas desse tempo, numa heterocronia heterotópica, ou seja, já que como testemunhos do tempo e do espaço já não estão mais lá, como no frame abaixo.



**Figura nº 15.** Espaço vazio de vida (2h 03m 30s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:

[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

Posteriormente, na penumbra, vemos uma empregada que circula pela cozinha; a empregada veste um uniforme que nos leva a um outro período que não o contemporâneo; ela é negra de pele retinta. A empregada sai da cozinha, circula pela casa e vai até o quarto de Clara. Ela abre o guarda-roupa, tira uma caixa de jóias e pega na mão alguns colares de pérolas. Clara observa deitada na cama imóvel. A câmera volta a focar no rosto da empregada que na sequência diz: “A senhora está sangrando” (2h02m58s). A câmera volta para Clara que está com o peito esquerdo todo ensanguentado. O peito é o mesmo que fez a mastectomia. Quando coloca a mão no peito temos uma imagem da casa esvaziada. A cômoda de tia Lúcia ocupa o



centro da sala junto com outros objetos espalhados ao redor; um vento bate a porta e Clara acorda.

Outro destaque que fazemos, é da imagem da empregada no apartamento de Clara, quando a mesma está descansando em seu quarto e ela acorda de um pesadelo. O pesadelo de Clara configura-se, neste momento, como uma utopia heterotópica, um lugar não localizável – pesadelo – e um lugar localizável numa dupla imagem: da empregada do passado e do peito que sangra. Isso mostra que cinegrafia de Kleber emerge como uma produção fílmica em que os discursos sobre o(s) espaço(s) e os corpos que passaram por um período recente da história, ainda se fazem presentes, diferente de muitos diretores de cinema que preferem não falar sobre o que foi o período da escravidão e fingir que nada aconteceu, assim como é possível observar o que Foucault (2013) traz como “fantasmas”, sejam corpos, sejam objetos ou sejam memórias materializadas ou não. No entanto, o frame abaixo tange uma memória histórica que se materializa com a presença-ausência da doméstica negra, como podemos ver a seguir.



**Figura nº 16.** “Como era o nome dela?”. (02h 01m 06s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:  
[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

O discurso de redução do peso da escravidão é constantemente reforçado pela elite econômica brasileira (ou por pessoas que acreditam fazer parte de uma elite) utilizando esse espaço da Casa Grande como um espaço exclusivamente positivo. Estes são espaços criados, definidos, reproduzidos a partir de relações de poder situadas. Ao contrário das utopias que seriam espaços imateriais, ilusórios, idealizados, possivelmente inalcançáveis, as heterotopias seriam espaços concretos e reais, utopias efetivamente realizadas. Seriam lugares que estão fora de todos os lugares, mas ainda assim, localizáveis. Absolutamente diferentes de tudo aquilo que parecem refletir (RAMOS, 2010, p. 03)

A empregada de Clara já havia aparecido no filme anteriormente em uma cena em que foi lembrada pelas fotografias e definida como a empregada que era boa, mas que roubava as joias. É então que a cunhada de Clara diz: “nós exploramos elas e de tempo em tempo elas nos roubam”. A palavra exploração remete também ao período da escravidão. A fala acima destaca essa aceitação de exploração e roubo como forma de suprir a troca que demandaria o trabalho. A palavra roubo inclui a empregada neste processo de subjetivação do sujeito negro em nossa sociedade.

Na cena com a figura nº16, observamos que por meio da penumbra, conseguimos adentrar o pesadelo de Clara. O pesadelo que é o de perder o apartamento, mas também a metáfora de “perder as suas joias”, do mesmo modo que a relação com o câncer, de ter o seu corpo destruído pela doença. Há aí uma relação entre esses espaços: o corpo, o prédio, a governamentalidade e o desespero de Clara de que isso fuja do seu controle. Aqui, Clara se mostra como aquela que exerce um poder sobre o outro, a doméstica que lhe serve, cujo nome é Ladjane, mas que no sonho é uma mulher negra. As condições de produção da subjetivação destes sujeitos se dão na história social do Brasil.

A história do emprego doméstico no Brasil está fortemente associada à população negra do país motivada pela escravidão comercial que aconteceu fortemente no século XVI em que pessoas foram trazidas forçadas do continente Africano para ser escravizadas. Mesmo após mais de 120 anos, as mulheres negras continuam ocupando os cargos de empregadas domésticas no cenário brasileiro. De acordo com Silva (2017) “(...) mesmo após a abolição da escravatura, em 1888, os trabalhadores que realizavam serviços domésticos, ainda eram comparados aos escravos.” (SILVA ET ALL, 2017, p.454). Ainda para os autores, a discriminação do

serviço doméstico está intrinsicamente ligada ao período escravagista, tendo em vista o entrelaçamento entre identidade racial e subalternização do trabalho.

Resquícios da Casa-grande, muitas das empregadas domésticas no Brasil moram nas casas de seus patrões, com direito apenas a um dia de folga e com os direitos trabalhistas sendo violados, como, por exemplo, a carga horária de trabalho que sempre extrapola a permitida por lei. Subvertendo a ideia de trabalho, há um discurso de que as empregadas “fazem parte da família”, mito do patrão cordial, muito comum no regime de trabalho brasileiro. Em pesquisa de Silva (2017), é demonstrado que muitas mulheres que ocupam o cargo de empregadas domésticas retornam “aos estudos apenas depois que os filhos da patroa cresceram, quando passam a dispor de mais tempo livre à noite.” (2017, p. 456).

Traços da escravidão no Brasil, para que este dizer e mostrar tenham como condições de possibilidade de existência, evidenciam as empregadas domésticas como invisibilizadas e até mesmo animalizadas. Salvo exemplo, a declaração pública de Antonio Delfim Netto, ex-ministro da Fazenda (1967 – 1974) que declarou em entrevista ao Canal Livre, da Rede Bandeirantes, no ano de 2011: “Há uma ascensão social incrível. A empregada doméstica, infelizmente, não existe mais. Quem teve este animal, teve. Quem não teve, nunca mais vai ter.” Em seguida, após a polêmica, Delfim Netto veio a público se desculpar e afirmou que: “em momento algum desejeu referir-se à classe das empregadas domésticas de maneira pejorativa”. (REVISTA EXAME, 2013).

As condições de produção históricas que permitiram desanimalizar as domésticas se deram quando a legislação da categoria de trabalho das empregadas domésticas obteve um nível de paridade com outras profissões em 2015, no governo da presidenta Dilma Rousseff com a Proposta de Emenda à Constituição nº478-2010 (PEC das Empregas Domésticas) sancionada pela Presidenta da República, através da lei Complementar nº 150, de 01 junho de 2015 (BRASIL, 2015). Esta lei garantiu direitos como FGTS, seguro desemprego e salário família. Entretanto, o caminho para a efetivação da mesma se dá em passos lentos, o que afeta diretamente essas profissionais, e duplamente as mulheres trabalhadoras que não voltam para casa por residir no local de trabalho.

No caso de *Aquarius*, a empregada fica majoritariamente na cozinha e isso demonstra o lugar que a subjetiva como subalterna e Clara, sua patroa, com uma

relação de poder sobre ela parecido como os antigos senhores de engenho. Traremos agora duas imagens que buscam discutir este processo.



**Figura nº 17.**Ladjane na cozinha. (18m 10s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:  
[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

A figura nº15 , é a introdução da personagem Ladjane (Zoraide Coletto) no filme. Aos gritos, Clara pergunta o que vai ter para almoço e Ladjane aparece. Ela está entre os cubículos do corredor que levam até a cozinha. De braços cruzados para se equilibrar, a personagem ganha uma moldura. Presa neste espaço, é a realidade de muitas mulheres que se veem obrigadas a realizar serviços domésticos e a cozinha é predominantemente ocupada pelo corpo de Ladjane. É importante observar que Clara é progressista demais para se ter uma empregada doméstica vivendo em casa, em uma rotina de trabalho extensa.

Se em tempos atrás, o espaço destinado à moradia da empregada doméstica era o quartinho da empregada, agora temos uma modernização da categoria de trabalho que não a prende mais neste espaço. Observamos que estar nos espaços de serviço, como acontece com a Ladjane, a subjetiva como estando em uma posição subalterna de trabalho.



**Figura nº 18.** “Saudamos o grande dia” (56m 03s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site: [https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022..

Na figura nº 16, vemos a cena em que Ladjane é surpreendida por Clara, quando esta chega próximo, oferece um copo de chá para a empregada, deseja felicitações. Na sequência, vai para o piano e começa a tocar e cantar o No.1 das Canções de Cordialidade: Feliz aniversário de Heitor Villa-Lobos. Em seguida, Clara vai até Ladjane, abraça-a e lhe diz que ela pode contar sempre que precisar com a patroa.

A reação de Ladjane não é a de celebração. Na imagem acima observamos a sua postura bem deslocada na celebração, como se aguardasse logo para o final. Em uma cena posterior, Clara vai para a casa de Ladjane para sua festa de aniversário e a canção tocada é a popular: “Parabéns pra você, nesta data querida, etc”. Quando Clara canta a canção de Villa Lobos ao piano, na cena anterior, há uma outra forma de subjetivação da personagem Ladjane que é marcada pelas configurações de acesso a determinados discursos de classe.

Dessa forma, vimos acima a relação entre a empregada antiga de Clara e a atual, marcadas no espaço do apartamento que subjetiva as trabalhadoras em diferentes momentos. Em um primeiro momento, na penumbra do pesadelo de Clara, temos a empregada negra de pele retinta com uniformização que remete ao colonialismo. Essa empregada condicionada à lógica marginalizante entre exploração

e roubo, aparenta estar ainda na condição serviçal de trazer à tona o medo e os perigos que Clara tem a enfrentar: o corpo mutilado e a perda do apartamento. A personagem não pode perder seus privilégios, ainda que tenha que fazer acordos como é o caso de Ladjane. Nesta configuração, temos “alguém da família”, “alguém que está comigo há mais de 20 anos”, “alguém que pode contar comigo”, mas Clara tem a dependência vital, ou seja, depende dos empregados para sobreviver e assume uma postura de “soberana”, “colonizadora”, desses sujeitos, estabelecendo, assim, um tipo de poder que se dá na relação não entre sujeitos socialmente iguais.

#### **4.2. Espaço- prédio: nas heterocronias como se estabelecem as relações de poder.**

O primeiro ponto da análise sobre o espaço-prédio se dá com relação à fachada do edifício *Aquarius*. Observamos que a fachada é mostrada por inteiro somente em três momentos do filme e, nestes três momentos, as cores são diferentes.

Na primeira imagem, observamos que este é o primeiro contato com o edifício *Aquarius*; a sua fachada está pintada de rosa, no fundo o céu está escuro. A avenida de Boa Viagem está movimentada, não somente por carros, mas por pessoas também. Na segunda imagem, estamos na contemporaneidade do filme. A fachada do prédio está com a pintura azul e no fundo e do lado da imagem do prédio temos vários outros prédios grandes luxuosos engolindo o antigo prédio da década de 50. Como Clara está tomando uma ducha na praia, a imagem que se tem do prédio fica embaçada; não há transeuntes, mas alguns carros percorrendo a avenida. A última imagem já está em uma das últimas cenas do filme, momento em que Clara descobre papéis sigilosos que podem comprometer a construtora Bonfim. A fachada do prédio está branca, porque Clara o pintou. No fundo, temos os outros prédios contemporâneos luxuosos e avenida pouco movimentada por carros e sem nenhuma movimentação de pedestres, como podemos ver na sequência dos frames:



**Figura nº 19.** Rosa (07m 05s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:

[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.



**Figura nº 20.** Azul (22m 30s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:

[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.



**Figura nº 21. Branco (2h 02m 02s)**

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:  
[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

Podemos observar que a paisagem da primeira imagem faz uma oposição com as outras por não ter o fundo substituído por outros prédios enormes. Dessa forma, o fundo preto é substituído por edifícios gigantescos que preenchem a paisagem. Sobre a paisagem, para Santos, ela não acontece de uma forma autônoma, e está ligada a uma implicância globalizante do que é constituir:

A paisagem não se cria de uma vez só, mas por acréscimos, substituições; a lógica pela qual se fez um objeto no passado era a lógica da produção daquele momento. Uma paisagem é uma escrita sobre a outra, é um conjunto de objetos que tem idades diferentes, é uma herança de muitos diferentes momentos. Daí vem a anarquia das cidades capitalistas. Se juntos se mantêm elementos de idades diferentes, eles vão responder diferentemente as demandas sociais. A cidade é essa heterogeneidade de formas, mas subordinada a um movimento global. O que se chama desordem é apenas a ordem do possível, já que nada é desordenado. Somente uma parte dos objetos geográficos não mais atende aos fins de quando foi construída. Assim, a paisagem é uma herança de muitos momentos, já passados (...)(SANTOS, 1988, p.23)

Desse modo, o edifício *Aquarius* se edifica como um entrave dentro de uma lógica de paisagem globalizante de um plano arquitetônico e urbanístico de grandes centros. E este acontecimento se discursiviza por meio da imagem contrastante entre



os diferentes períodos que se encontra o prédio. Podemos dizer também, que estas imagens marcam a heterocronia dos espaços que colocam em evidência como se instaura o exercício do poder, no caso, imobiliário em disputa, já que Clara, por conta própria pinta o prédio de branco, mostrando que este espaço não é homogêneo, que é carregado de qualidades e povoado de fantasmas, como arrola Foucault (1984).

Já o estudioso Santos, também, escreve sobre uma universalização dos espaços e que isto é prejudicial para a subjetivação dos sujeitos porque rompe com lógicas estabelecida destes sujeitos e suas subjetivações locais, com lógicas globalizantes. Para o autor:

A universalização do mundo pode ser constada nos fatos. Universalização da produção, incluindo a produção agrícola, dos processos produtivos e do *marketing*. Universalização das trocas, universalização do capital e de seu mercado, universalização da mercadoria, dos preços e do dinheiro como mercadoria padrão, universalização das finanças e das dívidas, universalização do modelo de recursos por meio de uma universalização relacional das técnicas, universalização do trabalho, isto é, do mercado do trabalho e do trabalho improdutivo, universalização do ambiente das firmas e das economias, universalização dos gostos, do consumo, da alimentação. Universalização da cultura e dos modelos de vida social, universalização de uma racionalidade a serviço do capital erigida em moralidade igualmente universalizada, universalidade de uma ideologia mercantil concebida do exterior, universalização do espaço, universalização da sociedade tornada mundial e do homem ameaçado por uma alienação total.” (SANTOS, 1988, p.5)

A circulação de pessoas na imagem é um reflexo desta universalização dos modos de vida social. Observamos que nas outras imagens discutidas aqui nesta análise há somente a circulação de carros. E o grande questionamento das pessoas próximas de Clara é justamente sobre uma lógica globalizante do que é viver bem: um prédio com câmera, segurança 24 horas, elevador. Quando Clara se recusa a vender o edifício *Aquarius* para demolição, ela se faz resistente a toda uma lógica cultural sobre o que é viver na contemporaneidade.

Outro ponto analisado é que na figura 19 há uma relação entre os espaços e os sujeitos. Na primeira imagem do edifício temos Clara junto com seus filhos, sobrinhos, irmão e cunhada. O clima é de alegria, afinal, a família está reunida no edifício para celebrar o aniversário de Tia Lúcia. Na segunda imagem do prédio, temos uma visão de Clara sobre o prédio - as imagens estão embaralhadas por causa dos pingos de água do chuveiro da praia. Esta imagem não focada do prédio dialoga com a incerteza futura de existência do prédio e da própria resistência de Clara. Na

terceira imagem, toda pintada de branco, o prédio parece estar neutro, não há pessoas, há a solidão de Clara contrastando com a primeira imagem.

Quando Clara está na disputa pela territorialidade do espaço Aquarius, de quem pode mais, o poder circula entre os sujeitos do filme. Uma das ações de Clara, como soberana, é de tomar a decisão sozinha de pintar a fachada do prédio. Ela é cobrada por Diego e acionada judicialmente, afinal, é uma decisão que deveria ser tomada em conjunto com a construtora, a nova detentora dos apartamentos do prédio.

Quando Clara resolve pintar sozinha o prédio, ela assume esse papel, a de soberana e ela escolhe a cor branca produzindo um efeito de que novas histórias estão por vir e , ao mesmo tempo, que deve resistir à batalha travada entre ela e a construtora, pois este espaço não se dá, no filme, como lugar de veraneio, mas como um lugar onde se acumulam lembranças, lazer e existência, marcado, principalmente, por cenas do interior do edifício, como o apartamento, a escada, a garagem, lugar esse evidencia movimentos da relação de poder entre os personagens e como eles são subjetivados a partir do objeto carro, como podemos ver nos frames seguintes..



**Figura nº 22.** Os carros como objetos de subjetivação dos sujeitos.

FONTE: Filme Aquarius Retirado do site:

[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

Este objeto, o carro, dentro de uma relação de poder, subjetiva os sujeitos Clara e Diego como iguais (ainda que diferentes na sua constituição como sujeitos). Observa-se que os dois carros são 4x4 demonstrando força e potência dos dois. Podemos dizer que, as relações de força entre os personagens se marcam tanto pelo objeto carro como pelo enquadramento das imagens. Enquanto, o Jeep Renegade de Clara, carro que remete à imagem de guerra, pois que foi produzido como um veículo para este fim, a caminhonete de Diego, tomando o espaço total da tela, remete ao seu intento de poder sobre Clara, como também podemos ver nos frames subsequentes:.



56m 30s a 58m 27s

**Figura nº 23.** Relações de poder

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:

[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

A personagem que está de saída, vai à garagem para pegar o carro e encontra Diego que está com Rivanildo e Josimar (trabalhadores da construtora Bomfim). Clara questiona Diego sobre o motivo de os a colchões que chegaram ali e é respondida de forma ríspida por Diego. Ele diz para ela que: “Os apartamentos, eles estão vazios, mas eles são propriedade da construtora e que podem trazer o que for necessário para o trabalho” Clara responde que “está certo, que faz sentido”. O embate entre os dois se dá no diálogo e nas imagens. A caminhonete de Diego surge como uma armadura ficando entre ele e Clara, separando-os. No entanto, enquanto objetos, os carros, que não são populares, evidencia que a relação de forças se dá entre iguais.

Quando Diego vai manobrar o carro para que Clara possa retirar o seu, há um jogo de imagens que causa um efeito de sentido de que os dois carros irão se chocar e que haverá um acidente, mas não, a tensão naquele espaço comum deflagra a disputa entre os dois. Clara consegue sair com seu carro, como podemos ver nesta última imagem da **figura 23**.

A próxima cena de embate entre esses dois personagens acontece também na garagem do prédio. Observa-se que é neste espaço que ambos estão em posição de igualdade. Nesse espaço comum, eles disputam pelo poder que circula entre eles. Nesta cena, muito violenta, os colchões também são o motivo da situação. Depois da festa com orgia que aconteceu no apartamento em cima do apartamento de Clara, funcionários da Construtora Bomfim queimam os colchões na garagem e Ladjane vê tudo isso, e chama Clara, a qual mais uma vez entra em duelo com Diego, conforme frame seguinte:



**Figura nº 24.**A garagem como espaço de igualdade. (01h 52m 26s)

FONTE: Filme Aquarius Retirado do site:  
[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

Clara pergunta a Diego o porquê eles haviam queimado os colchões lá no pátio do prédio e o engenheiro responde que não sabia o que tinha acontecido, mas que iria repreender quem havia feito aquilo e, neste momento, Diego questiona o porquê de Clara ter pintado a fachada do prédio de branco, ao que ela responde que ele faz o tipo passivo-agressivo. Neste diálogo entre ambos, Diego rebate o discurso de Clara dizendo que é focado, que estudou *business* nos Estados Unidos e que voltou com “sangue nos olhos”. Ele a relembra que, ao ir ao seu apartamento, não foi bem recepcionado por ela, como podemos ver logo abaixo:



**Figura nº 25.** Visita de Diego (28m 30s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:  
[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7eda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

Observamos nesta cena, que o espaço marcado pela porta do apartamento evidenciado pela fala de Diego, como mostrado anteriormente, remete à disputa entre ambos, assim como no espaço da garagem em que os carros colocavam estes corpos em oposição. Neste momento do diálogo entre ambos, o personagem Diego, sugere a Clara procurar um lugar mais seguro, tendo em vista a sua idade.

Nesta parte do embate entre ambos, ao tratar do lugar de moradia que Clara deveria ocupar, Diego a coloca numa heterotopia de crise, ou seja, num lugar que ela deveria ocupar, o asilo ou casa de repouso, não o Edifício Bonfim, já que ela, aposentada, vive no ócio, não é mais um corpo útil e docilizado. Além disso, Diego se refere à Clara, como uma pessoa que deve ter vindo de uma classe social menos favorecida ao tomá-la como uma pessoa de pele mais morena, olhando também para Ladjane. Pode-se dizer que neste embate discursivo, vemos o que Foucault traz sobre a luta “que é sempre resistência dentro da própria rede de poder” (2012,p.18), que ele, o poder, é móvel e que se distribui por toda estrutura social.

O último espaço a ser analisado é o da escada. Escolhemos duas cenas emblemáticas envolvendo a escada do edifício *Aquarius*. A primeira imagem (1h44m21s) acontece quando Clara vai passear com o seu neto e no retorno ao prédio encontra desde a entrada até à porta do seu apartamento religiosos que parecem ser evangélicos. A segunda imagem escolhida é a cena pós festa que teve no apartamento de cima de Clara organizada pela Construtora, os trabalhadores estão limpando a escada que parece estar muito suja e com mau cheiro, conforme os frames seguintes:



### Figuras nº 26.

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:

[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

O espaço escada é um espaço de uso comum e de passagem, configurando-se numa justaposição heterotópica: lugar sagrado, já que deve ser comum a todos e lugar transitório ou de desvio, isto é, espaço em que as pessoas não devem permanecer por tempo indeterminado.

Esse espaço social, a escada, nesta situação que se encontra de uma única moradora Clara, se torna um espaço exclusivo para ela e seus visitantes. Desse modo, esse espaço passa a ser um lugar de disputa entre Diego e Clara.



A primeira imagem é de um grupo que aparenta pertencer a alguma denominação evangélica. Diego, da construtora, tem uma ligação com grupos evangélicos. Isto é falado por meio de um amigo muito influente de Clara que parece conhecer muitas pessoas “(...)esse menino tá envolvido com igreja”. Já, a segunda imagem é da limpeza da escada realizada por Rivanildo e Josimar, por ocasião da festa de orgia realizada no prédio.

Quando Clara é avisada sobre os trabalhadores que ali estão, ela faz uma volta considerável, o que demonstra a diferença entre a escada para os trabalhadores e a escada social para uso da moradora. Desse modo, reafirma-se como os espaços configuram as relações, ou seja, subjetivam as personagens nas relações de poder ali estabelecida.

#### **4.2A praia e a cidade: os meios e as paisagens nos jogos de poder e nos processos de subjetivação de sujeitos hierarquizados.**

A primeira cena a ser analisada acontece logo após os créditos iniciais do filme, fotografias de um outro tempo que não o contemporâneo são mostradas. O estilo em preto e branco da praia de Boa Viagem coloca em justaposição a diferença dos tempos e a modificação da paisagem ao longo do tempo. Para Santos, a paisagem é: “(...) a materialização de um instante da sociedade” (SANTOS, 1988, p. 25). Desse modo, três paisagens diferentes da praia de Boa Viagem e do edifício Aquarius nos são mostradas, recuperando o tempo e a paisagem que não estão mais lá.

Ainda, sobre paisagem, Santos diz:

A paisagem tem, pois, um movimento que pode ser mais ou menos rápido. As formas não nascem apenas das possibilidades técnicas de uma época, mas dependem, também, das condições econômicas, políticas, culturais etc. A técnica tem um papel importante, mas não tem existência histórica fora das relações sociais. A paisagem deve ser pensada paralelamente as condições políticas, econômicas e também culturais. (SANTOS, 1988, p.12)

As imagens do início lançam a grande questão sobre a problemática da especulação imobiliária que também é realizada por Milton Santos, quando reflete: “Agora que o mundo se mundializou, que será da geografia?” (SANTOS, 1988, p.12.).

Desse modo, a estética arquitetônica, a paisagem, não atendem a um padrão mais local e sim globalizado. Esta transformação na paisagem daquele espaço, a praia de Boa Viagem se dá por meio das fotografias que começam o filme. A paisagem se transforma na medida em que acontece este processo de mundialização e universalização das técnicas. Assim, Clara está sendo expulsa do edifício Aquarius para atender a uma nova onda global do que é “morar bem”, aspecto constantemente reforçado como argumento para que a personagem deixe o prédio. Dito de outra forma, a maneira de viver também passa por uma internacionalização, por uma lógica globalizante, inclusive os gostos, a preferência, assim como escreve muito bem Milton Santos (1988).

As fotografias antigas discursivizam este processo de exclusão, de retiradas destes grupos, pois desde o primeiro prédio pertencente à elite instalado naquele espaço já houve a expulsão do povo pobre que ali habitava. A heterocronia presente nas imagens demonstram a maneira com que os grupos vão sendo excluídos ao ponto de esses espaços se tornarem cada vez mais elitizados, atendendo a uma lógica neoliberal, assim como já destacamos em passagens e frames anteriores sobre o interesse da construtora Bonfim, que por meio de Diego, propõe para Clara um valor alto na compra do apartamento, fato esse que ela recusa e alega ser o lugar onde criou os filhos e o lugar que se constituiu a sua história..

A resistência para Foucault é uma prática de poder. Logo, ao resistir, Clara está em exercício praticando o poder. De acordo com DACOME: também é possível produzir resistência no funcionamento do poder, “Resistir é encontrar os espaços de liberdade nas brechas do controle social mediante estratégias e táticas”. (DACOME, 2017, p.38). Ainda, sobre a resistência, Foucault escreve que só é possível exercer a resistência mediante a liberdade. Que liberdade os habitantes daquele espaço possuem para resistir a construtora Bonfim e as demais construtoras que estiveram presentes nessas batalhas ocorridas naquele espaço? Dessa forma, a partir das imagens, é possível observar o processo de elitização da praia de boa viagem, dividindo a praia em espaços diferentes pela imagem que se tem do esgoto que a atravessa.

#### **4.3.1.A divisa: o esgoto evidenciando as classes sociais**

Clara está caminhando com Thomaz (seu sobrinho) e com a Júlia, paquera de Thomaz, que é do Rio de Janeiro. Clara diz que ali onde eles estão é a divisão entre Pina e Brasília Teimosa. Júlia pergunta onde fica a divisão e Clara aponta para um esgoto e diz: “é bem aqui”, e continua a sua fala: “Este cano de esgoto, é o emissário, esse cano que tem a divisão, pra cá do cano, dizem que é a parte rica, pra lá do cano é a parte pobre, ou seja, pra cá é Pina, pra lá Brasília Teimosa. E Brasília Teimosa é pra onde a gente está indo agora, na Ladjane, ela trabalha comigo há 19 anos.”

A diferença social entre os dois espaços discursivizados como “rico” e “pobre” é demonstrada através da imagem do esgoto em um cano que escorre.



**Figura nº 27.** Esgoto que divide. (01h 27m 02s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:

[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

Bernardet em seu percurso analítico de classes no cinema brasileiro descreve muito bem este movimento, esta negação da disputa de classes afim de favorecer a burguesia. Ao escrever sobre O Desafio (1965), de Paulo Saraceni, e a relação entre Ada (Isabela) e Marcelo (Sérgio Brito), o autor pontua:

Ada e sua relação com Marcelo são um fenômeno fundamental porque introduzem no cinema brasileiro algo que até agora não chegará a existir, ou seja, a luta de classe. O rompimento Marcelo-Ada afirma que essas personagens são marcadas por seu meio e que entre esses meios não há acordo possível. (BERNARDET, 2007, p. 118)

Ainda, sobre esta negação de classes, o autor salienta que:

O Desafio abre assim, juntamente com São Paulo S-A, uma nova perspectiva para a compreensão da sociedade brasileira no cinema. A ilusão da aliança burguesia nacionalista classe média-proletária pertence ao passado. A classe média tem de definir-se. (...) É natural que à medida que a classe média vá encarando de frente seus problemas, em vez de disfarça-los ou mistificá-los, as representações da alta burguesia sejam mais realistas e mais sérias. (BERNARDET, 2007, p.118 – 119)

A marcação discursiva que é enunciada em *Aquarius* se dá na divisa. O líquido que escorre do cano, chamado de esgoto, carrega em si, a conotação daquilo que ele se constitui: todos os tipos de excrementos que podem ser produzidos pelos prédios, casas, apartamentos, ou seja, não é somente um líquido, mas é um líquido oriundo de sujeira. Sujeira esta que divide os espaços habitados pelos “ricos” e “pobres”. Ainda, é importante observar a negação de Clara sobre a diferença entre as classes, quando em diálogo com o sobrinho e sua paquera ela diz, “como dizem”, ou seja, não é uma realidade, uma afirmação, não sou eu que estou dizendo, afinal, Clara mantém constantemente esta postura de progressista e de que não vê diferença entre as pessoas. Desse modo, o que passa a partir do esgoto é a pobreza.

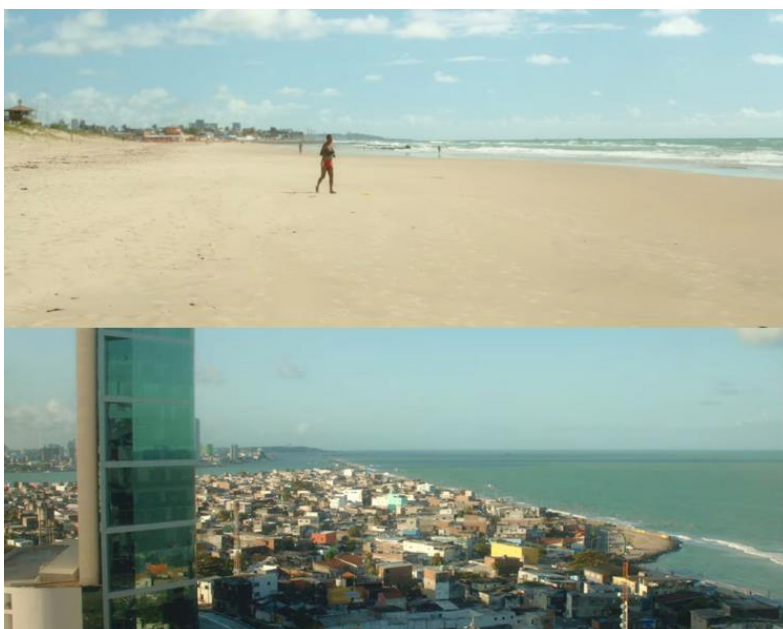
Além da imagem do esgoto que escorre, a diferença de classes está marcada na posição da câmera. Os personagens caminham na praia andando para frente, a caminho de Brasília Teimosa. Quando filmados de frente, temos no fundo os prédios que disputam o espaço pela verticalidade, os que estão em cima, conforme as seguintes imagens:



**Figura nº 28.** Ao fundo: os prédios verticalizados (01h 26m 49s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:  
[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

Por vezes, a câmera também se posiciona para a frente mostrando o bairro de Brasília Teiomosa com as casas disputando a horizontalidade, amontoadas em grande escala, como podemos ver:



**Figura nº 29.** À frente, Brasília Teimosa (01h 27m 30s a 1h 28m 11s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site: [https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

Como dissemos no capítulo 1, Foucault traz que “o meio é o que é necessário para explicar a ação à distância de um corpo sobre o outro” (20028). Temos então, que neste amontoado de corpos se forma não uma distância de um corpo sobre o outro, mas corpos que se unem para poderem ocupar um espaço, já que “O espaço funciona como um suporte para as ações que são realizadas e que se realizam. Então, as ações são uma problemática do meio e este é atravessado por relações de poder” (FOUCAULT, 2008). Nestas relações de poder, o meio que pode ser natural (rios, árvores, praias, terreiros) e que pode ser artificial (prédios, calçadas, apartamentos) evidencia como circulam os efeitos do poder em exercício de opressão e/ou de resistência.

Brasília Teimosa, é um bairro em Recife, como Clara diz, depois do Pina. O bairro foi fundado em 1947, tendo o nome como referência à capital do Brasil, Brasília que estava sendo fundada no mesmo período. O nome “teimosa” vem da insistência dos moradores em formar moradia naquele local. De acordo com o arquiteto e

urbanista José Luiz da Mota em entrevista ao jornal Diário de Pernambuco: “Era a época de instituição da capital federal, que acabou inspirando o nome. O complemento ‘Teimosa’ veio da persistência dos moradores, que resistiram às diversas tentativas de expulsão” (DIARIO DE PERNAMBUCO, 2018, s.p). De acordo com relatos, os primeiros moradores daquele espaço reconstruíam suas casas ao longo da noite enquanto elas eram demolidas ao longo do dia; por isso, o nome Teimosa. É a mais antiga ocupação urbana de Recife e foi uma das primeiras áreas a serem urbanizadas com recursos do Banco Nacional de Habilitação (1964 – 1986). As palafitas que constituam moradias em Brasília Teimosa foram substituídas por casas de alvenaria em 2004, a partir de uma intervenção urbana do Governo Federal. Desse modo, a divisão que acontece no esgoto e a forma que se dá a divisão dos bairros da cidade deflagram as diferenças sociais. De acordo com Foucault, sobre a cidade:

O espaço não é uma imensa página em branco onde se escreve, desde cerca de dois séculos, a metanarração do capital? Não está aí o impensado geral, o não dito de todas essas divisórias construídas entre as classes, os sexos e as gerações?” (FOUCAULT, 2013, p. 40).

#### **4.3.2. A praia e a laje que deflagram a divisão social**

Para pensarmos o que assevera Foucault na citação anterior sobre o espaço não ser uma página em branco e um não dito da metanarração do capital, trazemos o frame da laje da casa de Ladjane quando a mesma realiza uma festa, conforme frame seguinte.



**Figura nº 30.** À frente Brasília Teimosa – a Laje (01h 30m 56s)

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site:  
[https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

A praia já é um espaço de poder (quem mora na praia?), entretanto, a comunidade Brasília Teimosa também habita ali, ambos dividem este espaço. Porém, a diferença se dá nas condições de moradia, no processo de subjetivação destes sujeitos, na relação de poder e essas diferenças são marcadas imageticamente nesta cena de aniversário em que a laje de Ladjane se contrapõe com os prédios gigantes e modernos ao fundo. Sempre o lá e o cá.

Durante a festa de aniversário de Ladjane, no momento em que todos cantavam “parabéns pra você”, observa-se que há um grande banner impresso com a imagem do seu filho que foi assassinado, ou seja, um “vestígio físico de um passado que não existe mais”. Ainda, observa-se em como se dá o processo de subjetivação desse personagem, o filho de Ladjane, em dois espaços diferentes. A primeira imagem que temos dele é no banner, o seu rosto ocupa todo o espaço, uma luz celestial traz poesia para a cena, todos celebram a vida de Ladjane, esta mãe que parece amar incondicionalmente seu filho e sofrer muito pela perda que teve.

Em um outro momento que o filho de Ladjane aparece é no apartamento de Clara, os familiares da jornalista estão reunidos porque um dos sobrinhos irá casar e eles precisam recuperar algumas fotos antigas. Ladjane está servindo vinho para os convidados de Clara, interrompe a ação por um momento e mostra a foto do filho que foi assassinado. Todos fazem silêncio. O sobrinho de Clara pela expressão do rosto



parece se incomodar e ver aquilo como um excesso, enquanto Clara parece se importar, ao mesmo tempo que não é capaz de prestar as condolências de forma efetiva.



1h30m42s



1h38m36s

**Figura nº 31.** O Filho de Ladjane.

FONTE: Filme Aquarius. Retirado do site: [https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335\\_ROOT%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80113667?trackId=14170286&tctx=6%2C0%2C72bc5bd7-41ea-4843-aa80-a2cb17db5fd1-341091983%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_178716355X3XX1652073198768%2Cf7feda81-9119-4fbc-8f80-7b17395b6335_ROOT%2C%2C%2C) Acesso em 09 de maio de 2022.

. Ao contrapor as duas fotografias nos dois espaços diferentes (Laje de Ladjane e apartamento de Clara), percebemos a diferença do tamanho da fotografia do filho de Ladjane. Enquanto na cena da laje ele ocupa um espaço relevante da tela, no apartamento de Clara, a imagem é uma fotografia, evidenciando o espaço dividido entre eles, não é o mesmo. Esta redução da imagem do rapaz na fotografia que se dá de forma material de um espaço para outro, de uma certa forma o invisibiliza

enquanto um sujeito pobre assassinado, que entre tantos na mesma situação, assim o são. No entanto, se o cadáver não se reconhece como corpo, seu corpo é reconhecido no banner e na fotografia como sujeito que resiste ao seu apagamento da e na história, territorializando dois espaços justapostos: a laje e o apartamento como lugares reais – espaço tópico - e a fotografia e o banner como um lugares utópicos, onde o corpo não pode se reconhecer, porque corpo cadáver, mas é reconhecido e subjetivado como aquela vida que teria o direito de existência e que agora se dá como resistência de uma população, que trava nos jogos de poder, o seu exercício.

### **Considerações finais**

Começamos este trabalho com uma referência ao Cinema Novo e o trabalho minucioso da obra *Brasil em tempo de cinema* (2007). Neste livro, escrito por Jean-Claude Bernardet, sob uma perspectiva de obras cinematográficas no Brasil, a classe média brasileira está em foco.

Como vimos, o enredo de *Aquarius* gira em torno de Clara e da tentativa da Construtora Bonfim em comprar o edifício *Aquarius* que fica na Praia de Boa Viagem, Recife. Entretanto, Clara causa empecilhos nos planos da construtora, pois ela se recusa a vender o seu apartamento. Clara é uma jornalista aposentada que coloca em questão aquilo que abordamos na parte teórica: uma heterotopia de crise, afinal, a ociosidade no sistema capitalista é desviante. Buscamos observar neste trabalho como o poder nesses espaços subjetiva os sujeitos. Para isso, mobilizamos conceitos de Michel Foucault sobre o poder, biopoder, meio. Para entendermos a relação com o espaço, nos amparamos no conceito de espaço e paisagem do geólogo Milton Santos.

Buscamos, no início do trabalho, tratar sobre as condições de produção e emergência do cinema brasileiro neste período pandêmico e contemporâneo e como se dão as questões de espaço numa visada filosófico-discursiva e sociológico-geográfica..

Na parte teórica, tratamos sobre o biopoder como relações de poder atreladas aos corpos dos sujeitos, uma forma de governo da vida. Essas formas de governo só são possíveis em um meio, termo que Foucault usa para explicar a ação da distância

sobre um corpo e outro, pois que o meio é o “palco” para que as ações aconteçam, é onde causa e efeito se chocam e/ou se entrelaçam. Além do meio, trouxemos o que Foucault toma como espaço – tópico, utópico e heterotópico sem que, necessariamente, se desvincule de uma heterocronia. Para explicar o espaço recorreremos, também, a Milton Santos. O autor marca a diferença entre espaço e paisagem. Paisagem é tudo aquilo que vemos no espaço, desse modo, o edifício *Aquarius* por exemplo está ligado à paisagem daquele espaço. Toda modificação do prédio afetará o espaço. Ainda, de acordo com Santos, aquele espaço tende a se confrontar com novas técnicas universalizantes, não só as técnicas, mas gostos, pensamentos, etc que passam a atender uma lógica universal sobre por exemplo, o que é morar bem. Argumento utilizado por Diego, representante da construtora Bonfim, constantemente reforçado para que Clara desista a sua empreitada de morar naquele espaço.

O resultado mais importante, foi perceber que o espaço instaura uma relação de poder que subjetiva os sujeitos, assim como o próprio poder em seus mecanismos e jogos estratégicos. Ainda, buscamos na heterocronia (um dos princípios da heterotopia), para fazer uma relação com os diferentes tempos que se instauram no filme *Aquarius*, para pensar que a problemática da elite que ocupa um espaço não começa naquele momento, mas sim, faz parte de um longo processo histórico. O que vemos no filme é somente uma nova elite que está passando uma já ultrapassada. Outro ponto importante da análise que realizamos foi quanto ao corpo, o corpo também é um espaço e esse espaço é constituído por utopias e heterotopias.

Ao realizar as análises, buscamos fazer o seguinte eixo: o espaço-corpo, espaço-prédio e o espaço-cidade, fazendo um movimento do micro para o macro, afim de pensar os processos de subjetivação nas relações de poder.

O primeiro movimento de análise: espaço-corpo nos permitiu analisar 5 cenas. Nas cenas analisadas, entendemos a importância do espelho na obra; Clara se reconhece no espelho, mas nós também reconhecemos o corpo de Clara. A personagem na cena seguinte da análise passa por uma situação de rejeição do seu corpo por Alexandre, mas sua atitude diante do fato evidencia que seu corpo, fora das normas e do padrão se mostra indócil à rejeição. Na cena seguinte, Clara faz sexo com Paulo, garoto de programa. Eles estão no apartamento dela, espaço que ela se subjetiva como a “patroa”, quem está pagando pelo ato, por isso, ela assume um posicionamento enfático quando Paulo tem o contato com a sua mama mutilada; é

ela quem domina e que resiste, pois mesmo que fora do normatizado socialmente, seu corpo é desejante.

Na seção: **o corpo que (re)existe**, Clara tem contato com uma ossada em um cemitério, tal fato, faz ela reconhecer seu próprio corpo e percebe o quanto tempo está findando, assim como, a cena seguinte, em que ela sonha com uma antiga empregada doméstica que era explorada pela família e percebe que o seu peito está sangrando. Por fim, temos a imagem do edifício *Aquarius* esvaziado. Ou seja, essas cenas mostram o quanto o filme, além das questões imobiliárias, também é sobre o processo de entendimento do findar da vida de alguém que resiste ao máximo para não envelhecer, sucumbir, não deixar o “cupim” (aqui escrito como metáfora) romper com as estruturas.

Na seção: **Espaço-prédio: nas heterocranias como se estabelecem as relações de poder**, analisamos, primeiramente, a fachada do prédio que aparece em três momentos diferentes. A partir das imagens pudemos observar a transição, tanto da paisagem efetivamente falando, modificando inclusive, as interações sociais, quanto também o quanto cada fase do prédio significa diferente de acordo com as cores que estão pintadas as fachadas. A primeira imagem rosa na década de 80, há pessoas na rua, é possível observar o céu ao fundo. A segunda imagem já na contemporaneidade do filme, observa-se não mais pessoas e sim carros, a imagem está ofuscada, pois vemos, a partir do ponto de vista de Clara que está tomando banho na ducha da praia, a ofuscação, nos leva para este lugar de incertezas sobre o futuro do prédio. Já a última imagem se dá em um dos momentos mais tensos entre Clara e construtora e parece causar efeito de sentido de um pedido literal de “bandeira branca” erguida ou de uma nova história para o prédio, ainda sob uma governamentalidade de Clara.

Na sequência, analisamos os espaços de convivência. Primeiramente, a garagem, que passa a ser um lugar de relações de poder, não só pelo diálogo estabelecido entre os personagens, como o objeto carro que, além de marcar a classe social da qual fazem parte, também marca o limite entre os corpos na disputa pelo poder, sendo que ambos, carros e corpos, evidenciam como estes sujeitos são subjetivados.

Outro espaço de convivência é a escada. É nesse espaço que observamos o poder circular e subjetivar os sujeitos que ali estão e fazer com que por meio da resistência, Clara também exerça seu poder. Dessa maneira, esse espaço se torna

palco para essas relações. A escada por si só que é a representação máxima de ascensão e queda, o que talvez também seja a grande problemática de *Aquarius*: a substituição de uma nova elite econômica por outra já adormecida. Ou ainda, a ascensão desses novos sujeitos com “sangue nos olhos” como diz Diego, formados em “business”, com sorriso ingênuo e olhar sempre atento, prontos para qualquer coisa, como por exemplo, as táticas de poder mais violentas possíveis.

Por fim, foi trazido um olhar sobre o **espaço-cidade** afim de entender como do micro, espaço-corpo, para o macro, espaço-cidade, enquanto território e paisagem, constituem as relações de poder que perpetuam, na historicidade do dizer e do mostrar por imagens fílmicas, como os sujeitos são subjetivados em diferentes nuances da prática discursiva e, conseqüentemente, nas práticas sócio-históricas.

Nenhuma dor.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Reinaldo. Assim que “Aquarius” estreiar no Brasil , o dever das pessoas de bem é boicotá-lo. Que os esquerdistas garantam a bilheteria. Revista Veja. Brasil. Maio de 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: 24 de Novembro de 2021.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966** - Jean Claude Bernardet - São Paulo : Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo** - Jean-Claude Bernardet. - São Paulo : Companhia das Letras, 2003.

BRASIL. **Lei Complementar nº 150, de 01 de junho de 2015. Dispõe sobre o contrato de trabalho doméstico; altera as Leis nº8.212, de 24 de julho de 1991, nº 8.213, de 24 de julho de 1991, e nº 11.196, de 21 de novembro de 2005; revoga o Inciso I do art 3º da Lei nº8.009, de 29 de março de 1990, o art. 36 da Lei nº8.213, de 24 de julho de 1991, a Lei nº5.859, 11 de dezembro de 1972, e o inciso VII do art. 12 da Lei nº 9.250, de 26 de dezembro 1995; e dá outras proviências**, Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L5859.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L5859.htm) Acesso em: 25 de março de 2021.

BRASÍLIA TEIMOSA, UM BAIRRO RESISTENTE E CORAJOSO, COMPLETA 15 ANOS SEM PALAFITA. Diário de Pernambuco. Pernambuco, 13 de Jul. 2018. Vida Urbana. Disponível em <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2018/07/brasilia-teimosa-um-bairro-resistente-e-corajoso-completa-15-anos.html>>. Acesso em 02 de Mai. 2022.

BUENO, Ana Lúcia Dacome. **Uso do Véu islâmico: Táticas, Estratégias e resistência(s)**. Maringá, 2017.

CAMPOS, Jefferson gustavo dos santos. **A emergência do intelectual específico em práticas discursivas de transgressão**: relatar a si mesmo como liturgia no documentário resgates. 2021. 137f. Tese (Doutorado) - Programa de pós graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2021.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**, 1972 - 1990 - Gilles Deleuze; tradução de Peter PalPelbart - São Paulo: Ed. 34, 1992.

EXAME, **Delfim Neto pede desculpas às empregadas domésticas**, 2013, Brasil.

Disponível em: <https://exame.com/economia/delfim-netto-pede-desculpas-as-empregadas-domesticas-2/> Acesso em: 23 de março de 2021.

FILHO, Kléber Mendonça. **Três roteiros: O som ao redor: Aquarius: Bacurau** - Kéber Mendonça Filho - 1ªed. - Companhia das Letras, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: Curso no Collège de France (1975-1976). 2ª. Ed. São Paulo, editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**: curso dado no Collège de France (1977 - 1978) - Michel Foucault ; edição estabelecida por Michel Senellart sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana ; tradução Eduardo brandão ; revisão da tradução Claudia Berliner. - São Paulo : Martins fontes, 2008. - (Coleção tópicos)

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos IV: Estratégia, poder-saber**. Org. Manoel Barros da Mota. Trad. Vera Lúcia A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Estratégia saber e poder**. In: Foucault, M. **Ditos e Escritos IV**. Manoel Barros da Motta (Org.). Elisa Monteiro (Trad.) 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.



FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. (conferência no círculo de Estudos Arquitetônicos, 14 de Março de 1967), *Architecture, mouvement, continuité*, nº5, outubro de 1984, p. 46-49.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. SlamaTannusMuchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, Asheterotopias*. Posfácio de Daniel Defert ; (tradução Salma TannusMuchail), São Paulo, n1 Edições, 2013.

tempo:

FURTADO, Bruna Plath. **O cuidado de si ascético-monástico e a mulher espectral na manifestação ritual da verdade no Virgeu de Consoloçon**, Maringá, PR, 2020.

LAURO, Rafael. **Deleuze - Sociedade de controle**. 2017. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2017/06/11/deleuze-sociedade-de-controle/> Acesso em: 24 de Janeiro de 2022.

MACHADO, R. Introdução. In FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. 14ª. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 2013.

MIGUEL, Luiz Felipe. **Jornalismo, polarização, política e a aquarela das fakenews**. Estudos em Jornalismo e Mídia, Vol. 16. Nº2. Julho a dezembro de 2019.

MOHEAU. **Recherches et considérations sur les populations de la France**, Paris, Moutard, 1778.

NOSEK, Helena. **Aquarius, um mergulho de cabeça nas raízes do Brasil**. Ed 177.04 ano 15, set de 2015. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/15.177/6202> . Acesso em 13 de Dezembro de 2021.

OLIVEIRA, Marina de. **Quarto de empregada, de Roberto Freire: o espaço como propulsor do conflito de classes**. Pelotas: UFPel. Universidade Federal de Pelotas, 2002.

RAMOS, T, T. **Heterotopias urbanas: Espaços de poder e estratégias sócio-espaciais dos Sem-Teto no Rio de Janeiro**. Polis [online] Revista Latinoamericana, 27 – 2010.

SANTOS, Milton. **Metamorfose Do Espaço Habitado, fundamentos Teóricos e metodológico da geografia**.Hucitec. São Paulo. 1988

SILVA C, L,L. ARAÚJO, J, N, G, MOREIRA, M, I, G, BARROS, V, A. **O Trabalho de empregada doméstica e seus impactos na subjetividade**. Psicologia em Revista, Belo Horizonte, v 23, n.1, p454-470, jan, 2017.

## **FILMOGRAFIA**

AQUARIUS, Dir. Kléber Mendonça Filho. Pro. Emilie Lesclaux, Saiid Ben Saiid, Michel Merkt. Brasil: Vitrine Filmes, 2016. Drama. 145min. Links: [https://www.youtube.com/watch?v=Fv3n10A3aj0&ab\\_channel=CanalBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=Fv3n10A3aj0&ab_channel=CanalBrasil) entrevista aquarius canal brasil