

Dispositivos de estranhamento e autoconsciência da narração em *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho¹

Gabriel DARWICH²
Universidade Federal do Pará, Belém, PA

RESUMO

O presente artigo se propõe a realizar uma análise filmica de *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. O enfoque da análise recai sob a focalização narrativa do filme sob a ótica da semiopragmática de Roger Odin, articulada com a narratologia de Gérard Genette, a teoria da narração filmica de David Bordwell e o conceito de estranhamento de Viktor Shklovsky. No decorrer do trabalho, analisamos a introdução de três dissimilaridades no sistema narrativo, partindo da hipótese de que através deste dispositivo o filme promove um estranhamento com o intuito de tomar autoconsciência de sua narração.

PALAVRAS-CHAVE: *Aquarius*; análise do filme; narratologia; semiopragmática; estranhamento.

A QUESTÃO DA NARRATIVA

Em *Aquarius* (2016), seu segundo longa-metragem de ficção, o diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho tece uma trama voltada para as disputas territoriais em meio às transformações urbanas de Recife. A premissa é centrada nos esforços de Clara (interpretada por Sônia Braga), a última residente do Edifício *Aquarius*, frente aos avanços de uma construtora que deseja demolir o antigo prédio para erguer um edifício moderno à beira-mar. Assim se desenha o conflito central da trama e seus personagens envolvidos: trata-se de uma história de resistência de uma mulher apegada à memória do prédio contra a força modernizadora de uma empresa e seus representantes.

Já desta premissa, identificamos um elemento motriz para a elaboração do problema do presente trabalho: a perspectiva da narração. No decorrer do filme, acompanhamos o desenrolar da trama a partir da perspectiva de Clara – efetivamente, a

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, 24º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) do ICA/UFPA, bolsista CNPq Mestrado GM, contemplado com recursos da PROPESP/UFPA para apresentação deste trabalho, e-mail: gabrieldarwin500@gmail.com.

personagem está presente em todas as cenas do filme. Desta forma, é a partir da focalização centrada na protagonista, no que ela experimenta e vem a tomar conhecimento, que os fatos narrativos se ordenam e se apresentam ao espectador.

A ideia de focalização se faz presente na narratologia de Gérard Genette (2017) como elemento caracterizante do modo da narrativa. Trata-se da definição de um ponto focal na figura de um narrador ou personagem ao redor do qual se estrutura o universo diegético e a partir do qual os eventos são apresentados ao espectador. Assim, a focalização pode ser dividida em três categorias: uma focalização zero, caracterizada pela narração onisciente dos personagens e suas interioridades; uma focalização interna (fixa, variável ou múltipla) que assume o ponto de vista de um ou vários personagens; e uma focalização externa, que revela informações da trama através de personagens cujas interioridades desconhecemos (Genette, 2017, p. 264). O autor traça ainda uma distinção necessária entre voz e modo narrativos:

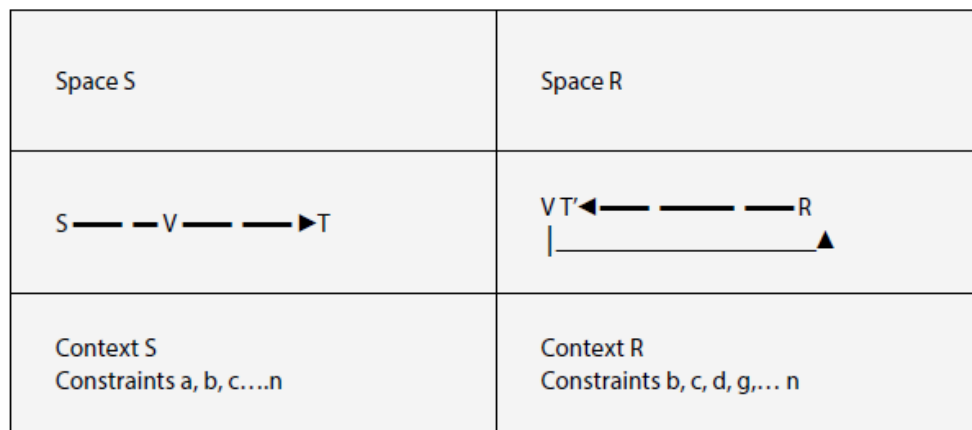
Todavia, a maior parte dos trabalhos teóricos sobre esse assunto (que são essencialmente classificações) sofre, a meu ver, de uma danosa confusão entre o que eu chamo aqui de modo e voz, ou seja, entre a pergunta “Qual é o personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?” e esta outra, bem diferente: “Quem é o narrador?” – ou, formulando de uma forma mais rápida, entre a pergunta “Quem vê?” e a pergunta “Quem fala?” (Genette, 2017, p. 259-260).

Acerca desta distinção, podemos recorrer à concepção de Roger Odin acerca do modo ficcionalizante do discurso. Segundo Odin (2023, p. 75), a ficção estrutura relações discursivas em dois níveis: um compreendendo a construção de um relato narrativo, e outro que compreende a veiculação de informações e valores através deste relato. Em termos de relações enunciativas, por sua vez, a ficção produz de maneira análoga dois enunciadores: um fictício, que parte do relato e dos personagens; e outro real, que enuncia as informações e valores enquanto se oculta sob um “contrato da fictivização” feito com o espectador, na medida em que este se propõe a aceitar o mundo ficcional sem questionar sua origem (*ibid.*, p. 62).

A semiopragmática proposta por Odin parte da premissa de que a construção do sentido da obra se dá de formas distintas em espaços separados do emissor (autor) e receptor (espectador). Neste modelo, o espectador produz por si sentidos para obra a partir de seu contexto, acreditando haver uma mensagem a ser decodificada, ao passo que o autor a formula mirando sentidos advindos de seu próprio contexto, distinto do

espectador, de forma que os sentidos produzidos pelo espectador se aproximam dos sentidos pensados pelo autor conforme os contextos de ambos sejam mais próximos. O único elemento constante em ambos os espaços é a própria materialidade da obra: um conjunto de vibrações visuais e sonoras que organizam e apresentam a narrativa. O modelo esquematizado por Odin pode ser visualizado na figura 1:

Figura 1- Modelo semiopragmático



Fonte: Odin (2021, p. 54)

Odin traça, portanto, um modelo cuja premissa é a construção de actantes a partir de contextos que tornam a comunicação do texto como um problema em vez de um fato assegurado. Estes contextos, por sua vez, são definidos como um “feixe de restrições” (*ibid.*, p. 33) impostas sobre estes actantes, que se distinguem entre restrições universais - tais quais aquelas advindas do sistema sensorio-motor humano e a formulação narrativa de mundo – e restrições relacionadas à língua, adquiridas culturalmente – as convenções. É então a partir de uma intercontextualização que define um eixo de pertinência que se molda o espaço de comunicação analisado.

Sobre a noção de contexto e restrições, David Bordwell apresenta um pensamento similar ao descrever a relação do espectador com a narrativa fílmica. Embora siga um caminho mais perceptual que comunicacional, Bordwell (1985, p. 32-33) aborda as capacidades perceptivas do espectador e sua experiência prévia de mundo e de outras obras como pilares do processo de assimilação da narrativa. Desta forma, os elementos de filme funcionam “tanto como disparadores quanto como restrições” (*ibidem*) desta assimilação, fornecendo pistas para que o espectador formule inferências e hipóteses acerca da narrativa.

A respeito da narrativa do filme, David Bordwell (1985) define como narração a articulação entre a organização dos eventos narrativos e os dispositivos e técnicas que constroem a textura tangível do filme que apresenta estes eventos ao espectador. Em outras palavras, a narração é a articulação entre o enredo (também denominado *syuzhet*) e o estilo fílmico. Para Bordwell, o filme constitui um sistema geral ubíquo que contempla estes dois sistemas:

Note que em um filme narrativo estes dois sistemas coexistem. Eles podem fazer isto porque *syuzhet* e estilo tratam cada um de aspectos diferentes do processo fenomenal. O *syuzhet* materializa o filme como um processo “dramatúrgico”; o estilo o materializa como um processo “técnico”. (*ibid.*, p. 50).

A narração em uma obra cinematográfica, portanto, não se restringe meramente à formulação de uma diegese, mas contempla na mesma medida a forma com que essa diegese é apresentada ao espectador. Falamos aqui de um conjunto de dispositivos visuais (*mise-en-scène*), sonoros e rítmicos (*montagem*) que produzem efeitos particulares, dentre os quais estão inclusas relações de enunciação e de significação. Em outras palavras, o todo da forma fílmica constitui a totalidade das instâncias da narração da obra.

A narrativa, por sua vez, contempla ainda uma outra instância: das inferências feitas pelo espectador a partir das informações fornecidas pela narração, que preenchem as lacunas da diegese deixadas por esta. Assim, Bordwell formula um espectador hipotético que realiza operações cognitivas sobre a obra no processo de reconstituição da narrativa. A partir da relação da obra com esta atividade do espectador, o autor delimita ainda o conceito de grau de autoconsciência da narrativa que, segundo Bordwell (*ibid.*, p. 58-59), trata da forma com que a narrativa se articula enquanto retórica com o espectador, permitindo pensar uma categoria crítica que leve em consideração o reconhecimento da presença do espectador na formulação da narração.

Dentro desta perspectiva, a construção formal do filme joga com a percepção do espectador a partir de uma relação entre a similaridade e repetição de dispositivos organizados em motivos, e sua diferença e variação que singulariza estes dispositivos dentro do sistema formal geral (Bordwel; Thompson, 2013, p. 129-134). Esta ideia dialoga diretamente com a proposição de Viktor Shklovsky do conceito de dissimilaridade do similar, a introdução de um “algo novo” no sistema geral da obra. Segundo o autor:

Algo novo é registrado no similar (previsível) como “seu próprio – estrangeiro”. O signo ou elemento delineando a remoção de um todo anterior se torna o conteúdo principal da mensagem. Como resultado, algo novo se forma – é diferente, separado de “seu próprio outro”, que também está contido nele. A dissimilaridade requer uma similaridade para transmitir “seu próprio”, para criar seu próprio sistema distinto. Formas fixas na arte existem através de mudanças. Eu chamarei as leis determinando os sentidos das partes em dados contextos “convenções”, isto é, condições aceitas tanto pelo autor do dado sistema de signos, quanto por aqueles que o percebem. Um elemento mudado no similar pode mudar todo o sistema por sua dissimilaridade. Logo, a dissimilaridade do similar é econômica em sua própria maneira, porque usa o sistema como uma parte para sua nova mensagem, sem destruir todo o sistema (Shklovsky, 2011, p. 50)

A dissimilaridade do similar pode, portanto, ser pensada em termos de um dispositivo de estranhamento. Para Shklovsky (1991), o estranhamento é o procedimento próprio da arte, que perpassa um deslocamento de uma percepção automatizada, própria da experiência cotidiana e dos códigos convencionados, para uma percepção mais detalhada do objeto. Esse deslocamento de percepção se dá justamente através da desfamiliarização de códigos já assimilados, sobretudo pela linguagem. Nesse sentido, os dispositivos de estranhamento podem operar tanto através de um deslocamento da percepção natural, quanto através da quebra de convenções e de repetições de motivos estabelecidos dentro do sistema da obra.

A partir do referencial teórico apresentado, este artigo se propõe a realizar uma análise semiopragmática da narrativa dos dispositivos de narração de *Aquarius*. A análise se estrutura em duas etapas: primeiro uma identificação do sistema geral do filme e dos motivos e dispositivos formais recorrentes na construção da narração da obra. Em seguida, identificamos e analisamos estilisticamente três cenas em que há uma dissimilaridade das formas de narração.

Para a realização desta análise, partimos de um espaço de comunicação discursivo em seu modo ficcionalizante. Estabelecemos então como eixo de pertinência marcadores de classe que permeiam a construção narrativa da obra, contextualizando a espectadorialidade a partir destes marcadores. É desta forma que nos propomos a observar as relações de enunciação estabelecidas na obra e reconfiguradas a partir da dissimilaridade imposta na narração, investigando a hipótese central de que esta reconfiguração caracteriza um dispositivo de estranhamento pautado em um maior grau

de autoconsciência da narrativa, reconhecendo os marcadores de classe que contextualizam a espetatorialidade.

AQUARIUS E O CONFLITO DA MEMÓRIA

A primeira sequência de *Aquarius* toma lugar no passado de Recife e do edifício. Kleber Mendonça Filho abre o filme com uma montagem de fotografias antigas, em preto e branco, do bairro de Boa Viagem, sob a trilha sonora da canção *Hoje*, de Taiguara. A sequência de fotos de grupos de pessoas utilizando os espaços de lazer do bairro seguidas de panorâmicas aéreas das edificações em torno da praia já demarca o lugar da trama, tanto em seu sentido geográfico quanto em sua relação com uma memória do bairro.

Em seguida, somos apresentados a uma jovem Clara em 1980, em um carro a caminho do edifício *Aquarius*. Uma vez no apartamento, desenrola-se o aniversário de uma tia de Clara, a residente do apartamento, já estabelecendo a relação afetiva da protagonista com o lugar e deixando implícita uma origem através da herança. Com um plano subjetivo da tia, acionado pela visão de uma cômoda, a narrativa reforça mais uma vez o lugar de memória que o apartamento ocupa no imaginário daquela família.

Esta sequência de abertura, um prólogo do filme, tem por função estabelecer para o espectador alguns aspectos basilares da narrativa que se sucede. Primeiramente, estabelece o campo de disputa do conflito - o apartamento no edifício *Aquarius*, fornecendo um breve histórico do local. Em seguida, demarca o protagonismo de Clara dentro da narrativa da obra, dando indícios de sua centralidade nos procedimentos de narração. Por fim, estabelece ainda as motivações da personagem: o que está em jogo no conflito que se desenrola contra a construtora não é meramente a permanência no espaço físico do apartamento, mas a sobrevivência das memórias que Clara cultiva com o lugar.

O que vemos em seguida nos desdobramentos da trama são dispositivos que reforçam a proximidade de Clara com a manutenção de uma memória. Kleber Mendonça Filho caracteriza a personagem através dos objetos que acumulou com o tempo, seus discos, livros, álbuns de fotografia, e a posiciona como uma guardiã desta memória. O discurso enunciado pelo relato dela é formulado em consonância: há uma retórica por vezes explícita em favor da preservação da memória afetiva em que são embebidos os objetos e espaços através de seu uso.

A introdução da construtora, portanto, para além da chegada de um invasor no edifício *Aquarius*, representa também a pressão de uma força modernizadora cuja

finalidade é incompatível com este senso de preservação memorial. O conflito que se desenha entre Clara e a construtora é no fundo a luta de resistência da memória do apartamento contra a modernização e o conseqüente esquecimento. E é justamente desta memória que são elaborados os dispositivos que levam o conflito para frente.

A trama se desenvolve em torno de uma série de avanços da construtora contra o conforto de Clara e a própria integridade do edifício. Trata-se da ocupação dos apartamentos adjacentes com fins sórdidos, a introdução de estranhos no dia-a-dia do prédio e até mesmo a depredação. A tática da construtora é uma forma direta de intimidação, tentando tornar o apartamento inabitável para a protagonista, culminando com um atentado contra a própria estrutura da edificação na forma de cupins.

A questão que nos interessa aqui é a forma com que esses elementos são apresentados ao espectador. O revelar de cada nova investida da construtora se dá conforme a protagonista do filme as descobre. Não há uma instância da narração que fuja às informações acessíveis a Clara dentro do relato construído até aquele dado momento da narrativa.

Podemos identificar aqui um sistema geral que estrutura *Aquarius*. Trata-se de uma narrativa focalizada externamente em Clara (acompanhamos o desenrolar da trama por sua perspectiva ao passo em que não tomamos conhecimento de sua interioridade), narrada por uma instância oculta do relato, própria da transparência cinematográfica de uma obra que não toma nenhum personagem como narrador. É este o esquema narrativo que produz, por exemplo, o senso de suspense e mistério conforme Clara tenta descobrir os planos da construtora – o espectador desvela este mistério junto da personagem, sendo arbitrado a ele a suposição de quaisquer elementos da interioridade dela.

Há ainda outro esquema que se desenvolve no filme a partir da focalização em Clara e no estabelecimento da construtora como antagonista da trama. Enquanto a relação de antagonismo é sustentada pela oposição de posturas constituídas com a memória do prédio, há uma série de marcadores socioeconômicos que posicionam Clara e os donos da construtora em um mesmo estrato de classe social – o paralelo entre o apartamento herdado por Clara e a construtora em vias de herança para Diego, por exemplo. O que decorre disto é o estabelecimento de um conflito demarcado como uma disputa imobiliária que se desenrola segundo a lógica do âmbito burguês em que se instala.

Desta forma, o filme articula como esquema a familiarização em sua estrutura interior dos marcadores de classe que permitem ao espectador identificar e se relacionar

com os agentes do conflito, sobretudo Clara. Como consequência, os personagens que escapam a esses marcadores são relegados a uma posição de coadjuvância, alheios ao conflito principal. Portanto, as próprias relações de enunciação constituídas no relato são imbuídas dos marcadores de classe que contextualizam a espectralidade de uma narrativa burguesa.

Contudo, há alguns momentos pontuais no filme em que estes esquemas parecem ser quebrados. Logo no início, vemos uma mudança abrupta de focalização de Clara para sua tia, conforme somos trazidos para dentro de suas memórias ao observar uma antiga cômoda. Mais adiante, vemos ainda três momentos distintos em que Clara se depara com personagens alheios à trama: quando três jovens se aproximam do grupo de meditação do qual ela faz parte; quando Ladjane, sua empregada doméstica, mostra a foto de seu filho assassinado para Clara e sua família; e quando ela recebe o aviso fantasmagórico da antiga empregada da casa em um sonho.

Prosseguimos a partir daqui com a análise destes três últimos casos enquanto dispositivos de estranhamento dos esquemas da narração do filme. Um estranhamento que tem por efeito a identificação com a inquietude dos próprios personagens. Tratamos, portanto, da proposição de uma construção de sentido que justifique o uso destes dispositivos. Segue-se assim a questão que tomamos como problema central deste trabalho: por que Kleber Mendonça Filho lança mão destes dispositivos?

ESTRANHAMENTO E AUTOCONSCIÊNCIA DA NARRAÇÃO

A resposta do questionamento posto pode tomar como partida a identificação do que há de similar nas cenas de Clara: sua própria dissimilaridade na aparição de figuras “estrangeiras” ao conflito narrativo. Quando falamos desse elemento estrangeiro, não nos referimos apenas a personagens alheios ao conflito, mas que têm origens que os impossibilitam de tomarem parte. Efetivamente, *Aquarius* trata de um conflito classista, da herdeira de uma família abastada contra uma construtora multimilionária, de forma que os jovens negros e as empregadas domésticas tensionam a narração aparecendo como estrangeiros a esta classe em disputa.

Essa dissimilaridade se faz evidente já no primeiro ato do filme. Antes da revelação do conflito com a construtora, enquanto ainda somos apresentados a Clara, há uma cena em que ela se junta a um grupo de pessoas em uma atividade de lazer na beira da praia – um paralelo com as fotografias da sequência de abertura. Ela aparece deitada

em meio a uma dúzia de pessoas, praticando o riso sob os comandos de um instrutor (figura 2).

Figura 2 - Aparição dos jovens



Fonte: Aquarius

Na decupagem da cena, podemos identificar uma escolha estilística pelo plano e contraplano, estabelecendo o foco da ação da cena entre os participantes da atividade e o instrutor. Há uma variedade de planos que detalham a atividade e as pessoas que participam. Vemos diferentes perspectivas e recortes do amontoando de gente deitada no chão, focando nos rostos e corpos de diversos deles em alternância com planos do instrutor. Destaca-se aqui o uso do primeiro plano, característico de uma função da representação de afetos e emoções dos personagens em questão.

De repente, aparece o elemento do estranhamento: três jovens miram o grupo e se aproximam. Há, na construção da cena, relações de contraste que caracterizam este estranhamento. Em primeiro lugar, a caracterização dos personagens – vemos nos participantes da atividade marcadores de classe nas roupas escolhidas e tonalidades de pele que diferem radicalmente dos três jovens que se aproximam.

Por outro lado, o uso do primeiro plano e do esquema do plano e contraplano entre os participantes e o instrutor não se repete com os jovens. Eles, por sua vez, são mostrados em um plano conjunto único, que não os singulariza ou os distingue entre si. Intercalando

os planos dos jovens se aproximando olhando fixamente para o grupo com planos da atividade sendo realizada, cria-se um momento de suspense sobre a intenção dos jovens. Eventualmente, o diretor quebra o suspense e mostra os jovens se juntando à atividade, sendo prontamente acolhidos pelo restante do grupo.

Ao dispor destes elementos estilísticos, Kleber Mendonça Filho joga com as expectativas formais do espectador, levando-o a inferir um senso de perigo. Este perigo é inferido a partir da articulação entre o contraste de marcadores de classe com a dissimilaridade da decupagem proposta para os jovens. Ao fim, o diretor insere ainda o plano de uma placa na praia em que se lê “perigo” (referenciando os ataques de tubarão), deixando evidências de que, de fato, jogava com a percepção do espectador.

Outra forma de estranhamento se dá no segundo ato do filme, quando Clara recebe seus familiares para escolher fotos antigas para o casamento de um sobrinho (figura 3). Nesta cena, Clara e o restante da família estão reunidos na sala do apartamento revirando álbuns de família. O elemento do estranhamento surge então na forma de aparições e intervenções de empregadas domésticas no momento íntimo familiar.

Figura 3 - Ladjane mostra a foto do filho



Fonte: Aquarius

Na decupagem desta cena, podemos identificar mais uma vez o uso recorrente do plano e contraplano – agora entre os familiares e planos subjetivos das fotos que eles

examinam – e do primeiro plano como dispositivo principal na representação dos afetos dos personagens. A cena funciona mais uma vez como gatilho para o mote da memória, mostrando ao espectador o passado da família e reforçando a posição de Clara como conservadora desta memória. Nas fotos, por outro lado, se fazem presentes os marcadores de classe da família, sob a forma de vestimentas, informações sobre a formatura de membros na universidade e, sobretudo, na presença de empregadas domésticas que serviam à família.

O elemento estrangeiro é introduzido quando Clara vê nas fotos e não consegue recordar o nome de uma antiga empregada que teria roubado as joias da família, recebendo como resposta uma fala sobre a relação de exploração a que a família as submete (outro marcador de classe). Chama atenção aqui o contraste da empregada nas fotos, cujo rosto ou é cortado do enquadramento, ou aparece indistinguível, diferente dos rostos bem iluminados e focados dos membros da família. Clara em seguida vai buscar mais álbuns em seu quarto quando, de passagem, vemos de relance a figura desta empregada atravessar o corredor imperceptível aos personagens – uma aparição fantasmagórica sem influência imediata na trama. Quando retorna, Clara enfim se lembra do nome da empregada.

Quando todos estão novamente reunidos e investigando as fotos, Ladjane entra no quadro e serve taças de vinho. Ela então interpela os membros da família e mostra rapidamente, para cada um dos presentes, uma foto de seu filho assassinado, tentando se integrar à atividade familiar. O que se sucede é um silêncio constrangedor entre os membros da família, dentre os quais alguns desviam o olhar e outros olham com pena para Ladjane.

Para além do silêncio e da interrupção, o dispositivo de estranhamento se configura aqui através da decupagem. Vemos toda a ação de Ladjane na cena acontecer em um único plano – não há o plano subjetivo que revela o conteúdo da foto do filho de Ladjane. Mais além, a própria Ladjane se faz presente no quadro cortada do busto para baixo, em enquadramento similar ao das fotos da antiga empregada.

Desta forma, os dispositivos articulados por Kleber Mendonça Filho nesta cena têm por efeito a provocação de similar constrangimento no espectador. O estranhamento se dá ao trazer à percepção os contrastes sociais na reprodução da memória atrelada aos marcadores de classe, de forma que apenas a família tem esta memória assegurada. Ao negar a Ladjane dispositivos cinematográficos que permitam ao espectador vê-la e acessar

a foto de seu filho, a dissimilaridade da forma fílmica ressoa em relações distintas com a memória (sobretudo documental-fotográfica) a partir dos marcadores de classe.

Mais adiante, já no último ato do filme, nos deparamos com o último estranhamento que nos propomos a analisar. Trata-se de uma sequência de sonho de Clara, em que a antiga empregada faz outra aparição (figura 4). Esta aparição, contudo, influencia diretamente a trama ao passo em que ela revela a Clara a volta de um tumor.

Figura 4 - O sonho de Clara



Fonte: Aquarius

Nesta cena, nos deparamos com o plano estático do cenário noturno da cozinha do apartamento visto da sala. Na cozinha, aparentemente vazia, atravessa o vulto da empregada que lava algo na pia e se desloca em direção ao quarto. No caminhar da empregada, a vemos na penumbra em um plano frontal no qual é impossível distinguir suas feições de uma sombra. Ela entra no quarto de Clara e retira uma caixa de joias do armário, sentando na cama e examinando-as em seguida. É só então que Clara aparece, deitada na cama, com uma mancha de sangue sob o pijama. A empregada avisa do sangue (uma referência a um câncer que Clara teve nos seios) logo antes da protagonista acordar do sonho.

A dissimilaridade desta cena se dá, em primeira instância, por uma mudança da focalização narrativa. Até então o relato narrativo de Clara era exclusivamente externo,

sendo este sonho o único vislumbre que temos de sua interioridade. Uma interioridade que também apresenta os marcadores de classe da protagonista: observamos aqui o retorno do imaginário do roubo de joias e da figura indistinguível da empregada.

Notamos também que esta é a única figura de estranhamento dentre as analisadas que avança com a narrativa. O aviso do sangramento de Clara, indicando a volta de um tumor, profetiza o desfecho do filme que em seguida é confirmado por dois trabalhadores que avisam a protagonista da estratégia sórdida dos cupins implantados pela construtora. A focalização interna cumpre aqui um papel de resolução narrativa sem romper completamente com o sistema de narração do filme: é o estrangeiro que impulsiona a trama, mas através de uma sequência de sonho na qual Clara ainda é a protagonista e centro focal da narrativa.

Analisando estas três cenas, vemos que a dissimilaridade é produzida através da introdução de um algo estrangeiro à narrativa da obra que é caracterizado por personagens alheios ao conflito principal. Nos dispositivos de estranhamento empregados por Kleber Mendonça Filho para provocar o dissimilar, observamos uma interrelação entre os contrastes das funções narrativas destes personagens com os dispositivos estilísticos adotados em cada cena. Esta relação reforça o papel da narração como sistema articulador entre estilo e trama, do qual o diretor se faz valer para induzir a percepção do espectador para estes contrastes.

Pensando a estrutura destas cenas e seus efeitos, identificamos manifestações distintas do que aparenta ser um mesmo fenômeno: uma tomada de autoconsciência da narração do filme. A partir das articulações propostas pelo diretor e seus indícios de uma intencionalidade demonstrada através dos contrastes do dissimilar, somos levados a crer que o filme joga com a percepção do espectador visando o efeito do estranhamento. A autoconsciência da narração pensada como reconhecimento da presença do espectador na formulação da narrativa, por sua vez, leva a indagar sobre quem é esse espectador reconhecido.

Se *Aquarius* aborda uma construção narrativa localizada no âmbito burguês, delimitamos que os marcadores de classe que constroem esse âmbito funcionam como condicionantes para a construção do contexto. Mais além, a própria relação de espectadorialidade depende desta contextualização de classe para a identificação da trama e de seus personagens. Podemos supor, desta forma, que o eixo de pertinência estabelecido é mais eficaz com o espectador contextualizado pelos marcadores de classe

que orientam a trama – leia-se espectadores com algum grau de identificação com o contexto burguês que sustenta a trama.

Assim, essa tomada de autoconsciência tem dois efeitos notáveis. Em primeiro lugar, ao comunicar retoricamente com o espectador um comentário social crítico, o filme traz à tona a voz narrativa do autor, normalmente omitida no contrato da fictivização. Por outro lado, esta autoconsciência não remete unicamente ao reconhecimento do contexto do espectador, mas também à contextualização envolvida no processo de fabricação da obra, sendo o diretor actante igualmente contextualizado.

Chegamos à conclusão, portanto, de que a focalização em Clara gera o que podemos definir como uma narrativa contextualizada por marcadores de classe. A própria voz narrativa, figura oculta do diretor, não está alheia a uma contextualização classista. Desta forma, se os dispositivos de estranhamento são dispostos justamente quando há a inserção de elementos do estrangeiro sobre a perspectiva de classe, o que observamos é uma tomada de autoconsciência desta instância narrativa que reconhece sua contextualização classista em diferentes espaços de comunicação.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

ODIN, Roger. **Os espaços de comunicação: introdução à semiopragmática**. Campinas: Editora da Unicamp, 2023.

SHKLOVSKY, Viktor. **Theory of prose**. Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1991.

SHKLOVSKY, Viktor. **Bowstring: On the Dissimilarity of the Similar**. Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 2011.