

Memória tecnocultural em Aquarius

Julherme José Pires¹ e Suzana Kilpp²

Resumo

O tema deste artigo é a atualização da memória tecnocultural na imagem cinematográfica. Partimos do conceito de memória de Bergson (2010) e investigamos a sua incidência em objetos tecnoculturais. Pensar em termos tecnoculturais é reconhecer a estrutura projetual, o design dos objetos investigados, relativizando a separação premeditada entre arte e técnica, e entender os objetos enquanto expressões de inúmeros tempos e espaços, dotados de sentidos fluidos. Nossa costura teórica também evidencia como imagens de diferentes naturezas técnicas se contagiam de forma independente entre si. Abordamos esse processo comunicativo a partir do filme *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. Demonstramos como e quais devires tecnoculturais se atualizam nas técnicas e nas estéticas, nas montagens e nos planos narrativos de *Aquarius*, que transforma o arquivo em seu próprio tema, propondo uma espécie de “prática da memória”. O filme faz remissões aos Anos 70, propondo duas dimensões narrativas, e um conflito geral entre as utopias da Era de Aquário e do neoliberalismo. O modo como estabelece essa montagem dá continuidade a um devir tecnotropical, coalescendo e tensionando utopias, imagens e formas de uma corrente artística brasileira de vanguarda.

Palavras-chave

Memória; Tecnocultura; Imagem; Montagem; Arquivo.

¹Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos, bacharel em Comunicação Social. E-mail: julherme.pires@gmail.com

²Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos. Doutora em Ciências da Comunicação pela Unisinos, mestre em História e especialista em História da Cultura Brasileira pela PUC-RS. E-mail: sukilp@unisinos.br

Technocultural memory in Aquarius

Julherme José Pires¹ e Suzana Kilpp²

Abstract

The theme of this article is the actualization of the technocultural memory in the cinematographic image. We start from the concept of memory by Bergson (2010) and investigate its incidence in technocultural objects. To think in technocultural terms is to recognize the projectual structure, the design of the investigated objects, relativizing the premeditated separation between art and technique, and to understand the objects as expressions of innumerable times and spaces, endowed with fluid meanings. Our theoretical sewing also shows how images of different technical natures are independently infected by each other. We approach this communicative process from the film *Aquarius* (2016), by Kleber Mendonça Filho. We demonstrate how and which technocultural developments are actualized in the techniques and aesthetics, in the montages and in the narrative plans of *Aquarius*, which transforms the archive into its own theme, proposing a kind of “practice of memory”. The film makes reference to the 70s, proposing two narrative dimensions and a general conflict between the utopias of the Age of Aquarius and neoliberalism. The way it establishes this montage gives continuity to a technotropical development, coalescing and tensioning utopias, images and forms of a brazilian avant-garde artistic strand.

Keywords

Memory; Technoculture; Image; Montage; Archive.

¹Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos, bacharel em Comunicação Social. E-mail: julherme.pires@gmail.com

²Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos. Doutora em Ciências da Comunicação pela Unisinos, mestre em História e especialista em História da Cultura Brasileira pela PUC-RS. E-mail: sukilp@unisinos.br

A memória é responsável pela aglutinação da matéria e da expressão humana nos espaços-tempos, é a tendência que garante a evolução do universo; todos os objetos são compostos por *imagens-lembrança*, que são reutilizações de imagens de outros objetos. Esse é um *insight* fundamental da fenomenologia bergsoniana, de onde deriva este artigo, como forma de abordagem a um devir específico presente em objetos tecnoculturais. Partimos do filme *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, onde rastreamos uma memória tecnocultural específica, com base em múltiplas escavações e mapeamentos. Trata-se de resultados de uma pesquisa que pensa o objeto-filme com base em seu misto (DELEUZE, 2012), sendo a memória tecnocultural a tendência *virtual* e as imagens técnicas cinematográficas de *Aquarius* a matéria onde esse devir se *atualiza*.

Em *Aquarius*, o universo musical aliado à proposta narrativa complexifica a compreensão de sua performance audiovisual. Analisamos as *imagens-operações* (RANCIÈRE, 2012) do filme e conhecemos a sua busca por tecnoestéticas dos *Anos 70*. Avaliamos a incidência dessa reutilização (tornar imagens úteis novamente) para a perspectiva narrativa, sempre voltando-se à pertinência desses procedimentos ao estudo da imagem. As explorações nos levaram a entender qual espectro tecnocultural se atualiza no filme. Numa cena-chave, aparece a canção *Pai e mãe* (1975), de Gilberto Gil, que aponta a uma *imagem dialética* (BENJAMIN, 2009) dos *Anos 70*. Representa alguns dos principais conflitos de uma tecnoestética específica: um devir inflexionado pelos modernistas, atualizado pelos tropicalistas e que se mantém em transformação – sendo *Aquarius* um indício disso.

Referimos aos *Anos 70* ao longo do artigo como uma época tecnocultural e não apenas cronológica. Considerando os eventos políticos, econômicos e culturais, essa “década” começa em 1967 e termina em 1982 (MENEZES, 2013).

Aquarius

Aquarius é uma produção franco-brasileira, com a duração de 146 minutos, roteiro e direção de KMF, estrelado por Sônia Braga, lançado em 2016 no circuito comercial de cinema. A sua página de divulgação no *Facebook* resume a trama assim:

Clara (Sônia Braga), 65 anos, mora de frente para o mar no Aquarius, último prédio de estilo antigo da Av. Boa Viagem, Recife. Jornalista e escritora, viúva e mãe de três filhos adultos, ela irá enfrentar as investidas de uma construtora que quer ver o Aquarius demolido para dar lugar a um novo empreendimento. Dona do seu passado, presente e futuro, Clara irá encontrar nesse conflito uma energia nova e incomum na sua vida (FACEBOOK, 2020, Online).

O filme foi indicado a *Palma de Ouro* do Festival de Cannes, venceu o Festival de Sidney e foi destaque em vários outros prêmios e festivais de cinema ao redor do mundo. Durante a estreia do filme em Cannes, atores e produtores seguraram cartazes denunciando o golpe contra o governo da então presidenta Dilma Rousseff (STEINBERGER, 2016). Em setembro daquele ano, a comissão formada pelo Ministério da Cultura para indicar o filme brasileiro ao *Oscar* surpreendeu ao escolher outro filme para a disputa, favorecendo narrativas sobre retaliação do governo, já comandado pelo ex-vice de Rousseff, Michel Temer. KMF classificou o ato como “sabotagem” (FRAGA, 2020), ele que também é autor de curtas-metragens, como *Vinil Verde* (2004), e dos longas *Crítico* (2008), *O som ao redor* (2012) e *Bacurau* (2019) [1].

Aquarius tem duas dimensões narrativas, e as duas partem da mesma temática estético-política: a resistência. A primeira concerne ao enredo. Clara mora num apartamento próprio em um prédio de frente para o mar. Mas uma construtora comprou todos os outros apartamentos com a finalidade de demolir o Aquarius e construir um novo condomínio. Por isso o prédio encontra-se semivazio. A construtora, ex-vizinhos e seus filhos pressionam Clara a aceitar a proposta de venda do apartamento. Clara, por outro lado, é apegada ao imóvel.

- Ana Paula, o que você quer dizer com “esse”, uma pausa, “apartamento”?
 - Ai, mamãe, eu quis dizer que é essa grana por esse apartamento, foi só isso que eu quis dizer.
 - Esse apartamento, é o apartamento onde vocês cresceram.
- (AQUARIUS, 2016)

A trama progride na tensão entre a persistência de Clara e as situações que agravam a disputa. Mas Clara resiste até o fim, contra-atacando a construtora com documentos que poderiam comprometê-la judicialmente, e com a descoberta do depósito de cupins em um dos apartamentos do edifício.

Nessa dimensão narrativa uma leitura possível é: mulher idosa luta contra a gentrificação e o avanço da perspectiva neoliberal, de especulação imobiliária, da ideologia do lucro e da insensibilidade do mercado às memórias coletivas e individuais. Isso fica claro quando Clara diz a Diego, sobrinho do dono da construtora: “gente como você, que fez curso de ‘business’, mas não tem formação humana... o seu caráter é o dinheiro, portanto, meu amor, você não tem caráter” (AQUARIUS, 2016).

A outra dimensão narrativa tem a ver com a profissão de Clara: jornalista na editoria de música. Logo na segunda sequência do filme, quando a jovem Clara põe a k7 de *The game* (1980), da Queen, no toca-fitas do carro, os personagens param para ouvir a canção *Another one bites the dust* (1980). Cenas de ouvir música se repetem várias vezes. Músicas permeiam a narrativa, seja por acionamento da personagem, seja por meio de inclusão extradiegética – como *Hoje* (1969), de Taiguara, nas sequências de abertura e de encerramento. E é também uma temática visual preponderante, pois Clara demonstra, manuseia e opera diversos objetos musicais. Vemos dezenas de

capas de discos de vinil, CDs, fitas, DVDs e telas digitais.

Para entender essa dimensão é preciso voltar ao título. Desconsiderando exceções, *Aquarius* apresenta uma lista de obras musicais das décadas de 1970 a 1980. Nesse período, a música era a manifestação tecnocultural mais importante, época marcada por uma ressaca da “geração de 68”. Naquele contexto, “Aquarius” era um termo relacionado à utopia da *Era de Aquário*. Para explicitar o seu significado resgatamos a canção *Aquarius / Let the sunshine in* (1969), do grupo The Fifth Dimension, que ficou famosa como a primeira faixa da peça de teatro musical *Hair* (1967), aqui em tradução livre:

Quando a lua estiver na sétima casa
E Júpiter se alinhar a Marte
Então a paz guiará os planetas
E o amor atingirá as estrelas

Este é o começo da Era de Aquário
A Era de Aquário
Aquário! Aquário!

Harmonia e entendimento
Simpatia e confiança abundando
Sem falsidade ou divisões
Sonhos vivos e dourados de visões
Cristal místico da revelação
E a verdadeira libertação da mente
Aquário! Aquário!

Trata-se de uma crença astrológica, do surgimento de um novo período para a humanidade na virada do milênio. Viria a ser uma época de maior entendimento, de paz, de justiça, de democracia e de liberdade. Essa crença ganhou força na década de 1960 pelos avanços progressistas no mundo, e atingiu seu auge em 1968, com eventos como o “Maio de 68” na França e a “Primavera de Praga” na Tchecoslováquia. No Brasil, o ano foi marcado pelo nascimento da Tropicália, um influente movimento tecnocultural baseado na inclusão e no desenvolvimento de tecnoestéticas de vários tempos e espaços. Criava-se um clima de extrema positividade entre os progressistas. Mas 1968 terminou no Brasil com o Ato Institucional Número 5, que recrudesceu o regime militar – ativistas pela liberdade passaram a ser perseguidos, presos, torturados e mortos. Os anos seguintes foram de agravamento do conflito no Vietnã, de repressão aos movimentos estudantis e culturais na Europa e em outros lugares, e a Era de Aquário foi ficando cada vez mais “distante”.

Considerando que continua distante no século XXI, Clara opera como uma espécie de bastião da Era de Aquário. Numa das primeiras cenas, Diego diz a Clara que o condomínio iria se chamar “Novo Aquarius”. Trata-se de uma tentativa de substituição da utopia das liberdades coletiva e individual por outra, a de liberdade do mercado financeiro. Nessa dimensão narrativa, portanto, o conflito é entre a geração de 68 e os neoliberais.

Essas duas dimensões formam o plano geral narrativo de *Aquarius*. Veremos em seguida como essa perspectiva se combina com a memória tecnoestética na montagem.

Memória

Para Bergson (2010), o universo é composto por um conjunto de imagens. Nas palavras do autor, “tudo se passa como se nesse conjunto de imagens que chamo de universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo” (BERGSON, 2010, p. 12). Nosso corpo age a partir da memória, assim como todas as outras imagens agem a partir das suas próprias. Assim, perceber e agir é sempre um ato de *lembrar*. Ao agir, buscamos algo na memória e tornamos esse algo útil novamente. A memória é a própria sobrevivência de imagens passadas nos objetos atuais. Quando algo é esquecido é porque de alguma forma deixou de ser útil. Isso é assim tanto para a memória das imagens quanto para a memória psicológica. Aliás, essas duas memórias estão em constante interação, “a percepção coincide com o objeto percebido” (BERGSON, 2010, p. 70).

Daí decorrem as concepções do tempo: o passado é aquilo que deixou de ser útil; o presente é um misto entre memória e ação, busca a lembrança do passado para torná-lo útil no futuro. Nós não temos acesso à *memória pura*, apenas à sua camada mais superficial, a da lembrança, pois a nossa inteligência está entretida em agir. Mas alguns caminhos metodológicos nos ajudam a pensar a memória das imagens.

Imagem e montagem

Bergson (2010) delinea dois tipos de lembrança: a *lembrança pura* e a *imagem-lembrança*. Enquanto a lembrança pura se encontra no domínio da memória, em estado latente, a imagem-lembrança é a parte da memória dedicada ao hábito, ela conecta nossa memória à ação. Ao assistirmos a *Aquarius*, entramos em contato com suas imagens, sua manifestação material, e as articulamos às nossas imagens-lembrança. Contemplamos o filme a partir de nossa perspectiva memorial, assim como o filme exhibe a sua própria. Temos aí uma dinâmica de troca que podemos chamar de *processo comunicativo*.

Para Deleuze (2005) o cinema construiu duas perspectivas imagéticas: a de *imagem-movimento*, que produzia situações sensório-motoras, no *antigo realismo*; e a de *imagem-tempo*, que produz situações puramente ótico-sonoras, a partir do *neorealismo*. Enquanto a primeira tende a localizar a imagem e os acontecimentos em seus limites na ordem do presente, a segunda “põem os sentidos liberados em relação direta com o tempo” (DELEUZE, 2005, p. 28).

Todos os filmes contêm imagem-movimento como primeira camada. A imagem-tempo propõe novas dimensões enquanto opera a partir do jogo da memória – jogo que nasce da *montagem*. É a partir desse elemento constitutivo, da ligação de uma imagem-movimento à outra, que se produz *uma imagem característica do tempo*. A montagem não funciona apenas como adição, mas, como Eisenstein insistia, “por alternância, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma, por toda uma atividade de seleção e de coordenação, para dar ao tempo sua verdadeira dimensão, quanto ao todo sua consistência” (DELEUZE, 2005, p. 48).

Deleuze (2005, p. 53) convoca Proust para explicar a natureza da imagem-tempo ao dizer que esse autor fala “em termos de cinema” porque em suas narrativas “as pessoas e coisas ocupam no tempo um lugar incomensurável ao que tem no espaço”. Para Tarkovski (1998, p. 139), “o tempo específico que flui através das tomadas cria o ritmo do filme, e o ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas, mas, sim, pela pressão do tempo que passa através delas”. Entendemos o próprio conceito de plano como “uma multiplicidade de imagens dobrando-se no tempo, que se fixam em um quadro, mas que se prolongam entre os quadros e para além deles” (KILPP; WECHENFELDER, 2016, p. 29).

A montagem opera em duas dimensões articuladas: a temporal e a espacial. A primeira delas une um plano ao outro, enquanto a segunda articula elementos dentro de um mesmo plano. Esses dois modos proporcionam a distância aurática de Didi-Huberman (1998) como *ausência*, e as duas estabelecem a profundidade como organização epistemológica dos objetos. O espaço não é, nesse sentido, localizável metricamente, ou mensurável através de mapas planejados, mas é sim uma dimensão explosiva, onde se instauram tempos coalescentes.

Bricoleur

No espaço do plano encontramos nos objetos seus pontos dialéticos de apoio. Para Marks (2010, p. 310), “movimento entre culturas, como a passagem do tempo, cria imagens disjuntivas, ilegíveis. Essas imagens são todas de um tipo particular de imagem-recordação, que nomeio de objeto-recordação”. A autora articula os conceitos de *fetich* de Benjamin e *fóssil* de Deleuze. Enquanto o fetich incita a memória sem trazê-la completamente, o fóssil é um objeto descascado pelo tempo e representa um passado inacabado – uma espécie de autorretrato da presença do tempo. Desse modo o cinema consegue “descobrir o valor que é inerente aos objetos: as camadas discursivas que tomam forma material neles, os traumas mal-resolvidos que estão incrustados neles e a história de interações materiais que eles codificam” (MARKS, 2010, p. 313).

O autor no cinema monta objetos como um *bricoleur*, explorando-os em suas propostas temporais. Para Marks (2010) o cinema intercultural faz do conjunto de

objetos-records o seu próprio tema, a montagem desses objetos em cena é o trabalho de reordenação, da origem ao destino, recolocação do íntimo ao público, de refuncionalização do prático ao estático. Torna também um objeto familiar, estranho, e vice-versa, pois os objetos aparecem sempre relacionados às personagens e às tramas – sendo parte de suas caracterizações.

A memória desponta na imagem sob inúmeras qualidades de montagem. Para Rancière (2012), diferentes aparatos técnicos não apresentam diferentes imagens, como a TV e o cinema. Imagens para ele são *operações* virtuais atualizadas em *performances*. “Um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imagéité* que uma frase romanesca ou um quadro” (RANCIÈRE, 2012, p. 14). A reutilização é para Rancière onde se encontra a própria natureza do artístico. No cinema, as imagens reaproveitadas são convertidas em objetos de tensão e, por uma profundidade tecnoestética, uma *tensão entre-tempos*. Nesse sentido, o autor no cinema é um *bricoleur* e o jogo da memória é o seu campo de atuação.

Tecnocultura

Na sequência inicial do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) os primatas descobrem um monólito preto retangular (Figura 1.2). O objeto surpreende porque difere de qualquer coisa presente na natureza daquela região (1.1), com seus traçados precisos e coloração uniforme. Após o primeiro contato, um dos macacos tem o *insight* de interagir com um osso, como se o monólito lhe abrisse os olhos para uma nova dimensão do mundo. Em uma cena apoteótica – ao som de *Also sprach Zarathustra, Op. 30* (1896), poema sinfônico de Richard Strauss, baseado no livro homônimo de Nietzsche (2011) –, ele dá a esse osso uma função, ou seja, transforma-o em uma *ferramenta* (1.3), usa-o para abater uma anta. Outros primatas passam a interagir com ossos, a inspecioná-los (1.4). Até que durante um conflito com outro bando, eles utilizam ossos como armas (1.5), o que lhes proporciona vantagem no combate. Ao fim da cena violenta, um dos macacos joga um osso para o céu (1.6) e, nisso, corta para uma nave espacial com formato similar (1.7).



Figura 1 - Fotogramas da sequência “Aurora da humanidade”, *2001: uma odisseia no espaço* (1968)

Fonte: Montagem dos autores (2020)

Para nós, essa sequência cinematográfica, intitulada de “Aurora da humanidade”, é a *imagéité*, que melhor sintetiza a relação da humanidade – e, portanto, a sua *origem* (BENJAMIN, 2016) – com a técnica. Consideramos o monólito como uma imagem-metáfora do *design*. É um objeto fantástico que estabelece um atalho para uma reflexão sobre a capacidade humana de transformar a matéria, dar-lhe função e sentido.

O termo *design* funciona como uma ponte entre arte e técnica, dimensões separadas a partir do Renascimento. Para Flusser (2002), *design* é o método de *enformar*, transformar matéria em material. “Este é o *design* que está na base de toda a cultura: enganar a natureza por meio da técnica, substituir o natural pelo artificial e construir máquinas de onde surja um deus que somos nós mesmos” (FLUSSER, 2007, p. 184). A partir da reutilização de matérias (imagens) foi possível construir a civilização como a conhecemos. “O *design* que está por trás de toda cultura consiste em, com astúcia, nos transformar de simples mamíferos condicionados pela natureza em artistas livres” (FLUSSER, 2007, p. 184). A relação provocada pela humanidade entre matéria e técnica condiciona aquilo que chamamos de *tecnocultura*.

Para Dubois (2004) tecnologia é “um saber-fazer”. No sentido dado na Grécia Antiga, a técnica equivalia às artes, tanto as “mecânicas” quanto as “liberais”, sendo áreas de conhecimento aplicado. “A *technè* é então, antes de mais nada, uma arte do fazer humano” (DUBOIS, 2004, p. 33). Entre as aplicações técnicas proporcionadas pela humanidade está a produção de imagens técnicas, e para tal precisou-se projetar meios, que Dubois (2004) chama de *máquinas de imagens*.

Para Crary (2012, p. 18), “em vez de enfatizar a separação entre arte e ciência no século XIX, o importante é ver como ambas integravam um único campo entrelaçado de saberes e práticas”. Essa visão possibilita, por exemplo, a articulação entre a pintura renascentista e o cinema. Como mostra Machado (2007), a imagem técnica do cinema é constituída pela ausência do espectador. “Quando tratamos da origem pictórica da imagem cinematográfica, e ao código perspectiva renascentista nela incorporado, esse código que faz embutir no quadro o ‘ponto de vista’ que o produz” (MACHADO, 2007, p. 72). Há aqui uma articulação de ordem técnica e estética entre duas tecnovisualidades. A imagem do cinema não é a mesma da pintura, mas o que evidenciamos são as ligações não-lineares entre os objetos: a imagem cinematográfica contém uma memória, e parte dela é relativa à pintura renascentista.

Com essa noção sobre a memória não se promovem determinismos. Como disse Elis Regina, “um disco sem artista é uma bolacha preta com um furo no meio” (ELIS, 2016). Tecnocultura não é a cultura da técnica, mas a cultura *na* técnica e a técnica *na* cultura. Objetos midiáticos em geral são objetos tecnoculturais. O álbum *Falso brilhante* (1976) é um composto entre a tecnologia “disco” (seu aspecto industrial, econômico, ambiental etc.) e a performance musical da artista Elis Regina (seu aspecto poético, estético, político, etc.) – sendo que esses elementos se atualizam nas duas partes, ou seja, há o aspecto político no disco e o aspecto industrial na performance

da cantora. Objetos tecnoculturais são, desse modo, *objetos aglutinados a memórias tecnoestéticas de diferentes tempos e espaços*.

Para Benjamin (1985, p. 169), “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”. Assim, a tecnocultura é uma condição civilizacional (e existencial), o próprio meio de expressão da humanidade. A técnica é o conhecimento aplicado ao *design* e a estética aparece como a inserção de sentidos e afetos – a *visada tecnocultural* considera seus múltiplos contágios. As imagens cinematográficas de *Aquarius*, suas tecnoestéticas *dão a ver*, estão carregadas de uma memória tecnocultural específica. Vamos a ela.

Arquivo e tecnotropicalidade

“É um fato comprovado que Quirino Coutinho, mais conhecido como Kid Couto, é hoje, como no meu tempo foi Marco Moreno Prado, um motoqueiro furioso, um verdadeiro menino-problema” (PASSOS, 2012, p. 43). Esse é um trecho de *O sonâmbulo amador*, de José Luiz Passos, que aparece em plano detalhe numa cena de *Aquarius*. No romance, Jurandir narra como acaba internado em uma clínica psiquiátrica durante uma viagem ao Recife. Apesar de a temporalidade ser o presente, a narrativa se desenvolve atravessada por lembranças. Personagens, lugares e objetos têm explícita profundidade temporal – e é no tempo que o conflito da trama se desenvolve.

Em *Aquarius*, mesmo personagens que não estão ligados ao enredo ressoam no tempo, e dessa forma participam do universo narrativo do filme, tanto por meio de fotografias, quanto por outras remissões dentro do enredo. Como o diálogo sobre a fotografia da Figura 2:



Figura 2 – Fotograma com fotografia de Arnaldo, *Aquarius* (2016)

Fonte: Captura de tela (2020)

– É Arnaldo, primo de Adalberto?

- É Arnaldo, pessoa mais engraçada que eu já conheci em toda a minha vida.
 - Deixa eu olhar. É esse?
 - É esse aí.
 - Aqui ele tá tão sério.
 - É, mas também, aqui era o dia de formatura de Direito né.
- (AQUARIUS, 2016)

“*Aquarius* é um filme sobre arquivos. Quando se fala de arquivos, fala-se de documentos, papéis, mas na verdade eu acho que cada pessoa é um arquivo, é um arquivo humano” (FAZENDO AQUARIUS, 2016), explica KMF. A exposição do livro de Passos é um rastro da incorporação de sua imagem-operação ao sistema tecnoestético de *Aquarius*. A indicação estabelece o filme em contato com a *prática da memória* – não apenas pela profundidade dos personagens, mas também pela reutilização de tecnoestéticas. Alguns exemplos podem ajudar a esclarecer isso. O primeiro é o uso do *split diopter* (Figura 3), ferramenta que permite um duplo foco da cena. Trata-se de uma técnica “muito usada nos anos 70, 60, muito associada a Sergio Leone, Brian de Palma” (AQUARIUS, 2016), explica KMF na edição comentada do filme.



Figura 3 - Fotograma com uso de *split diopter*, *Aquarius* (2016)
Fonte: Captura de tela (2020)

No apartamento de Clara encontramos outro rastro dessa prática: o cartaz de *Barry Lyndon* (1975). O filme de Stanley Kubrick narra a história de um homem pobre que se casa com uma viúva rica na Inglaterra do Século XVIII. A fotografia, a direção de arte e até a atuação – tanto do ponto de vista da montagem espacial, os elementos em cena, o enquadramento, a colorização, a iluminação, entre outros, como também da montagem temporal – remetem à composição de pinturas dos séculos XVIII e XIX. Além disso, as imagens do filme propõem uma espécie de visualidade documental. Para isso são usados 36 movimentos de câmera em zoom ao longo do filme (Figura 4) – técnica comum em filmes documentários. Em *Aquarius*, o *zoom* é utilizado 43 vezes.



Figura 4 - Fotogramas com *zoom out* em *Barry Lyndon* (1975) e *Aquarius* (2016)

Fonte: Montagem dos autores (2020)

Uma terceira referência pode ser inferida para pensar a prática da memória em *Aquarius*. Um objeto se destaca na cronologia diegética do filme: a cômoda. Ela aparece desde a primeira temporalidade (década de 1940), quando a vemos através do *flashback* de Tia Lúcia, até aquela referida por KMF como uma “imagem do futuro”, na versão comentada de *Aquarius*. Assim como o monólito de *2001: uma odisseia no espaço*, que também aparece da primeira à última temporalidade cronológica (Figura 5), a cômoda é um objeto misterioso.



Figura 5 - Fotogramas da cômoda de *Aquarius* (2016) e do monólito de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968)

Fonte: Montagem dos autores (2020)

Para nós, a cômoda incide como a objetificação do próprio aspecto tecnoestético memorialístico. Se o monólito é o objeto-*design*, a cômoda é o objeto-arquivo. É da cômoda que saem muitas das lembranças de Tia Lúcia e os álbuns de fotografias da família. É um objeto de recordação e de tensão dramática – lembra tanto o objeto-recordação de Marks (2010) como o fetiche de Benjamin e o fóssil de Deleuze. Na “imagem do futuro” (Figura 5.4), a cômoda aparece escancarada, vazia e o apartamento, abandonado, sujo. Sendo este um final previsto (ou temido) por Clara: o objeto desmemoriado.

Todos os filmes contêm dinâmicas tecnoestéticas que provêm do Estado da Arte do cinema, e de outras expressões, como espécies de metadados. *Aquarius* se vale dessa característica sob a tutela de *arquivo* para a sua própria construção tecnoestética, estabelecendo uma espécie de *condição-arquivo*. Entendemos arquivo

como um corpo, ou uma imagem, onde se registram tempos. O arquivo concentra virtualidades e, ao contrário dos objetos comuns, oferta memória, é dedicado à memória.

No estabelecimento do conflito geral de utopias, *Aquarius* desarquiva a principal forma de expressão dos Anos 70. E por isso acrescentamos que o filme tem uma *qualidade tecnocultural*, pois suas imagens dizem respeito a técnicas e estéticas de diferentes tempos e espaços implícitos na narrativa. É, assim, um arquivo tecnocultural. Mas aí perguntamos: qual tecnocultura dos Anos 70 se encontra arquivada em *Aquarius*?

Ao final de uma cena, quando Clara e familiares se reúnem para desarquivar fotografias, uma jovem amiga do sobrinho dela chama a atenção de todos para mostrar uma música. Ela diz: “Clara, você tem muita coisa aqui, dava para escutar tudo. Mas, enfim, esse disco aqui, eu me amarro muito nele, e essa música não é das mais famosas dele, mas eu acho ela bem bonita. Acho que vocês devem conhecer” (AQUARIUS, 2016). A expressão de Clara muda quando *Pai e mãe* (1975), de Gilberto Gil, começa a tocar e as duas trocam olhares confidenciais.

A letra de *Pai e mãe* (1975) diz o seguinte:

Eu passei muito tempo
Aprendendo a beijar outros homens
Como beijo o meu pai
Eu passei muito tempo
Pra saber que a mulher que eu amei
Que amo, que amarei
Será sempre a mulher
Como é minha mãe
Como é, minha mãe?
Como vão seus temores?
Meu pai, como vai?
Diga a ele que não se aborreça comigo
Quando me vir beijar outro homem qualquer
Diga a ele que eu quando beijo um amigo
Estou certo de ser alguém como ele é
Alguém com sua força pra me proteger
Alguém com seu carinho pra me confortar
Alguém com olhos e coração bem abertos
Para me compreender (GILBERTO GIL, 1975)

Essa canção é exemplar para a decifração de *Aquarius* e de suas imagens porque aponta para a *imagem dialética* do conflito geracional no Brasil dos Anos 70. Para Benjamin (2009, p. 518) “a imagem dialética aparece no ponto em que o pensamento para, numa constelação saturada de tensões”. A mensagem do filho para seus pais é emblemática no sentido de percorrer a espinha dorsal dos conflitos da época, e a partir dessa constelação podemos imaginar toda a galáxia, na ordem da memória tecnocultural referida. Entretanto, a memória tecnocultural não se encontra apenas em uma narrativa histórica, social ou política, mas está na ordem das expressões tecnoestéticas; como vimos, não-lineares.

Gilberto Gil foi um líder da Tropicália, movimento que revolucionou a proposta

do eixo tecnocultural modernista, a primeira expressão pós-moderna no Brasil (SANCHES, 2000). Foi um movimento de vanguarda que se estabeleceu a partir do estranhamento ao nacionalismo, ao proselitismo e à pureza de formas. Assumir a miscigenação como emblemática característica identitária nacional, e expor os conflitos decorrentes dela foi a matriz da sua interpretação do Brasil. Parte desse pensamento a inclusão de perspectivas aparentemente distantes e destoantes, como os Beatles e a Banda de Pifanos de Caruaru (VELOSO, 2008).

Pai e mãe (1975) aparece num momento posterior à deflagração da Tropicália, de amadurecimento e de intensa reflexão do artista Gil. Apesar de a Tropicália ter sido interrompida oficialmente no final de 1968, por conta das represálias do regime militar, ela continuou como devir nas obras de artistas ligados ou não ao movimento. Assim como o primeiro Modernismo (1922-1930), a Tropicália propôs uma energia tecnoestética que seguiu sendo aproveitada – difundida ou questionada.

Para nós, ao incorporar devires técnicos e estéticos, nas dimensões supracitadas, *Aquarius* atualiza sentidos de *tecnotropicalidade*: a qualidade tecnocultural desse modo de interpretar e de expressar-se no Brasil: de expor as suas histórias, as suas riquezas e os seus conflitos dentro do eixo ou inspirado pelos devires tropicalistas. Ou seja, essa é a memória tecnocultural implícita em *Aquarius*. É tecnotropical por tensionar espaços-tempos tecnoestéticos de diferentes naturezas – como evidenciado nos exemplos de *split diopter* e do *zoom*, do livro de Passos e dos filmes de Kubrick – e por absorver uma discussão geracional micropolítica há muito atual – as tensões de Clara com as pessoas mais jovens.

Considerações finais

Na superfície da técnica cinematográfica encontramos imagens-lembranças, que em sentido centrípeto, nos empurram para a dimensão da memória. A tecnoestética de *Aquarius* nos diz muito sobre como vemos os Anos 70, e como nos apropriamos desse período na atualidade. A pluralidade discursiva e técnica revela a riqueza compreendida pela música da época e a exuberância de uma geração que confiava à dimensão poética a tarefa de criação de laços, afetividades, de modos de se comunicar e de transformação social. A música foi naquele momento a expressão de algo que acontecia com um vigor exponencial, alimentado por um desejo de liberdade no cotidiano das pessoas que viveram e morreram naquele período trágico de utopias e cerceamentos.

A tecnocultura se desenvolve nestas vias, entre o desenvolvimento científico, filosófico e artístico, e nas dimensões políticas do cotidiano, das culturas locais, regionais, geopolíticas. Mas talvez o ponto do qual os Anos 70, os “anos rebeldes”, se atualize com maior força em *Aquarius* seja um argumento específico: a maior luta de Clara não é contra a construtora, mas está no seio das instituições familiares, nas

relações de trabalho, de comércio e da vizinhança; está mesmo com o pai e com a mãe, com o filho e com a filha. Por isso a importância da cena em que Júlia, num ato de continuidade e esperança, coloca *Pai e mãe* para as pessoas da sala de jantar [2].

E o fato de essa tecnocultura específica, a tecnotropical, reincidir sobre objetos contemporâneos diz algo sobre a nossa época: está viva a intenção de retomar e de concluir o que aquela geração começou.

Notas

[1] Em direção conjunta com Juliano Dornelles, diretor de arte de *Aquarius*.

[2] Referência à canção dos Mutantes que intitula o álbum manifesto da Tropicália.

Referências

2001: Uma Odisseia no Espaço. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer; Stanley Kubrick Productions, 1968. 1 Blu-ray (149 min), son., color.

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio; SBS Productions; Globo Filmes; VideoFilmes, 2016. 1 Blu-ray (146 min), son., color.

AQUARIUS – FILME. In: **FACEBOOK.** [Menlo Park, CA: Facebook, Inc: 2020]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pg/aquariusfilme/about>>. Acesso em 5 mar. 2020.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Brasil: CinemaScópio; SBS Productions; Globo Filmes, 2019. 1 Blu-ray (132 min), son., color.

BARRY LYNDON. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Peregrine; Hawk Films; Warner Bros, 1975. 1 Blu-ray (185 min), son., color.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Ed. da UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

CAETANO VELOSO *et al.* **Tropicália ou panis et circenses.** Brasil: Philips Records, 1968.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador:** visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRÍTICO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio, 2008. 1 DVD (80 min), son., color.

- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ELIS. Direção: Hugo Prata. Brasil: Bravura Cinematográfica; Globo Filmes, 2016. 1 Blu-ray (110 min), son., color.
- ELIS REGINA. **Falso brilhante**. Brasil: Philips Records, 1976.
- FAZENDO AQUARIUS. Direção: Tiago Calazans. Brasil: CinemaScópio Produções, 2016. 1 Blu-ray (18 min), son., color.
- FLUSSER, Vilém. **A forma das coisas: uma filosofia sobre o design**. São Paulo: Centro interdisciplinar de semiótica da cultura e da mídia (CISC), 2002.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FRAGA, Nayara. “Foi uma espécie de sabotagem do próprio audiovisual brasileiro”. In: **Época Negócios**. [S. l.], 27 fev. 2017. Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2017/02/foi-uma-especie-de-sabotagem-do-proprio-audiovisual-brasileiro.html>>. Acesso em: 13 fev. 2020.
- GALT, MacDermot; RADO, James; RAGNI, Gerome. **Hair: the American tribal love-rock musical**. Nova York: The Public Theater, 1967.
- GILBERTO GIL. **Pai e mãe**. Brasil: Warner Music Brasil, 1975.
- KILPP, Suzana; WESCHENFELDER, Ricardo. O invisível no plano cinematográfico: rastros de Benjamin e Bergson. **Intexto**, Porto Alegre, n. 35, p. 27-40, 2016. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/58581>>. Acesso em: 5 mar. 2020.
- MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.
- MARKS, Laura U. A memória das coisas. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010. p. 309-344.
- MENEZES, Paulo. **À meia-luz: cinema e sexualidade nos anos 70**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- O SOM AO REDOR**. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio, 2012. 1 Blu-ray (131 min), son., color.
- PASSOS, José Luiz. **O sonâmbulo amador**. Rio De janeiro: Objetiva, 2012.
- QUEEN. **Another one bites the dust**. Reino Unido: EMI, 1980.

QUEEN. **The game**. Reino Unido: EMI, 1980.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICHARD STRAUSS. **Also sprach Zarathustra**, Op. 30. 1986.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo: decadência bonita do samba**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

STEINBERGER, Albert. Em Cannes, equipe de “Aquarius” protesta contra impeachment. In: **DW Brasil**. Cannes, 17 mai. 2016. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/em-cannes-equipe-de-aquarius-protesta-contr-impeachment/a-19264184>>. Acesso em: 6 mar. 2020.

TAIGUARA. **Hoje**. Brasil: EMI Music Brasil, 1968.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THE 5TH DIMENSION. **Aquarius / Let the sunshine in**. Estados Unidos da América: Buddah Records, 1969.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VINIL VERDE. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio; Símio Filmes, 2004. 1 DVD (13 min), son., color.

Financiamento

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