

Rastros e imagens sobreviventes na era de Aquarius: corrosão e gentrificação na metrópole de Kléber Mendonça Filho¹

Renato Cordeiro Gomes e Tatiana Oliveira Siciliano

Resumo

Os filmes de Kléber Mendonça Filho, especialmente *Aquarius* (2016), propiciam uma reflexão sobre as representações da metrópole e suas implicações políticas e éticas. Discute-se o direito à cidade (Lefebvre) a partir do imperativo do progresso – o binômio demolição/construção, o apagamento da memória, combinado aos processos de gentrificação. A resistência a tais processos marca a trama, centrando-se na protagonista, à qual podemos atrelar as categorias “rastros” (Benjamin) e “sobrevivência da Imagem” (Didi-Huberman). A cidade contemporânea é alegorizada nas imagens do câncer e dos cupins, que remetem à corrosão: a doença do corpo humano e urbano, cujo lócus é a metrópole.

Palavras-Chave

Cinema de Kleber Mendonça Filho. Representação da cidade contemporânea. Fenômeno de gentrificação.

A tarefa do historiador das imagens, por mais modesta que seja – pois as imagens são vestígios de histórias, traços, sintomas –, não se assemelha apenas a uma arqueologia, uma vez que escava o que a representação midiática tende a recobrir, mas também a uma tomada de posição crítica, visando a fazer despertar uma memória na atualidade ou uma atualidade na história. É, com efeito, o que poderíamos chamar o caráter intempestivo de toda análise consequente das imagens.

DIDI-HUBERMAN. *La condition des images*, 2011, p. 101

Imagens duplas: demolição X construção

“O filme é meu e quem manda nele sou eu”².

Eis a resposta de Kléber Mendonça Filho, por *Facebook*, quando questionado sobre a ocultação das “Torres Gêmeas” – como são chamados os edifícios Pier Maurício de Nassau e Pier Duarte Coelho – da sequência de fotos que apresenta Recife logo no início de seu filme *Aquarius* (2016). A alusão às torres estadunidenses, derrubadas em 11 de setembro de 2001, não é gratuita. As imensas edificações recifenses, com 41 andares e 134 metros de altura, podem ser vistas de

Renato Cordeiro Gomes | renatocorgomes@gmail.com

Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, Brasil. Professor Associado da PUC-Rio.

Tatiana Oliveira Siciliano | tatianasiciliano@puc-rio.br

Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Brasil. Pós-doutora em Sociologia pela UFRJ e professora do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

diversos pontos da cidade, por serem as mais altas da capital. Tal empreendimento, situado no Recife Antigo, foi realizado pela Moura Dubeux e protagonizou uma longa batalha judicial, de 2005 a 2011, cuja sentença foi favorável à construtora³. A polêmica foi causada pelo desagrado de se ter na paisagem urbana arranha-céus tão próximos a um conjunto arquitetônico histórico, tombado pelo IPHAN, às margens de um cartão-postal da cidade: o encontro do Rio Capibaribe com o Oceano Atlântico.

A construção dessas Torres Gêmeas recifenses representou uma ruptura com uma antiga tradição histórica, em favor do progresso. Imagem dupla que evidencia a marca de tal “ruptura”⁴ que logo se tornará vestígio de história, obsoleta, decadente, mas que pode ser recuperada enquanto intempestiva, uma memória sedimentada que

retorna, em diferença. Essas imagens (a do cartão-postal com os tais edifícios e o fotograma exibido no filme sem eles) podem remeter à ideia da demolição (denotação e metáfora), por sua vez, conjugada à dialética destruição/construção que configura um traço forte da modernidade e seus paradoxos. Um deles centra-se em sua incessante busca pelo novo, fundando uma ambivalente tradição de negação que aciona pares antinômicos como antigo/moderno, tradição/ruptura, continuidade/originalidade, atraso/progresso, etc.⁵.

A construção de arranha-céus na parte antiga do Recife encena o sonho de uma cidade “imaginada como futuro” – com a imagem ascensional reduplicada, mimetizando o World Trade Center⁶, a arrogância do poder do mundo financeiro globalizado. Essa mesma imagem é “destruída” no início de *Aquarius* quando o diretor a apaga

1 Outra versão deste trabalho foi apresentada no GT Cultura das Mídias do XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2017.

2 Cf. sites do *JC online* e da *Folha de São Paulo*. Disponíveis em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2016/09/04/foto-postada-no-facebook-de-aquarius-sem-as-torres-gemeas-repercute-nas-redes-251602.php> e <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/12/1838023-torres-gemeas-de-recife-foram-alvo-de-protesto-no-filme-aquarius.shtml>. Acessado em 15/01/2017.

3 Cf: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/12/1838023-torres-gemeas-de-recife-foram-alvo-de-protesto-no-filme-aquarius.shtml>. Acessado em 15/01/2017.

4 Para Octavio Paz, o moderno não pressupõe uma continuidade do passado no tempo presente, mas a sua ruptura. “O que distingue a nossa modernidade da modernidade das outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção de continuidade” (2013, p.17).

5 Para Compagnon (1996), o pós-moderno por se constituir em uma reação ao moderno, acaba reproduzindo a própria ruptura. Para outros pensadores, a pós-modernidade perdeu os poderes de negação requeridos pela modernidade (ver Paz, 2013; Vattimo, 1996 e Lyotard, 1993).

6 Em *Power inferno*, Baudrillard (2003) reflete sobre o acontecimento maior mundial, que foi “o desabamento das torres”, “que eram o emblema [da] potência” americana (p.14), por isso “ao atacá-las, os terroristas atingiram o centro nevrálgico do sistema” (p.13). As duas torres, conforme o autor, significavam o protótipo do sistema globalizado e sua força estava na duplicação, “se houvesse apenas uma, o monopólio não estaria perfeitamente encarnado. Somente a duplicação do signo acaba realmente com o que ele designa” (p.13). Sobre essa questão ver também Gomes (2004).

digitalmente; apagar, aí, pode significar um gesto de resistência e ruptura, por fornecer outro projeto de cidade. O jogo demolição/construção/apagamento digital é, de fato, um sintoma de um estado de coisas, considerando que, como expressa Didi-Huberman, “numa imagem, não se pergunta somente que história ela documenta e de qual história é contemporânea, mas também qual memória ela sedimenta, de qual reprimido ela é o retorno” (2011b, 95).

Por outro lado, esse jogo de aparição e apagamento, espécie de esconde-esconde acionado pela tecla de *delete* do computador, faz a imagem evocar uma cidade que aspira ao céu e se mostra sempre em construção, à semelhança de Tecla, cidade descrita a Kublai Khan por Marco Polo (CALVINO, 2008). E mais: remete, ainda, à Babel bíblica, imagem que frequenta o imaginário ocidental, no urbanismo, nas artes plásticas, na literatura, no audiovisual, nas redes sociais, transformando-se em imagem midiática, recorrente (GOMES, 2008). Parece que o mundo tornou-se uma Babel globalizada,

como se vê no filme homônimo do mexicano Alejandro Iñárritu (2006).

As cidades brasileiras – que no projeto republicano aspiravam a ser Paris, a capital do século XIX – foram cedendo em favor da imagem norte-americana⁷, incorporando ao nosso imaginário urbano a representação do *skyline*. Uma urbe deseja “imitar” Nova York para poder oferecer ao “espectador”, “aos ordinários da cidade”, aos consumidores do estilo de vida urbano, a ficção e a ilusão totalizadora, de “um universo que se ergue no ar”. A matriz desse “discurso utópico” – como denota o próprio apelido – “torres gêmeas” – da Moura Dubeux era a visão do 110º andar do World Trade Center, antes de 2001, como premonitoriamente explora Certeau (2008). Projetos urbanos concebidos como “espetáculos da modernidade”⁸, exibidos como mercadorias nos guias de viagem, *city tours* e cartões postais⁹, comercializam a “experiência” (mais precisamente a vivência, *Erlebnis*, na nomenclatura de Benjamin) ao explorar a própria sensação do “choque”¹⁰ visual provocado

7 Sobre essa questão ver Siciliano, 2016.

8 Jaeho Kan (2009) utiliza a obra de Benjamin, principalmente *As Passagens*, para discutir a indústria do entretenimento (Lojas de Departamento, panoramas, cinema, Exposições Universais, etc.) associada à tecnologia que desponta no final do século XIX.

9 As torres aparecem como ponto turístico no TripAdvisor. a href="https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g304560-d2359530-i54374430-Recife_Antigo-Recife_State_of_Pernambuco.html#54374430">
. Acesso 15 jan 20177.

10 Bem Singer (2004) – a partir de Simmel, Kracauer e Benjamin – sublinha como a experiência moderna nas grandes cidades foi “concebida como um bombardeio de estímulos”, choques e sobressaltos “causado[s] [por] um aumento radical na estimulação nervosa e no risco corporal” (p.96). Uma modernidade que se forjou por “hiperestímulos” oferecidos pelos novos meios de comunicação de massa e novidades na encenação do “espetáculo” moderno. Lembre-se que “espetáculo” é a festa pública.

pelo contraste dos espigões modernos com as construções antigas, análogas às fotomontagens de Paul Citroën, aluno da Bauhaus¹¹.

O fascínio do projeto de “construir” caminha, entretanto, lado a lado com o imperativo de “demolir”, cuja consequência, dentre outras, é apagar memórias. O imaginário dos bairros “revitalizados” acaba por expulsar seus antigos habitantes para outros locais, devido à elevação do custo de vida, processo conhecido como gentrificação¹². A verticalização favorece a segregação e o isolamento dos habitantes, acabando por potencializar o medo e o fechamento dos novos moradores em muros protegidos por serviços de segurança e câmeras de última geração dos olhos e do contato com as “classes perigosas”.

Olgária Matos (2006 p. 264) adverte que a insegurança apresenta uma origem dupla: o medo de um perigo concreto e um temor incondicional inerente à condição humana. Contra uma chuva torrencial, é possível abrigar-se em local protegido; já no caso de um perigo existencial, a incerteza

converte-se em pânico e medo generalizado dos “espectros perigosos”. Os pobres passam a ser percebidos como potenciais criminosos, ameaças ao patrimônio e à vida. O interior do lar burguês, com seus adornos e objetos, representa o “espaço fetichista” no qual se imaginam protegidos das ameaças indiscerníveis da vida moderna (BENJAMIN, 2007; MATOS, 2006). Quando até o santuário-lar burguês percebe-se ameaçado, “as metrópoles tendem a estado-policial em que a força se privatiza como foi privatizado o patrimônio público (...)” (MATOS, 2006, p.264) e os serviços de segurança privados surgem como uma opção mercadológica.

Embora Clara, a protagonista de *Aquarius*, ainda tenha a capacidade de resistência, a narrativa, que configura um processo de gentrificação, revela que “nada mais escapa às leis de mercado; a reificação se torna universal na passagem da economia de mercado para a sociedade de mercado, todas as dimensões da vida são determinadas pelo fator econômico, o espaço público, a vida privada e a intimidade” (MATTOS, 2010, p.151). Assim,

11 Ver fotomontagem Metropolis(1923). Disponível em: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83984.html>. Acessado em 02/11/2017.

12 A socióloga britânica Ruth Glass foi a primeira a conceituar gentrificação, em 1964, a partir de pesquisa sobre os movimentos imobiliários e “melhorias materiais” ocorridos em algumas regiões centrais e por vezes, históricas londrinas, antes avaliadas como deterioradas. Tais movimentos provocam a elitização daquela localidade e substituição da população de origem por moradores mais abastados e capazes de arcar com o aumento do custo de vida. Cf. Bataller, 2012 e Harvey, 2013. Neil Smith rediscute o conceito a partir de uma perspectiva contemporânea, baseada no processo de reurbanização de Nova York. Para Smith, a “regeneração urbana” não pode ser mais compreendida, como na primeira fase estudada por Glass, na chave da “anomalia local”, mas entendida como parte das transformações econômicas, políticas e sociais urbanas, indissociáveis das atividades de consumo e de lazer. O desenvolvimento imobiliário, incluindo sua dimensão especulativa, tornou-se vetor fundamental à economia urbana, coadunando-se com os ventos neoliberais. Por outro lado, crescem os grupos que resistem ao fenômeno, ocasionando uma tensão (e repressão) entre as diversas instituições públicas e privadas contra esses protestos (BIDOU-ZACHARIASEN, 2006).

“a fantasmagoria ligada à avaliação crítica do *status quo* do progresso faz com que todas as coisas percam seu caráter intrínseco, enquanto a ambiguidade substitui a autenticidade” (BENJAMIN, apud MATTOS, 2010, p.151).

Os arquitetos e engenheiros – no filme, personificados pelos funcionários da construtora Bonfim, e na cidade de Recife pela construtora Moura Dubeux¹³ – ao verticalizarem hiperbolicamente a cidade, acabam por produzir uma “micrópolis”, “subcidade” “isolada” e “claustrofóbica”, onde “a arquitetura e a arte, sob o amparo hegemônico da tecnologia, põem-se ao

serviço da fortaleza de civilização que invadiu, com marginalização e agressividade, os espaços urbanísticos do passado” (ARGULLOL, 1994, 58). Simulacro da construção novaiorquina, as torres da Moura Dubeux, apagadas no filme, encenam a cidade “selva” e “turbilhão – na qual “a barbárie acossa e ameaça transbordar a cada instante” (ARGULLOL, 1994, p. 65). As duas construções altíssimas impõem-se aos pequenos edifícios, isolam as elites em torres de marfim climatizadas e de frente para o mar, destroem a tentativa de integrar e promover o “direito à cidade”¹⁴, corrompendo uma camada média que segue o fluxo e vende o “velho” para adquirir o “novo”.

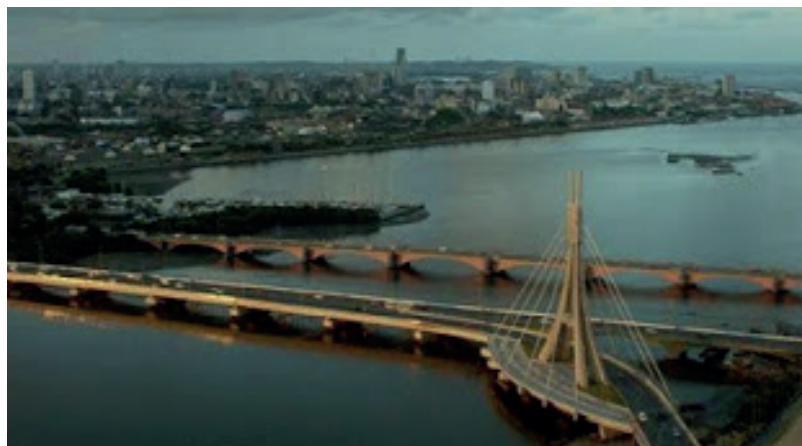
Figura 1: Foto panorâmica de Recife com as “torres gêmeas”



13 Responsável pelas torres gêmeas do Recife e por polêmicas, como a do condomínio de casas Joana Dhália, no Pina, cujas unidades a referida construtora tentou adquirir de seus moradores para erguer quatro prédios de 40 andares em seu lugar. Cf. *O Berro*, outubro/2011. Disponível para download em: <http://www.unicap.br/oberro/jornais/2011-2%20-%20Patrim%F4nio%20do%20Recife.pdf>. Acessado em 14 de janeiro de 2017.

14 Lefebvre considera o “direito à cidade” o principal direito do homem, por indicar “a necessidade objetiva de acesso aos bens de civilização que são fruto do saber científico, técnico e que necessariamente chegam ao plano da vida imediata, como são os serviços de saúde, de educação e os bens culturais em geral, também riqueza da sociedade” (SEABRA, 2014, 14). A partir dos conceitos de Lefebvre, David Harvey (2013) ressalta que um modelo de cidade não pode ser dissociado dos vínculos sociais, dos estilos de vida, da relação com a natureza, do acesso à tecnologia, dos recursos urbanos e dos valores estéticos e éticos que se desejam. Uma de suas premissas é que, para mudar as relações sociais e o sistema econômico, precisa-se adotar o “direito à cidade” como “slogan e ideal político”.

Figura 2: “Torres gêmeas” aparecem removidas no filme *Aquarius*, na foto panorâmica a partir da ponte estaiada da Via Mangue



O catalão Argullol (1994) ensina que o cinema antecipa a história da cidade moderna. Nesse diapasão, o objetivo deste nosso texto é, a partir da obra de Kléber Mendonça Filho, especialmente *Aquarius* (2016), refletir sobre as representações da grande cidade contemporânea. Que perguntas e que respostas as películas apresentam sobre o modo de viver nas metrópoles? O que é universal e o que é local? Quais agentes, instituições e ações impedem o “direito à cidade” por seus heterogêneos habitantes?

Os dilemas ocidentais – tidos como universais – da cidade moderna, germe da urbe contemporânea, estão enunciados já na abertura de *Aquarius*. Ao som da canção “Hoje”, de Taiguara (1968), aparecem fotografias em preto e branco da orla de uma cidade ao longo de diferentes décadas. Os prédios substituem as casas e, paulatinamente, tornam-se mais altos. Os carros invadem o espaço público, cada vez mais saturado. A cidade é Recife, mas poderia

ser qualquer metrópole, com a intensificação de estímulos sonoros e visuais, seus riscos que geraram em seus habitantes um embotamento sensível – o “caráter *blasé*” – que não deixa de ser um mecanismo de proteção contra a crise nervosa provocada pelo caos urbano (Cf. SIMMEL, 2005[1903]) – a “nevrose”, como nomeava, recorrentemente, João do Rio, em suas crônicas, reportagens e narrativas ficcionais.

Percebe-se, ao longo da película, que o diretor não naturaliza o discurso da “cidade única”, ao não glamourizar as relações entre a cultura urbana e o capital, que, como consequência, expulsam os mais pobres das áreas revitalizadas (ARANTES, 2000; VAINER, 2002). Desenha mapas afetivos e descreve sinais de localização. As pistas para identificar as cores locais e descobrir-se que cidade é essa vão sendo dadas pela orla, pelo sotaque, pelas placas que alertam para o perigo do ataque de tubarões, marca da Praia de Boa Viagem. Escreve uma cidade com fissuras,

tensões, conflitos entre indivíduos complexos com múltiplos pertencimentos, mas sem que tal fragmentação produza ausências de ancoragem (VELHO, 2013). Aborda o presente a partir de rastros do passado, dimensionados na “presença do agora”. Tempos que deixam marcas no corpo e revelam, em forma de imagens, recordações (pela etimologia, volta ao coração e recupera os afetos), as experiências dos personagens que as viveram. Memórias distorcidas, que se amalgamam sem que as imagens possam ser facilmente discernidas, e cujos fragmentos são sempre recombina- dos, como um canteiro de obras.

Hoje,

trago em meu corpo as marcas do meu tempo

Meu desespero, a vida num momento (...) (TAIGUARA, 1968)

A sequência de fotos – combinada à canção de Taiguara – anuncia a estratégia narrativa do filme: fala de marcas do tempo e de rastros. Memórias tecidas com os fios coletivos, repertórios retirados de um patrimônio compartilhado, mas subjetivamente desenhados em cada trajetória. Memórias sobre as experiências em uma cidade, lugares de encontro, evocações de saudades, marcas de vidas que vão sendo apagadas em nome do “progresso”. Essa é a luta travada pela protagonista Clara, de 65 anos, jornalista e escritora de classe média alta.

Clara é a representação de uma geração e da cidade de Recife, que resiste às pressões para

vender seu apartamento, em um prédio pequeno, no qual só ela restou como moradora, para que a construtora que comprara as demais unidades possa erguer um moderno espigão residencial. Reivindicar o direito à cidade também é resistir às transformações e ao apagamento das lembranças. Cultivar histórias que se localizam em pontos específicos do mapa urbano é deixar rastros, uma presença que aponta para um tempo já ausente (SEDLMAYER e GINZBURG, 2012), mas que ecoa no presente.

Kléber Mendonça Filho, à semelhança do trapeiro baudelairiano (BENJAMIN, 1994) reconstrói, a partir de rastros e fragmentos, a história de uma personagem, seus afetos, seus amores, suas perdas, tudo isso entrelaçado à orla de Recife. “Assim seus vestígios [Spur] estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata” (OTTE, 2012,71). Clara pertence a uma elite cultural e econômica. No entanto, seu principal capital é a experiência e as marcas (inclusive da superação de um câncer) em seu corpo. Tal experiência é narrada não pela ótica de um vencedor, mas de um *bricoleur* que junta fragmentos de livros, músicas, álbuns de retratos. Sua casa, à semelhança de um colecionador, é decorada com livros, discos de vinil, quadros, cultura pop lado a lado do artesanato popular, em um estilo despojado e cheio de significado pessoal, contrapondo-se à estética ordenada, impessoal, sem magia e *clean* dos condomínios de luxo que se pretendem erguer naquele espaço,

na qual nada se gruda, por ser desprovida de aura (BENJAMIN, 1994).

A narrativa recolhe os restos de um tempo e dramatiza os rastros (que são imagens) sempre ameaçados de serem apagados ou de não serem mais reconhecidos como signo de algo que assinala (GAGNEBIN, 2012). Neste sentido, a personagem Clara é um rastro ameaçado de desaparecer, na sua história de vida, pelo câncer e na sua luta contra um câncer social e metafórico, representado pelos cupins, por sua vez, símbolo da construtora. O câncer e os cupins alegorizam a dialética do tempo e do espaço, realizando, nas imagens cinematográficas, o princípio da corrosão, ao mesmo tempo em que são também ecos midiáticos dos processos de gentrificação.

Memórias involuntárias e afetivas, que, na personagem Clara (a memória das sensações), são acionadas pelo cheiro do mar, pela textura da areia, pelo choque da água fria quando mergulha. Imagens e cores de um lugar cuja paisagem do entorno se transformou, mas que ainda imprimem uma percepção de permanência. O apartamento de Clara conta a sua história a partir dos objetos que o compõem: a rede, os discos de vinil, os livros, a cômoda usada como aparador (herança de família), os objetos. É o ponto de convergência da sociabilidade familiar, do repouso, das memórias – rastros submetidos à corrosão. O local imprime a cartografia afetiva de Clara, mas não deixa legado. Importa para ela, não para seus filhos e muito

menos para seus vizinhos, que já abandonaram o lugar. Contudo, apesar do contraste com os vazios das demais unidades do prédio antigo, a presença de Clara e seus rastros inundam o ambiente e afirmam a vontade individualista e burguesa de deixar rastro (BENJAMIN, 1994).

O estatuto paradoxal do rastro remete à questão da manutenção e do apagamento do passado, isto é, a vontade de deixar marcas [estratégia da personagem Clara], até monumentos de uma existência humana fugidia [do apartamento], de um lado, e às estratégias de conservação ou de aniquilamento do passado, do outro. (GAGNEBIN, 2012, 27)

O prédio Aquarius e o apartamento de Clara são centrais, configurando-se em personagens. Ambos se contrapõem ao conflito estruturante do filme: o projeto da construtora Bonfim. Se o apartamento de Clara carrega marcas e vestígios, configurando-se em um local que pode ser chamado de lar, o projeto da Bonfim é um imóvel frio, impessoal e sem marcas. A resistência é permitir-se cultivar subjetivamente pela cultura objetiva, ou seja, refinar-se pelos livros, pela música, pelo uso “apropriado de objetos formados”, em “um processo que ocorre numa adaptação única e num entrelaçamento teleológico entre sujeito e objeto”, que leva à “totalidade interior” (SIMMEL, 2013[1903]). É o que Clara faz de sua história. Mas sua resistência também é denunciar as práticas exteriores que não servem ao cultivo de si, que, em nome do progresso, apaga as lembranças e as experiências de seus habitantes.

A fisionomia urbana e o espírito dos cidadãos são moldados pelo pendular movimento da “destruição/construção”. Clara “busca o que ainda resta de idílico, de cidade compartilhada, de maneiras de viver a cidade que resiste à fúria expansionista” (GOMES, 1994,94-95), uma vez que a atrofia da experiência, perda da memória, converte-se em ruína da sociabilidade.

Os discursos sobre Recife no cinema de Kléber Mendonça Filho

O Recife de Kléber Mendonça Filho, sem deixar de ser identificado pela cor local, carrega todas as tensões relacionadas ao urbano universal, no qual o capital financeiro predomina. O curta *Recife Frio* (2009), uma ficção científica que se constrói como um documentário jornalístico da televisão argentina, mostra os efeitos de um meteorito que cai sobre a cidade tropical, transformando-a em uma metrópole gelada. As mudanças climáticas potencializam as estratégias de dominação e de distinção das elites (o quarto de empregada pequeno e quente, que, com a nova temperatura, torna-se o local disputado), a lógica comercial dos que vivem do turismo praiano, as táticas de sobrevivência dos artesãos e ambulantes, que se adaptam e fazem até piadas com as mudanças, e o jogo da especulação imobiliária.

Em *O som ao redor* (2013), um dos principais protagonistas é o som, que irrompe a cena como ruído, como cacofonia urbana: o vendedor, o carro, o cachorro que late sem parar, o aspirador

de pó... O som da rua, do cotidiano, invade a cena contando a história de gente comum, vivendo situações ordinárias que, no entanto, evidenciam questões candentes da cidade moderna: o sentimento de medo permanente que promove novos negócios como segurança privada (equipe que chega oferecendo seus serviços aos moradores em um bairro de classe média), a sensação de desproteção acompanhada pela indiferença protetora (caráter *blasé* simmeliano), as aspirações de consumo (a televisão maior que chega a uma casa provocando reação agressiva da vizinha), a solidão (da dona de casa), a fragilidade das relações (dificuldade do jovem casal de começar e manter uma relação afetiva). São transformações que acontecem no modo de viver dos habitantes de qualquer grande cidade: a gênese do *homo economicus* e do *homo urbanus*, como nos ensina Simmel (2005[1903])

Ao mesmo tempo, o filme mostra a decadência que não perde a arrogância de uma forma senhorial de pensar, bem característica do Brasil e com o colorido de Recife, demonstrada por alguns personagens. Entre eles, está o Sr. Francisco, dono de apartamentos em vários prédios, que tem um engenho que está de “fogo morto” (não produz mais) e que “manda” no bairro. Há também o neto dele, que apesar de ter outro modo de se apresentar e de tratar as pessoas, trabalha para o avô e obedece à lógica do compadrio e das alianças. Há o outro neto, viciado – um problema das metrópoles – que rouba aparelhos de som de carros, mas, mesmo assim, continua sustentado

pela família, que impede que seus delitos sejam combatidos pela segurança de aluguel, numa demonstração de que, no Brasil, a lei não é igual para todos. Tal enredo evidencia a sobrevivência da figura do senhor de engenho no mundo urbano, a sobrevivência do Brasil arcaico.

O som ao redor faz uma fotografia da transformação e da convivência de formas de viver modernas e arcaicas, mas já evidencia a dissolução dos laços da *comunitas*, na passagem para *societas*. O declínio e o desinteresse pelo espaço público e pelo coletivo (SENNETT, 2014) são mostrados em diversas situações, na própria privatização da segurança e no isolamento dos prédios e das pessoas que neles habitam, pela vigilância ostensiva acompanhada da indiferença ao outro. O tom da transformação já é enunciado no início do filme, assim como *Aquarius*, o diretor “abre com fotos antigas retratando paisagens das plantações de cana de açúcar em Pernambuco, funcionando quase como uma epígrafe cinematográfica inspirada por *Casa Grande e Senzala*, tudo isso ao som-canção *Cadavres en Série*, de Serge Gainsbourg” (PRYSTHON, 2017, p.10).

Apesar de dar voz a vários personagens, como Clodoaldo (líder dos vigilantes), João, Francisco, Bia (dona de casa que se enfurece com o latido do cachorro da vizinha), *O som ao redor* não constrói a narrativa a partir da visão de um deles, pois tem a interação cotidiana, o silêncio e o ruído das ruas como condutores da trama. Já em *Aquarius*,

passada a apresentação inicial, com imagens de Recife a partir de sua orla, a protagonista Clara é o eixo da narrativa. A câmera a segue em todas as cenas, e a história é contada sob a perspectiva de sua trajetória, em um pingue-pongue entre passado e presente.

A primeira parte, intitulada “o cabelo de Clara”, localiza a época por legenda (1980), e a cidade a partir da imagem da placa de um carro em uma praia, no qual estão o irmão, a namorada do irmão (futura cunhada), duas crianças e Clara. O close da câmera na placa identificando a cidade (Recife), plano geral no edifício azul (cenário do filme), com várias casas e prédios baixos ao redor, e o mar em frente, situam a ação na Praia de Boa Viagem. Eis os dois elementos principais do filme: Clara e sua relação com o seu apartamento, herança de família, onde seus filhos cresceram, local que guarda as memórias que a fazem se lembrar de quem ela é. É nessa cena que uma Clara, de cabelos curtíssimos, por volta de 30 anos, casada e mãe, é homenageada pelo marido por ter vencido o câncer. A homenagem se estende à Tia Lúcia, que completa 70 anos, louvada por seu pioneirismo em questões profissionais e sexuais.

Ainda na primeira parte, acompanha-se a passagem do tempo. Clara é apresentada de cabelos longuíssimos, aos 65 anos. A paisagem urbana de Boa Viagem já não mantém a mesma fisionomia dos anos 1980. O edifício *Aquarius*, a moradia de Clara, parece destoar dos altos prédios construídos ao redor, tanto no tamanho como na

simplicidade. Também parece bem menos povoado, sem porteiro ou vizinhos. Mas o mar que Clara ora olha pela janela, ora nele mergulha, enfatiza o sentido da permanência, da continuidade. A praia, no entanto, já não é mais a mesma: o medo dos tubarões e dos afogamentos, a vigilância do salva-vidas, o lazer comunitário destacado na atividade de gargalhada coletiva da qual os moradores participam na areia. O clima amistoso é quebrado com a vinda de meninos negros e pobres. A tensão aparece no rosto dos participantes e é posteriormente dissolvida pela fala do instrutor: “Tem lugar para todo mundo, vamos manter o respeito”. É uma passagem que assinala bem a tensa convivência, nos espaços públicos, entre classes sociais distintas. A desigualdade é, simultaneamente, uma vergonha e uma ameaça.

A parte dois do filme chama-se “O amor de Clara”. É quando os afetos e desafetos da personagem são apresentados, os afetos, as relações familiares e os amigos, mesmo que nem sempre seus filhos, especialmente sua filha, a compreendam como gostaria. A reivindicação ao cultivo da memória e ao desejo de colecionar objetos sentimentais – como livros, discos e retratos – fazendo-os viver dentro de si e renascendo através deles (BENJAMIN, 1987) não pode ser entendida por uma visão mercantil – em que, quando gosta, é “vintage”, e quando não quer mais, classifica como velho, no sentido de obsoleto.

Como desafeto, a construtora Bonfim antagoniza o grande embate da trama. Clara é pressionada

de todas as formas, inclusive pela imposição do medo, a vender o seu apartamento em nome do progresso. Todos os demais proprietários já venderam e também a pressionam. Clara reivindica o direito de não ceder, mesmo com a “generosa” oferta financeira da construtora. Resiste a diversas coações, desde orgias no apartamento de cima, até ameaças veladas e diretas. Afinal, se ela ainda mora lá e se as paredes estão firmes, o edifício existe, não é um fantasma, nem uma ruína (ou será que o spectral e os destroços – físicos, éticos e políticos já estão ali? *The time is out of joint* (SHAKESPEARE, *Hamlet*, Act 1, scene 5).

A resistência às sabotagens da construtora acontece na parte três, e final, intitulada “o câncer de Clara”. A metáfora da cidade doente é recorrente. Valores são lentamente corroídos sem que se sejam claramente objetivados, como as paredes de uma edificação contaminada por cupins ou um corpo tomado aos poucos pelo câncer. Quase não se notam seu começo e seu avanço, só se percebe o mal quando a estrutura desaba ou o corpo já está todo tomado, levando à morte do sujeito. No filme, é a lógica do capital que promove a naturalização do imaginário de progresso, que “devora a cultura”, em vez de “vincular” o “patrimônio cultural” à própria “experiência” de quem vive (BENJAMIN, 1994). Clara, contudo, segue a lógica progressista tropical, que, quando se faz necessária, não hesita em se valer do privilégio patrimonialista (“quem não é Cavalcanti, é cavalgado”) para descobrir “os

cupins” que podem corroer as paredes do próprio sistema e interferir em seus interesses.

O contraste e a tensão encenados na película ressignificam o jogo destruição/construção, essa polaridade que molda o modernismo do século XX, que se associa a estilhaçamento, trituração da vida/desenvolvimento, renovação (BERMAN, 1986). Tal pragmatismo moderno estende-se pelo século XXI, no qual o sonho utópico da cidade ideal caiu por terra, levando as intervenções urbanas do estado e das corporações a atrelarem tais valores à gentrificação, que vai se agudizando nas megalópoles contemporâneas. De acordo com Argan, a demolição é a “enlutada alegoria da radical incompatibilidade do que resta da cidade com a vida de metrópole” (1992, p.7).

Esta premissa marca a era de *Aquarius*, o filme que busca preservar a dimensão da capital da cinematografia de Kleber Mendonça Filho, ao colocar em relevo os rastros que resistem à fúria urbanística contemporânea. Esses rastros (Spur) que indicam um momento reminiscente como essencialmente anacrônico (intempestivo) é um presente em que as sobrevivências (*Nachleben*)¹⁵

se agitam, atuam (DIDI-HUBERMAN, 2013). Os rastros agregam os nós temporais em que cada imagem leva a pensar como uma montagem de lugares e de tempos diferentes, assegurando que as imagens também sofrem de reminiscências (DIDI-HUBERMAN, 2011b). Fundida às imagens dos cupins e do câncer, quando também amalgama a personagem Clara e o prédio Aquarius, ambos sobreviventes, a doença de Clara, que mutila o seu corpo, remete à ameaça de mutilação de seu apartamento, extensão dela própria. O apartamento (e o prédio Aquarius) também sobrevive(m), mas alegoriza a doença social da cidade: o câncer urbano, a prepotência da construtora (o poder do dinheiro).

Os cupins podem ser associados à peça *A torre de Babel*, de Fernando Arrabal, que dramatiza a decadência da duquesa de Latídia, cujo castelo é leiloado pela Justiça, mas ela se recusa a entregá-lo aos proprietários americanos que construirão em seu terreno um hotel e um supermercado. Para defender seu território, a nobre cega reúne um exército de bêbados e mendigos, e, à maneira de Dom Quixote, acredita que sua tropa é formada de heróis e poetas. Enquanto a ação se desenrola,

15 Seria bastante rentável rastrear o conceito de *Nachleben* (sobrevivência), a partir, por exemplo, dos textos de Didi-Huberman sobre Aby Warburg, ou na deriva dele. Entretanto, não há espaço, neste ensaio sobre o cinema de Kleber Mendonça Filho, para essa tarefa, remontando à origem do conceito e estendendo para outros pensadores que o retomam. Esse estudo sobre as teorias de Warburg se deve, sobretudo, ao colossal trabalho de Didi-Huberman, que pode nos oferecer rastros do conceito de *Nachleben*. Tal conceito, no entanto, não pode ser pensado sem outros termos da obra do autor do *Atlas Mnemosyne*, a exemplo de a “ciência sem nome”, o tempo e a história, o anacronismo, a imaginação, a palavra e a imagem, a sobrevivência da Antiguidade, as fórmulas de *pathos* (*Pathosformel*), o objeto de contemplação como algo vivo, motivo de tensão, o sofrimento como forma de conhecimento e de saber etc. Como diz Didi-Huberman: “trabalhar com Warburg é que nele nada é seguro, pois não conseguiu comentar seu *Atlas* nem escrever um livro sequer, não conseguiu dar uma ideia clara e pública de sua teoria”. Ver DIDI-HUBERMAN, 2011a; CARTA, 2011 e REINALDO, 2015.

ouve-se o ruído dos cupins destruindo o castelo. Sobrevive, contudo, a capacidade humana de resistir e de sonhar. Os cupins são, portanto, a metástase que, silenciosamente, corrói a integridade sadia do corpo humano e urbano. Ou como no poema “O espelho partido” de João Cabral de Melo Neto (1988, 309):

A morte pôs ponto final (...)
Como câncer não como quisto.
Como câncer: signo da vida
Que multiplica e é destrutiva,
Câncer que leva outro mais dentro,
O câncer do câncer, o tempo.

Na era de *Aquarius*, tempos de homens partidos, o tempo é o câncer do câncer, e, nas imediações do presente, realiza o princípio da corrosão, que mata pelo excesso, embora possibilite resistir às pressões urbanas e reivindicar o direito à cidade, seja ela Recife, ou todas, quaisquer. Se a cidade é de seus habitantes e suas fantasias, ela já não oferece tudo, porque ela mesma nos escapa. Torna-se estranha, estrangeira, porque o urbano é o que diariamente vem de fora para nos urbanizar.

Referências

- ARANTES, Otilia. “Uma estratégia fatal. A cultura nas novas gestões urbanas”. In: ARANTES, Otilia, VAINER, Carlos e MARICATO, Erminia. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- ARGULLOL, Rafael. “A cidade turbilhão”. In: **Revista do Patrimônio**. Número 23, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. **Power Inferno**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- BATTALLER, Maria Alba Sargatal. “O estudo da gentrificação”. In: **Revista Continentes (UFRRJ)**, ano 1, número 1, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única. Obras escolhidas. Volume II**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Magia e Técnica. Arte e Política. Obras escolhidas. Volume I**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”[1939]. In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BERMAN, Marshal. **Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine (org.). **De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos**. São Paulo: Annablume, 2006.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CARTA. Revista de Pensamiento y Debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid, número 2, 2011. Dossiê “Aby-Warburg: cómo llevar el mundo a cuestras?”.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. Artes de Fazer**. Petrópolis, Vozes, 2008.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. La condition de des images. In: AUGÈ, Marc; DIDI_HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. **L'expérience des images**. Paris: INA Éditions, 2011b.

_____. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. "Cenas urbanas. Identidades em fragmentos e crises de representação". In: PEREIRA, M.; GOMES, R. e FIGUEIREDO, V. (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2004.

_____. Babel do século XXI: do mito às mídias, **Revista E-Compós**, vol. 11, n.1 jan-jun 2008. Disponível para download: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/285/253>. Acesso 21/01/2017

HARVEY, David. "O direito à cidade". In: **Revista Piauí**. n. 82, Julho, 2013.

KANG, Jaeho. "O espetáculo da modernidade. A crítica da cultura de Walter Benjamin". In: **Revista Novos Estudos CEBRAP**, p. 215-233. Julho, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2011.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MATTOS, Olgária Chain Féres, **Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010

MELO NETO, João Cabral de. **Museu de tudo e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

OTTE, Geog. "Vestígios da experiência e índices da modernidade. Traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin". In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

PRYSTHON, Ângela Freire. Paisagens em desaparecimento. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço. **Revista E-Compós**, jan/abril 2017. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/1348/919>. Acessado em agosto de 2017.

REINALDO, Gabriela. A paixão segundo A. W. – notas sobre o ritual da serpente e as pathosformeln no pensamento de Aby Warburg. **Revista E-Compós**, set./dez 2015. Disponível em: [file:///C:/Users/catedra/Downloads/1172-5535-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/catedra/Downloads/1172-5535-1-PB%20(1).pdf). Acessado em março de 2018.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. "Apresentação". In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público. As tiranias da intimidade**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SICILIANO, Tatiana O. "A cultura das mídias e a experiência urbana na Belle Époque carioca". In: **Anais**. GT Cultura das Mídias, XXV Encontro Anual da Compós, UFG, Goiânia, 2016.

SIMMEL, Georg. **On individuality and social forms**. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

_____. "As grandes cidades e a vida do espírito"

[1903]. In: **Revista Mana: Estudos de Antropologia Social**. Vol. 11, No 2, outubro de 2015.

SHORSKE, Carl. **Viena fin-de-siècle: Política e cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOLIBAKKE, Karl Ivan. "The Passagen-Werk Revisited". GOEBEL, Rolf J. (ed.) **A Companion to the Works of Walter Benjamin**. Rochester, NY: Camden House, 2009.

VAINER, Carlos. "Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano". In: ARANTES, Otilia, VAINER, Carlos e MARICATO, Erminia. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VELHO, Gilberto. **Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

Filmografia:

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2016, 145 min.

BABEL. Direção: Alejandro González Iñárritu. Estados Unidos, México e França, 2006, 143 min.

RECIFE frio. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2009, 24 min.

SOM ao redor, O. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2013, 131 min.

Trace and survival images in the Aquarius age: corrosion and gentrification in Kléber Mendonça Filho metropolis

Abstract

The films made by Kléber Mendonça Filho, especially Aquarius (2016), provide a reflection about the contemporary metropolis representations and its political and ethical. The problematic of the right to the city (Lefebvre) is discussed from the imperative of progress - relationship between demolition / construction, erasure of memory, combined with the gentrification processes. The protagonist resistance action may be associated with the categories “trace” (Benjamin) and “survival of the Image” (Didi-Huberman). The contemporary city is allegorized in an idea of corrosion: images of cancer and termites. The disease of the human body and of the urban body, whose locus is the metropolis.

Keywords

Kleber Mendonça Filho films. Representation of the contemporary city. Phenomena of gentrification.

Rastros y imagenes sobrevivientes en Acuario era: corrosión y gentrificación en la metropolis de Kléber Mendonça Filho

Resumen

Las películas de Kléber Mendonça Filho, especialmente Aquarius (2016), proponen una reflexión sobre las representaciones de las metrópolis y sus implicaciones políticas y éticas. El derecho a la ciudad (Lefebvre) del punto de vista de lo imperativo del progreso - la demolición y construcción, lo borramiento de la memoria, junto con los procesos de gentrificación. La resistencia de la acción de la protagonista marca la trama, que podemos relacionar a las categorías “rastros” (Benjamin) y la “sobrevivencia de la imagen” (Didi-Huberman). La ciudad contemporánea es alegorizada en las imágenes de cáncer y de las termitas, que remetem a la corrosión: una enfermedad del cuerpo humano y urbano, propia de la grand ciudad.

Palabras-clave

Películas de Kleber Mendonça Filho. Representación de la ciudad contemporánea. Fenómenos de gentrificación.

ID 1438

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compos, Brasília, v.21, n.1, jan./abr. 2018.

 Recebido em:
02 de novembro de 2017

 Aceito em:
19 de março de 2018


Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | www.e-compos.org.br | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.

Brasília, v.21, n.1, jan./abr. 2018.

A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

Indexada por Latindex | www.latindex.unam.mx

CONSELHO EDITORIAL

Ada Cristina Machado Silveira, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Alda Cristina Silva da Costa, Universidade Federal do Pará, Brasil
Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Ana Regina Barros Rego Leal, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Ana Carolina Rocha Pessôa Temer, Universidade Federal de Goiás, Brasil
André Luiz Martins Lemos, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Angela Cristina Salgueiro Marques, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Ângela Freire Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Antonio Carlos Hohlfeldt, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Arthur Ituassu, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Bruno Campanella, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Cláudio Novaes Pinto Coelho, Faculdade Cásper Líbero, Brasil
Cárlida Emerim, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Carlos Eduardo Franciscato, Universidade Federal de Sergipe, Brasil
Daniilo Rothberg, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Denise Tavares da Silva, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Diógenes Lycarião, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil
Eliza Bachega Casadei, Escola Superior de Propaganda e Marketing – SP, Brasil
Eneus Trindade, Universidade de São Paulo, Brasil
Erick Felinto de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Eryl Vieira Júnior, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Francisco de Assis, FIAM-FAAM Centro Universitário, Brasil
Francisco Elinaldo Teixeira, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Francisco Gilson R. Pôrto Jr., Universidade Federal do Tocantins, Brasil
Frederico de Mello Brandão Tavares, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
Gabriela Reinaldo, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Gilson Vieira Monteiro, Universidade Federal do Amazonas, Brasil
Gustavo Daudt Fischer, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Itania Maria Mota Gomes, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Jiani Adriana Bonin, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
José Afonso da Silva Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
José Luiz Aídar Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Josefete Maria Monzani, Universidade Federal de São Carlos, Brasil
Juçara Gorskí Brites, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Juliana Freire Gutmann, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Laura Loguerio Cânepa, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil
Leonel Azevedo de Aguiar, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Leticia Cantarella Matheus, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Luciana Coutinho Souza, Universidade de Sorocaba, Brasil
Maria Ataíde Malcher, Universidade Federal do Pará, Brasil
Maria Elisabete Antonioli, Escola Superior de Propaganda e Marketing – SP, Brasil
Maria das Graças Pinto Coelho, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Marialva Carlos Barbosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Marcel Vieira Barreto Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Marcia Tondato, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Marii Santos, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
Márcio Souza Gonçalves, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Maurício Mario Monteiro, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil
Mayka Castellano, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Mozahir Salomão Bruck, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil
Nisia Martins Rosario, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Paolo Demuru, Universidade Paulista, Brasil
Paula Melani Rocha, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
Potiguara Mendes Silveira Jr., Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Priscila Ferreira Perazzo, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil
Rafael Cardoso Sampaio, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Rafael Tassi Teixeira, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Regiane Lucas Garcês, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Regiane Regina Ribeiro, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Renata Pitombo Cidreira, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil
Renato Essenfelder, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Roberto Elísio dos Santos, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil
Rodolfo Rorato Londero, Universidade Estadual de Londrina, Brasil
Roseli Figaro, Universidade de São Paulo, Brasil
Simone Maria Andrade Pereira de Sá, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Sofia Cavalcanti Zanforlin, Universidade Católica de Brasília, Brasil
Sônia Caldas Pessoa, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Tatiana Oliveira Siciliano, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Thais de Mendonça Jorge, Universidade de Brasília, Brasil
Valquíria Michela John, Universidade Federal do Paraná, Brasil

CONSELHO CIENTÍFICO

Cristiane Freitas Gutfreind, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil | **Eduardo Antônio de Jesus**, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil | **Eduardo Morettin**, Universidade de São Paulo, Brasil | **Irene de Araújo Machado**, Universidade de São Paulo, Brasil | **Miriam de Souza Rossini**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Igor Pinto Sacramento, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil | **Kelly Cristina de Souza Prudencio**, Universidade Federal do Paraná, Brasil | **Osmar Gonçalves dos Reis Filho**, Universidade Federal do Ceará, Brasil | **Rafael Grohmann**, Faculdade Cásper Líbero, Brasil | **Thaiane Moreira de Oliveira**, Universidade Federal Fluminense, Brasil (editores associados)

CONSULTORES AD HOC

Afonso de Albuquerque, Universidade Federal Fluminense, Brasil | **Cláudia Lago**, Universidade de São Paulo, Brasil | **Cesar Baio Santos**, Universidade Federal do Ceará, Brasil | **Eduardo Pellanda**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil | **Francisco Rüdiger**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil | **Karina Witowicz**, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil | **Luis Mauro Sa Martino**, Faculdade Cásper Líbero, Brasil | **Norval Baitello Jr.**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil | **Pedro Guimarães**, Universidade de Campinas, Brasil

EQUIPE TÉCNICA

ASSISTENTES EDITORIAIS **Márcio Zanetti Negrini** e **Melina Santos** |
 REVISÃO DE TEXTOS **Fátima Ali** | EDITORAÇÃO ELETRÔNICA **Roka Estúdio**

COMPÓS | www.compos.org.br

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente

Marco Roxo

Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFF
marcos-roxo@uol.com.br

Vice-Presidente

Isaltina Gomes

Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFPE
isaltina@gmail.com

Secretária-Geral

Gisela Castro

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo – ESPM
castro.gisela@gmail.com

CONTATO | revistaecompos@gmail.com