

O CORPO COMO ARQUIVO DA MEMÓRIA CULTURAL NO CINEMA NEORREGIONALISTA: UMA ANÁLISE DE AQUARIUS E DE PIEDADE

THE BODY AS AN ARCHIVE OF CULTURAL MEMORY IN NEORREGIONALIST
CINEMA: AN ANALYSIS OF AQUARIUS AND PIEDADE

Linguística & Letras e Artes • 11/10/2026

REGISTRO DOI: [10.70773/revistatopicos/791608267](https://doi.org/10.70773/revistatopicos/791608267)

Raquel Leal de Carvalho¹

Herasmo Braga de Oliveira Brito²

RESUMO

Este artigo analisa o corpo como suporte da memória cultural no cinema neorregionalista urbano, a partir dos filmes *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, e *Piedade* (2019), de Cláudio Assis. De abordagem qualitativa, interpretativa e teórico-analítica, a pesquisa fundamenta-se nas contribuições de Le Breton (2010), Bosi (1994; 2003) e Assmann (2011), compreendendo o corpo como espaço de inscrição de experiências, pertencimentos e temporalidades. A análise evidencia diferentes formas de representação da memória corporal nas duas obras. Em *Aquarius*, o corpo de Clara relaciona-se à permanência, à experiência acumulada e à resistência ao apagamento, especialmente por meio das marcas do envelhecimento e da cicatriz decorrente do câncer. Em *Piedade*, os corpos são representados sob uma perspectiva de desgaste, vulnerabilidade e transformação, materializando as marcas das experiências vividas e das tensões que atravessam os sujeitos. Conclui-se que o corpo ultrapassa sua dimensão física e constitui-se como arquivo vivo da memória cultural, preservando e tornando visíveis experiências individuais e coletivas.

Palavras-chave: Memória cultural; Corpo; Cinema neorregionalista; *Aquarius*; *Piedade*.

ABSTRACT

This article analyzes the body as a vehicle for cultural memory in urban neo-regionalist cinema, drawing on the films *Aquarius* (2016), by Kleber Mendonça Filho, and *Piedade* (2019), by Cláudio Assis. Employing a qualitative, interpretive, and theoretical-analytical approach, this study draws on the work of Le Breton (2010), Bosi (1994; 2003), and Assmann (2011), understanding the body as a space where experiences, affiliations, and temporalities are inscribed. The analysis highlights different forms of representation of bodily

memory in the two films. In *Aquarius*, Clara's body is associated with permanence, accumulated experience, and resistance to erasure, particularly through the signs of aging and the scar resulting from cancer. In *Piedade*, bodies are represented from a perspective of wear and tear, vulnerability, and transformation, embodying the marks of lived experiences and the tensions that the characters endure. It is concluded that the body transcends its physical dimension and functions as a living archive of cultural memory, preserving and making visible both individual and collective experiences.

Keywords: Cultural memory; Body; Neo-regionalist cinema. *Aquarius*; *Piedade*.

1. INTRODUÇÃO

O cinema neorregionalista brasileiro contemporâneo amplia as possibilidades de representação das experiências culturais e sociais, atribuindo à memória cultural papel significativo na construção de narrativas relacionadas ao espaço urbano nordestino. Nesse contexto, *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, e *Piedade* (2019), de Cláudio Assis, constituem objetos relevantes para a compreensão das relações entre memória, corpo e experiência cotidiana, uma vez que as obras apresentam diferentes formas de inscrição da memória cultural nas vivências de seus personagens.

Partindo dessa perspectiva, o estudo busca compreender de que modo os corpos se configuram como suportes da memória cultural em *Aquarius* e *Piedade*. Considera-se que a memória não se limita à lembrança de acontecimentos passados, mas manifesta-se também por meio de gestos, hábitos, afetos, práticas cotidianas e formas de ocupação dos espaços. O corpo, nesse sentido, constitui uma

dimensão material da experiência, permitindo que determinadas referências culturais sejam incorporadas, preservadas e ressignificadas.

Este trabalho justifica-se, primeiramente, pela lacuna científica no que concerne às investigações acerca do neorregionalismo cinematográfico. Observa-se uma quantidade considerável de pesquisas que analisam o cinema nacional regionalista e nordestino sob o enfoque do sertão, enquanto o espaço urbano nordestino aparece de forma menos recorrente como eixo analítico, sobretudo quando considerado a partir da perspectiva estética da memória, e não apenas como cenário. Nesse sentido, a pesquisa busca contribuir para o aprofundamento acadêmico das discussões sobre a memória como categoria estética, e não somente temáticas, articulando de forma integrada o cinema e o neorregionalismo.

Em segundo lugar, a escolha de *Aquarius* e *Piedade* como objetos de análise justifica-se por ambos integrarem o mesmo contexto do cinema neorregionalista pernambucano. Embora partam de problemáticas semelhantes, os filmes desenvolvem respostas estéticas distintas para representar a memória urbana: em *Aquarius*, ela manifesta-se como permanência e resistência diante das transformações impostas pelo capital; em *Piedade*, predomina a representação da ruína, do apagamento e da desagregação dos vínculos com o espaço. Essa convergência temática, associada às diferenças na construção estética e simbólica do espaço, torna a análise comparativa particularmente relevante, pois permite compreender como o cinema neorregionalista urbano elabora diferentes formas de representar a memória.

Por fim, torna-se indispensável debater os perigos do apagamento simbólico e da perda de pertencimento urbano diante dos processos contemporâneos de mercantilização do espaço. O cinema, enquanto arte reflexiva e crítica, assume papel fundamental na preservação e na valorização de experiências individuais e coletivas, funcionando, em muitos casos, como arquivo sensível das memórias culturais e dos modos de vida urbanos.

2. CINEMA NEORREGIONALISTA

Ao longo da trajetória do cinema brasileiro, observa-se a recorrência de uma estética de feição regionalista, frequentemente mobilizada como forma de afirmação identitária da nação. Apesar de que essa perspectiva tenha sofrido desgaste ao longo do tempo, ela ressurge no período posterior ao chamado “Cinema da Retomada” (1995–2002). Nesse contexto, a estreia de *Central do Brasil* (1998), dirigido por Walter Salles, marca a reaproximação do país com o circuito internacional.

É nesse horizonte que Braga (2021), no ensaio *A configuração da estética neorregionalista na produção cinematográfica contemporânea*, sugere a retomada das tensões sociais e humanitárias, bem como uma renovada busca por identidade cultural, a partir de *Central do Brasil*. Segundo o autor, essa obra constitui o ponto de inflexão que impulsiona o nascimento do chamado *Neorregionalismo Cinematográfico Nacional*, movimento que reinscreve nos audiovisuais brasileiros elementos de representação simbólica.

Para Braga (2021), a primeira particularidade que distingue o cinema neorregionalista das representações regionalistas tradicionais reside

na reconfiguração das personagens femininas. Se antes elas apareciam, majoritariamente, como figuras coadjuvantes no desenvolvimento narrativo, no neorregionalismo passam a assumir maior centralidade dramática e autonomia. Embora nem sempre ocupem posições protagonistas, Braga (2021) observa que essas personagens deixam de operar de modo passivo, afirmando-se como sujeitos de desejo, conflito e ação.

Outro aspecto destacado por Braga (2021) para compreender o Neorregionalismo Cinematográfico é o lugar ocupado pelo espaço. Tradicionalmente reduzido a cenário, o espaço passa, na produção recente, a operar como dimensão formativa e subjetiva, constituindo e sendo constituído pelos sujeitos. Influenciadas por leituras sociológicas e históricas, tais obras compreendem o espaço como componente ativo da narrativa, capaz de tensionar identidades, deslocar personagens e produzir inquietações existenciais (Braga, 2021).

Nesse sentido, Braga (2021) identifica quatro categorias espaciais no cinema neorregionalista: espaço-lembrança, espaço-conflito, espaço-personagem e espaço-identidade. O espaço-lembrança se caracteriza pela vinculação afetiva do sujeito a vivências e narrativas pretéritas, conferindo-lhe uma sensação de pertencimento. Já no espaço-conflito, mesmo diante de vínculos identitários, o personagem rejeita o território, tornando-se figura deslocada. O espaço-personagem, por sua vez, emerge quando o ambiente atua sobre a narrativa e assume protagonismo simbólico, funcionando como agente dramático. Por fim, o espaço-identidade refere-se à constituição de um universo autossuficiente, no qual a coexistência entre rural e urbano molda a experiência dos sujeitos e reafirma o território como horizonte vital.

Além disso, destaca-se a valorização da memória cultural como marca estrutural do neorregionalismo. Essa memória se expressa na religiosidade, na oralidade, nos trajes, na arquitetura doméstica, nas práticas sociais e nos costumes locais. Segundo Braga (2021, p. 98), essa dimensão cultural “é o que possibilita a configuração dos sujeitos/personagens, situando-os diante do mundo e singularizando-os”, afastando-os de representações artificiais e de modismos homogeneizantes e reafirmando, assim, a potência das territorialidades simbólicas.

Braga (2021) insere a filmografia de cineastas como Kleber Mendonça Filho, Petrus Cariry, Frederico Machado e Karim Aïnouz como exemplificação dessas novas configurações estéticas, ainda que ressalte a existência de outros nomes igualmente relevantes no cenário contemporâneo. Em seu ensaio, o autor analisa obras como *O Céu de Suely* (2006) e *A Vida Invisível* (2019), de Karim Aïnouz; *Mãe e Filha* (2012), *Clarisse ou alguma coisa sobre nós dois* (2017) e *O Barco* (2020), de Petrus Cariry; *Exercício do Caos* (2012), *O Signo das Tetas* (2016) e *Lamparina da Aurora* (2017), de Frederico Machado; além de *O Som ao Redor* (2013), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho. Braga (2021) observa, contudo, que essas obras podem incorporar características que extrapolam o escopo estrito do neorregionalismo, uma vez que o cinema, enquanto linguagem artística, frequentemente estabelece diálogos transversais com múltiplas vertentes.

3. METODOLOGIA

Esta pesquisa tem caráter qualitativo e interpretativo, de natureza teórico-analítica, voltada à análise comparativa dos filmes *Aquarius* e *Piedade*. A escolha do corpus justifica-se pelo fato de ambas as

obras integrem o contexto do neorregionalismo urbano pernambucano e permitirem examinar, sob perspectivas distintas, a construção estética da memória cultural. A comparação não busca estabelecer hierarquias entre os filmes, mas identificar aproximações, singularidades e procedimentos estéticos relacionados à representação do corpo como elemento de inscrição e transmissão da memória cultural.

A leitura comparativa parte da identificação de elementos comuns aos dois filmes, observando como cada obra constrói corporalmente experiências, marcas, permanências e formas de pertencimento por meio da narrativa, da *mise-en-scène*, da fotografia, da composição dos enquadramentos, da movimentação dos personagens e da sonoridade.

A análise fílmica realizou-se a partir de visionamento sistemático das obras, orientado especificamente para a identificação das formas de representação do corpo relacionadas à memória cultural. O procedimento analítico fundamentou-se na seleção de sequências significativas, considerando a presença, a caracterização, a corporalidade e a interação dos personagens como elementos capazes de materializar experiências individuais e coletivas, em diálogo com as proposições de David Bordwell e Kristin Thompson (2013) acerca da organização narrativa e da análise do filme.

A partir dos sucessivos visionamentos, foram selecionadas intencionalmente as sequências consideradas mais pertinentes aos objetivos da pesquisa e às categorias analíticas adotadas. A seleção concentrou-se nos momentos em que a representação corporal apresenta potencial para evidenciar processos de construção, permanência, transmissão ou resignificação da memória cultural.

Para cada sequência selecionada, foram observados aspectos da linguagem cinematográfica relacionados à representação do corpo, como enquadramento, duração dos planos, movimento de câmera, composição da cena, gestualidade, postura, deslocamento, expressão corporal e relação do corpo com os demais elementos da narrativa. A interpretação desses recursos foi articulada às categorias teóricas mobilizadas na pesquisa, buscando compreender de que modo o corpo é construído esteticamente como lugar de inscrição, preservação e manifestação da memória cultural

4. APONTAMENTOS INICIAIS: A MEMÓRIA CULTURAL

Como destaca Ecléa Bosi (1994), em *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*, a construção da memória não se dá de forma isolada, mas se forma mediante interações, convivências e trocas de experiências. Esse caráter multifacetado da memória a torna intrinsecamente ligada à cultura, visto que, conforme Certeau (1995, p. 239), “a cultura oscila mais essencialmente entre duas formas, das quais uma sempre faz com que se esqueça da outra. De um lado, ela é aquilo que ‘permanece’; do outro, aquilo que se inventa”. Nesse contexto, infere-se que a memória se concentra no que “permanece”, nas tradições e nas “ritualizações sociais”³. São hábitos que foram transmitidos e guardados; isto é, a memória contribui para a permanência da cultura, ainda que a relação entre ambas não seja fixa, pois os elementos culturais são constantemente reinterpretados e recriados.

Diante dessa relação dinâmica entre memória e cultura, marcada tanto pela permanência quanto pela reinvenção, observa-se que, em contextos contemporâneos, atravessados por intensas transformações sociais e pelo pungente processo de globalização,

muitas manifestações culturais enfrentam o impasse da dissolução e, por vezes, o completo apagamento. Tal processo decorre, em grande medida, da crescente influência de práticas de consumo e referências culturais de circulação global, que podem tensionar formas de produção cultural local ao favorecer a incorporação de padrões estéticos e mercadológicos compartilhados. Como reação a esse cenário, a memória torna-se elemento primordial para a recuperação e preservação cultural, funcionando como uma âncora que mantém vivas, por exemplo, as manifestações regionalistas do país.

Ao se referir à memória cultural presente em obras cinematográficas neorregionalistas, Braga (2021) destaca a valorização, direta ou indireta, de elementos como a religiosidade, as falas, os vestuários, a arquitetura das casas, os ambientes e os costumes dos personagens, dentre outros aspectos. Nesse sentido, a memória não se apresenta apenas como conteúdo temático, mas como dimensão constitutiva das formas de representação. Para Braga (2021, p. 98), essa memória cultural, marcada por traços regionais, “é o que possibilita a configuração dos sujeitos/personagens, situando-os diante do mundo e singularizando-os”, o que os distancia dos modismos e de uma cultura artificial.

Essa concepção é reforçada por Bosi (1994), para quem a memória está ancorada nas lembranças grupais, formando, desse modo, um sistema que subsiste ao tempo. Para a autora, é necessário confrontar e comunicar, para que as impressões ganhem consistência e se tornem uma memória coletiva significativa. Bosi (1994) também destaca que muitos acontecimentos são esquecidos e, por conseguinte, muito se perde com o tempo. Isso evidencia que nem toda memória é preservada: há apagamentos e silenciamentos,

favorecendo crises existenciais, crises do espaço e a perda da identidade.

No espaço urbano, esse processo de apagamento assume contornos mais intensos, pois, sendo o grupo o suporte da memória, e considerando que, no ambiente citadino, as pessoas podem estar sujeitas à dispersão dos vínculos, a memória tende a enfraquecer e a perder sustentação. Bosi (2003), em *O Tempo Vivo da Memória*, ao discutir a dispersão da memória no contexto urbano, ressalta os perigos de se revisitar apenas a versão da “história oficial”, fixa e registrada em livros, sem recorrer à vivacidade das experiências, marcadas por afetos e nuances.

Diante desse cenário de crise da memória no contexto urbano, o cinema se movimenta como uma importante ferramenta que tensiona, reativa e produz experiências de memória. No neorregionalismo cinematográfico, a memória não se apresenta de modo folclorizado ou idealizado; ao contrário, pode ser representada de forma fragmentada, atravessada pela crise urbana. O cinema neorregionalista, além de evidenciar momentos de saliência da memória cultural, inscrita, sensivelmente, nos corpos, nos objetos e nas práticas cotidianas, também expõe elementos culturais em ruína, em disputa e em condição de silenciamento. Nesse sentido, pode-se inferir que as obras cinematográficas dessa estética neorregionalista reinscreve, ao seu modo, diferentes concepções de memória cultural.

4.1. O Corpo Como Arquivo da Memória Cultural: *Aquarius* e *Piedade*

A memória não se configura apenas nas narrativas orais ou escritas, nos discursos ou nos arquivos institucionais, mas está presente na própria experiência diária, nos gestos e no corpo dos indivíduos. O corpo constitui uma espécie de arquivo vivo que guarda marcas e registra culturas, expressando identidades e comportamentos culturais. O antropólogo David Le Breton (2010), na obra *A sociologia do corpo*, afirma que a marcação social e cultural do corpo é atravessada pelo coletivo, isto é, funciona como arquivo de memória porque a sociedade nele escreve. Há, segundo o autor, marcas corporais, como cicatrizes, deformações e modificações, que comunicam cultura, pertencimento e posição social. Essa inscrição corporal não é neutra, mas expressa as construções culturais do sujeito.

Em outra discussão a respeito da corporeidade, Le Breton (2011) aponta que o corpo, na Idade Média, era concebido como grotesco, mostrando-se excessivo e em transgressão, enquanto, na modernidade, passa a ser separado do coletivo, tornando-se individual e isolado. Diante disso, infere-se que as configurações do corpo, assim como a memória cultural, não são estáticas, mas se transformam historicamente. Com a separação do corpo advinda da modernidade, a memória nele inscrita também se fragmenta.

Essa noção de grotesco também é desenvolvida por Costa (2025), no trabalho intitulado *A Estética do Desvio: o cinema grotesco como recurso estético e ético para romper com a normatização da Arte e ampliar a percepção do real*. A autora afasta-se da concepção do grotesco como simples excesso estético ou estratégia de choque, compreendendo-o como uma forma de representação capaz de revelar aspectos da realidade frequentemente ocultos pelos padrões de normalização social. Nessa perspectiva, o grotesco

desloca o corpo do campo da idealização para evidenciar sua vulnerabilidade, sua violência e sua historicidade. Como afirma a autora, “o grotesco aparece quando o corpo deixa de ser idealizado e passa a ser mostrado em sua fragilidade, em sua violência, em sua sexualidade ou em sua transformação” (Costa, 2025, p. 19). Desse modo, o corpo deixa de funcionar apenas como elemento narrativo e passa a constituir um espaço de inscrição de experiências históricas, culturais e sociais que resistem aos processos de apagamento.

Para Costa (2025), a função do grotesco não consiste em produzir fascínio ou entretenimento, mas em romper com os mecanismos que suavizam ou invisibilizam determinados conflitos sociais. Nesse sentido, “o grotesco insiste no corpo, na deformidade, na violência não conciliada, não para produzir fascínio, mas para impedir que certas realidades sejam suavizadas” (Costa, 2025, p. 25). Mais adiante, ao discutir a chamada “estética do desvio”, a autora acrescenta que “o desvio reorganiza o olhar acostumado e restitui à arte sua potência crítica” (Costa, 2025, p. 26). Assim, o corpo grotesco pode ser compreendido como um arquivo de memória cultural, pois conserva e torna visíveis marcas da exploração, da violência, da exclusão e das relações de poder que atravessam a experiência coletiva, permitindo que essas memórias permaneçam ativas na representação cinematográfica.

Nesse contexto, a inscrição da memória no corpo, quando transposta para o campo cinematográfico, não se limita ao nível temático, mas se configura como elemento constitutivo da linguagem fílmica. Xavier (2003), no livro *O Olhar e a Cena*, defende que a imagem ganha significado a depender de sua elaboração, como enquadramento, recorte, montagem e contexto. Nesse

sentido, o corpo, enquanto imagem, é produzido pela linguagem cinematográfica; logo, sua memória não é simplesmente mostrada, mas construída. Tal concepção permite analisar como o corpo é concebido como memória cultural no cinema neorregionalista urbano, a partir de *Aquarius* e *Piedade*.

O filme *Aquarius* constrói, em sua *mise-en-scène*, uma memória notadamente corporal. O enredo se inicia com a festa de aniversário de tia Lúcia, mulher de setenta anos descrita pelos sobrinhos como alguém de seu tempo, por ter realizado feitos considerados, para a época, uma ruptura com os ideais do patriarcado. Enquanto Lúcia é homenageada, são exibidas cenas em *flashback* de suas lembranças eróticas, nas quais aparecem o corpo nu e a sexualidade explícita.

É interessante destacar que a memória da personagem não é exposta por meio de documentos ou relatos históricos, mas pela experiência sensível, pelo corpo, pelo desejo e pelo erotismo. Essa perspectiva se aproxima da interpretação de Le Breton (2010, p. 7), segundo a qual a existência é corporal, uma vez que “o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída”. Em outras palavras, o corpo não é apenas matéria, mas o meio pelo qual sentimos, percebemos e produzimos sentido para a vida.

Esse fragmento inicial já elucida a dinâmica central da trama: a recusa ao apagamento. O corpo envelhecido, sob a lógica contemporânea, tende a ser invisibilizado e dessexualizado; no entanto, a obra associa a celebração dos setenta anos à vivacidade, ao prazer e ao erotismo. Essas lembranças reaparecem vinculadas ao sensorial, mantendo-se vivas e atuais. Inclusive, a técnica utilizada na construção do *flashback* não recorre ao preto e branco ou a

tonalidades escuras, mas a uma leve neblina esbranquiçada, que parece remeter mais ao sonho e ao desejo do que a algo definitivamente passado.

A dimensão corporal da memória também se evidencia na cena da “terapia do riso” na praia, em que várias pessoas, entre elas Clara, deitam-se no chão e se unem na exteriorização do riso. A sobreposição dos corpos, o contato físico e a troca afetiva rompem, ainda que momentaneamente, com o isolamento e com a lógica moderna individualista do corpo⁴. Nesse contexto, a relação corpórea configura-se como experiência compartilhada e como símbolo de ligação coletiva, em consonância com a formulação de Le Breton (2010), ao relacionar o corpo às formas de sociabilidade comunitária.

A construção dessa sequência também evidencia uma estratégia narrativa de subversão das expectativas. Conforme observa Andrade (2017), Kleber Mendonça Filho conduz inicialmente o olhar do espectador para interpretações associadas à erotização dos corpos e, posteriormente, à possibilidade de um conflito envolvendo os meninos negros que se aproximam da praia. No entanto, essas expectativas são continuamente frustradas quando a narrativa revela tratar-se de uma prática coletiva de convivência e acolhimento. Esse deslocamento rompe com imaginários socialmente cristalizados e redireciona a atenção para a dimensão comunitária da cena. Os corpos deixam de representar ameaça ou desejo individual para constituírem uma experiência compartilhada.

Nesse contexto, a sobreposição dos corpos, o contato físico e o riso coletivo materializam aquilo que Le Breton (2010) compreende como a dimensão relacional do corpo. Mais do que suporte

biológico, o corpo constitui um lugar de interação social e de construção simbólica dos vínculos humanos. A memória cultural manifesta-se, assim, não apenas nas lembranças individuais de Clara, mas nas práticas corporais compartilhadas.

Se, como aponta David Le Breton (2010), o corpo é o lugar onde a experiência se inscreve, a cicatriz de Clara pode ser inicialmente compreendida como uma marca biográfica, vinculada à memória individual de sua experiência com o câncer. Entretanto, sua dimensão não se restringe à história particular da personagem. Ao inscrever no corpo feminino uma experiência atravessada pela doença, pelo envelhecimento e pelas transformações físicas decorrentes da passagem do tempo, a cicatriz estabelece uma relação com significados socialmente compartilhados acerca do corpo, da feminilidade e da temporalidade. Não se trata de considerar a cicatriz, em si mesma, como memória cultural, busca-se compreender como o filme transforma uma experiência individual em signo de experiências coletivas e culturalmente reconhecíveis. A memória individual de Clara, portanto, constitui o ponto de partida para uma dimensão cultural da memória, na medida em que sua experiência corporal ultrapassa a esfera estritamente biográfica e se articula a questões que dizem respeito à representação social do corpo feminino, ao envelhecimento e às marcas produzidas pelo tempo.

Essa dimensão torna-se ainda mais evidente quando a marca corporal de Clara é colocada em relação com o próprio espaço de *Aquarius*. O corpo envelhecido e marcado pela experiência, assim como o edifício, carrega vestígios de um tempo que não pode ser completamente apagado. A cicatriz e a arquitetura tornam-se formas distintas de materialização da passagem temporal: enquanto

a primeira registra no corpo uma experiência biográfica atravessada por significados culturais, a segunda conserva, em sua materialidade, práticas, relações e modos de habitar construídos ao longo do tempo. A aproximação entre ambas permite perceber como o filme articula memória individual e memória cultural por meio de diferentes suportes materiais.

Figura 1. Cicatriz de Clara



Fonte: Aquarius. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Videofilmes e Globo Filmes, 2016.

Na composição da cena, o corpo é apresentado com neutralidade, sob enquadramento médio, no qual a câmera integra a cicatriz sem, contudo, enfatizá-la. Não há contrastes fortes nem erotização; a iluminação é natural e realista. Destaca-se a postura firme de Clara, cujo olhar estável evidencia a ausência de constrangimento. A vida seguiu, com marcas, mas sem vitimização. A escolha formal do enquadramento prolonga a duração do olhar e conduz o espectador a encarar a cicatriz como parte integrada do corpo, e não como elemento excepcional. O som ambiente contribui para a continuidade dessa percepção. Essas escolhas técnicas orientam a construção do olhar, uma vez que o sentido da imagem não se reduz ao que é mostrado, mas se produz pela forma como é

construído, em consonância com a reflexão de Ismail Xavier (2003) acerca da dimensão semântica da cena.

A cicatriz de Clara não é abstrata, e a obra cinematográfica faz questão de apresentar a personagem sem separá-la de seu envelhecimento, de suas marcas e de sua memória corporal. O corpo não é acessório, pois, como destaca Le Breton (2011, p. 52), “não se pode então considerar o homem isoladamente de seu corpo”. A *mise-en-scène* continua a apresentar a jornalista em sua inteireza e atividade; a cicatriz não a reduz.

Seu corpo funciona como arquivo da memória, na forma de uma inscrição corporal. Essa perspectiva conecta-se à ideia de Aleida Assmann (2011), em *Espaços da recordação*, ao destacar que a memória necessita de suportes para se manter. O corpo de Clara resiste ao apagamento, sobretudo no contexto em que a construtora pretende demolir o prédio e, com ele, apagar a história e o “velho”. A personagem permanece e guarda, em seu próprio corpo, marcas do tempo. Assim, seu corpo preserva a memória cultural ao transmitir vestígios e tensionar o esquecimento.

Para além da cicatriz, o filme amplia essa relação entre corpo e memória em outra sequência. A lógica da mercantilização, que considera o edifício antigo pouco atrativo do ponto de vista estético - chegando, inclusive, a propor a estrangeirização do nome do novo empreendimento -, também incide sobre Clara, que passa a ser vista sob um olhar estigmatizante da velhice, sendo considerada obsoleta. Em determinados momentos, o proprietário da construtora chega a questionar sua idade para viver sozinha. A personagem, no entanto, resiste tanto ao apagamento de seu espaço quanto à desvalorização de seu corpo.

Em *Aquarius* é possível observar uma relação contundente entre espaço, corpo e memória, uma vez que esses três eixos parecem constituir uma mesma simbiose. O espaço habitado, representado pelo apartamento, adquire significado por meio da presença física de Clara, cujo corpo amadurece e envelhece em paralelo ao próprio edifício. Ambos carregam marcas do tempo e preservam não apenas memórias individuais, mas também vestígios de uma memória cultural coletiva. A memória impregna-se simultaneamente no espaço físico e no corpo da protagonista. Desse modo, constata-se a tríade espaço-corpo-memória como um dos pilares da preservação identitária no neorregionalismo contemporâneo. Inclusive, o valor memorialístico de alguns objetos, como a cômoda presente no apartamento, adquire essa dimensão por meio da vivência corporal da personagem Lúcia, que transformou o móvel em arquivo de sua vida íntima. Assim, a cômoda torna-se um objeto de valor cultural e memorialístico não só por ocupar um espaço específico, como também por ter participado de experiências corporais inscritas na memória das personagens.

A personagem Clara utiliza a vivacidade do próprio corpo em uma experiência sexual com um garoto de programa mais jovem, numa espécie de resposta simbólica à tentativa de invalidação de sua história. A composição visual da sequência é construída por meio de uma iluminação quente que, em vez de produzir um efeito fetichizado, confere naturalidade e intimidade à relação entre as personagens.

Figura 2. Ato sexual



Fonte: Aquarius. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Videofilmes e Globo Filmes, 2016.

Ao demonstrar interesse, o rapaz solta o cabelo de Clara, gesto que se torna significativo do ponto de vista da construção narrativa, uma vez que, ao longo do enredo, a protagonista mantém uma relação afetiva com seus cabelos. No início do filme, ela é apresentada com os cabelos estilo “Elis Regina”, como menciona seu esposo; à medida que a narrativa avança, passa a aparecer com os cabelos longos, pretos e marcantes, usando-os, às vezes, soltos. Nesse sentido, o cabelo funciona como marcador de controle e de liberdade corporal e, nesta cena em específico, de sua sensualidade. No plano em questão, o gesto de soltá-lo desfaz contenções.

Em outro momento da mesma sequência, ao observar a ação do garoto de programa, Clara afirma que não necessita de lubrificação. O filme rompe, de modo sutil, com o imaginário social que associa o corpo feminino envelhecido à insuficiência e à incapacidade de desejar. Para isso, a obra não recorre a cortes abruptos ou reações exageradas, mas integra a situação à continuidade da *mise-en-scène*, tratando-a com naturalidade.

Além das marcas inscritas no corpo e das experiências sensoriais individuais, *Aquarius* também constrói a memória como prática afetiva compartilhada. Essa dimensão pode ser observada na

relação estabelecida entre Clara e Ladjane, especialmente na cena em que as duas se abraçam. O gesto expressa proximidade, reconhecimento e afeto construídos ao longo da convivência, evidenciando que a memória do espaço habitado também é constituída pelas relações humanas que nele se desenvolvem. Entretanto, essa aproximação não deve ser compreendida como uma relação plenamente horizontal. A afetividade entre as personagens é atravessada pelas diferenças de classe e pela relação de trabalho doméstico que as vincula, uma vez que Clara ocupa a posição de empregadora e Ladjane, a de trabalhadora doméstica. Desse modo, o abraço não elimina as assimetrias sociais existentes entre as duas, mas revela como vínculos afetivos podem coexistir com relações marcadas por desigualdades estruturais.

Essa ambivalência é significativa para a compreensão da memória cultural em *Aquarius*. A convivência cotidiana permite que Clara e Ladjane compartilhem experiências, práticas e referências vinculadas ao espaço doméstico, mas essa memória compartilhada é produzida em condições sociais distintas. O apartamento, portanto, não constitui apenas um lugar de afetividade e pertencimento, mas também um espaço atravessado por relações de trabalho e por diferenças de classe. A memória que nele se constrói apresenta, assim, uma dimensão simultaneamente afetiva e social: aproxima sujeitos por meio da experiência cotidiana, sem necessariamente dissolver as hierarquias que organizam suas posições no espaço.

Figura 3. Clara e Ladjane



Fonte: Aquarius. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Videofilmes e Globo Filmes, 2016.

Nessa cena, Clara abraça Ladjane, funcionária que trabalha com ela há dezenove anos, em razão de seu aniversário. A protagonista a convida para a sala e, no mesmo piano e com a mesma música que marcou o aniversário de tia Lúcia (“Feliz aniversário”, de Heitor Villa-Lobos), parabeniza Ladjane.

Do ponto de vista formal, a recorrência da mesma música, do mesmo ambiente e da disposição semelhante dos elementos da *mise-en-scène* produz uma estrutura de repetição que reforça a continuidade da experiência vivida. A reaparição da composição de Villa-Lobos não atua apenas como trilha sonora, mas como um elemento de evocação da memória. Ao mesmo tempo, a câmera privilegia enquadramentos contemplativos e um ritmo desacelerado, permitindo que o espectador reconheça o espaço já apresentado anteriormente e estabeleça relações entre as duas sequências. A montagem, portanto, não apenas conecta eventos distintos, mas evidencia que a memória é continuamente atualizada por meio da repetição de gestos, objetos e sons.

O enquadramento evidencia uma atmosfera de afeto, na qual o contato corporal atua como vetor da memória cultural. Le Breton (2010, p. 52) afirma que “os sentimentos que vivenciamos, a maneira

como repercutem e são expressos fisicamente em nós, estão enraizados em normas coletivas implícitas”. Desse modo, o abraço, a emoção e o carinho não se configuram como impulsos puramente individuais, mas como expressões mediadas culturalmente. Nesse contexto, o corpo não apenas sente, mas organiza e transmite experiências, funcionando como um arquivo no qual a memória se preserva e se atualiza.

As duas últimas cenas - o ato sexual de Clara e o abraço entre a protagonista e sua funcionária - representam, de maneira sutil, a preservação da memória por meio da autonomia do corpo, sobretudo do corpo feminino. Nessa lógica, cabe mencionar, ainda que brevemente, a pertinência da autonomia das personagens femininas nas obras de feitio neorregionalista, característica marcante dessa nova vertente. Como destaca Braga (2017), as personagens femininas deixam de ocupar posições coadjuvantes e passam a assumir maior autonomia diante do enredo e de suas próprias experiências. O abraço entre as personagens carrega as marcas do tempo e evidencia trajetórias distintas de duas mulheres: uma, intelectualizada, reconhecida socialmente e marcada pela estabilidade cultural; outra, atravessada pelas limitações impostas pela realidade social. Apesar das diferenças, ambas demonstram consciência sobre seus desejos e suas formas de existir no mundo. Logo, a obra estabelece uma construção sensível entre corpo, memória e autonomia, evidenciando o corpo feminino como espaço de preservação identitária.

Ao contrário de *Aquarius*, em que a memória corporal se constrói por meio da resistência, em *Piedade* essa memória cultural é apresentada sob outra lógica, marcada pela fragilidade e pelo colapso, intensificados pelo avanço da mercantilização. O corpo,

nessa obra, configura-se como um território de exaustão e desgaste. A construção da *mise-en-scène* privilegia uma estética crua, evidenciando a materialidade dos corpos e acentuando sua condição degradada, em virtude da opção estética de Cláudio Assis, que recorre com frequência ao excesso e à intensificação sensorial.

A nudez é explorada de diferentes formas na narrativa. Em uma delas, surge como instrumento de protesto social contra a empresa petrolífera: jovens nus, sobre uma prancha de surfe, denunciam a degradação provocada pela Petrogreen. Outra exposição do corpo que favorece o choque ao espectador ocorre no cinema pornô de Sandro, chamado *Mercy*, que também funciona como motel. Nesse espaço, marcado pela vigilância constante, o proprietário acompanha tudo o que acontece dentro das cabines, intensificando a sensação de controle e invasão da intimidade.

Figura 4. Cinema pornô



Fonte: Piedade. Direção de Cláudio Assis. Brasil: República Pureza Filmes e Perdas Ilusões, 2019.

O frame 4 ilustra uma das cenas mais expressivas do filme, em que a câmera, em *plongée*, organiza visualmente a divisão espacial entre o corredor e as cabines do motel. Nessa cena, o ângulo elevado transforma o espaço em uma espécie de planta arquitetônica, permitindo visualizar simultaneamente os diferentes

compartimentos e as ações que neles ocorrem. O corredor, ocupado por Sandro e seu filho Marlon durante uma discussão, atravessa o centro da composição, enquanto as cabines laterais revelam casais em relações sexuais, produzindo uma organização espacial fragmentada que evidencia a coexistência de experiências distintas em um mesmo ambiente.

A iluminação reforça essa construção dramática. Predomina uma iluminação artificial concentrada, marcada por tons avermelhados que saturam a imagem e projetam sombras sobre as paredes e os corpos. Nesse caso, a predominância do vermelho produz uma atmosfera de tensão, degradação e erotização do espaço, afastando qualquer sensação de intimidade e transformando o motel em um ambiente opressivo. As sombras próprias intensificam a profundidade dos compartimentos, enquanto a reduzida incidência de luz dificulta a percepção integral dos corpos, privilegiando a sugestão em vez da exposição.

A simultaneidade entre a discussão familiar no corredor e os encontros sexuais nas cabines produz uma tonalidade dominante de desconforto e decadência, fazendo com que o conflito extrapole os personagens e passe a ser experimentado como característica do próprio espaço. Nesse sentido, a organização formal da cena pode conduzir o espectador a perceber o motel como um microcosmo da degradação social representada pelo filme.

O desenho sonoro amplia essa percepção. Enquanto a discussão entre Sandro e Marlon ocupa o primeiro plano da narrativa, permanecem audíveis os gemidos, conversas e demais ruídos provenientes das cabines. Em consonância com Chion (2011), o som acrescenta informações que extrapolam aquilo que é visível,

produzindo um valor acrescentado à imagem e reforçando a ideia de simultaneidade. Assim, o ambiente deixa de funcionar como simples cenário para constituir um espaço saturado por diferentes práticas sociais que coexistem e disputam a atenção do espectador, aproximando prazer, violência simbólica e degradação em uma mesma experiência espacial.

Essas particularidades aproximam-se da compreensão do grotesco proposta por Costa (2025), que o define não como um gênero cinematográfico, mas como uma forma de construção estética capaz de deslocar o olhar do espectador para aspectos da realidade normalmente ocultos pelos padrões de normalização social. O corpo deixa de representar apenas a beleza ou o erotismo e passa a funcionar como suporte das tensões sociais e das marcas históricas inscritas sobre os sujeitos.

Esse aspecto manifesta-se de forma recorrente em *Piedade*, especialmente nas cenas ambientadas no *Mercy*, nas quais o sexo explícito, a exposição dos corpos e a precariedade do ambiente não possuem finalidade meramente erótica. A sexualidade exibida pelo filme não celebra apenas o prazer, mas revela a degradação das relações humanas produzidas pela lógica econômica que atravessa o espaço de *Piedade*.

Em *Aquarius*, a representação da sexualidade assume uma configuração distinta. A relação sexual entre Clara e o garoto de programa é construída como um gesto íntimo, inserido no cotidiano da protagonista e relacionado à afirmação de sua autonomia sobre o próprio corpo. Não há exploração do excesso visual nem da degradação física; ao contrário, a cena integra a dimensão afetiva da personagem e reafirma sua liberdade diante das convenções sociais.

Entretanto, o filme também apresenta uma sequência em que Clara observa um grupo de jovens praticando sexo coletivo ao som de música alta. Nessa passagem, a organização da mise-en-scène aproxima-se da estética do grotesco ao recorrer ao excesso de corpos, à intensidade sonora e à superposição de estímulos visuais, produzindo uma experiência marcada pela saturação sensorial. Diferentemente de *Piedade*, porém, esse exagero não estrutura a representação do corpo ao longo de toda a narrativa, constituindo antes um episódio pontual que evidencia a coexistência de diferentes formas de vivenciar a sexualidade no universo urbano retratado pelo filme.

Em contraste com os corpos sexualizados presentes no *Mercy*, outra cena, agora centrada em dona Carminha, mãe de Sandro e proprietária do bar que a *Petrogreen* deseja comprar, evidencia o envelhecimento como marca da vulnerabilidade humana. O corpo da personagem é enquadrado em close aproximado, ocupando quase todo o quadro, enquanto o espaço reduzido produz uma sensação quase claustrofóbica. Nessa composição, o envelhecimento não aparece como elemento secundário da narrativa, mas como inscrição material do tempo e da precariedade, reforçando a compreensão de Costa (2025) de que a estética do grotesco rompe com os modelos idealizados de representação para tornar visíveis experiências de sofrimento, desgaste e exclusão frequentemente apagadas pela representação convencional.

Figura 5. Dona Carminha banhando



Fonte: Piedade. Direção de Cláudio Assis. Brasil: República Pureza Filmes e Perdas Ilusões, 2019.

A água caindo sobre o corpo não produz a sensação convencional de renovação; ao contrário, evidencia as rugas, a pele envelhecida e a fragilidade da personagem. A câmera não procura suavizar essas marcas, mas as coloca em primeiro plano, transformando o corpo em um suporte da memória e do tempo vivido. Tal representação aproxima-se da compreensão de Costa (2025), para quem a estética do grotesco rompe com os modelos idealizados de corporeidade. No frame, o corpo de dona Carminha deixa de ser apenas uma característica individual da personagem para converter-se em um arquivo da memória daquele lugar.

A centralidade simbólica da personagem torna-se evidente quando, após sua morte, Omar desiste de lutar pela preservação do patrimônio da família. O desaparecimento de Carminha representa também o enfraquecimento da memória coletiva que sustentava a resistência da comunidade. Assim como a cidade se deteriora em consequência da expansão petrolífera e da crise urbana, os corpos das personagens também revelam esse processo de desgaste histórico, seja pela velhice, pela exposição da sexualidade, pelo alcoolismo ou pela vulnerabilidade física.

Figura 6. Sandro alcoolizado / **Figura 7.** Sandro alcoolizado



Fonte: Piedade. Direção de Cláudio Assis. Brasil: República Pureza Filmes e Perdas Ilusões, 2019.

Essas imagens remetem ao isolamento da personagem, sob o efeito do álcool. A composição visual privilegia um ambiente escuro, iluminado apenas por fontes de luz pontuais, produzindo uma iluminação concentrada que direciona o olhar do espectador para Sandro e reforça seu afastamento do espaço ao redor. Na Figura 6, o enquadramento em plano médio mantém a personagem cercada por objetos e pela penumbra, enquanto a baixa intensidade luminosa transforma o ambiente doméstico em um espaço de clausura.

Já na Figura 7, o plano detalhe aproxima o espectador do rosto de Sandro, permitindo que a luz fragmentada incida apenas sobre partes de sua face. As sombras próprias e projetadas ocultam parte da expressão da personagem, produzindo uma identidade visual cindida que acompanha seu estado psicológico. A montagem tonal, nos termos de Eisenstein (2002), resulta da combinação entre iluminação, contraste, textura e composição visual, fazendo com que a atmosfera de sofrimento seja construída menos pela ação da personagem do que pelo conjunto dos elementos formais que organizam o plano - o que é evidente na cena.

Além da fotografia, o desenho sonoro contribui para intensificar essa experiência de isolamento. A embriaguez altera sua percepção da

realidade, permitindo que diferentes temporalidades coexistam na montagem. Enquanto a canção interpretada por Jorge du Peixe acompanha inicialmente a cena, ela é gradualmente substituída por “O amor é um tubarão”, anteriormente cantada por Dona Carminha. A transição sonora antecede a condensação de imagens que apenas no desfecho do filme serão plenamente compreendidas pelo espectador, quando Sandro sonha estar em um barco ao lado da mãe, ouvindo novamente a mesma canção. A montagem não distingue claramente presente, lembrança, sonho ou antecipação narrativa, construindo uma experiência próxima ao funcionamento da memória. Em vez de recuperar o passado de forma linear, o filme organiza imagens, sons e afetos por associação, revelando que a memória emerge do corpo e de suas experiências sensíveis.

Em *Piedade*, a recorrência da voz de Dona Carminha, articulada à montagem descontínua e à transição sonora descrita por Chion (2011) como um processo de atribuição de novos sentidos à imagem, faz emergir uma memória que não se manifesta pelo discurso verbal, mas pela experiência corporal de Sandro. O passado, o presente e uma experiência que somente será compreendida posteriormente coexistem na mesma sequência, evidenciando que a memória cultural se atualiza por meio do corpo e de suas percepções.

O corpo alcoolizado, imóvel e parcialmente oculto pelas sombras, converte-se em um espaço onde se inscrevem a dor, a perda e a impossibilidade de reação diante da transformação da cidade. As personagens parecem carregar o colapso social como marcas subjacentes nos próprios corpos. Isso é significativo do ponto de vista das produções literárias e cinematográficas, pois as subjetividades são continuamente produzidas pelas experiências

vividas e pelos espaços ocupados. Nessa lógica, o espaço degradado de *Piedade* e o colapso iminente que atravessa a comunidade configuram personagens cuja dimensão subjetiva também se apresenta fragmentada. A fragmentação visual construída pela fotografia, pelo enquadramento fechado e pelo contraste entre luz e sombra transforma essa ruptura interior em uma experiência perceptível ao espectador.

Essa fragmentação subjetiva manifesta-se igualmente na corporeidade, aproximando-se da estética do grotesco. Em *Piedade*, a exposição da embriaguez, da vulnerabilidade física e do desgaste emocional não busca produzir espetáculo, mas revelar as consequências humanas da crise social vivida pela comunidade. A degradação física de Sandro não representa apenas um conflito individual, mas materializa, em seu próprio corpo, o colapso da cidade. A iluminação fragmentada, o enquadramento aproximado, a montagem de ritmo lento e a atmosfera sonora silenciosa convergem para construir um corpo que funciona como suporte da memória cultural, evidenciando que a deterioração do espaço urbano também se inscreve na subjetividade e na corporeidade de seus habitantes.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória cultural, nas obras analisadas, também se manifesta por meio dos corpos, compreendidos como espaços de inscrição da experiência e do pertencimento. Nessa perspectiva, o corpo ultrapassa sua dimensão física e assume uma dimensão simbólica, constituindo-se como elemento por meio do qual experiências individuais e coletivas são incorporadas e preservadas. A

corporeidade, portanto, participa da construção da memória ao estabelecer uma relação entre sujeito, experiência e temporalidade.

Em *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, o corpo de Clara ocupa posição central na construção dessa dimensão da memória. Sua permanência no espaço em que vive está diretamente relacionada à trajetória de vida construída naquele lugar. O corpo da personagem torna-se, assim, expressão de uma experiência acumulada, marcada pela continuidade de sua relação com o território. A presença corporal de Clara representa a permanência de uma memória que se mantém vinculada à sua própria existência, mesmo diante das transformações que atingem o espaço.

Em *Piedade* (2019), de Cláudio Assis, os corpos também assumem função significativa na representação da memória cultural, embora inseridos em uma experiência marcada pela transformação e pela fragilização dos vínculos com o território. A corporeidade das personagens evidencia sujeitos atravessados por diferentes temporalidades e por experiências de pertencimento que são tensionadas pelas mudanças ocorridas no espaço. O corpo aparece, desse modo, como dimensão na qual essas experiências permanecem inscritas.

A compreensão do corpo como suporte da memória aproxima-se das reflexões de Le Breton (2010), para quem a corporeidade constitui uma dimensão fundamental da relação do sujeito com o mundo. Em articulação com Bosi (1994; 2003) e Assmann (2011), essa perspectiva permite compreender a memória cultural como experiência que não se encontra exclusivamente exterior ao indivíduo, mas também se inscreve corporalmente. O corpo torna-

se, portanto, lugar de permanência e transmissão de experiências que participam da constituição do pertencimento.

REFERÊNCIAS DOS AUDIOVISUAIS

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio Produções, 2016. 1 filme (146 min.), son., color.

PIEIDADE. Direção: Cláudio Assis. Recife: República Pureza Filmes, 2019. 1 filme (97 min.), son., color.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ana Lúcia. **Subvertendo expectativas: uma análise narrativa de Aquarius.** Revista Chilena de Literatura, Santiago, n. 97, p. 457-473, 2017.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.** Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução.** 9. ed. São Paulo: Unesp, 2013.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRAGA, Herasmo de Oliveira Brito. **A configuração da estética regionalista na produção cinematográfica contemporânea.** In:

SOUSA, Douglas de; LIMA, Wanderson (orgs.). **Literatura, Cinema e outras artes: teoria, confluências e processos de criação**. Teresina, PI: Editora Elã, 2021. p. 93–111.

CERTEAU, Michael de. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

COSTA, Larissa Nakano Silveira; PIRES, Helder Mariani. **A estética do desvio: o cinema grotesco como recurso estético e ético para romper com a normatização da arte e ampliar a percepção do real**. COMFILOTEC: Revista da Graduação da Faculdade Paulus de Comunicação, São Paulo, v. 11, n. 11, fluxo contínuo, 2025. ISSN 2446-5569.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar; tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify; Cinemateca Brasileira, 2003.

¹ Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: [acesse o artigo original para visualizar o e-mail](#)

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: [acesse o artigo original para visualizar o e-mail](#)

³ Termo utilizado por Certeau (1995, p.239).

⁴ Citado por Le Breton (2011).