

Livia Azevedo Lima

Universidade de São Paulo –
USP

E-mail:

liviaazevedolima@gmail.com

Mariana Souto Universidade
de Brasília – UnB

E-mail: mariana.souto@unb.br



Este trabalho está licenciado sob uma
licença [Creative Commons Attribution
4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

Constelação fílmica e motivo visual: a piscina vazia no cinema brasileiro contemporâneo

*Film Constellation and Visual Motif:
The Empty Swimming Pool in
Contemporary Brazilian Cinema*

*Constelación fílmica y motivo visual:
La piscina vacía en el cine brasileño
contemporáneo*

Souto, M., & Azevedo Lima, L. Constelação fílmica e motivo visual: a piscina vazia no cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Eco-Pós*, 28(2), 525–550. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i2.28310>

RESUMO

No intuito de sedimentar os caminhos para a composição das constelações fílmicas, este artigo propõe experimentar com um possível eixo agregador de filmes: o motivo visual, conceito fértil nas artes visuais, mas ainda pouco trabalhado no cinema. A partir de uma metodologia comparatista, analisamos um motivo específico — o da piscina vazia no cinema brasileiro contemporâneo. Indício de decadência de classe, abandono, ruína ou crise, a piscina vazia é transversal em diferentes filmes como: *O som ao redor* (2012), *Que horas ela volta?* (2015), *Alvorada* (2021), *Lambada estranha* (2020), *A felicidade das coisas* (2021) e *Sem Coração* (2023).

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema comparado; Cinema brasileiro contemporâneo; Motivo visual; Constelação fílmica; Piscina vazia.*

ABSTRACT

To consolidate the paths for a film constellation composition, this article proposes experimenting with a possible aggregator axis of films: the visual motif. We analyze a specific motif based on a comparative methodology — the empty swimming pool in contemporary Brazilian cinema. An indication of class decay, abandonment, or ruin, the empty swimming pool is transversal in different films such as: *Neighboring Sounds* (2012), *The Second Mother* (2015), *Alvorada* (2021), *Strange Lambada* (2020), *The Joy of Things* (2020) and *Heartless* (2023).

KEYWORDS: *Comparative cinema; Contemporary Brazilian cinema; Visual motif; Film constellation; Empty swimming pool.*

RESUMEN

Con el fin de consolidar los caminos para la composición de constelaciones fílmicas, este artículo propone experimentar con un posible eje agregador de películas: el motivo visual, un concepto fértil en las artes visuales, aunque poco trabajado en el cine. Con base en una metodología comparativa, analizamos un motivo específico: la piscina vacía en el cine brasileño contemporáneo. Indicativo de decadencia, abandono o ruina de clase, la piscina vacía es transversal en diferentes películas como: *Sonidos vecinos* (2012), *Una segunda madre* (2015), *Alvorada* (2021), *Strange Lambada* (2020), *La felicidad de las cosas* (2020) y *Sin corazón* (2023).

PALABRAS CLAVE: *Cine comparado; Cine brasileño contemporâneo; Motivo visual; Constelación fílmica; Piscina vacía.*

Submetido em 14 de junho de 2024.

Aceito em 12 de novembro de 2024.

Introdução

Uma miríade de piscinas vazias, observadas em filmes de grande diversidade temática e estética, desponta no cinema brasileiro contemporâneo. Públicas, ornamentais ou privadas, essas piscinas mobilizam a atenção de personagens, que se ligam a elas ou porque são encarregados da sua manutenção e limpeza ou porque contemplam sua disfuncionalidade com melancolia. Tamanha recorrência visual, apesar das particularidades de cada filme, sugere paralelos com a história recente do Brasil. Indício de uma decadência de classe, abandono ou crise, a imagem da piscina vazia parece condensar uma série de sentidos, que este artigo examinará por meio da metodologia das constelações fílmicas (Souto, 2020)¹.

Pensadas para o estudo do cinema comparado, as constelações fílmicas se amparam em ideias de Walter Benjamin (1984) e têm como proposta fundamental o desenho de traços que unem obras dispersas, colocando-as em relação. Como ocorre na constelação astronômica, essa aproximação não é dada na realidade, mas produzida a partir de um olhar que vê afinidade entre pontos e os conecta na aposta de que se iluminem mutuamente. Uma vez que mesmo as constelações são agrupamentos imaginários de estrelas, a constelação fílmica acredita no poder de revelação dos objetos quando bem situados em relações de vizinhança. No trabalho comparatista, mais do que análises individuais ou pormenorizadas de cada objeto, são priorizadas as conexões entre os filmes e o percurso que formam juntos (um adensando e nuançando as percepções do outro), o que resulta em análises menos verticalizadas, cujo objetivo é a observação de um conjunto de filmes, suas zonas de afinidade e contraste.

A constelação fílmica se opera a partir de eixos distintos, sejam temáticos, estéticos ou narrativos. Com o intuito de aprimorar essa metodologia que viemos desenvolvendo, sedimentando critérios para a composição das constelações, neste artigo propomos um possível eixo agregador: o motivo visual. Embora o motivo visual seja um conceito fértil e amplamente explorado nas artes visuais, sua presença no campo do audiovisual permanece tímida e pouco desenvolvida. Nesse contexto, é comum encontrar indefinições conceituais, bem como abordagens contraditórias e escorregadias, que dificultam uma compreensão mais precisa e sistemática do termo.

¹ Uma versão inicial desta pesquisa foi apresentada no 32º Encontro da Compós, no contexto do GT Estudos de Cinema, fotografia e audiovisual, realizado em 2023 na ECA-USP. Agradecemos aos coordenadores do GT e aos colegas participantes pelas contribuições.

Mais interessadas em propor uma contribuição crítico-metodológica do que em alcançar uma definição teórica definitiva para esse conceito, pretendemos articular parâmetros para a identificação e uso do motivo visual na análise fílmica comparatista. Abordaremos essa questão por meio da análise do motivo visual da piscina vazia presente em um conjunto de filmes brasileiros contemporâneos, incluindo: *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), *Lambada estranha* (Darks Miranda, 2020), *A felicidade das coisas* (Thaís Fujinaga, 2021) e *Sem Coração* (Nara Normande e Tião, 2023). A análise de cada filme será conduzida na medida em que sua linguagem e simbologia enriquecem a compreensão do motivo visual proposto: em alguns, a piscina vazia aparece em uma cena curta, enquanto em outros é o próprio mote da trama — o que resulta em participações proporcionais à relevância desse motivo para cada obra. Outros filmes orbitarão o texto como comparações pontuais a esse corpus principal.

1 O motivo visual no cinema

O motivo visual vem sendo objeto de estudo em diferentes campos de conhecimento que antecedem o cinema, como artes visuais, teatro, literatura e música². Nesse debate, alguns teóricos discordam quanto à definição do motivo e sua relação com o tema (Roque, 2002). Na literatura e no teatro, por exemplo, ora se considera que o tema é a expressão particular de um motivo (Trousseau, 1998), ora que o motivo é uma decomposição do tema, ou seja, a unidade temática indivisível, mínima.

O estudioso francês de teatro Patrice Pavis defende que os motivos são “conceitos abstratos e universais (o motivo da traição), ao passo que os temas são motivos concretizados e individualizados (o tema da traição de Fedra para com seu marido)” (Pavis, 2008, p. 399). Já o crítico literário formalista russo Boris Tomachevski propõe que motivo é “a unidade temática que encontramos em diversas obras (por exemplo, o rapto da noiva, os animais que ajudam o herói a cumprir suas tarefas, a chegada de uma carta etc.)” (Tomachevski, 1970, p. 174)³,

² Sobre o motivo visual nas artes visuais, ver, entre outros, Panofsky (2007).

³ Valendo-se da acepção de Tomachevski em sua teoria do discurso narrativo, Ismail Xavier tem estudado o motivo temático do “passado no presente”, observando filmes brasileiros da primeira década do século XX (Xavier, 2021).

distinguindo os motivos associados dos livres. Enquanto os motivos livres teriam maior independência do encadeamento dos eventos da trama, os associados, conectados por relações de causalidade, são fundamentais para o andamento da fábula.

Outro ponto de debate entre teóricos é se o motivo depende ou não da repetição para constituir-se. Na música, o motivo assume a forma do *leitmotiv* (do alemão “motivo guia”); é o tema musical que retorna em uma composição, uma espécie de refrão melódico que tem, portanto, uma dimensão temporal (Márquez, 2002). Também na literatura, nas artes visuais e no teatro, o motivo se afirma pela repetição em um conjunto de objetos. No entanto, nem toda repetição faz motivo. Sua constituição depende também de uma ênfase, de uma articulação com outros elementos, de um trabalho de formalização de quem produz a obra — e do olhar de quem a interpreta.

A partir da etimologia da palavra “motivo” — do latim *motivus, motivum*, suscetível ao movimento — percebemos que o motivo pode ser uma forma expressiva que se move com grande agilidade, que viaja por entre diferentes obras. É um conceito dinâmico que atravessa épocas e permite um olhar transversal para a história do cinema.

No livro *Imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine*⁴ (2000), o catalão Jordi Balló apresenta parâmetros para pensarmos os motivos visuais no cinema. Como estudiosos das outras áreas, o autor reafirma a posição do motivo para além da falsa dicotomia entre conteúdo e forma. O motivo tanto se relaciona com o tema e a narratividade como concentra uma maturidade formal que apela para a cultura visual dos espectadores e para sua emotividade, estabelecendo uma relação de cumplicidade com a obra e criando uma pontuação dramática na qual o tempo se dilata para a contemplação. Instigados a completar as lacunas das cenas, criamos associações mentais conforme certo repertório iconográfico que se reproduz, mas que sugere também um “além da evidência” e “cria um imaginário” (Balló, 2000, p. 11, tradução nossa). O motivo é, assim, “um saber composto de repetição e originalidade, de rememoração e identificação” (Balló, 2000, p. 13, tradução nossa).

⁴ Este trabalho privilegiou os estudos de motivo a partir de uma tradição espanhola e francesa contemporânea, de modo a tornar um pouco mais acessível uma bibliografia não publicada no Brasil, mas reconhece que também há estudos sobre o motivo a partir de outras origens, como nas teorias do cinema soviético, que podem ser abordados em outra oportunidade.

Além disso, Balló (2000) defende que o motivo apresenta particularidades no cinema. Uma vez que reanima de modo fantasmático imagens que estavam imóveis na tradição pictórica, e com a vantagem de repensar com impertinência tudo que o precede, o cinema confere ao motivo um sentido de presente. E faz isso enquanto produz uma memória não linear nem cronológica, isto é, “faz presente o rastro do passado que nos ilumina sobre o sentido das imagens, nos reforça sobre sua polissemia” (Balló, 2000, p. 12, tradução nossa). A escolha dos motivos visuais que compõem o livro recaiu sobre aqueles que, independentemente de gênero ou poética, evidenciam força expressiva e atravessam diferentes obras com notável ressonância: “capacidade genética, de permanente originalidade” (Balló, 2000, p. 18, tradução nossa).

Ao revisitar a questão em um livro posterior, *Motivos visuales del cine* (2016), Balló e seu coautor Alain Bergala preferem não fixar seu conceito central: “O motivo, no cinema, não está realmente definido. Seria muito difícil dar uma definição a priori, estrita, rigorosa e indiscutível, de modo que não o fizemos” (Balló; Bergala, 2016, p. 11, tradução nossa). Os autores optam, então, por uma abordagem fenomenológica. A obra é uma espécie de dicionário ou verbete de motivos agrupados por categorias com ordens de grandeza distintas: *ação* (o duelo, a caça, a perseguição), *conceitos* (o cerco, o grito), *comunicação* (a carta, o celular), *enquadramento* (o microfone que entra no quadro), entre outros. A intenção é observar como o motivo opera a partir da crítica imanente.

O cinema, desse modo, reativa e renova motivos da tradição iconográfica, como a figuração do olhar. Mas, diferentemente da pintura, que escolhe cada um dos motivos que entram na tela e os apresenta de forma direta e sincrônica, há no cinema uma série de motivos inertes, residuais, que percebemos conforme as escolhas de decupagem e montagem. Além disso, em um filme, é possível formalizar ao mesmo tempo a subjetivação do olhar, quem olha e o que é visto, por exemplo, em um *travelling* que segue um personagem pela rua, ou no plano *over the shoulder*, a partir do qual vemos a silhueta do personagem e o que ele vê. Por essa razão, segundo Balló, os motivos visuais recorrentes na história do cinema são justamente aqueles com grande potencial cenográfico e narrativo — como o labirinto ou a escada⁵ —, e escópico, ou seja,

⁵ No melodrama hollywoodiano, por exemplo, a escada foi um *locus* privilegiado de espetacularização da personagem feminina (Doane, 1987, p. 288). Esse elemento arquitetônico adquire sentido expressivo de glamourização, pois serve para mostrar a figura e sua indumentária de forma majestosa a partir daquele que olha de baixo admirado, mas também pode servir ao suspense, quando sobe

situações com um personagem na janela, diante do espelho, contemplando uma paisagem ou assistindo a um espetáculo, que oferecem possibilidades múltiplas de ponto de vista. Esses motivos, como sintetiza o autor, “são momentos de olhar, de olhar quem olha” (Balló, 2000, p. 18, tradução nossa).

Uma vez que os motivos são imagens que provocam uma emoção singular, uma “capacidade de estremecer” (Balló; Bergala, 2016, p. 14), e são também “um fragmento do mundo”, uma “forma expressiva como um momento de intensidade concreta na sucessão temporal do filme” (Balló; Bergala, 2016, p. 12), observar como cineastas diferentes filmam o mesmo motivo pode ser um modo de flagrar singularidades de suas respectivas produções. Ao mesmo tempo, uma vez que o motivo se liga ao presente e obras variadas, por vezes, recorrem a uma mesma imagem repetidas vezes, investigar essa produção em conjunto permite entender como cada filme reflete sobre um mesmo contexto e aprofundar a interpretação de determinado período histórico.

Nesse sentido, as imagens recorrentes do cinema, com particular atenção para os espaços, e suas conexões temporais são interesse de pesquisa do espanhol Iván Villarrea Álvarez, que analisa as produções de Portugal e Espanha, entre 2008 e 2016, buscando pelas marcas da austeridade na Grande Recessão. Sua investigação se detém nos motivos visuais das ruínas urbanas, em especial as fábricas paradas e obras abandonadas, como imagens retidas no imaginário coletivo, indícios da paralisia da indústria e da construção civil durante esses anos. “Estes motivos visuais funcionam como alegorias⁶ deste período, isto é, como uma âncora temporal que introduz uma nova temporalidade na paisagem: o tempo da incerteza, da desorientação e da nostalgia por um futuro que já não vai acontecer” (Álvarez, 2019, p. 19). Essas paisagens reincidentem, com algumas diferenças, em filmes dos dois lados da fronteira.

Algumas imagens ambientais podem tornar-se em motivos visuais recorrentes e mesmo em ícones que identificam um tempo determinado: a repetição destas imagens dá lugar aos motivos, enquanto a utilização sistemática destes motivos está na origem dos ícones. Estas transformações podem [...] resultar da utilização destas imagens como alegorias visuais para sugerir ou sintetizar uma ideia, isto

lentamente um degrau por vez ou quando é o lugar de quedas fatais, por acidente ou criminosas. Sobre o motivo visual da escada, ver também Balló, 2000, pp. 105-25.

⁶ No escopo deste artigo, não nos dedicamos ao conceito de alegoria nem a suas eventuais semelhanças em relação ao motivo visual. Reconhecemos, no entanto, a importância desse conceito para o estudo de cinema brasileiro a partir da obra incontornável de Ismail Xavier (2013).

é, para fazer um comentário sobre o presente e sobre o real. A causa da persistência de algumas imagens ambientais no imaginário coletivo seria, portanto, o seu poder de significação, a sua capacidade para simbolizar e transmitir ideias, já que as alegorias visuais são percepções que funcionam como interpretações; imagens polissêmicas que convidam a aprofundar nos seus possíveis sentidos para além da narração. (Álvarez, 2019, p. 19).

Os questionamentos dessa pesquisa e das mencionadas reflexões teóricas sobre as características do motivo visual no cinema são pertinentes para a análise comparatista que empreendemos aqui. Quando passamos à observação crítica dos filmes reunidos em nossa constelação, no entanto, surge uma série de perguntas. Quando uma piscina deixa de ser apenas uma piscina e pode ser entendida como motivo? Seria uma questão de ênfase? Ou de maneira de filmar? Qual é a pluralidade de sentidos que a piscina pode ter em uma obra audiovisual? O que muda se a piscina está vazia? E quando a recorrência dessa imagem no cinema brasileiro passa a ser capaz de significar e comunicar determinadas ideias sobre o país? As respostas, em última instância, só podem ser encontradas no corpo a corpo com as obras.

2 O motivo visual da piscina e o cinema

Alguns artistas trabalham de modo recorrente com certos motivos. A piscina, pouco frequente na pintura, começou a aparecer como central nas obras de David Hockney, dos anos 1960 e 1970, quando o artista inglês se mudou para Los Angeles, nos Estados Unidos, e acabou por transformar o modo como se olha para as piscinas (Brown; Hirsch, 2014). Fascinado pelo fato de que, sob o clima seco e quente da Califórnia, as piscinas eram tão abundantes que deixavam de representar um artigo de luxo — como ainda o eram em Londres — Hockney retoma esse motivo ao longo de toda a sua carreira multimídia. Suas formalizações visuais tornam-se influentes para a obra de diversos pintores, fotógrafos e cineastas. Nas criações de Hockney, o que frequentemente se destaca é a investigação do movimento da água e sua relação sugestiva com corpos seminus, revelando camadas de ambiguidade e desejo homoerótico no espaço doméstico do subúrbio estadunidense (Sperling, 2017).

Esse erotismo também perpassa filmes em que a piscina é central, como *A piscina* (Jacques Deray, 1969) e *Mergulho no passado* (Frank Perry, 1968) e, anos depois, *Má educação*

(Pedro Almodóvar, 2004), cujos planos da piscina foram inspirados nas pinturas de Hockney (Sperling, 2017).

A piscina doméstica no cinema, contudo, é polissêmica. Além do hedonismo do corpo, que poderia vir de um esporte a ser praticado também em uma piscina pública⁷ ou em uma praia, a ideia de se criar e preservar um oásis artificial para uso privado e conforme o gosto do freguês reafirma ideais burgueses de domesticidade e distinção. Por vezes, o resultado prático desse isolamento é o tédio e a melancolia que caracterizam muitas personagens cinematográficas que se encontram à beira da piscina. Território ambíguo de afirmação de status, de lazer, sensualidade, mas também pode ser parte de um ambiente doméstico asfíxiado, onde se cultiva a ilusão de controle sobre a natureza e sobre as intempéries do clima. Em *Cinema of the swimming pool*, os autores percebem como as piscinas, muitas vezes, funcionam como lugares de transição: “ambientes que confundem as distinções convencionais entre terra e água, natureza e artifício, pureza e impureza, as piscinas são espaços transitórios e liminares” (Brown; Hirsch, 2014, p. 17, tradução nossa).

Se por vezes o caráter erótico ou afetivo sugerido pela piscina nos filmes vem por negação — privar-se do mergulho é reprimir os desejos do corpo, enquanto nadar significa dar-lhes vazão — em outros momentos, contudo, essa mesma carga simbólica se associa à degradação moral das personagens ou à decadência física do espaço. A piscina suja de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) é exemplo dessa associação livre e satírica que começa em piscina, passa por luxo e chega à ideia de corrupção. Os corpos ali são carnes ou temperos para a feijoada, muitas delas em reconhecível formato humano, que boiam na superfície do caldo espesso.

Outro exemplo de piscina suja (algo a meio do caminho entre a piscina em pleno funcionamento e a vazia) está no filme argentino *O pôntano* (Lucrecia Martel, 2001), uma força que reverbera no audiovisual contemporâneo como um todo, especialmente na tendência do cinema de fluxo (Oliveira Jr., 2014). *O pôntano* deixa traços, especialmente, em algumas das obras que constituem nossa constelação, como: *O som ao redor*, *A felicidade das coisas* e *Sem*

⁷ As imagens da piscina como um elemento arquitetônico da casa de classe média estadunidense surgem em um momento de falência das piscinas públicas. Para um panorama da história social da piscina nos Estados Unidos, ver Wiltse, 2009.

Coração. Para Martel, a piscina não só é um motivo temático recorrente como serve de metáfora para a maneira como o som se propaga no cinema (Barrenha, 2013). Os corpos numa sala de cinema ressoam e reverberam com as ondas sonoras como se estivessem imersos em água, conectados ao som e uns aos outros.

Em *O pântano*, a piscina é o centro da casa de veraneio em que se reúne a família. A água turva e parada, em um duplo com o pântano próximo, é testemunha do adiamento dos desejos proibidos ou velados e de uma violência latente. Apenas uma das filhas, aquela que descobre sua sexualidade pela intimidade com a empregada indígena ou pela visão do corpo seminu do irmão mais velho, ousa mergulhar nessa piscina. Martel apresenta a piscina — e toda a casa —, como um território de disputa de classe, raça e gênero, em uma experiência colonial do patriarcalismo. Apesar de imunda, ninguém decidiu esvaziar ou tapar a piscina. Sem condizer com o que já foi, em um momento de apogeu dessa família, resiste-se a torná-la coisa do passado. Em *O pântano*, a piscina é sintoma da paralisia, morosidade e pacatez de uma classe média inerte, alienada, quase zumbificada.

Como um espaço entre o trabalho e o lazer, o controle e a expressão da sexualidade, a piscina é um motivo visual frutífero para pensar o cinema. Além da aproximação com a caixa acústica e sua reverberação sonora de que fala Martel, ela é uma moldura que dá a ver os corpos em cena, um enquadramento dentro de um quadro no qual contrastam movimento e fixidez. Permite também a triangulação do desejo pelos olhares dos personagens em cena, que se encaram e desviam sua atenção para a piscina.

3 A piscina vazia no cinema brasileiro contemporâneo

As piscinas reconfiguradas no cinema, sejam vazias ou alteradas de outras maneiras, “estão sujeitas a elementos — terra e lama, água suja da chuva, erosão pelo vento — que os espectadores normalmente não associam ao espaço, elementos que tornam estranho um ambiente familiar” (Brown; Hirsch, 2014, p. 9). Na constelação de filmes que compõe nosso *corpus*, a redução ou ausência da água é o primeiro ponto de inflexão. A *secura* dá a ver a estrutura arquitetônica da piscina ao mesmo tempo que anula seu propósito recreativo; em vez da suspensão do corpo permitida pela água, temos a dureza do azulejo frio, contra o qual um

mergulho teria o sentido de autodestruição deliberada⁸. Se ora o espaço da piscina vazia é aproveitado para outra atividade, ora permanece sem uso definido, um receptáculo para acúmulo de lixo e água da chuva, um foco de dengue⁹.

Em *O som ao redor*, a piscina semivazia pertence à casa de classe média onde Sofia (Irma Brown), namorada do protagonista João (Gustavo Jahn), passou sua infância. Retangular e construída com azulejos, ela foi construída nos fundos da casa hoje fechada. O casal visita o imóvel, que está prestes a ser derrubado para dar lugar a um prédio de 21 andares. O espaço é uma ruína afetiva da história familiar de Sofia e de uma cidade que soterra seu passado rumo à verticalização. Em composição simétrica que ressalta a geometria da piscina, o casal jovem centralizado contempla o espaço arruinado, deteriorado, sujo. As águas estão escuras e vemos uma cadeira de plástico boiando de ponta-cabeça (Fig. 1). A imagem, que aparece por pouco tempo no filme (menos de um minuto), não chega a ser explorada pela narrativa, mas tem força visual suficiente para estampar o cartaz de divulgação de *O som ao redor*.

Figura 1 – *O som ao redor*



Fonte: Frame do filme (Kleber Mendonça Filho, 2012).

A piscina vazia aqui é uma visão temporária, uma despedida. Marc Augé, em *O tempo em ruínas* (2003), observa que no tempo presente não podemos mais conceber ruínas, já que os edifícios não se constroem para envelhecer. O velho é demolido, cedendo espaço ao novo, e dele

⁸ Como sugere o título do documentário *O mergulho na piscina vazia* (Edson Fogaça, 2020), sobre a trajetória do cabeleireiro Derly Silva e seu período de vício em craque, passado na Piscina de Ondas do Parque da Cidade, de Brasília (DF).

⁹ É o caso da piscina coberta que aparece em *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018).

nada resta — desaparece. Essa piscina vazia é rastro silencioso de um tempo que se desfaz, de um passado, deteriorado, que agoniza e em breve deixará de existir. O espaço da infância da personagem já se transformou e, logo mais, será outro. Prestes a ser demolida, a piscina é metonímia do processo de especulação imobiliária em curso naquele território, discussão muito presente no cinema pernambucano contemporâneo, e do qual as personagens participam indireta ou diretamente. Enquanto Sofia apenas observa de fora, João é uma espécie de corretor de imóveis para as diversas propriedades do seu avô.

Em *Que horas ela volta?*, a piscina aponta para uma transformação em andamento na velada luta de classes entre patrões e empregados. Jéssica (Camila Márdila), filha da empregada Val (Regina Casé), deseja entrar na piscina revestida de pastilhas de vários tons de azul em que nadam e se divertem Fabinho (Michel Joelsas) e um amigo. A piscina, no entanto, é o luxo dos ricos, espaço exclusivo do ócio, fronteira social que a classe trabalhadora não deve ultrapassar. “Não é pro teu bico. Se te chamarem, tem que dizer que não tem maiô”, Val avisa Jéssica. Os adolescentes, no entanto, ignoram essa regra não escrita: puxam Jéssica de roupa e tudo para a piscina. Em um enquadramento próximo, a água que jorra desse salto ocupa toda a extensão da tela. A partir de então, a brincadeira é filmada em câmera lenta, o que nos permite visualizar, como na pintura *A Bigger Splash* (1967) de David Hockney, detalhes da movimentação da água. A alegria, no entanto, dura pouco. Logo a patroa Bárbara (Karine Teles) se dá conta de que há mais alguém na piscina com os rapazes. E então todos se apressam em tirar Jéssica de lá, aos gritos, no caso dos patrões, e também aos tapas, no caso de Val. Quando voltamos a ver a piscina no filme, é noite e ela está quase vazia. Jéssica e Fabinho fumam maconha próximo ao local. Bárbara havia mandado esvaziar a piscina alegando, após o mergulho da filha da empregada, ter visto ali um rato. “Tu acha que eu sou um rato?” — Jéssica pergunta ao Fabinho.

Em uma cena posterior do filme, quando Val descobre a aprovação da filha na primeira etapa do vestibular para o concorrido curso de arquitetura da Universidade de São Paulo (USP), toma coragem de, pela primeira vez, entrar na piscina. A cena é uma celebração melancólica: Val finalmente cruza o limite que por anos a separou do espaço dos patrões e adentra um território que, até então, parecia lhe ser interdito — não por barreiras físicas, mas por códigos silenciosos de exclusão. Entra na piscina, mas permanece vestida, como se o corpo ainda carregasse o peso da servidão e da contenção. A água, quase ausente, reforça a sensação de vazio

e transição. Não há sol, e a luz opaca do momento parece refletir não uma conquista plena, mas uma travessia ambígua — um gesto de emancipação que ainda carrega as marcas da desigualdade. A água bate em seus joelhos. A principal iluminação da cena noturna vem dos refletores da piscina. Com um enquadramento fixo lateral, que focaliza a escada em primeiro plano, vemos Val entrar calmamente na piscina até se posicionar no seu centro (Fig. 2). De longe, o corpo da personagem ocupa pouco espaço no plano de conjunto que privilegia os elementos arquitetônicos da casa dos patrões.

Figura 2 – *Que horas ela volta?*



Fonte: Frame do filme (Anna Muylaert, 2015).

Jéssica está prestes a se tornar a primeira da família a ingressar na universidade — um marco que representa não apenas conquista pessoal, mas também ruptura com um ciclo histórico de exclusão, o que motiva a ação comemorativa de Val. Movida por essa alegria silenciosa, Val realiza um gesto singelo e carregado de afeto: entra na piscina e faz barulho na água, convidando Jéssica a adivinhar sua localização apenas pelo som. Depois de desligar o telefone, Val molha os braços e o rosto, saindo do quadro de cabeça erguida. O enquadramento sai então de foco. A ocupação de Val daquele espaço é tão provisória quanto o esvaziamento da piscina. Assim como o processo de ascensão social possibilitado pelos governos do Partido dos Trabalhadores (PT) com suas políticas de inclusão na sociedade brasileira, o arco narrativo de Val e Jéssica é incompleto, interrompido. O filme acaba na aprovação da primeira etapa do vestibular sem revelar o futuro das personagens.

O próximo filme dessa análise constelacional, não por acaso, tematiza o golpe de 2016. No documentário *Alvorada*, a piscina do palácio onde a então presidente Dilma Rousseff (PT) aguarda o resultado do processo de impeachment, é decorativa, um espelho d'água que está entupido, com as águas turvas — mau presságio. O golpe virá. Um administrador do Palácio aponta: “A água é azul e ela começou a ficar verde, turva. Nós tamos [sic] há uma semana tentando descobrir o que tá acontecendo com ela”. Na bomba da piscina, vemos trabalhadores procurando resolver a situação. Na tentativa de desobstrução da piscina, um funcionário do Palácio, já idoso, suga a água escura por uma mangueira. A água sobe à sua boca e ele se engasga. O espelho d'água entupido parece condensar os conflitos de um momento histórico turbulento, cifrando as tensões que pairam em suspenso.

Situada no Palácio, a piscina/espelho d'água é parte de um projeto paisagístico modernista, monumental, típico da cidade de Brasília, sede do governo. Não se trata de uma piscina onde se pode entrar e nadar; o espelho d'água é meramente decorativo, não foi feito para as pessoas. Como um céu que nubla, o espelho d'água muda de cor. A alteração na aparência das águas sinaliza um problema subterrâneo. Assim, um problema no filtro da piscina equivale a um problema nas engrenagens de um sistema (um país perto do colapso?). E, como sempre, são os trabalhadores os que mais sofrem com a pane, os que sujam as mãos e a boca. A sequência termina sem que o problema seja solucionado, nem sequer vemos o espelho d'água vazio. Essa imagem, embora seja uma síntese visual do estado alterado de coisas sobre o qual o filme se debruça, ocupa pouco tempo do documentário.

Em contrapartida, no filme *A felicidade das coisas*, a piscina vazia é tema e força motriz da narrativa. A protagonista Paula (Patrícia Saravy) é uma mulher de classe média que deseja instalar uma piscina em sua casa de veraneio no litoral paulista, apesar de dificuldades financeiras que a família enfrenta. A personagem revela que, na juventude, nutria o sonho de ter em ter uma piscina. Com o tempo, porém, a piscina se transforma em miragem: um símbolo de ascensão social que nunca se concretiza por completo, uma promessa de estabilidade que escapa pelas bordas da realidade. Lançado em 2021, o filme se passa em 2015, — período anterior ao processo que culminou na deposição da presidente Dilma Rousseff (PT), frequentemente caracterizado como um golpe por diversos setores da sociedade. A família não tem dinheiro para frequentar a parte aquática do clube próximo da casa. O mar está próximo e, no terreno da casa,

há um rio, mas nenhum desses espaços substitui a piscina para Paula. Por diversas vezes, ela adverte as crianças sobre os perigos do rio. Lar de peixes e outras criaturas, ele permanece indomável, alheio à vontade humana. Não pode ser possuído, cercado ou exibido como bem de valor — e, por isso, não serve como símbolo de status ou garantia da estabilidade que a protagonista tanto deseja alcançar.

Paula quer uma piscina — e essa é sua motivação no filme. “Por que a gente não pode querer as coisas?”, ela pergunta para sua mãe. Está em pauta o direito ao consumo e, antes disso, o direito de desejar algo que sempre foi enquadrado como fora das possibilidades familiares. Em boa parte do filme, vemos a enorme piscina de poliéster pré-fabricada, vazia, exposta no jardim, ainda não instalada, e sob ameaças de ser recolhida pela loja, pois Paula não terminou de pagar as prestações. Por seu material, vê-se que a piscina é mais acessível, menos definitiva do que aquelas de azulejo. E são duas as piscinas vazias, na verdade: o buraco cavado na terra para a piscina e a piscina de peça única solta sobre a grama. Quando Paula experimenta o piso que comprou para revestir a borda da piscina, é emoldurada por um azul mais vivo do que o do céu nublado (Fig. 3). Além de funcionar como uma miragem ainda não alcançada, um desejo insatisfeito, a piscina é cenografia, um fundo colorido, um cenário recortado para a produção de uma bela imagem (não por acaso, na ilustração utilizada no cartaz do filme, duas mães acompanhadas de seus filhos observam um mostruário com piscinas semelhantes).

Figura 3 – *A felicidade das coisas*



Fonte: Imagem de Divulgação.

A situação de classe média da família de Paula permite que o projeto da piscina em *A felicidade das coisas* seja concebido em seu pacote completo. A piscina idealizada deve vir com tudo o que se tem direito para o lazer da família. Os objetos acumulados pela protagonista para estar mais perto de seu sonho incluem a indispensável boia de braço para a caçula, a canga para si mesma e uma boia em formato de fatia de pizza para o filho mais velho. Não fosse a sugestão da avó, que se nega a emprestar dinheiro para a finalização da obra, todos esses objetos ficariam sem uso. Com ajuda de trabalhadores da região e com a água do poço do vizinho, se improvisa tapando os buracos do dreno da piscina com toalhas. Na impossibilidade de pagar pelo acesso à piscina do clube ou ser dona de uma piscina privativa, a piscina de poliéster é usada como se fosse uma piscina de plástico em *A felicidade das coisas*. Todos participam de um dia de lazer familiar, com exceção do pai ausente, a respeito do qual pouco sabemos. Perto do fim do filme, a piscina será guinchada e devolvida para a loja, mas até lá, por um período até a chegada de uma chuva de verão no fim da tarde, ela trouxe alguma diversão à família.

As alternativas para contornar a impossibilidade de acesso a uma piscina de um clube ou a propriedade de uma piscina particular são ainda mais imaginativas em filmes que se concentram nas classes trabalhadoras. A piscina de plástico ou o banho de balde funciona como o inverso proporcional da piscina de alvenaria ou de acrílico vazia não só por sua arquitetura, pela presença/ausência de água, como também pela alegria que experienciam os que ali se banham (*Um filme de verão*, de Jô Serfaty, 2019; e *A piscina de Caíque*, de Raphael Gustavo da Silva, 2017). Já nas imagens de Paula, sua mãe e seus filhos na piscina de *A felicidade das coisas*, apesar das cores vibrantes da água, das boias e demais apetrechos, prevalece um tom melancólico reforçado pela trilha sonora, pelo enquadramento sem céu e pelo tempo nublado e chuvoso. Nesse sentido, lembram cenas do filme *Benzinho* (Gustavo Pizzi, 2018), no qual Irene (Karine Telles), marido e filhos passam uma temporada na Região dos Lagos no estado do Rio de Janeiro antes da mudança de seu filho mais velho para jogar na Alemanha. Quando a família atravessa uma avenida para ir à Lagoa de Araruama, município litorâneo, é emoldurada por uma enorme piscina de poliéster vazia, semelhante à que pertence temporariamente a Paula em *A felicidade das coisas*. Não por acaso essa imagem da piscina vazia também foi a escolhida para figurar no cartaz de *Benzinho*. As conexões entre os filmes e a maneira como articulam os desejos de consumo e a situação da classe média no Brasil não param por aí. Enquanto a trama de *A*

felicidade das coisas se passa no momento que precedeu o impeachment de Dilma Rousseff (PT), *Benzinho* acontece nos anos 1990, outro momento em que o Brasil enfrentou inflação, escândalos de corrupção e uma crise política que culminou no impeachment do então presidente Fernando Collor de Mello (a época PRN).

Sem Coração, filme recente para o qual a imagem da piscina vazia é ainda mais significativa, também se situa nos anos 1990, mais precisamente antes e depois de, 23 de junho de 1996, data do assassinato de Paulo César Farias, conhecido como PC Farias, e sua namorada Suzana Marcolino. Os tiros que mataram o empresário e tesoureiro da campanha presidencial de Collor de Mello (a época PRN), em 1989, que esteve envolvido em um esquema corrupto de tráfico de influência no governo Collor entre 1990 e 1992 são ouvidos pelos personagens da família da protagonista Tamara em sua casa em Guaxuma, no litoral de Alagoas (AL). O primeiro plano com a piscina vazia aparece logo depois da sequência em que o grupo de jovens que o filme acompanha assiste na televisão da praça o desenrolar das investigações do assassinato de PC Farias. Vemos um coqueiro no escuro da noite, o rosto da jovem inicialmente conhecida pelo apelido de “Sem Coração”, cuja verdadeira identidade — Duda — é revelada posteriormente. E então, ouvimos o som seco de chinelos estalando contra os azulejos, — um ruído que, só mais tarde, reconheceríamos como o sinal inconfundível do salto dos rapazes para dentro da piscina vazia, espaço que se tornaria o cenário habitual dos encontros sexuais com Duda. Tomamos conhecimento quando Tamara segue Duda de bicicleta e vemos a mesma cena se desenrolar à luz do dia.

A piscina vazia de *Sem Coração* é parte de um complexo de ruínas de um hotel abandonado onde os jovens costumam se reunir. Grande, imponente, com seis raias e pódios de salto, foi construída de frente para o mar, mas agora está tomada por sujeira e vegetação. Duda e Galego transam de pé, apoiados em seus azulejos. Enquanto os outros rapazes assistem sentados na borda da piscina, um deles parece se masturbar. Alguém grita que Isaac é o próximo, mas Duda chama Vandec, e todos a obedecem. Não fica evidente os termos pactuados entre eles. Não se sabe, por exemplo, se há troca monetária entre as partes, mas tudo leva a crer que trata-se de uma relação consentida por Duda e negada em público pelos meninos, “Olha aí tua namorada”, “Vai se fuder”. A piscina, buraco no chão, funciona como uma espécie de esconderijo para as relações sexuais entre os jovens, função que Duda encara sem ânimo. O erotismo e o

desejo do filme estão em outros lugares, não ali. Tamara, por exemplo, está descobrindo seus desejos por mulheres e, em especial, por Duda, uma moça de outra classe e raça. No complexo do hotel abandonado, em ruínas, os jovens brincam de saltar um vão aberto no chão do primeiro andar, cuja abertura revela o piso térreo. Num primeiro momento, Tamara não tem coragem de pular sobre a fenda da construção. Em cena posterior, salta sem medo, caindo nos braços de Duda. Nessa sequência, elas se beijam pela primeira vez.

Assim como entre Duda e Tamara, outros encontros afetivos do filme ocorrem a despeito da tensão constante entre classes e raças e de uma violenta heteronormatividade. Quando os vizinhos de Tamara confrontam o grupo de adolescentes que teria invadido a casa deles, Tamara e o irmão brancos e de classe média são poupados das acusações diretas (“Eu sei que vocês são meninos educados”) que se concentram nos outros meninos, pardos e pretos (“Esse pessoal da Grota”, “Foram vocês, sim, seu cabra safado!”). Enquanto a turma aprecia o verão, passeando, lendo gibis e assistindo televisão, Duda é sempre retratada trabalhando — com a pesca, nas vendas do bar, com as entregas de bicicleta. Uma das entregas de pescados acontece em uma casa rica em que estão hospedados italianos. A sequência, com corpos preguiçosos estirados ao redor da piscina, remete a *O pântano*, de Lucrecia Martel. É interessante o contraste entre a piscina vazia e as piscinas cheias de *Sem Coração*, ornamentadas com fontes e cascatas — como na casa do vizinho invadida pelo grupo de jovens — e de um azul claro quase cintilante — onde os italianos abastados se divertem em boias coloridas e extravagantes enquanto petiscam pedaços de linguiça.

A segunda sequência com a piscina vazia em *Sem Coração* é ainda mais emblemática e impactante justamente por conjugar imagens de carnes e azulejos. Quando uma baleia é encontrada na praia, Duda e Tamara se aproximam dela, comentam que sonharam com aquilo. No sonho, a baleia encontrava-se no coqueiral e Duda inseria a mão numa fenda (outra vez essa imagem — possível alusão ao sexo entre mulheres) do corpo do animal e, como Jonas, adentrava a baleia por completo até sua mão sair pelo corte em chamas. Quando a baleia reaparece na praia, Duda e Tamara auscultam o corpo do animal. Sob os sons de batimentos cardíacos, ocorre uma montagem paralela. De um lado, vemos o torso de homens sem camisa e sujos de sangue puxando cordas para içar para fora da piscina seções de carne da baleia morta, despedaçada, com as vísceras expostas, corpo enorme e inerte sobre o chão da piscina. De outro, vemos Duda e uma

imagem de uma mulher que ela segue no coqueiral, sua mãe que faleceu durante o parto. Em seguida, Duda observa o trabalho dos homens do alto. O short dela tem a cor e a proporção retangular dos charques que se espalham pelos azulejos (Fig. 4), por vezes criando a ilusão de cisões e fendas, sangramentos nos rejuntos e superfícies laminadas, como na série *Línguas e cortes*, da artista plástica mineira Adriana Varejão. Estão ali os elementos visuais que mobilizam a pesquisa de Varejão desde as séries *Saunas* e *Charques*, em crítica à exploração colonial portuguesa e seu modelo escravocrata e extrativista de produção.

Figura 4 – *Sem Coração*



Fonte: Frame do filme (Nara Normande; Tião 2023).

O filme sugere ainda uma conexão entre a baleia e Duda, moça misteriosa, que desperta o interesse de Tamara, que tem algo de místico, parece hipnotizar arraías e domar animais marinhos. Na lenda do filme contada pelos meninos da cidade, Duda não tem coração. E a cicatriz no peito, fenda já fechada em seu corpo, deixa em suspenso a veracidade da história. O trabalho de corte da baleia na piscina vazia em *Sem Coração*, ainda que estilizado como as obras de Varejão e justaposto a uma das sequências mais fantásticas do filme, conecta-se tanto ao imaginário, é palco de uma visão de terror, como alcança um registro realista, quase documental. Essa cadeia associativa conversa com um trecho de *Casa-grande e Senzala* (2003) em que Gilberto Freyre observa o uso do óleo de baleia (dado da história brasileira) e do sangue de escravizados (que o autor apresenta como lenda) para a construção dos alicerces das casas patriarcais do Nordeste:

[As] casas eram a expressão do enorme poder feudal. “Feias e Fortes.” Paredes grossas. Fundações profundas, untadas com óleo de baleia. Há uma lenda no

Nordeste de que um certo fazendeiro, mais ansioso do que o normal para garantir a perpetuidade de sua habitação, não se contentou enquanto não mandou matar um casal de escravos e enterrá-los sob as pedras dos alicerces. O suor e às vezes o sangue dos negros era o óleo, e não o da baleia, que ajudava a dar às fundações da casa-grande sua consistência de fortaleza. [...] A parte irônica disso é, no entanto, que devido a uma falha do potencial humano, toda essa solidez arrogante de forma e material foi frequentemente desperdiçada, e na terceira ou quarta geração, enormes casas construídas para durar séculos desmoronariam [...] sendo os bisnetos e mesmo os netos incapazes de preservar a herança ancestral (Freyre, 2003, p. 38, grifo do autor).

A ruína dessas edificações lamentada por Freyre, que assume seu ponto de vista como um desses herdeiros do poder feudal, é tanto marca do declínio de um projeto colonialista e patriarcal quanto de sua permanência no presente.

Nesse sentido, a imagem de uma baleia em uma piscina vazia é central em outro filme brasileiro contemporâneo, o documentário *Baleia Magic Park* (Mariana Lacerda, 2016). Esse curta-metragem registra o espaço em ruínas de uma antiga fábrica na Praia de Costinha, no estado da Paraíba (PB). Juarez, um ex-funcionário da fábrica, conta em entrevista como funcionava o trabalho de caça e abate de baleias. O filme costura imagens das instalações, que incluem uma piscina de azulejos coberta por mato e com um pouco de água da chuva, a fotografias antigas de baleias sendo abatidas, assim como do parque aquático que foi criado no espaço após o encerramento da companhia em 2000. Os elos que se estabelecem entre trabalho braçal e a arquitetura colonial ficam ainda mais evidentes diante da prática de extrativismo que serve ao comércio internacional. A caça de baleias, que por muito tempo foi monopólio da Coroa portuguesa, servia então a uma empresa de capital japonês interessada sobretudo pelo óleo refinado dos mamíferos.

Longe dos limites do realismo, o último filme da nossa constelação, *Lambada estranha*, propõe a piscina vazia como um território de reinvenção performática e especulativa em circunstâncias adversas. As cartelas iniciais dizem “Rio de Janeiro, 2020. A cidade se incendiou e sua água secou ou está contaminada. Das profundezas da terra e do céu surgem seres extra-humanos desorientados”. Meia dúzia de personagens fantasiados dançam de forma pouco habilidosa em uma enorme piscina vazia enquanto a cidade do Rio de Janeiro explode em efeitos especiais extravagantes — cenário de um apocalipse nacional (Fig. 5).

Figura 5 – *Lambada estranha*



Fonte: Frame do Filme (Darks Miranda, 2020).

Ao som de versões instrumentais de músicas como “Adocica” e “Chorando se foi”, os personagens movimentam-se na piscina rachada, mofada e suja, enquanto o país ao redor se cobre de lava (Fig. 5). A piscina grande, semiolímpica, que um dia foi majestosa como o próprio Brasil, famoso por suas proporções continentais, hoje é uma cratera no chão, cheia de rachaduras e manchada pelo limo, a ponto de as paredes estarem quase pretas. Apesar de tomada pelo mato e escurecida pelo mofo, ela aparenta ser uma espécie de refúgio para a diversão — como na linguagem dos memes que exaltam a capacidade dos brasileiros de fazer humor em meio ao caos político, econômico e social, não por acaso a situação do país durante a produção do filme. Naquele momento, apenas poucos anos depois do Rio de Janeiro ter sediado os Jogos Olímpicos de 2016, a condução criminosa do então presidente Jair Bolsonaro (PL) aprofundava o impacto e as consequências da crise sanitária e socioeconômica da pandemia do Coronavírus no Brasil.

4 O vazio das piscinas, a crise do país

A piscina vazia (ou suas variações esvaziada, suja ou entupida) é uma imagem marcante, de anormalidade, sinalizando algo fora de ordem. Diferente do rio e do mar, é água parada, estacionada. Diferente do lago, é artificial, uma construção humana. Motivo visual que atravessa

filmes distintos, símbolo de riqueza¹⁰ e lazer (cabe notar o tamanho e imponência das piscinas em alguns desses filmes), quando vazia, a piscina pode ser a imagem de um fosso, de um rombo, do abandono do poder público, do impacto da crise econômica e/ou política na esfera familiar das classes médias e da dificuldade de convivência entre pessoas de diferentes classes e visões de mundo.

O motivo visual nos ajuda a aproximar e colocar em diálogo filmes muito diferentes: curtas e longas, ficções e documentários e até um filme experimental, com características de vídeo instalação (*Lambada*). É preciso reconhecer o desafio de conjugar essa enorme heterogeneidade de objetos — embora isso nos aponte, justamente, para a força do motivo visual da piscina vazia, que comparece nas imagens mais variadas e independe de gênero, formato e estilo. O motivo funciona, de fato, como um eixo agregador e, mais do que uma coincidência, revela uma força que é compartilhada. A piscina vazia não tem sentido único e vai receber conotações diferentes em cada contexto. A intensidade de sua própria presença varia de forma decisiva no *corpus*. Em alguns filmes, aparece em uma cena breve, sem maiores envolvimento narrativos com a trama (motivo livre), em outros é o cerne do enredo (motivo associado).

Se o motivo visual, como vimos, é uma decomposição de um tema (e também sua concretização ou materialização), a constelação das piscinas vazias no cinema brasileiro contemporâneo parece condensar uma série de sentidos relacionados ao tema maior da ruína, elaborando diferentes modos de incompletude, derrocada ou promessa de dias melhores que terminam por não se cumprir. Uma vez vazia, a piscina se torna um espaço que encerra em si um tempo. As personagens olham essa paisagem e nós olhamos com elas: com a ação dramática suspensa, contemplamos a própria passagem do tempo e os vestígios de muitas camadas

¹⁰ A piscina é símbolo de *status* social, de exclusividade, tanto é que a entrada nesse espaço pode ser vista como um desafio à ordem vigente ou uma ruptura com as barreiras sociais. Em 1964, manifestantes por direitos civis invadiram o hotel Monson Motor Lodge (Flórida, EUA) e entraram na piscina. Ao ato pacífico, mas entendido como ameaça ao espaço exclusivo e branco, o gerente do hotel respondeu jogando ácido na água, forçando os manifestantes a saírem. Dias antes, Martin Luther King havia sido preso por tentar almoçar numa área segregada do restaurante do mesmo hotel. Em 2012, manifestantes do MST pularam na piscina do Palácio da Abolição, sede do governo do Ceará (CE). Crianças e jovens tomaram banho numa piscina que não era feita para isso. Ambos os acontecimentos geraram fotos marcantes, que acabaram por facilitar a disseminação das pautas. A exposição “Negros na piscina” (Pinacoteca de Fortaleza, curadoria de Moacir dos Anjos e Fabiana Moraes, 2022-23) utiliza esse mote para trazer, a partir das obras de 60 artistas, imagens da população negra em situações que recusam a violência e a dor recorrentes em tantas representações para valorizar o lazer, a cidadania, o direito ao ócio e à felicidade. O título da exposição remete à ideia de subversão, como diz o texto curatorial: “Negros na Piscina se refere a uma outra paisagem de Brasil. Uma que não existe ainda, mas que está sendo construída por muita gente”. O trecho de Val entrando na piscina em *Que horas ela volta?* integra a exposição.

temporais. Os restos do passado se mostram no presente — a permanência da estrutura da piscina que um dia foi usada — e a antevisão de um futuro — a ausência de água que antecipa uma eventual destruição da piscina.

A piscina, nos filmes dessa constelação, não está associada ao erotismo, à sexualidade ou ao corpo lânguido, como em suas imagens das artes visuais e do cinema internacional de outros contextos. Apesar da particularidade de cada filme, a imagem eloquente que se impõe é a da crise, da suspensão de políticas, interesses ou estabilidade. O próprio fato de que a piscina foi esvaziada atesta o reconhecimento de que algo não está bem (precisa de manutenção) ou que chegou ao fim (um projeto, uma fase, uma era, um governo interrompido). Mas diante da piscina vazia há um estado de espera, não se enxerga claramente o próximo passo. Por vezes, com apatia, observa-se o fundo da piscina como se a resposta viesse dali. A solução que vai permitir de uma vez por todas o funcionamento da engrenagem, da família ou do país.

O raciocínio comparatista e o passeio por tantas imagens de piscinas, cheias e vazias, cinematográficas ou não, ajuda-nos a ver a especificidade das piscinas vazias desse *corpus* de filmes situado no Brasil contemporâneo. São mesmo filmes em que as tensões de classe estão postas e que respiram o momento político e social conturbado que abordam. A constelação fílmica que analisamos se estende de 2012 a 2023, atravessando um período marcado por intensas turbulências no Brasil — uma década pontuada por rupturas políticas, sociais e institucionais que reverberam nas obras e nas narrativas produzidas.

A imagem da piscina vazia, portanto, é uma forma expressiva para pensar o Brasil recente. Os diversos filmes pelos quais passamos recorrem a esse objeto, de forma consciente ou não, como se tivesse o poder de sintetizar um período ou um projeto fracassado que se estende da guinada neoliberal nos anos 1990, de um impeachment a outro, até a recente ascensão da extrema direita. As características de um motivo visual se afirmam: é uma imagem recorrente, forte, que se move no tempo e no espaço, com potenciais estéticos e de *mise-en-scène*, que aciona a memória dos espectadores e abarca significados para além de si mesma, mas nunca deixa de se apresentar em sua concretude material.

Referências

- A FELICIDADE das Coisas. Thaís Fujinaga: Filmes de Plástico. Brasil: Lira, 2021. DCP (87 min).
- A PISCINA. Jacques Deray: Société Nouvelle de Cinématographie (SNC). Tritone Cinematografica, 1969. Película 35 mm (122 min). *La Piscine*.
- A PISCINA de Caíque. Raphael Gustavo da Silva:. Brasil: É Nóis Ki Tá Produções, 2017. Digital (15 min).
- ALVORADA. Anna Muylaert e Lô Politi: África Filmes. Dramática Filmes. Brasil: Cup Filmes, 2021. Digital (80 min).
- ÁLVAREZ, Iván Villarrea. Paisagens vividas, trabalhadas, truncadas: iconografia da periferia urbana no Cinema Ibérico da Austeridade. *Rebeca*, v.8, n. 2, pp. 15-34, dez. 2019.
- AUGÉ, Marc. *Le Temps en ruines*. Paris: Galilee, 2003.
- BARRENHA, Natalia Christofolletti. *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. São Paulo: Alameda, 2013.
- BALLÓ, J. *Imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine*. Tradução de Joaquin Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- BALLÓ, J.; BERGALA, A. *Los motivos visuales del cine*. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENZINHO. Gustavo Pizzi: Canal Brasil. Brasil: Baleia Filmes, 2018. Película 35mm (95 min).
- BROWN, Christopher; HIRSCH, Pam. *The cinema of the swimming pool*. Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2014.
- DOANE, Mary Ann. "The 'Woman's Film': Possession and Address". In: GLEDHILL, Christine (Org.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI Publishing, 1987, pp. 283-98.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.
- LAMBADA Estranha. Darks Miranda. Brasil: Filmes da Zona Abissal Digital, 2020. (12 min).
- MACUNAÍMA. Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Difilm/ Filmes do Sêro/ Grupo Filmes/ Condor Filmes, 1969. Película 35mm (108 min).
- MÁ Educação. Pedro Almodóvar: Sony Pictures Classics (EUA)/ Pathé (Reino Unido/França)/ El Deseo, AS (Espanha), 2004. Película 35 mm (106 min), *La mala educación*.
- MÁRQUEZ, M. "Tema, motivo y tópico – una propuesta terminológica". *Exemplaria*. Huelva, n. 6, 2002, pp. 251-56.

MERGULHO no Passado. Frank Perry: Horizon Pictures: Estados Unidos, 1968. Película 35mm (95 min). *The Swimmer*.

O MERGULHO na Piscina Vazia. Edson Fogaça. Brasil: Raruti Comunicação e Design, 2020. Digital (83 min).

O PÂNTANO. Lucrecia Martel.: Argentina: Wanda Visión S.A, 2001. Película 35mm (103 min). *La ciénaga*.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2014.

O SOM ao Redor. Kleber Mendonça Filho. Brasil: Cinemascópio, 2012. Película 35mm (131 min).

PANOFISKY, E. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, P. *Dicionário do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUE Horas Ela Volta? Anna Muylaert. Brasil: África Filmes. Gullane Entretenimento, 2015. Digital (111 min).

ROQUE, G. Motives and Motifs in visual Thematics. In: LOUWERSE, M.; PEER, W. van (Orgs.). *Thematics: Interdisciplinary Studies*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2002, pp. 265-282.

SEM Coração. Nara Normande e Tião: Cinemascópio, Les Valseurs, Nefertiti Film/Vitrine Filmes, Brasil, 2023. Digital (91 min).

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. *Galáxia*, São Paulo, n. 45, set-dez. 2020. Disponível em: [Vista do Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema](#). Acesso em: 4 ago. 2022.

SPERLING, Matthew. "The Pull of Hockney's Pool Paintings". *Apollo Magazine*, 4 fev. 2017. Disponível em: <https://www.apollo-magazine.com/david-hockney-pool-paintings/>. Acesso em: 4 ago. 2022.

TEMPORADA. André Novais Oliveira. Brasil: Filmes de Plástico, 2018. Digital (113 min).

TOMACHEVSKI, B. "Temática". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1970, pp. 169-204.

TROUSSON, Raymond. *Temas e mitos: questões de método*. Lisboa: Horizonte, 1988.

UM Filme de Verão. João Serfaty. Brasil: Fagulha, 2019. Digital (92 min).

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

XAVIER, Ismail. Inquietações da adolescência: da redoma da Casa Grande ao mergulho no tempo presente da cidade. *RuMoRes*, [S. l.], v. 15, n. 29, pp. 177-204, 2021. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2021.183192. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/183192>. Acesso em: 27 nov. 2022.

WILTSE, Jeff. *Contested Waters: a social history of Swimming Pools in America*. The University of North Carolina Press, 2009.

Livia Azevedo Lima – Universidade de São Paulo – USP

Doutora em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, pela Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestra em Meios e Processos Audiovisuais, USP. Graduada em Produção Editorial pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM). É editora científica no Mecila e curadora da mostra Travessias – Brazilian Film Festival, realizada no Northwest Film Forum (Seattle).

E-mail: liviaazevedolima@gmail.com

Mariana Souto – Universidade de Brasília – UnB

Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutora e Mestre em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com sanduíche pela Universitat Pompeu Fabra (Barcelona). Graduada em Psicologia, UFMG. Professora do curso de Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Autora de *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*.

E-mail: mariana.souto@unb.br