

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS ADMINISTRATIVAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO - PROPAD

PAULA GONÇALVES DA SILVA

RECIFE CINEMÁTICA:
o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho

Recife

2019

PAULA GONÇALVES DA SILVA

RECIFE CINEMÁTICA:

o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho

Tese apresentada como requisito complementar para obtenção do grau de Doutor em Administração, do Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Pernambuco.

Área de concentração: Administração Pública

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Carvalho Benício de Mello

Recife

2019

Catálogo na Fonte
Bibliotecária Ângela de Fátima Correia Simões, CRB4-773

S586r	Silva, Paula Gonçalves da Recife cinematográfica: o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho / Paula Gonçalves da Silva. - 2019. 260 folhas: il. 30 cm. Orientador: Prof. Dr. Sérgio Carvalho Benício de Mello. Tese (Doutorado em Administração) – Universidade Federal de Pernambuco. CCSA, 2019. Inclui referências e anexos. 1. Imaginário urbano. 2. Política. 3. Cinema. I. Mello, Sérgio Carvalho Benício de (Orientador). II. Título. 658 CDD (22. ed.) UFPE (CSA 2019 – 045)
-------	---

PAULA GONÇALVES DA SILVA

RECIFE CINEMÁTICA:

o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho

Tese apresentada como requisito complementar para obtenção do grau de Doutor em Administração, do Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Pernambuco.

Área de concentração: Administração pública

Aprovada em: 27/02/2019

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Sérgio Carvalho Benício de Mello (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Profa Dra Bianca Stella Pinheiro de Freire Medeiros, (Examinadora Externa)

Universidade de São Paulo

Prof Dr. Eduardo Aníbal Pellejero, (Examinador Externo)

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof Dr Luis Filipe Dordio Martinho de Almeida Urbano (Examinador Externo)

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Profa Dra Maria Helena Braga e Vaz da Costa (Examinadora Externa)

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos escritos no início desta tese estendem-se para além das pessoas e instituições que possibilitaram a sua conclusão. O doutorado é maior que a tese. Inicia ainda na preparação para a seleção, continua com as aulas, investigações, publicações e culmina com a defesa da tese. A realização de um curso de doutorado interfere na vida de várias pessoas durante todo esse período e a elas dedico meu agradecimento. Em relação à fase de preparação para a seleção nomeio dois professores para simbolizar todos(as) que torceram por mim, Maria Leonor Maia, pela leitura do projeto, e José Márcio Barros, por me reapresentar ao mundo da pesquisa.

No desenrolar da caminhada, é comum que alguns estudantes se sintam sozinhos e desenvolvam um sentimento de angústia durante o curso. Não foi o meu caso. Costumo dizer que nada foi fácil e que nesses quatro anos eu me transformei e, algumas vezes, isso foi perturbador. Mas que tudo pareceu mais leve devido aos companheiros da linha de pesquisa sobre Estudos Urbanos – Mobis/UFPE – Adriana, Herrisson, Anderson, Cédric, Fagner, César e Juliana. A eles acrescento os meus colegas de turma, os funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Pernambuco e, sobretudo, os Professores Fernando Paiva e André Leão pela generosidade intelectual.

O acesso a esse novo mundo e a essas pessoas está diretamente relacionado ao trabalho do Prof. Sérgio Benício. Agradeço a ele a confiança e o incentivo para o desenvolvimento de um tema de trabalho novo para o nosso grupo de pesquisa, os debates e orientações para a tese, mas, sobretudo, por me fazer compreender desde o início do curso que o objetivo final do doutorado não é apenas a tese, mas a pesquisadora que eu me permiti ser nesse período. Foram tantas certezas questionadas que é impossível me imaginar a voltar a realizar pesquisas da mesma forma que antes.

Durante o meu curso também tive a oportunidade de realizar o Doutorado Sanduíche e passar seis meses na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Deste período, agradeço ao Prof. Luis Urbano por me receber em seu mundo de investigação, bem como pela oportunidade de cursar a disciplina Cinema e Arquitectura, e também pela convivência, as leituras e debates sobre os textos. Além das experiências acadêmicas, agradeço a oportunidade de viver em uma cidade sem grades nas janelas e que caminhar é o principal meio de transporte. Essa experiência foi abrilhantada com a convivência com os amigos que fiz no Porto, como Cláudia, Luana, Liz, Fred, Aurora, Tcheras, Suzana e Antonio. Tudo isso

só foi possível devido ao financiamento do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES e, principalmente, do incentivo da Universidade de Pernambuco (UPE) que me concedeu a licença para estudar na cidade do Porto. Agradeço ainda aos meus colegas de colegiado da UPE por suprirem com grande competência a minha ausência e pelo estímulo para a conclusão desta importante etapa acadêmica.

Durante a realização da tese, tive o privilégio de conversar com Kleber Mendonça Filho, Emilie Lesclaux, Mariana Lacerda, Moacir dos Anjos, Luciana Veras, Júlia Morim, Norma Lacerda, Rebeca Mello e Marcos Buccini, artistas e intelectuais que admiro e me ajudaram com pontos de dúvidas, esclarecimentos e incentivos. A eles estendo os meus agradecimentos aos Professores Bianca Medeiros, Amanda Mansur, Roberto Guerra, Eduardo Pellejero, Maria Helena Costa e Luis Urbano pelas contribuições realizadas durante o processo de qualificação do projeto e/ou defesa da tese.

Além da minha vida como estudante e pesquisadora, esses últimos quatro anos foram de transformações profundas no mundo. E foi nesse ambiente de turbulências que essa tese foi escrita, como um trabalho intelectual e um instrumento de resistência política na briga pelos espaços das dúvidas, contingências e do contraditório. Aqui posso dizer que essa tese não é fruto apenas do trabalho de pesquisa encabeçado por mim, mas de todas as pessoas ao meu redor que resistem em sua vida cotidiana, sobretudo, os meus familiares Melinda, Joe, Betania, Marco, Tiago, Pollyanna e Lia, os(as) Gonçalves e os(as) agregados(as). Ao final agradeço enormemente a minha companheira Liana Queiroz pelas horas perdidas/ganhas nesse processo. Seus questionamentos refletem-se aqui, assim como sua atenção e cuidado.

Por fim, agradeço a oportunidade de viver essa experiência em um Programa de Pós Graduação de uma Universidade Pública, Gratuita e de Qualidade, cuja existência, no futuro, é uma incógnita em virtude dos discursos proferidos pelo governo recém eleito no Brasil. Espero que outros estudantes tenham a mesma oportunidade.

RESUMO

A interligação entre cinema e urbanismo data do início do século XX como uma chave tanto para a compreensão da vida moderna quanto à propagação de imaginários das cidades ditas modernas. Os filmes podem levar o público a ter uma experiência com a cidade representada e contribuir para a construção de novos imaginários urbanos, além de se caracterizarem como uma importante ferramenta analítica do discurso urbano. Assim propomos uma investigação crítica sobre o Recife representado nos filmes do cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho. O estudo visa a partir das cenas de dissenso contribuir com a crítica aos pressupostos que podem estar vivos no imaginário sobre a cidade. A escolha de acessar a cidade representada nos filmes está fundamentada teórica e metodologicamente no componente político da arte de Jacques Rancière, para o qual a política é o movimento de dissensos que permitem que novos conceitos, povos, direitos se tornem visíveis, dizíveis e possam ser partilhados dentro de um mesmo campo do sensível. Nesse sentido, defendemos a tese de que o conteúdo audiovisual produzido pelo cineasta Kleber Mendonça Filho contribui para a construção de um novo imaginário urbano que reverbera uma crítica à ideia de que a cidade se beneficia ao seguir uma lógica de progresso, no qual o ideal de cidade moderna ainda é tido como padrão social de referência. Ao final do trabalho, apresentamos a contribuição para a resignificação do imaginário urbano representada por uma única Recife cinemática formada por três cidades distintas e complementares: vitrine, quente e segregada.

Palavras-chave: Imaginário Urbano. Política. Cinema. Kleber Mendonça Filho. Jacques Rancière.

ABSTRACT

The relationship between cinema and urbanism dates from the beginning of the twentieth century. This can be considered as one key for both the understanding of modern life and the propagation of the imaginary of what people believe comprises a modern city, the urban imaginary. The films can lead the audience to experience the city as it is represented on screen and also contribute to the construction of new urban imaginaries. Moreover, the films are characterized as a very unique and important analytical tool of the urban discourse. Thus we propose to carry on a critical investigation with the aim of learning how the city of Recife is represented in the movies of Kleber Mendonça Filho, a filmmaker from the state of Pernambuco, Brazil. This study explores the scenes of dissensus in order to contribute to the criticism of the assumptions that feed into how we imagine a city should be like. The reason to choose to analyze the city which is represented in the movies is theoretically and methodologically grounded in the art's political component of Jacques Rancière. This French Philosopher believed that politics is the movement of dissensus that allows new concepts, different kinds of population and rights to become visible, veritable, and possibly shared within the same world of the sensible. In this sense this study we defend the thesis that the audiovisual content produced by filmmaker Kleber Mendonça Filho contributes to the creation of a new urban imaginary that propagates the criticism to the idea that the city benefits by following the same pattern of progress and development in which the ideal modern city is standardized. At the end of this study, we present the contribution to the change of the urban imaginary represented by a unique Cinematic city of Recife which is actually formed by three distinct and complementary cities: showcase, hot and segregated.

Keywords: Urban Imaginary. Politics. Cinema. Kleber Mendonça Filho. Jacques Rancière.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Grades: visão de dentro da residência	100
Figura 2 –	Janela com grade	101
Figura 3 –	Muro protegido	101
Figura 4 –	Abertura Eletrodoméstica	104
Figura 5 –	Abertura Barrados no Baile	104
Figura 6 –	Garotos jogando bola no corredor do prédio	105
Figura 7 –	Janelas com grades	105
Figura 8 –	Janela da vizinha	105
Figura 9 –	Carro no estacionamento	106
Figura 10 –	Carro com vidro quebrado	106
Figura 11 –	Avenida deserta no Recife	110
Figura 12 –	Rua deserta no Recife	110
Figura 13 –	Posto de gasolina	111
Figura 14 –	Fonte na Praça da Independência	112
Figura 15 –	Carros na Praça da Independência	112
Figura 16 –	Modais de transportes urbanos	112
Figura 17 –	Chegada à praia em Kiev	113
Figura 18 –	Chegada à praia no Recife	113
Figura 19 –	Praia de Boa Viagem	114
Figura 20 –	Pinguins no litoral	118
Figura 21 –	Apresentador Pablo Hundertwasser	118
Figura 22 –	Mangue e zona sul	119
Figura 23 –	Centro do Recife	120
Figura 24 –	Bairro popular	120
Figura 25 –	Quarto da empregada 1	121
Figura 26 –	Quarto da empregada 2	121
Figura 27 –	Quarto da empregada 3	122
Figura 28 –	Quarto da empregada 4	122
Figura 29 –	Espaço caótico	123
Figura 30 –	Torres gêmeas	123
Figura 31 –	Torres altas	123

Figura 32 –	Linhas e ângulos retos	123
Figura 33 –	Paisagem repetitiva	124
Figura 34 –	Elemento humano	124
Figura 35 –	Ruas inóspitas	124
Figura 36 –	Ruas desertas	124
Figura 37 –	Brincadeira protegida	130
Figura 38 –	Apartamento de João	131
Figura 39 –	CD pirata	134
Figura 40 –	Flanelinha	134
Figura 41 –	Vista da varanda	135
Figura 42 –	Casa de Anco	136
Figura 43 –	Futebol na rua	138
Figura 44 –	João no apartamento de Dinho	139
Figura 45 –	Clodoaldo e Fernando no apartamento de Francisco	139
Figura 46 –	Banho de sangue	141
Figura 47 –	Castelo de Windsor	142
Figura 48 –	Casas populares	142
Figura 49 –	Menino Aranha	144
Figura 50 –	Casa de Sofia	148
Figura 51 –	Memória da rua	148
Figura 52 –	Vista aérea da cidade	149
Figura 53 –	Fogos de alegria	151
Figura 54 –	Lazer na praia de Boa Viagem	153
Figura 55 –	Avenida Boa Viagem	154
Figura 56 –	Vista da janela	154
Figura 57 –	Coqueiral	154
Figura 58 –	Igreja de Boa Viagem	154
Figura 59 –	Praia de Boa Viagem	155
Figura 60 –	Passeio na praia	155
Figura 61 –	Brasília Teimosa 1	156
Figura 62 –	Brasília Teimosa 2	156
Figura 63 –	Academia da cidade	159
Figura 64 –	Diego fotografa o edifício Aquarius	160

Figura 65 –	Centro e zona norte	165
Figura 66 –	Dinho	167
Figura 67 –	Esgoto Pina	170
Figura 68 –	Brasília Teimosa 3	170
Figura 69 –	Casa de Ladjane em Brasília Teimosa	171
Figura 70 –	Cupins	175
Figura 71 –	Maquetes	176
Figura 72 –	A cidade dos prédios	197
Figura 73 –	Cidades	198
Figura 74 –	Cidades: vitrine, segregada e quente	199
Figura 75 –	Recife cinemática	203

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Filmes que compõem o corpus de pesquisa	96
Quadro 2 –	Urbanismo de mercado na cidade vitrine	183
Quadro 3 –	Medo na cidade segregada	188
Quadro 4 –	Resistência na cidade quente	193

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	ARGUMENTO: imaginário urbano, cinema e política	17
2.1	PROBLEMATIZAÇÃO E PERGUNTA DE PESQUISA	17
2.2	OS RECIFES DO CINEMA: hipótese inicial da tese	27
2.3	PRESSUPOSTOS DA TESE	42
3	ROTEIRO TEÓRICO: cinema, política e cidade	43
3.1	CINEMA E POLÍTICA	44
3.1.1	Política	50
3.2	A CIDADE MODERNA: crescimento e fragmentação	57
3.3	POLÍTICA, CINEMA E CIDADE: notas para a análise	72
4	TRILHA METODOLÓGICA	77
4.1	PRESSUPOSTOS EPISTEMOLÓGICOS	78
4.2	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	81
4.3	O CINEASTA KLEBER MENDONÇA FILHO E SEUS FILMES	83
4.3.1	Corpus de Pesquisa e Notas para Análise	92
5	ENSAIO: que cidade é essa?	97
5.1	ENJAULADO	98
5.2	ELETRODOMÉSTICA	103
5.3	NOITE DE SEXTA MANHÃ DE SÁBADO	109
5.4	RECIFE FRIO	115
6	FILMAGEM: que cidade é essa?	128
6.1	O SOM AO REDOR	128
6.2	AQUARIUS	152
7	MONTAGEM: mapa discursivo	177
7.1	RECIFE MODERNO: deslocamento territorial	178
7.2	O ESPAÇO DA CLASSE MÉDIA	184
7.3	RESISTÊNCIAS NO COTIDIANO	189
8	EXIBIÇÃO: o filme	195
8.1	RECIFE CINEMÁTICA: o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho	195
8.2	CRÉDITOS FINAIS	241

8.2.1	Spin-Offs: sugestões para novas pesquisas	207
	REFERÊNCIAS	208
	APÊNDICE – LISTA DE FILMES	225
	ANEXO A – FILMOGRAFIA DE KLEBER MENDONÇA FILHO	236
	ANEXO B – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS	248

1 INTRODUÇÃO

Fruto de um intenso trabalho de pesquisa, a presente tese tornou-se possível devido ao olhar sobre a cidade a partir de uma perspectiva crítica e sem amarras disciplinares da linha de pesquisa sobre Estudos Urbanos no Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Pernambuco (PROPAD - UFPE).

Observar e refletir sobre as cidades foi o primeiro desafio proposto. Perceber que a nossa experiência urbana vai além do contato com o mundo físico e que a construção do imaginário perpassa um conjunto de imagens, sentimentos e experiências que são alimentadas por muitas fontes, tais como a mídia, as artes, as viagens e leituras, foi o ponto crucial para o desenvolvimento da pesquisa.

Aliado aos novos saberes acadêmicos, partimos da percepção da transformação da cidade a partir da interação pessoal com o cinema. Se na minha infância ir ao cinema significava cruzar vários bairros até o centro da cidade, na adolescência se transformou na liberdade de pegar um ônibus com os amigos em direção à zona sul para as primeiras salas em *shopping center* e na juventude simbolizou a resistência para manter viva as sessões de arte nas poucas salas sobreviventes do centro e no cinema da Fundação Joaquim Nabuco. Hoje significa enfrentar um trânsito intenso e, muitas vezes, um centro comercial lotado de modo que só se justifica ir para assistir a um filme especial ou que dificilmente entrará no circuito de *streaming* (não que seja possível comparar essas experiências). Em uma cidade fragmentada e congestionada, como o Recife, o deslocamento até o cinema pode ser um transtorno se a sala for fora de seu caminho.

Nesse cenário, os festivais assumem um papel de destaque, pois representam momentos significativos, sobretudo, a sessão noturna no Cinema São Luiz durante o Festival Janela Internacional de Cinema do Recife, em que podemos vivenciar um lançamento de um filme ou a exibição de um clássico em uma sala da época em que ir ao cinema era um programa singular e, ao mesmo tempo, retornar a frequentar o centro da cidade.

Ao mesmo tempo em que ir ao cinema passou a ser algo cada vez mais cansativo, no Recife, principalmente nos festivais, passamos a ouvir mais o nosso sotaque e ver a cidade nos filmes. Por conseguinte, no reflexo da luz na tela grande, a arte da imagem em movimento que projeta corpos e espaços e reverbera dissensos ganha relevância para refletimos sobre o imaginário urbano. Nesse sentido, a audiência, as temáticas e as possibilidades de interpretação política dos filmes do cineasta Kleber Mendonça Filho se destacam de modo a

justificar a tese Recife Cinemática: o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho, permeada pelo olhar político proposto pelo filósofo Jacques Rancière.

Ainda aliando os deveres acadêmicos com a experiência proporcionada pela sétima arte, escrevemos a tese seguindo as fases de elaboração de um filme. Cada capítulo corresponde a uma fase do processo criativo, complementares e sequenciais, mas com um objetivo único a ser alcançado em cada um deles. No segundo capítulo, apresentamos o argumento do filme, nossa problemática de pesquisa, a partir da compreensão sobre a ligação entre imaginário urbano, cinema e política. Posteriormente, explicitamos a hipótese inicial de pesquisa a partir da compreensão da cidade do Recife em recorte histórico urbano e cinematográfico e expomos os pressupostos de pesquisa adotados.

Já no terceiro capítulo utilizamos o roteiro teórico como uma referência, uma forma de ler, de interpretar os dados a serem acessados posteriormente. Nosso roteiro teórico foi dividido em três partes. Na primeira parte, tendo em vista a escolha de acessar a cidade representada nos filmes a partir do potencial político do cinema, dissertamos sobre política e arte com base, principalmente, nos filósofos Walter Benjamin e Jacques Rancière. Na segunda parte, trouxemos uma breve contextualização sobre a cidade moderna, as premissas base do urbanismo moderno e as principais críticas. E na terceira parte um fechamento das principais ideias teóricas no intuito de tornar mais tangíveis alguns pontos de observação utilizados na análise dos filmes em relação à cidade moderna e a política do cinema.

Descrevemos a trilha metodológica, no quarto capítulo, de modo que outros pesquisadores e leitores possam compartilhar os pressupostos que nortearam o estudo e as estratégias adotadas. Recorremos à análise discursiva em uma perspectiva pós-estruturalista, com o texto base *A few remarks on the method of Jacques Rancière*, e detalhamos no final o *corpus* de pesquisa formado por filmes do cineasta Kleber Mendonça Filho.

Nos capítulos subsequentes enfatizamos a análise do contexto de cada filme específico. No quinto, que chamamos de ensaio, optamos por apresentar, em ordem cronológica de realização e lançamento, os filmes *Enjaulado* (1997, média-metragem), *Eletrodoméstica* (2005, curta-metragem), *Noite de Sexta Manhã de Sábado* (2006, curta-metragem) e *Recife Frio* (2009, curta-metragem). Já no sexto, filmagem, abordamos os longas metragens *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016). Os dois capítulos tiveram como objetivo apontar indícios (pistas) sobre a construção do(s) imaginário(s) urbano(s) da cidade do Recife a partir dos pontos de tensão e das polêmicas presentes no discurso.

Posteriormente, na montagem, agrupamos o material para a construção do mapa discursivo a partir do que abstraímos nos dois pontos anteriores, intitulados ensaio e filmagem. Nesse caminho, o primeiro tópico foi construído a partir da hipótese de pesquisa e o segundo ampliado tendo em vista o conteúdo do roteiro teórico e da trilha metodológica. Já no oitavo capítulo, exibimos as considerações finais da tese ao público como uma contribuição para a resignificação do imaginário urbano do Recife, desprovida da exigência de um caráter pedagógico e com um final aberto para as diversas interpretações possíveis, tal como os filmes analisados.

Ao final do trabalho, apresentamos as referências bibliográficas, o apêndice com as informações sobre as obras de Kleber Mendonça Filho e, em anexo, as entrevistas realizadas de forma complementar ao material de pesquisa da tese e uma lista de filmes produzidos em Pernambuco com a temática cinema e cidade realizados a partir do ano de 2007.

2 ARGUMENTO: imaginário urbano, cinema e política

Da concepção até a realização final de um filme várias etapas e processos são realizados por diferentes pessoas e empresas. Não há uma regra base, cada artista persegue o próprio processo de trabalho para encontrar o seu espaço na lógica de produção, exibição e distribuição de modo que a sua obra seja compartilhada com o público. Contudo, para que a ideia seja concretizada é preciso torná-la tangível em forma de um argumento de modo que consiga aglutinar pessoas e recursos necessários à execução final. O argumento cinematográfico é um documento de trabalho do roteirista que deve apresentar o necessário para convencer os leitores de que o roteiro tem potencial.

Assim como um argumento é utilizado como preâmbulo de um roteiro, sem as amarras do desenvolvimento de todas as cenas, o presente capítulo tem por finalidade apresentar ao leitor a problematização basilar da tese com a pergunta de pesquisa, bem como a hipótese inicial de pesquisa desenvolvida após o contato com parte do universo cinematográfico pernambucano e recortes da formação urbanística da cidade do Recife.

Após a problematização e desenvolvimento da hipótese inicial da tese, explicitamos ao final do capítulo dois pressupostos norteadores dos conteúdos apresentados aos leitores nos capítulos subseqüentes.

2.1 PROBLEMATIZAÇÃO E PERGUNTA DE PESQUISA

As cidades são como sonhos: todo o imaginável pode ser sonhado mas também o sonho mais inesperado é um enigma que oculta um desejo, ou o seu contrário, um terror. As cidades como os sonhos são construídas de desejos e de medos, embora o fio de seu discurso seja secreto, as suas regras absurdas, as perspectivas enganosas, e todas as coisas escondam outra. (CALVINO, 2006. p. 46).

Existem diversos tipos de cidades: grandes, pequenas, violentas, comerciais, sustentáveis, históricas, turísticas, com beleza natural, industrial. A experiência na cidade passa pelo vivido, pelo comum e pela interação com suas edificações, rotas, transportes e imagens. Viver a cidade é também interagir com sua representação midiática, que está nos programas de televisão, internet, aparelhos de comunicação móveis, fotografias, livros, ilustrações e filmes.

A singularidade de cada cidade depende cada vez menos de seu ambiente construído a partir de valores arquitetônicos funcionais e unificadores propagados a partir da cidade industrial moderna, e mais dos símbolos que os seus próprios habitantes constroem para representá-la. É da interação com os ambientes construído e natural, os modos de uso e as representações visuais e imaginadas que se criam a mentalidade urbana de determinada cidade e se produz o imaginário urbano de habitantes e visitantes (virtuais ou físicos) como uma influência recíproca: as imagens que vêm do imaginário e as imagens que modificam o imaginário.

A cidade ou múltiplas cidades contemporâneas possuem pontos que as diferenciam e que as tornam semelhantes. Seu ambiente construído, destruído e reconstruído traz um pouco da sua história ou, em alguns casos, do seu descaso com a memória. Suas rotas, caminhos de passeio ou de passagem, com bloqueios simbólicos ou físicos que delimitam o território habitável ou não habitável, mas mesmo assim ocupado para morar, para o trabalho, e/ou o lazer. A cidade das cores, dos cheiros, das luzes e do escuro. A cidade vivida é “real” e imaginada, um texto ou corpo construído por quem vive, visita, circula e, também, pesquisa.

A cidade com seus contornos territoriais é permeada pelo urbano, a urbanidade moldada para um determinado uso, remodelada pelo próprio uso. Silva (2001) destaca que na contemporaneidade não há uma correspondência direta entre a cidade e o urbanismo, uma vez que o último ultrapassa os limites do arcabouço citadino e de certa forma desterritorializa a cidade. Neste sentido, o urbano funcionaria como um efeito imaginário sobre o que nos afeta e nos torna cidadãos do mundo, tais como os meios de comunicação, os sistemas viários, as ciências, a arte e as tecnologias (SILVA, 2001). Quando pensamos na relação estética e afetiva com a cidade, cresce a importância de compreendermos o imaginário urbano.

O sociólogo Maffesoli (2001) enfatiza o imaginário como algo coletivo, sendo determinado pela ideia de fazer parte de algo, uma partilha de filosofia de vida, linguagem, ideia de mundo na encruzilhada do racional e do não-racional. Já o filósofo Durand (2007) reflete sobre o imaginário individual, sendo um motor repositório, uma espécie de “bacia semântica”, na qual as imagens podem se multiplicar (ANAZ et al., 2014), podendo ser compreendido como o trajeto antropológico de um ser que bebe em uma bacia semântica e estabelece seus próprios lagos de significados (SILVA, 2003).

Entendemos, então, o imaginário como essa bacia semântica de imagens e significados que age como um elemento propulsor de ações, segue impulsos racionais e não-racionais e ajuda a produzir um inconsciente estético com novos sentidos, símbolos e imagens. Assim,

consideramos que a construção e a difusão dos imaginários vêm exatamente dessa grande quantidade de imagens e novos sentidos e significados a partir do vivido, do ilusório e do imaginado.

Os imaginários difundem-se por meios de tecnologias próprias. Para Silva (2003), as tecnologias do imaginário são dispositivos de produção de mitos, de visões de mundo e estilos de vida. Assim, os dispositivos atuam como elementos de interferência na consciência e nos territórios afetivos aquém e além dela. Entre os vários exemplos de tecnologias do imaginário estão as informativas (jornais, revistas, livros didáticos, televisão e rádio), as artísticas (cinema, literatura e teatro) e as mercadológicas (publicidade, marketing, relações públicas).

Vale destacar que, embora as tecnologias do imaginário possam trabalhar como ferramentas de persuasão, sedução e convencimento, não se trata de uma recepção passiva. Os imaginários são construídos pela interação, o espectador assimila, distorce, traduz, produz a partir das imagens e mensagens passadas pelos diversos meios, inclusive, no caso do imaginário urbano, pela sua interação como os elementos estéticos e afetivos da cidade, seja a projetada pelas artes, como, por exemplo, o cinema, pelas mídias ou a experienciada no cotidiano.

Não é de hoje que o cinema assume um papel de destaque quando se reflete sobre o imaginário. Metz (1980), em consonância com a teoria lacaniana, afirma que o cinema tanto parte do imaginário (tudo o que o cinema nos mostra é ficção) quanto nos introduz ao imaginário. Ao mesmo tempo em que Metz (1980) inova a teoria do cinema, que em seus anos iniciais era considerada como a arte pura capaz de representar o real, o aprisiona na esfera da ficção como uma oposição ao real.

Rancière (2013) parece resolver essa dicotomia ao questionar a pretensa pureza do cinema e ao mesmo tempo expandir o entendimento sobre a ficção. O cinema reflete as decisões dos criadores (diretores, produtores, montadores) dos filmes durante todas as fases de produção, portanto, é uma arte impura incapaz de representar o real. No entanto, isso não invalida que o filme, seja documentário ou ficção, não contribua para refletirmos sobre a realidade social. A ficção, assim, não é o oposto do real, mas sim uma fabulação, mesmo que contrariada¹, que emana e expande o imaginário.

¹ Para Schøllhammer (2013) a fábula contrariada, proposta por Rancière (2013), refere-se a tensão gerada pelo cinema que, ao mesmo tempo, desenvolveu a possibilidade de realizar a ambição expressiva da era estética e retomou, reformulou e aperfeiçoou o enredo narrativo em seus fundamentos aristotélicos.

Inicialmente, e às vezes exclusivamente, o contato que temos com a maioria das cidades é com a sua representação através das mídias e manifestações artísticas. Ao mesmo tempo, o cinema destaca as cidades em suas narrativas desde o final do século XIX sendo responsável pela difusão de imagens sobre os lugares, o tempo e os espaços. O cinema, assim, é visto como uma tecnologia do imaginário. Produz e difunde imagens a partir do imaginário e, ao mesmo tempo, o modifica. Imaginário este que produz um inconsciente estético sobre o comum e o que pode de ser visto, dito e pensado. Assim, podemos considerar que o cinema vai além da representação das cidades e nos ajuda a moldar o nosso imaginário urbano.

Para Souza (2005) essa simbiose detona uma contaminação mútua através do imaginário: o cinema representa a vida metropolitana e ao mesmo tempo remodela esta mesma vida, através da moda, de novos hábitos e comportamentos. Já para Costa (2002), a cidade filmada pela câmera de cinema ou, a cidade cinemática, não é uma reprodução da cidade concreta ou da realidade urbana, mas está conectada a ela. Ao mesmo tempo a cidade concreta não é apenas construída de edifícios, ruas, problemas sociais e econômicos, mas também é a cidade das representações simbólicas que nasceram através da mídia, em particular do cinema.

Imagens da cidade – e particularmente a cidade cinemática – influenciam a maneira como vemos, como entendemos a cidade e como nos comportamos em relação a ela. Nesse caso a cidade concreta também se torna uma cidade representada, um sistema de significação. A cidade concreta e cinemática se tornam a cidade imaginária. (COSTA, 2002, p. 70).

Como vimos, Costa (2002) posiciona tanto a cidade cinemática quanto a concreta como imaginárias, a justificativa do fenômeno está exatamente no conjunto de imagens propagadas pelos meios de comunicação e as artes que influenciam a compreensão sobre a vida na cidade. Podemos considerar que esse mesmo conjunto de imagens compõe o que Silva (2001) considerou como o urbano, ou seja, um efeito imaginário que nos afeta e nos torna cidadãos. O imaginário urbano transcende o conceito territorial da cidade, que já não existe apenas como algo “puro” e sim como elemento também do imaginário.

Se hoje temos a oportunidade de visitar virtualmente vários lugares do mundo, foi o cinema o grande precursor desta possibilidade. As ruas, edifícios e monumentos das cidades foram usados como locação dos mais diversos filmes sem terem um papel necessariamente relevante nas narrativas, apenas para situar as histórias e personagens. Em outros filmes, as cidades ganham papel de destaque sendo protagonistas da trama, ora enaltecendo a arquitetura ora tratando do tecido urbano.

As múltiplas faces da cidade foram exploradas nos primeiros filmes. Na época da criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, no ano de 1895, em Paris, o foco era mostrar o movimento com pequenas cenas do cotidiano. Eram filmes sobre carros, trens e outros objetos em movimento que refletiam temas da urbanização da cidade industrial moderna (MENNEL, 2008), além da arquitetura urbana que tinha um valor civilizacional para aqueles que acreditavam no progresso tecnológico (URBANO, 2013).

Esses primeiros filmes permitiram aos espectadores assistirem à representação das suas vidas, dos ambientes que frequentavam e das realidades de outras cidades que até então só era possível conhecer através da visita ao local ou pela narrativa dos escritores e/ou viajantes (PINTO, 2015). O cinema passa a ser mais uma forma de representação e memória urbana, só que mais próxima do que a literatura e mais viva que a pintura ou a fotografia, contribuindo para a constituição sobre o imaginário dos lugares.

Antes da invenção do cinema, as pessoas tomavam conhecimento dos lugares através de descrições escritas e orais ou visitando-os pessoalmente. Tinham visões parciais desses lugares através da pintura, da gravura e, mais tarde, da fotografia. Porém, a menos que tivessem visto o lugar com seus próprios olhos, era a imaginação que proporcionava a maior parte das imagens. Com a invenção do cinema, o imaginário espacial sofre uma alteração radical. (URBANO, 2013a, p. 8).

Ao longo da história do cinema vários filmes e cineastas realçaram o olhar sobre a cidade de forma diversificada. Alguns movimentos do cinema mundial, tais como o *city film* na década de 1920, o neorrealismo italiano no pós segunda guerra mundial e a *nouvelle vague* francesa no final da década 1950 e início dos anos sessenta² evidenciam esse olhar e são tidos como referências tanto para cineastas fora do contexto europeu quanto para estudiosos que buscam analisar o discurso urbano, sobretudo acerca das transformações da cidade moderna, através da representação fílmica.

Embora ocorridos em contextos diferentes e com características peculiares a cada um, esses movimentos europeus trazem alguns aspectos que nos chamam a atenção tais como: o olhar sobre a cidade não se limitando à narrativa documental e, em alguns casos, o hibridismo entre os gêneros; o posicionamento contra uma estética uniformizante propagada pela narrativa clássica e pelos grandes estúdios da época, sobretudo, europeus e norte americanos; o aproveitamento das mudanças tecnológicas para melhor capturar os fluxos e paisagens

² Para conhecer mais sobre esses movimentos sugerimos as leituras de KINIK (2008), MENNEL (2008) e PINTO (2015).

urbanas; a necessidade de lidar com adversidades de um cinema periférico para a realização das filmagens; a crítica política e o cinema autoral.

A interligação entre cinema e urbanismo não se restringiu a esses movimentos específicos do cinema e pode ser vista como uma chave tanto para a compreensão da vida moderna quanto à propagação de imaginários das cidades ditas modernas. A influência do cinema na construção da imagem de cidades como Nova Iorque, a cidade dos arranha céus e da dinâmica do poder e dos negócios, ou Paris, a cidade do amor, se alastrou contribuindo para a construção dos imaginários urbanos sobre essas cidades. Para Urbano (2013a, p.8) “a experiência mediada da arquitetura e da cidade através do cinema forma, em muitos casos, a primeira impressão de um espaço, condicionando permanentemente o nosso sentido de lugar.”

Acreditamos que, entre o público de cinema, facilmente encontraremos pessoas familiarizadas com as paisagens de cidades como Nova Iorque, Los Angeles e Paris, protagonistas ou cenários de diversos filmes, como também com as metrópoles de São Paulo e Rio de Janeiro³ que estão presentes no cinema nacional. Mais recentemente vários filmes, tais como *Um Lugar ao Sol* e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2009 e 2010), *Vigias* (Marcelo Lordello, 2010), *O Som ao Redor* e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2012 e 2016) e *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014), colocaram em evidência a cidade do Recife, capital de Pernambuco, situada no nordeste brasileiro e suas recentes transformações urbanas.

A história do cinema no Recife não é recente. A produção de cinema em Pernambuco pode ser dividida em ciclos⁴ - o do Recife, na década de 1920, o do Super 8, entre 1960 e 1970, o do Cinema da Retomada (também chamado de geração árido *movie*) e o momento atual, considerado como Novo Cinema Pernambucano. A cidade aparece como destaque em filmes de várias épocas, apenas como exemplo destacamos que dos 212 filmes, em sua maioria curtas-metragens, presentes na Antologia do Cinema Pernambucano⁵, 68 foram agrupados na

³ Para informações mais aprofundada sobre a relação cidade e cinema relacionada ao Rio de Janeiro sugiro o livro FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

⁴ Os ciclos de produção identificados como Cinema da Retomada (também chamado de geração árido *movie*) e o Novo Cinema Pernambucano não são reconhecidos como movimentos estéticos ou políticos pelos cineastas, são classificações utilizadas por acadêmicos e jornalistas para diferenciar duas gerações de profissionais que continuam atuantes hoje em dia. Para um maior detalhamento da história do cinema em Pernambuco vide FIGUEIRÔA (2000), NOGUEIRA (2010), CUNHA FILHO (2014) e NOGUEIRA; CUNHA FILHO (2016).

⁵ Organizada em 20 DVDs, a coletânea é fruto de dois anos de pesquisa das produtoras culturais Isabela Cribari e Germana Pereira e do curador do projeto Rodrigo Almeida. Lançada em 2015 com recursos do Edital do Audiovisual/Funcultura reuniu 212 filmes desde o ciclo do Recife até o ano de 2013.

categoria câmera/cidade “com produções que colocam os fluxos da urbe como personagens de suas narrativas.” (ALMEIDA, 2015, p.3).

Partimos da premissa que, ao longo dessa história cinematográfica, a representação da cidade do Recife mudou e, mesmo atualmente, não é possível falar apenas de um Recife representado. Neste sentido Nogueira (2014, p.37) destaca que no novo cinema pernambucano a cidade deixa de ser apenas cenário para ser o tema dos filmes, os quais trazem uma forte “intenção política de formar uma opinião pública em torno das questões urbanas.”

A questão política também é evidenciada pela mídia de forma contraditória. Enquanto, com a manchete “Recife e a reinvenção do cinema político”, a Revista Fórum (2013) chama à atenção para os filmes produzidos por cineastas pernambucanos “que têm em comum não só o fato de serem praticamente novatos, mas também a disposição de utilizar as telas para refletir seriamente sobre o Brasil contemporâneo.” A Revista Piauí traz matéria sobre cinema e política com o crítico Eduardo Escorel (2017), para o qual é difícil considerar o cinema brasileiro como político uma vez que o mesmo não tem influência em âmbito nacional e “quem alimenta o imaginário coletivo do país é a ficção televisiva”.

A crítica de Escorel (2017) se baseia no baixo público do cinema nacional se comparado com a produção cinematográfica de outros países, principalmente os Estados Unidos, ou até mesmo as telenovelas brasileiras. O índice de audiência baixo minimizaria o valor de exposição, um dos principais fatores políticos do cinema apontados por Benjamin (1987). Na realidade a caracterização de um filme como político não é simples e, segundo Xavier (2008), o tema vem sendo debatido por teóricos do cinema ao longo da história seja relacionado ao alcance do público, à temática dos filmes, à estética – naturalista, realista, vanguarda – e à oposição ao sistema industrial dos grandes estúdios.

Diante de várias possibilidades, assumimos nesta tese o conceito de política trazido pelo filósofo Jacques Rancière (2012), para o qual diferentemente da ideia popular que a política se refere ao consenso do que é possível realizar, a política é exatamente o contrário. É o movimento de dissensos que permitem que novos conceitos, povos, direitos se tornem visíveis, dizíveis e possam ser partilhados dentro de um mesmo campo do sensível. Assumimos a política como dissenso na qual as práticas artísticas desempenham um papel na constituição e manutenção de uma determinada ordem simbólica, como por exemplo, o imaginário urbano.

Neste sentido, a política no cinema acontece quando ocorrem dissensos na ordem simbólica que “define lugares e formas de participação num mundo comum, que determina aquilo que é visível, audível e o que pode ser dito, pensado ou feito.” (COELHO, 2013, p. 1). Além disso, Rancière (2012a) suspende a lógica de causa e efeito entre o conteúdo da obra e a resposta do espectador e rompe com o paradigma brechtiano aplicado ao cinema muito comum nos chamados cinemas novos. Nesta perspectiva, a política no cinema não está diretamente ligada a uma postura militante do diretor nem precisa estar claramente apresentada pela narrativa.

Apesar da pertinência da crítica feita por Escorel (2017) sobre a limitação do alcance dos filmes brasileiros, percebemos um interesse crescente da mídia, do público e da academia sobre os filmes produzidos em Pernambuco. Matérias recentes sobre o novo cinema pernambucano destacam: (1) a quantidade de prêmios conseguidos em festivais nacionais e internacionais e a atuação de novos diretores (FONSECA, 2012), (2) a qualidade autoral e o reconhecimento internacional dos filmes (CARNEIRO, 2013), (3) o número de filmes realizados e os previstos para serem lançados em um curto espaço de tempo (BARROS, 2016) e o caráter combativo da cinematografia do Recife atualmente, feita por Marcelo Pedrosa, Gabriel Mascaro e Kleber Mendonça Filho, por exemplo (BERNARDET, 2014). Em relação ao público, o destaque de audiência são os filmes do cineasta Kleber Mendonça Filho, que abordam questões urbanas, sobretudo, os dois longas metragens de ficção *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), conforme detalhado no capítulo trilha metodológica.

Além da repercussão entre críticos e público, os filmes produzidos em Pernambuco também vêm sendo utilizados como objeto de estudo sob diferentes enfoques em diversas pesquisas acadêmicas. Notamos que a ligação entre cinema e estudos urbanos tem ganhado força, destacamos os trabalhos de Silvana Olivieri⁶ e Lúcia Veras⁷, cujas dissertação e tese, respectivamente, foram premiadas pela Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (Anpur). Olivieri (2011) faz uma análise da produção de documentários brasileiros e estrangeiros, tendo como referência as noções de “orgânico” e “cristalino”, desenvolvidas, sobretudo, por Gilles Deleuze, e debate a influência que esses recursos audiovisuais podem exercer sobre a prática de urbanismo. Já Veras (2014), utiliza a

⁶ VI Prêmio Brasileiro "Política e Planejamento Urbano e Regional" - Categoria Dissertação de Mestrado 2008 - *Quando o cinema vira urbanismo: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade*. Silvana Lamenha Lins Olivieri (PPGAU/UFBA). Orientadora: Paola Berenstein Jacques

⁷ IX Prêmio Brasileiro "Política e Planejamento Urbano e Regional" - Categoria Tese de Doutorado 2015 - *Paisagem-postal: a imagem e a palavra na compreensão de um Recife urbano*. Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti Veras (MDU/UFPE). Orientadora: Prof.^a Ana Rita Sá Carneiro

palavra e a imagem para compreensão de um Recife urbano – entre seus entrevistados cineastas pernambucanos que nos últimos anos vêm produzindo filmes com análise crítica sobre a arquitetura e o urbanismo da cidade do Recife.

As duas pesquisas trazem filmes pernambucanos contemporâneos em seu escopo, tais como *Menino Aranha* (Mariana Lacerda, 2008), analisado por Olivieri, e *Recife Frio* (Kleber Mendonça Filho, 2009), *Eiffel* (Luiz Joaquim, 2008), *A Praça Walt Disney* (Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, 2011) e *Projetotorresgêmeas* (Felipe Calheiros, et al., 2011) por Veras. Destacamos também o artigo publicado por Lino e Nascimento (2017) que relaciona a legislação urbana do Recife, acontecimentos sociais e a ampliação das produções sobre a verticalização na cidade, a dissertação de Gabriela Alcântara Silva (2017), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, que analisa filmes de horror em uma crítica à arquitetura do medo e às relações da sociedade com o espaço urbano (destaque para *Enjaulado* e *O Som ao Redor* do pernambucano Kleber Mendonça Filho) e o projeto de pesquisa O Cinema Pernambucano e o Olhar sobre a Paisagem Urbana: Recife em Imagem, Som e Movimento desenvolvido pela Profa Maria Helena Braga e Vaz da Costa⁸. Os filmes citados nessas pesquisas fazem parte da catalogação do nosso estudo sobre filmes produzidos em Pernambuco que abordam questões urbanas em suas narrativas apresentada no apêndice A.

A ligação entre cinema e estudos urbanos também é corroborada por pesquisadores internacionais. Alsayyad (2006) parte da premissa que os filmes são um componente integral do ambiente urbano e a representação cinematográfica ao longo do tempo revela muito sobre a teoria e a condição urbana. Assim, defende que o urbano é uma parte fundamental do discurso cinematográfico e o filme, portanto, é uma importante ferramenta analítica do discurso urbano. De forma similar, Fitzmaurice (2001) enfatiza o filme como um meio fundamentalmente espacial que, na exploração do tecido e dos espaços urbanos, articula a dinâmica do poder contemporâneo, sendo assim uma importante ferramenta de análise e produção de discursos sobre paisagens urbanas e renegociação de conceitos, tais como local, lar, região, território, nação, cidade e subúrbio.

Temos, então, que tematicamente o cinema, desde o seu surgimento até os dias atuais, esteve fascinado com a representação dos espaços, estilos de vida e condições humanas da cidade. Formalmente, o cinema tem uma habilidade marcante “para capturar e expressar a

⁸ Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Mídia e do Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia, ambos da UFRN, publicou artigos em que analisa os filmes pernambucanos, como por exemplo, *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Recife Frio* e *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2009 e 2012), *Era Uma Vez Eu, Verônica* (Marcelo Gomes, 2012) e *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013).

complexidade espacial, a diversidade e o dinamismo social da cidade através da *mise-en-scène*, localização de filmagem, iluminação, cinematografia e edição.” (SHIEL, 2001, p. 26). Além disso, “proporciona um olhar analítico sobre o espaço da cidade, tornando-se numa ferramenta para o conhecimento do tecido urbano.” (URBANO, 2013, p. 65).

Consideramos, assim, que os filmes influenciam a maneira como construímos as imagens do mundo e, conseqüentemente, como vivenciamos as cidades. Além disso, se configuram como uma importante ferramenta para análise do discurso urbano. Desta feita, fundamentada no componente político da arte (RANCIÈRE, 2012) e considerando que a cidade cinemática apresenta o discurso de como a cidade é vivida e é reconhecida através da associação com os aspectos sociais, econômicos e políticos da realidade específica de uma cidade em particular ou da vida urbana em geral (COSTA, 2002), apresentamos, então, a proposta para a realização de investigação sobre a cidade cinemática na tentativa de explicar como o discurso presente nas obras está contribuindo para fomentar o debate sobre uma nova estética da cidade do Recife. Para a análise dos filmes selecionados buscamos a coerência teórico-metodológica e realizamos uma análise do discurso de perspectiva pós-estruturalista tendo Jaques Rancière como principal referência conforme descrito no capítulo quatro (trilha metodológica).

Destacamos que no cinema contemporâneo as possibilidades de construção de cidades cenográficas, ou até mesmo totalmente criadas por computação gráfica na etapa de pós-produção de um filme, ampliam-se. Embora a representação possa ser “perfeita”, trata-se da criação de um ambiente totalmente artificial. Esse tipo de filme também pode ser utilizado para análise do imaginário urbano, principalmente no que se refere a distopias, no entanto, ao ficcionar a própria cidade, se distanciam do cotidiano da experiência urbana que buscamos em nosso estudo.

Dentre os vários cineastas e filmes pernambucanos contemporâneos que abordam a questão urbana e trazem o Recife como espaço de desenvolvimento das narrativas, nos chama a atenção a produção do cineasta Kleber Mendonça Filho pelo destaque que vem alcançando tanto pela crítica especializada quanto pelo público. Além disso, trata-se de um cinema autoral, filmado no Recife e com o potencial de provocar através da ficção dissenso nos discursos hegemônicos. Consideramos então que os filmes de Kleber Mendonça Filho ambientados na cidade do Recife conseguem reunir duas forças políticas: a política própria da arte como apresenta Rancière (2012) e o valor de exibição conforme Benjamin (1987), sendo assim objetos de pesquisa importantes para a união das áreas de estudos urbanos e cinema.

Posicionamos a pesquisa como um estudo crítico sobre a cidade representada nos filmes, assim não objetivamos apresentar soluções para a administração municipal, e sim questionar posições discursivas hegemônicas que, aparentemente, suportam decisões políticas e privilegiam um desenho estético privatista. O estudo visa, a partir das cenas de dissenso que implicam uma ruptura com as partilhas estabelecidas nas nossas sociedades, contribuir com a crítica aos pressupostos que podem estar vivos no imaginário sobre a cidade.

Neste sentido, partimos da premissa que o conteúdo audiovisual produzido por alguns cineastas pernambucanos contemporâneos, em especial Kleber Mendonça Filho, contribui para a construção de um novo imaginário urbano da cidade do Recife. Assim, propomos a seguinte pergunta de pesquisa: **Como o cinema de Kleber Mendonça Filho contribui para resignificar o imaginário sobre o Recife?**

Acreditamos que deste particular, investigação crítica sobre o Recife representado nos filmes de Kleber Mendonça Filho, contribuiremos para expandir o conhecimento teórico numa perspectiva estética da cidade ao aglutinar cinema, imaginário urbano e política. Destacamos também o caráter interdisciplinar da proposta de investigação e que seus resultados podem ser ampliados para discussões nas áreas de cinema, comunicação, artes, arquitetura, teoria política, antropologia, ciências sociais, administração pública, urbanismo e geografia.

Com o intuito de fundamentar melhor o problema de pesquisa, apresentaremos a seguir uma breve contextualização histórica do Recife tendo em vista marcos da urbanização da cidade e a sua representação no cinema produzido em Pernambuco. A partir desse histórico chegamos à hipótese inicial de pesquisa que norteou o desenvolvimento da tese.

2.2 OS RECIFES DO CINEMA: hipótese inicial da tese

O que hoje chamamos de cidade do Recife durante grande parte de sua história se configurou como engenhos de açúcar, mangues, os rios Capibaribe e Beberibe e as fortificações para proteger a cidade e o comércio. No que se refere às edificações do atual centro da cidade, Pontual (2005) destaca algumas mudanças ao longo da história. No período colonial entre o ordenamento espacial da cidade eclesiástica portuguesa, o plano holandês da Mauritsstad (seiscentos), que introduziu um desenho geométrico para uma ordenação do espaço, e posteriormente, um ajuste às concepções barrocas lusitanas dos anos setecentos. A

partir dos oitocentos a cidade começa a sofrer influências da arquitetura inglesa e francesa e, no século XIX, sob a influência dos planos modernistas do sanitarismo e do urbanismo haussmanniano e de Agache⁹, passa a adotar uma racionalidade positivista, disciplinadora do espaço rumo a uma cidade moderna.

O modelo francês de urbanização, assim como o urbanismo como disciplina científica, influenciou diversos projetos em países da América Latina. Maricato (2000a) explicita que as reformas urbanas realizadas em diversas cidades brasileiras, no final do século XIX e início do século XX, lançaram as bases de um urbanismo moderno à moda da periferia, ou seja, com as seguintes características:

Eram feitas obras de saneamento básico e embelezamento paisagístico, implantavam-se as bases legais para um mercado imobiliário de corte capitalista, ao mesmo tempo em que a população excluída desse processo era expulsa para os morros e as franjas da cidade. Manaus, Belém, Porto Alegre, Curitiba, Santos, Recife, São Paulo e especialmente o Rio de Janeiro são cidades que passaram, nesse período, por mudanças que conjugaram saneamento ambiental, embelezamento e segregação territorial. (MARICATO, 2000a, p.22).

Nesse período, com a participação de técnicos e trabalhadores europeus, a urbanização do Recife passa a fornecer à cidade características modernas. A reforma do Bairro do Recife e região portuária, em 1910, seguiu o princípio *haussmanniano* destruindo exemplares da arquitetura colonial, abrindo avenidas, higienizando o centro da cidade e atendendo às demandas dos produtores de açúcar por melhores condições de escoamento da produção (LEITE, 2007).

O Recife baseou-se então em dois conceitos para nortear a consecução desse ideal de modernidade *belle époque*: o estético e o sanitário-higienista. A modernização da cidade passava pelo controle, limpeza e exclusão das barreiras (físicas e humanas) reproduzindo um modelo de cidade industrial européia:

A modernidade impunha desde a necessidade de se ter um porto modernamente aparelhado e ampliado nas suas dimensões, de se dispor de uma ampla rede de esgotos sanitários e fornecimento de água encanada, de se tráfegar por ruas largas, calçadas e iluminadas, até o desejo de se mostrar elegante, ou frequentar os refinados cafés e confeitarias, e lá pôr-se a par e participar da vida mundana da cidade. (TEXEIRA, 1998, p 10).

⁹ Georges-Eugène Haussmann, conhecido como Barão Haussmann, foi um dos responsáveis pela reforma de Paris no governo de Napoleão influenciando vários urbanistas modernos. O arquiteto francês Agache foi um dos planejadores urbanos contratados pelo governo Vargas na época do Estado Novo para modernizar as cidades brasileiras.

Além dos portos, cafés e confeitarias, as salas de cinema também Figuram como locais de entretenimento símbolo da modernidade. Nesse sentido, entre os anos 1909 e 1910 foram inauguradas mais de cinquenta salas de cinemas no Recife moderno, desde as mais equipadas e decoradas do centro como os cines Pathé, com seus 320 lugares, e o Royal, na Rua Nova, até as pequenas salas de projeção de subúrbio, acessíveis aos segmentos populares (COUCEIRO, 2017). Nesse período, era comum a projeção de fitas norte-americanas que já tinham forte presença no mercado de distribuição nacional e, posteriormente, os filmes do Ciclo do Recife¹⁰ que inseriu a capital pernambucana como um dos importantes polos regionais de produção cinematográfica no Brasil.

A temática urbana não era o mote dos filmes que misturavam enredos inspirados nas histórias de mocinhos e bandidos com toques regionais, mesmo assim o Recife da época pode ser visto nas poucas produções recuperadas como, por exemplo, no longa metragem *A Filha do Advogado*, roteiro de Ary Severo e direção de Jota Soares (1926), filmado no palacete da família Bandeira na Avenida Rosa e Silva, zona norte da cidade, e os curtas encomendados pelo governador Sérgio Loreto para registrar o progresso urbano, tais como *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (Ugo Falangola, 1924) e *Veneza Americana* (Ugo Falangola e Jota Cambieri, 1924).

O Ciclo do Recife logrou associar a cidade a uma tradição imagética com uma forte vontade de se expressar através da imagem que não se via em outros locais periféricos naquela época. De certa forma uma parte do Recife “pretendia se comportar como moderna, cosmopolita, vencer a decadência da cidade” (CUNHA FILHO, 2010, p. 130) e durante um período adotou “a tarefa de se representar através de imagens técnicas” (CUNHA FILHO, 2006, p. 27).

A chegada do cinema falado foi sentida pelos realizadores recifenses. Com a necessidade de melhores equipamentos e profissionalização, o Ciclo do Recife chega ao fim em 1931. As salas de exibição são tomadas pelas produções hollywoodianas e há pouco espaço para a produção e exibição de filmes locais. Esse período também é marcado por grandes transformações urbanas no Recife – adensamento populacional, ocupação dos morros, expulsão dos mocambos e o avanço sobre o ambiente natural, sobretudo os mangues, para ampliação do ambiente construído e crescimento da cidade.

¹⁰ No chamado o Ciclo do Recife, cerca de 30 jovens, que aprenderam a filmar assistindo aos filmes norte americanos, realizaram 13 longas metragens e diversos curtas entre os anos de 1923 e 1931 (FIGUEIRÔA, 2000).

O Recife passa a ser pensado sob o comando do interventor Agamenon Magalhães¹¹ com o discurso urbanístico contra os mocambos e a necessidade de redirecionamento da ocupação e utilização qualificada dos espaços. A representação cinematográfica da cidade também segue esse discurso. Em 1940, Firmo Neto é contratado pela Meridional Filmes, com financiamento estatal, para filmar os sinais do progresso urbano¹². Aos poucos o Recife passa a ser representado por uma pequena parcela da cidade – o centro, a água, as pontes e avenidas – assim se criou uma formação identitária de uma cidade limpa, plana e recortada pelos rios, uma negação da realidade do crescimento dos morros e da expulsão dos mocambos (CUNHA FILHO, 2014).

No período do Estado Novo, no processo de industrialização das cidades brasileiras, o urbanismo moderno ganhou mais corpo e consistência, tornando-se o paradigma hegemônico no Brasil, resultando mais tarde na inauguração de Brasília em 1960. Com as metrópoles brasileiras passando por um ritmo acelerado de industrialização e sua população se tornando predominantemente urbana buscavam-se soluções na nova estética da máquina e as ideias de Le Corbusier¹³ de zoneamento funcional ganharam corpo (DEL RIO; GALLO; 2000).

O processo de industrialização do país não ocorreu de forma uniforme nas diversas regiões, enquanto o sul e o sudeste estavam em estágios mais avançados o nordeste era o retrato do subdesenvolvimento. Na década de 50 o Padre francês Lebre, um dos fundadores da doutrina de Economia Humanista, foi contratado para desenvolver o estudo sobre a industrialização de Pernambuco e elaborou um planejamento com foco territorial para o desenvolvimento do estado e o ordenamento urbano da cidade do Recife.

Para Lebre (1955) apesar da situação privilegiada do Recife em relação às outras capitais do nordeste devido ao porto, a linha ferroviária e a promessa de energia da Usina

¹¹ Agamenon Magalhães foi nomeado interventor federal em Pernambuco, em dezembro de 1937, no período do Estado Novo, atuando como governador até 1945. Nos anos de 1951 e 1952 retorna ao governo através de eleições pelo Partido Social Democrático (PSD).

¹² São exemplos dessa ideia de progresso urbanístico que foram filmados por Firmo Neto “o primeiro calçamento da Avenida Caxangá, a chegada do interventor Agamenon Magalhães ao Recife, a inauguração do Museu do Estado de Pernambuco e a Exposição Nacional de Pernambuco, ocorrida no Parque 13 de Maio.” (CUNHA FILHO, 2014, p 57).

¹³ Le Corbusier pode ser considerado um dos arquitetos europeus mais importantes para o desenvolvimento da cidade moderna brasileira. Embora seus planos para as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro não tenham sido construídos, algumas de suas ideias foram incorporadas por nossas cidades, tais como o zoneamento das áreas para morar, trabalhar, divertir-se e circular, a ligação por vias expressas para automóveis (em linhas retas e evitando curvas) e a verticalização das construções. Nesse sentido, a cidade colonial com suas ruas estreitas eram vistas como atrasadas e deveriam ser modernizadas, ou seja, destruídas para o desenvolvimento do novo (GEGNER, 2016).

Hidroelétrica de Paulo Afonso¹⁴, as pessoas viviam em condições de subdesenvolvimento, pois não havia trabalho suficiente para a população. Ele propôs um plano para conter a migração do interior para capital através da industrialização de cidades que funcionariam como barreiras periféricas. Além disso, o zoneamento da capital de modo a garantir melhores condições de vida (incluindo moradia sem distinção de classe social entre as zonas residenciais, áreas verdes e deslocamento) e otimização do porto com a expansão de suas atividades para o Cais José Estelita com a malha ferroviária. Tratava-se de um planejamento de longo prazo com participação fundamental do Estado para a consolidação do Recife como uma cidade industrial e portuária (PONTUAL, 2016).

Com o golpe militar na década de 1960 o plano de base humanista aparentemente adormeceu nos órgãos públicos. Vale salientar também que os movimentos que questionavam a situação de trabalho no campo e na cidade foram abafados. Enquanto em outros países as décadas de 1960 e 1970 foram um momento de ruptura do pensamento ordenador da cidade, ciência e filosofia moderna, no Brasil, e em outros países da América Latina, vivia-se um regime totalitário que financiou grandes obras que não necessariamente condizia com a realidade urbana de cada localidade.

Segundo Marques e Naslavsky (2004), essa época é conhecida como a de maior crescimento urbano da história do Brasil, tendo a Região Metropolitana do Recife sido contemplada com a construção de conjuntos habitacionais nas periferias financiados pelo Banco Nacional da Habitação (BNH), o Centro de Convenções de Pernambuco em Olinda, o Shopping Center Recife na zona sul da cidade e o Terminal Integrado de Passageiros em Jaboatão dos Guararapes. A ocupação da cidade do Recife tomou as áreas vazias entre os tentáculos ou vias ao sul, a mancha urbana espalhou-se, avançando no ambiente natural, transformando-o em ambiente construído, alterando, em quase toda a extensão territorial da cidade, a proporção espaço vazio/espaço edificado (PONTUAL, 2001).

Apesar da repressão da ditadura militar, na década de setenta¹⁵ um novo ciclo produtivo do cinema eclode no Recife. A utilização das câmeras de Super 8, comumente atrelada ao uso doméstico, começa a ser utilizada por jovens de classe média para a realização

¹⁴ O Complexo de Paulo Afonso iniciou sua operação com a usina hidroelétrica Paulo Afonso I no ano de 1955 e a partir de 1979 começou a operar com as usinas Paulo Afonso I, II, III, IV e Apolonio Sales (Moxotó). Tem produção de 4 milhões, 279 mil e 600 kW. Disponível em < <https://www.chesf.gov.br/SistemaChesf/Pages/SistemaGeracao/ComplexoPauloAfonso.aspx> > Acesso em 24/05/2018.

¹⁵ Além dos filmes financiados pelo o Estado Novo, entre as décadas de 30 a 60 poucas realizações cinematográficas aconteceram no estado, seja de cineastas pernambucanos ou de outros locais que filmaram no Recife.

de filmes. Sob o mote “a transa é filmar”, cunhado por Jomard Muniz de Brito¹⁶, diversos filmes foram realizados, documentários, ficção, curtas e longas metragens foram exibidos em importantes festivais pelo país e com um bom retorno em premiações.

A boa receptividade do público (mesmo com poucas salas de exibição), o custo baixo dos equipamentos e as premiações dos festivais permitiram que a produção em bitola de Super 8 atraísse vários cineastas com interesse em diversos temas e formatos. Grande parte dos realizadores voltou a sua produção para o cinema de documentário tendo a cultura popular nordestina como tema principal e outros para uma linguagem mais experimental e urbana.

Não obstante o crescimento acelerado das cidades e das latentes transformações urbanas, de uma maneira geral os filmes que tratavam da cultura popular no contexto rural e do folclore tinham uma recepção melhor nos festivais, pois na época seus jurados consideravam que os mesmos retratavam melhor a realidade. A imagem que se esperava do nordeste era apenas a rural. Um dos indícios é a não premiação na II Jornada de Salvador (1973) do filme *13º Trabalho*, Athos e Godoy, um dos melhores filmes segundo os realizadores e que teve a indiferença do júri. Para Fernando Spenser foi uma grande injustiça e segundo Celso Marconi o filme sofreu restrições devido à temática urbana (FIGUEIRÔA, 2000).

No ano de 1976, a Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil (Cacex) incluiu o equipamento de cinema Super 8 no item de produtos supérfluos proibindo a importação. Com os estoques acabando nas lojas especializadas passou a ficar caro filmar em Super 8 e aos poucos a bitola foi perdendo o prestígio e o vigor produtivo foi se esvaindo. Na década de 80 a produção diminui em quantidade. Os realizadores passam a utilizar as bitolas de 16mm e 35mm, a buscar financiamento nos órgãos oficiais e a linguagem documental sobre a cultura popular se sobressai.

Em termos nacionais, a opressão do sistema político e o distanciamento com o público, levam ao declínio do Cinema Novo¹⁷, mas o cinema brasileiro e a representação da

¹⁶ Antes de iniciar sua carreira de importante cineasta Glauber Rocha esteve no Recife interessado em conhecer os debates culturais vigentes na cidade. É no Cineclube Vigilanti Cura que ele conhece Jomard Muniz de Brito, um dos grandes nomes do Ciclo do Super 8 no Recife. A convite de Glauber, Jomard vai passar as férias em Salvador e participa como assistente de direção do curta metragem *O Pátio* de Glauber Rocha (1959).

¹⁷ O Cinema Novo buscava um cinema autoral e crítico. A realidade social era o mote principal, mostrar claramente o subdesenvolvimento e as várias facetas da fome e do povo brasileiro. A cidade aparece em destaque em alguns filmes, como por exemplo, *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), que apresentava um panorama da cidade então capital do país. De certa forma o Cinema Novo

cidade ganham fôlego com o Cinema Marginal. Jovens cineastas que filmavam principalmente na região da Boca do Lixo e Estação da Luz, centro de São Paulo, negavam a visão dualista do país dividido entre o rural e urbano e propagaram as cidades como o retrato também do Brasil (XAVIER, 2001).

O protagonismo da paisagem urbana no cinema nacional iniciado com o Cinema Marginal, passa pela Pornochanchada e cresce com os filmes nacionais produzidos a partir de meados dos anos 1980 e durante os anos 1990. Embora a produção e o público do cinema nacional tenham declinado nos anos após a reabertura democrática devido à recessão econômica e a consolidação da televisão no Brasil, a representação das cidades entra em destaque com filmes que tinham “como tema principal a experiência e os conflitos sociais, políticos e econômicos gerados no espaço urbano das duas maiores metrópoles brasileiras: São Paulo e Rio de Janeiro¹⁸” (COSTA, 2006, p.38).

De uma maneira geral o cinema nacional como um todo cai e se associa a uma imagem de filme ruim, seja devido à diferença técnica em termos comparativos aos concorrentes estrangeiros e/ou à temática urbana que passa a ser explorada pelo cinema nacional. Destaca-se também o grande crescimento da televisão com exibição de filmes estrangeiros e a forte produção de telenovelas, sobretudo, no Rio de Janeiro, diminuindo o contato da população com o Recife das telas.

Em termos urbanísticos, nas décadas de 1980 e 1990, teve um aumento demográfico no Brasil e grande parte da população se alojou nas cidades. Esse período foi marcado por um aumento da pobreza urbana e do contingente populacional em áreas de urbanização inadequadas, tais como morros e favelas. Além disso, a violência urbana entrou numa escalada de crescimento sem precedentes que nos atinge até os dias de hoje (MARICATO, 2000a).

O clima de medo passa a justificar, em vários centros urbanos, a criação de mega projetos que incluem moradia, lazer, educação e comércio em condomínios fechados que

propagou uma imagem visual e sonora do povo brasileiro seja da cidade, subúrbio, favela, futebol, como também do sertão, rural e da religião (GOMES, 1996). Entre os anos de 63 e 64 o Cinema Novo viveu seus momentos de grande produtividade e a crítica social implode em filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os Fuzis* (Rui Guerra, 1964) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). Após o Golpe Militar os cineastas assumem o papel de oposição e lançam filmes reflexivos como, por exemplo, *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968).

¹⁸ “Filmes como *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986), *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987), *A Dama do Cine Shanghai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988), *Faca de Dois Gumes* (Murillo Salles, 1989), *A Grande Arte* (Walter Salles Jr., 1990), entre outros, fazem parte desse “cinema urbano” (COSTA, 2006, p. 38).

mimetizam a vida na cidade. Outros locais que projetam o espaço público são os *shoppings centers* e os parques temáticos, centros que reúnem várias opções de serviços, de compra e entretenimento no mesmo local. Esses espaços privilegiados provocam de certa forma o isolamento das pessoas que visualizam cada vez mais a rua tradicional como local de crime, desordem, pobreza, insanidade e perigo (GRAHAN; MARVIN, 2001).

Essa negação do espaço público, no Brasil contemporâneo, pode ser simbolizada pela transformação dos *shoppings centers* em espaços blocos, ou seja, lugares que agregaram toda uma gama de serviços, tais como: escolas de línguas, cinemas, espaços para festa, consultórios médicos, agências bancárias e de viagens, cabeleireiros, livrarias, restaurantes, etc., tornando-se verdadeiros pontos de encontro (LEITÃO, 2005).

A inauguração de um centro de compras de grande porte cria uma nova centralidade interferindo no fluxo de pessoas e automóveis do entorno. O comércio principal, que antes era em lojas de rua, e os cinemas também se deslocam para os *Shoppings*. Criam-se novas centralidades em relação ao comércio diminuindo a importância do centro da cidade. Se na rua é permitida a circulação de todos, no *shopping* há barreiras simbólicas que produzem um espaço homogêneo a partir da segmentação de mercado e de circulação limitada. Além disso, concomitantemente, no Recife os cinemas de bairro foram se tornando cada vez mais escassos diminuindo os espaços de distribuição e elitizando o acesso aos domínios das salas do tipo *Multiplex* que privilegiam filmes com o maior potencial de público e bilheteria.

Os índices de violência e o marasmo da cidade no início da década de 1990 funcionaram como catalisadores da energia de jovens artistas do Recife que denunciavam a iminência da morte por infarto da cidade que estavam com suas veias (mangues e estuários) entupidos com o concreto do progresso excludente. Tratava-se do movimento musical *Manguebit* que com a imagem de uma antena parabólica enfiada na lama simbolizava a ligação entre a cultura local e a global. A cidade estuário, a importância histórica das águas, o mangue e o caranguejo simbolizavam o local e o regional conectados com o mundo:

Se o Recife é conhecido como Veneza Brasileira pelas águas que sob si seguem como caminhos aquáticos, é então denunciado que sofre de esclerose, por ter suas veias obstruídas. Se um dia já foi mesmo aquela poética Veneza, agora está destituída, depauperada, cada vez mais embrutecida. (LIRA, 2014, p. 22).

Também na década de noventa, no Brasil, com recursos da extinta Embrafilmes o Ministério da Cultura financia alguns filmes e o período é considerado como a retomada do

cinema brasileiro¹⁹. Todo um sistema de regulação é criado e aperfeiçoado ao longo dos anos para incentivar a indústria nacional. Em Pernambuco inicia-se um novo ciclo de produção a partir dos chamados filhos do Super 8, como por exemplo Paulo Caldas, e de estudantes universitários como Lírío Ferreira, Adelina Pontual, Cláudio Assis entre outros que criaram o grupo Van-retrô com intuito de viabilizar a produção de seus filmes.

Os integrantes do movimento *Manguebit* que misturava música regional com rock, hip hop e música eletrônica tinham também uma preocupação visual esboçada nos figurinos e no audiovisual local. A interação entre os músicos e os cineastas era intensa, compartilhavam lugares, festas e trabalho – cineastas produziram vídeos clipes e os músicos as trilhas dos filmes (NOGUEIRA, 2010). Foi ao som de Chico Sciense e Nação Zumbi, na cena de abertura do *Baile Perfumado* (1996), de Paulo Caldas e Lírío Ferreira, que é assinalado o marco da retomada do cinema pernambucano com o primeiro longa metragem dessa nova geração.

Embora vários filmes realizados nos primeiros anos da retomada sejam ligados ao sertão, alguns filmes colocam a cidade do Recife de volta as telas. Entre eles destacamos *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) que desloca o olhar sobre a periferia da cidade e *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) que apresenta as tensões de uma urbanidade periférica “evitando qualquer paternalismo ou pieguice em relação à pobreza e à miséria no retrato que faz do Recife contemporâneo” (PRYSTHON, 2006, p. 267).

De certa forma, de acordo com Veras (2014), apesar das construções de várias épocas e das transformações urbanas na área, o centro histórico do Recife manteve as características na paisagem desde o século XVII até o início do século XXI. Podemos dizer então que essas representações fílmicas refletiam uma pequena parte da cidade e ajudaram a manter o imaginário da cidade plana da Veneza Brasileira.

¹⁹ A partir do final dos anos noventa, no período da retomada do cinema brasileiro, até os dias atuais, há uma multiplicação de paisagens urbanas. A representação mais comum é do Rio de Janeiro que evidencia tanto símbolos presentes no imaginário urbano já propagado pelas telenovelas para a identificação da cidade como o Corcovado e o Pão de Açúcar quanto o contraste com as favelas, como por exemplo, os sucessos de bilheteria *Cidade de Deus* (Fernando Meireles e Kátia Lund, 2002) e *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2007 e 2010 respectivamente). A grandiosidade de São Paulo aparece em filmes que trazem retratos diversos da periferia, tais como *Contra Todos* (Roberto Moreira, 2004) e *Linha de Passe* (Walter Salles, Daniela Thomas, 2008), mas outras cidades entram também em evidência tais como Porto Alegre em *O Homem que Copiava* (Jorge Furtado, 2003), Salvador em *Ó Paí, Ó* (Monique Gardenberg, 2007), Belo Horizonte em *A Cidade Onde Envelheço* (Marília Rocha, 2013), e o Recife de *O Som ao Redor* e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2012 e 2016) conforme já exemplificado no tópico anterior.

Desde o período da retomada até os dias atuais, a produção de cinema em Pernambuco não parou mais. Novas regulamentações, possibilidades de formação e financiamento criaram condições propícias para ampliação do número de cineastas e de filmes realizados. Depois de 21 anos da estreia do *Baile Perfumado*, podemos afirmar que muito mudou na produção cinematográfica brasileira e, sobretudo, na pernambucana, foco deste trabalho.

No embalo das mudanças do capitalismo pós-industrial, que coloca a cultura em destaque como produtora de riqueza simbólica e econômica, a atuação do Governo Federal, por meio da atuação do MinC – Ministério da Cultura e dos órgãos relacionados com o cinema, como a ANCINE – Agência Nacional de Cinema e a Secretaria do Audiovisual, gerou ações afirmativas do cinema brasileiro no tocante à dinamização de sua produção, descentralização de recursos e o aumento da participação de produtores culturais localizados fora do eixo Rio-São Paulo (GUERRA; PAIVA JR, 2016).

Em consonância com a política federal, a articulação entre artistas e instituições do poder público e da sociedade civil possibilitou o fortalecimento da retomada do cinema realizado em Pernambuco. Os cineastas tiveram um papel fundamental de influência nas políticas públicas de cultura. O documento “Programa Pernambuco Audiovisual: proposta dos profissionais do audiovisual ao governo de Pernambuco”, entregue ao então Governador do Estado Eduardo Campos, posicionava o Cinema realizado em Pernambuco como um setor estratégico e merecedor do investimento estatal.

Dentre os vários argumentos presentes no documento supracitado estão os de base econômica (custo alto para os realizadores, geração de renda direta e contribuição com o turismo através da divulgação dos filmes e das projeções de imagens do estado), artísticos (o cinema aglutina artistas de diversas linguagens e os filmes pernambucanos receberam vários prêmios nacionais e internacionais) e políticos (contribui para a reflexão política da população).

Dos argumentos apresentados, dois chamaram a nossa atenção: a projeção de imagens do estado como um potencial estimulador do turismo e a contribuição do cinema para reflexão política da população. A contribuição para o turismo só pode ser admitida como uma possibilidade, dado que não é possível assegurar²⁰ que os filmes tragam apenas imagens positivas para o estado de Pernambuco. A reflexão política da população tanto pode acontecer a partir das temáticas tratadas nas diversas narrativas quanto da visibilidade da representação

²⁰ Assegurar a utilização de apenas imagens positivas seria admitir uma censura prévia no momento da definição do financiamento, o que pela diversidade do cinema produzido com investimento estatal não acreditamos que ocorra.

das cidades e do povo pernambucano, que comumente não são retratados pela televisão nas telenovelas. Nos dois exemplos identificamos a atribuição ao cinema local o poder de influência sobre a construção do imaginário sobre o estado a partir das projeções das imagens.

Fruto da articulação dos artistas com o Governo do Estado, desde 2007, o audiovisual pernambucano possui o Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco com um edital de financiamento anual²¹. O cinema também apareceu com destaque no planejamento estratégico estadual elaborado para os anos de 2011-2014, como um dos pilares do Programa Pernambuco Criativo, que visava “[...] preparar as bases para um novo ciclo de crescimento econômico com inclusão social, inserção na economia do conhecimento e da inovação, fortalecendo a identidade cultural de nossa gente” (PERNAMBUCO, 2012, p. 10).

Além do financiamento em âmbito estadual e federal, o cinema produzido em Pernambuco ganhou fortes aliados institucionais que dinamizam o setor. Na área de formação, a criação do Centro Audiovisual Norte-Nordeste (CANNE), vinculado à Fundação Joaquim Nabuco, e a abertura dos Cursos de Bacharelado em Cinema na Universidade Federal de Pernambuco, Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Faculdades Integradas Barros Melo (AESO) e Bacharelado em Cinema Digital da Uninassau garantiram o aumento de pessoal qualificado em um curto espaço de tempo.

O Portomídia²², braço do Porto Digital, com a finalidade de contribuir com a estruturação de um polo de economia criativa internacionalmente relevante no Recife, oferece uma infraestrutura de laboratórios voltados para a pós-produção na área de audiovisual permitindo que a finalização dos filmes seja realizada no próprio Recife. E a promulgação da Lei nº 15.307, de 4 de junho de 2014, conhecida como Lei do Audiovisual, confere ao apoio estatal ao audiovisual pernambucano um estatuto de política de Estado e não de governo.

Apesar de todo o aparato institucional supracitado e a grande realização de produtos audiovisuais, o cinema pernambucano ainda pode ser considerado periférico quando se refere à distribuição e exibição, pois poucos são os filmes que conseguem grande repercussão de público e bilheteria (GUERRA, 2015). Outro aspecto a ser destacado é que a maior parte da produção audiovisual está concentrada na capital, o que inclusive levou à criação, em 2012,

²¹ O Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco 2017/2018 foi lançado em dezembro de 2017 e disponibilizou recursos financeiros no valor total de R\$ 25.440.000,00 (vinte e cinco milhões, quatrocentos e quarenta mil reais), para edição de 2017/2018. Desse montante R\$ 10.440.000,00 (dez milhões, quatrocentos e quarenta mil reais) foram disponibilizados pelo FUNCULTURA e R\$ 15.000.000,00 (quinze milhões de reais) pelo Fundo Setorial do Audiovisual. O resultado com os projetos beneficiados pelo edital pode ser acessado no link: <http://www.cultura.pe.gov.br/editais/funcultura-audiovisual-20172018/> <acesso em 02/01/2019>

²² Para mais informações sobre o Portomídia vide: <http://www.portomidia.org/> <acesso em 30/06/17>.

no edital Funcultura Audiovisual, da categoria “Revelando os Pernambucos” que seleciona pelo menos um projeto por cada uma das 12 Regiões de Desenvolvimento (RD) do Estado de Pernambuco, nas modalidades Curta-metragem e Mostra ou Festival de Cinema.

Nesse contexto, para Nogueira (2014), há uma grande diferença no que se refere à representação da cidade nos filmes entre a geração de realizadores do período da retomada que precisou fazer política para que o cinema pernambucano pudesse existir e a atual geração de realizadores que já conta com o quadro institucional de incentivo supracitado e o barateamento da produção a partir do cinema digital:

Os grupos de novos cineastas surgem com o advento do cinema digital e em um momento de abertura política propícia a realização audiovisual, quando o campo já se encontra estabelecido no Estado. Os grupos se formam com o advento da tecnologia digital e a possibilidade de fazer filmes de baixo orçamento ou de quase nenhum, os coletivos se profissionalizam, tornam-se empresas produtoras e passam a disputar o mercado local com a geração anterior. Seus filmes têm uma forte intenção política de formar uma opinião pública em torno das questões urbanas. (NOGUEIRA, 2014, P.37).

Assim como *Baile Perfumado* (1996) é o marco do Cinema de Retomada, *Amigos de Risco* (2007), de Daniel Bandeira, se apresenta como o longa-metragem marco do Novo Cinema Pernambucano com gravação em câmera digital (mini DV), produção de baixo orçamento e a vida urbana como tema central. *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, também se destaca pela estrutura de produção e, sobretudo, pelo público alcançado.

A partir deste período há uma ampliação dos filmes produzidos em Pernambuco em uma variedade de linguagens e de abordagens do espaço urbano – ora documental (*Menino Aranha*, Mariana Lacerda, 2008), ora satírico (*Recife Frio*, Kleber Mendonça Filho, 2009), ora experimental (*Eiffel*, Luiz Joaquim, 2008); ou ainda, como no híbrido *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), que trás um registro da dinâmica social presente em um lugar/bairro específico (LINO e NASCIMENTO, 2017).

O lançamento, em 2011, do [projetotorresgêmeas] no IV Janela Internacional de Cinema do Recife²³, a criação do grupo Direitos Urbanos²⁴ e do Movimento Ocupe Estelita²⁵

²³ Festival internacional de cinema que ocorre anualmente no Recife desde 2008. O festival é realizado pela Produtora CinemaScópio de Kleber Mendonça Filho e Emilie Lesclaux.

²⁴ O grupo Direitos Urbanos | Recife surgiu da articulação de pessoas interessadas em política e preocupadas com os problemas da cidade do Recife. Para mais informações acesse: <https://www.facebook.com/notes/direitos-urbanos-recife/descr%C3%A7%C3%A3o-e-pautas-do-grupo-direitos-urbanos/443429635754621/>

²⁵ O Movimento #OcupeEstelita luta contra um modelo de desenvolvimento urbano guiado apenas por interesses econômicos tendo como principal foco impedir a realização do Projeto Novo Recife. Para

(MOE) em 2012, aproximou pessoas insatisfeitas com os novos empreendimentos urbanos vigentes na cidade, entre elas arquitetos, urbanistas e cineastas que ampliaram ainda mais a produção de filmes sobre o espaço urbano nos mais diversos formatos.

Em 2011, Marcelo Pedroso e Felipe Peres lançam o Coletivo Vurto voltado à realização de produtos audiovisuais curtos, que não demandem uma grande equipe e captação de recursos, para distribuição via internet. O site está no ar com produção de vários cineastas e abordam, sobretudo, questões de poder e o cotidiano no espaço urbano. Em 2014, com a ocupação do Cais José Estelita, um coletivo atua como militante e produz um conteúdo audiovisual para documentar e divulgar as ações do MOE, denunciar as irregularidades relacionadas ao Projeto Novo Recife e debater sobre o direito à cidade.

Este cenário social e criativo resulta em uma grande quantidade de filmes produzidos sobre a temática urbana tendo o Recife como foco da narrativa. No levantamento preliminar das obras que apresentamos no apêndice B fica clara a diversidade de filmes em relação ao formato, estética, autoria, gênero, forma de financiamento e propósito. Assim não se evidencia um movimento cultural do audiovisual pernambucano, como fora, por exemplo, o *Manguebit* para a música nos anos noventa, ou gênero cinematográfico como o *city film*, mas sim que a representação fílmica da cidade do Recife, o Recife cinemático, se faz presente em muitas obras se configurando como uma importante ferramenta analítica do discurso urbano na atualidade.

Podemos dizer que as condições de produção de conteúdo audiovisual abordadas anteriormente permitiram a ampliação do número de cineastas atuantes no Recife. Indo além, consideramos que o interesse pelas temáticas urbanas cresceu, sobretudo, porque as condições geopolíticas e urbanas se modificaram. Em termos mundiais, as transformações urbanas e culturais foram problematizadas por estudiosos críticos das mais diversas áreas, sobretudo, a partir da década de setenta. Teóricos como Michel Foucault, Michel de Certeau, Henri Lefebvre, e mais recentemente David Harvey, Edward Soja, dentre outros, evidenciaram, na chamada virada espacial (*spatial turn*) nas ciências sociais, o espaço como uma categoria para a análise e descrição da vida moderna e (ainda mais) da sociedade e cultura pós-moderna (SHIEL, 2001).

Com a virada espacial, o cinema, pela sua capacidade de representação e deslocamento espacial amplia sua presença nos chamados estudos urbanos (SHIEL, 2001), inclusive alguns

desses teóricos, tais como os norte americanos Davis (1992) e Soja²⁶ (2000) e o inglês Harvey (1992), utilizaram filmes para ilustrar seus estudos e problematizar a realidade a partir da representação fílmica da cidade, como por exemplo *Blade Runner: o caçador de andróides* (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott), ambientado na Los Angeles do ano de 2019, traz uma cidade distópica e suas cenas narram a obsessão por segurança que guia a criação de espaços fortificados e isolados fora do centro.

Além disso, na contemporaneidade, com tendências estéticas globalizadas e estados-nação enfraquecidos, a cidade surge como espaço privilegiado de atuação dos sujeitos sociais atraindo cada vez mais a atenção de diferentes agentes políticos – partidos, sindicatos, organizações civis, movimentos sociais, artistas e cidadãos – para as questões relacionadas à política urbana (BARBALHO, 2009). Como já apresentado, entre os diferentes agentes políticos identificamos, em Pernambuco, a presença de uma crescente produção cinematográfica que propaga uma profusão de imagens e significados estéticos sobre sua capital, a cidade do Recife, mas também sobre questões relacionadas às políticas urbanas e assimetrias de poder que podem ser vivenciadas em diferentes cidades, sobretudo, as metrópoles do sul global caracterizadas por fatores como violência urbana, impunidade, pobreza e exclusão social (BEARD; MIRAFITAB; SILVER, 2008; WILLIAMS; METH; WILLIS, 2009; SILVA, 2017).

Destacamos também que em grande parte das cidades brasileiras, o século XX foi marcado pelo esvaziamento do ambiente rural e o aumento populacional nas cidades. No Recife, o ciclo migratório foi estimulado pela dificuldade de trabalho no campo, as secas e a perda de mercado e declínio econômico dos produtores de cana de açúcar. Parte da população migrou para São Paulo visto que as possibilidades de trabalho eram mais promissoras que na capital pernambucana. Os que aqui ficaram passaram por diversos conflitos por espaço de moradia, trabalho, circulação e vida urbana, relacionados, em muitos casos, com o discurso da necessidade de implantar o progresso com o alargamento de vias de circulação e aproveitamento dos espaços (SERAFIM, 2012).

O Recife, que geograficamente pode ser considerada uma cidade pequena se comparado a outras capitais do país, cresceu verticalmente e se espalhou pelos municípios

²⁶ É com a análise *Blade Runner: o caçador de andróides* que Soja (2000) problematiza um dos discursos presentes nas metrópoles atuais: o arquipélago carcerário. A palavra arquipélago é usada pela geografia para identificar uma série de pequenas ilhas próxima uma das outras. E cárcere remete à ideia de prisão, privação de espaço. No contexto urbano, refere-se a ilhas fortificadas ou espaços em que a circulação está limitada às pessoas autorizadas a estarem no local sob a justificativa de que os espaços públicos são inseguros.

vizinhos. Foi eleita pela segunda vez como a cidade em que se gasta mais tempo de deslocamento no Brasil (SOARES, 2018) e considerada o oitavo pior trânsito do mundo segundo a empresa de pesquisa holandesa TomTom (G1, 2016). Problemas que atingem não apenas aqueles historicamente excluídos, mas também as classes média e alta (não na mesma proporção).

Apesar disso, recentemente passou, e ainda passa, por grandes obras que aparentemente se apóiam no mesmo discurso do progresso e projetam, muitas vezes, uma estética homogênea e excludente²⁷, como por exemplo, os condomínios privados, que na metáfora do arquipélago carcerário (SOJA, 2000) são ilhas com moradias horizontais e vigilância no entorno da metrópole e, no Recife, aparecem no centro e em diversos bairros da cidade de forma verticalizada.

Para Moura (2006), o arquipélago carcerário remete a formas explícitas de controle, sempre sob a retórica da manutenção da paz urbana, ameaçada por potenciais conflitos sociais. Trata-se de uma expansão da arquitetura e urbanismo da segurança obsessiva, concomitantemente à destruição do espaço público. Assim, no “processo de apropriação e uso do espaço, exclusão e segregação são naturalizadas; a cidade torna-se violenta, a segurança transforma-se em mercadoria e passa a prevalecer o estado da exceção.” (MOURA, 2006, P.10)

Esses grandes empreendimentos, que representam ilhas de segurança e conforto, assim como temas relacionados à segurança e à mobilidade urbana estão presentes nos filmes contemporâneos feitos em Pernambuco. Como visto, há uma forte produção de conteúdo audiovisual que coloca a cidade como tema e discute questões relacionadas a políticas urbanas/urbanismo, justificando um olhar atento ao discurso presente nas obras tendo a cidade representada nos filmes como objeto de nossa análise.

Diferentemente dos filmes das épocas da fase muda do cinema e do período do Estado Novo, que contribuíram para reforçar o comum hegemônico de um imaginário de uma cidade plana, limpa e recortada pelas águas, o conteúdo audiovisual produzido por alguns cineastas pernambucanos contemporâneos, sobretudo Kleber Mendonça Filho, contribui para a construção de um novo imaginário urbano do Recife ao criticar um sentido de progresso baseado no desenvolvimento estrutural de uma parte da cidade que serve apenas a alguns.

²⁷ Grandes projetos arquitetônicos – com destaque para construção dos edifícios Pier Mauricio de Nassau e Pier Duarte Coelho localizados no Cais de Santa Rita, no centro de Recife, popularmente conhecidos como as torres gêmeas, e da promessa de construção do Projeto Novo Recife, no Cais José Estelita – chamaram a atenção para temas como o direito à cidade, à paisagem e mobilidade urbana que se apresentam no cinema contemporâneo.

Assim, lançamos como hipótese inicial de pesquisa que a contribuição dos filmes de Kleber Mendonça Filho para a resignificação do imaginário urbano da cidade do Recife reverbera uma crítica à ideia de que a cidade se beneficia ao seguir uma lógica de progresso, no qual o ideal da cidade moderna ainda é tido como padrão social de referência. Trata-se, assim, de uma cidade que amplifica os efeitos nocivos de uma estética moderna: verticalizada, privatista e sem diálogo com o passado.

2.3 PRESSUPOSTOS DA TESE

Ao problematizarmos a relação entre imaginário urbano, cinema e política e apresentarmos o problema de pesquisa e a hipótese inicial da tese construída a partir da história urbana da cidade do Recife e sua representação no cinema produzido em Pernambuco introduzimos os pressupostos norteadores desta tese. Optamos aqui por deixá-los claros para facilitar a compreensão dos textos subsequentes:

- (1) Teremos como objeto de estudo a cidade cinemática, especificamente a representação do Recife nos filmes de Kleber Mendonça Filho. Não se trata de uma reprodução da cidade concreta ou da realidade urbana, mas sim de uma representação que pode contribuir para a reflexão, constituição e manutenção de uma determinada ordem simbólica;
- (2) A política é movimento de dissensos que permite que novos conceitos, povos, direitos se tornem visíveis, dizíveis e possam ser partilhados dentro de um mesmo campo do sensível. Nesta perspectiva, a política no cinema não está diretamente ligada a uma postura militante do diretor nem precisa estar claramente apresentada pela narrativa.

Em consonância com esses pressupostos apresentamos no próximo capítulo o roteiro teórico dividido em três partes: política e cinema; a cidade moderna e suas principais críticas e, por fim, fazemos um fechamento em relação à cidade moderna e a política do cinema.

3 ROTEIRO TEÓRICO: cinema, política e cidade

A importância dada ao roteiro de um filme é variável. Para a ficção um bom roteiro pode vir a significar um bom produto audiovisual, é a obra primeira, o filme antes do filme. Ele traz a descrição dos personagens, as cenas, os diálogos e orienta o trabalho de produtores e diretores. Para o documentário, o roteiro é um guia ou mesmo algo a ser construído no processo de filmagem e na ilha de montagem. E há filmes que são realizados sem roteiros.

Para a pesquisa o roteiro é uma referência, uma forma de ler, de interpretar. Como um misto de ficção e documentário, o nosso roteiro teórico foi pensado como uma parte em construção que se pretende fazer parte da obra final – como na ficção – mas que poderia ser modificada na filmagem ou na ilha de montagem como um documentário à medida que formos acessando e analisando os filmes. Um roteiro visto como um caminho contingente em busca de lapidações e novos olhares.

Conforme explicado no capítulo anterior, nosso roteiro teórico está dividido em três partes. Na primeira parte, tendo em vista a escolha de acessar a cidade representada nos filmes a partir do potencial político do cinema, dissertamos sobre política e arte. Recorremos, principalmente, às ideias dos filósofos Walter Benjamin e Jacques Rancière, visto que os dois trazem contribuições que consideramos importantes sobre arte, política e cinema. Deixamos claro, desde já, que a referência base desta tese segue o pensamento de Jacques Rancière em uma perspectiva pós-estruturalista e a utilização de Benjamin refere-se a aspectos singulares em termos de conteúdo.

Na segunda parte apresentamos uma breve contextualização sobre a cidade moderna, as premissas base do urbanismo moderno e as principais críticas. Partimos da hipótese inicial de pesquisa de que a contribuição dos filmes de Kleber Mendonça Filho para a resignificação do imaginário urbano da cidade do Recife reverbera uma crítica à ideia de que a cidade se beneficia ao seguir uma lógica de progresso, no qual o ideal da cidade moderna ainda é tido como padrão social de referência. Na medida do possível utilizamos exemplos de filmes analisados por estudiosos da relação cidade e cinema para ilustrar as temáticas abordadas.

Destacamos que as críticas apresentadas são em relação aos pressupostos propagados pelo urbanismo moderno e não a projetos e/ou obras arquitetônicas realizadas durante o movimento modernista²⁸. Nossa tese é de que a representação da cidade do Recife nos filmes

²⁸Temos em mente que várias obras foram realizadas no Recife segundo alguns desses pressupostos e ainda hoje são consideradas referências e utilizadas no cotidiano, como por exemplo, os 11 jardins públicos, na maioria praças, concebidos pelo paisagista Roberto Burle Marx em diferentes bairros,

de Kleber Mendonça Filho abordam os efeitos nocivos de uma estética moderna: verticalizada, privatista e sem diálogo com o passado e ao mesmo tempo apresentam como esses valores ainda estão presentes no desenvolvimento urbano adotado.

Por fim, na terceira parte do capítulo, fazemos um fechamento das principais ideias teóricas no intuito de tornar mais tangíveis alguns pontos de observação utilizados na análise dos filmes em relação à cidade moderna e à política do cinema.

3.1 CINEMA E POLÍTICA

Antes de adentrarmos no debate específico sobre cinema e política, precisamos compreender que a arte e, conseqüentemente, o cinema, destacadamente seu papel político, vêm mudando ao longo dos tempos. Sem a pretensão de discorrer sobre a história da arte neste roteiro teórico, teceremos algumas linhas de modo a compreendermos posteriormente o conceito de política adotado na tese.

Para Lipovetsky e Serroy (2015), as artes em vigor nas sociedades ditas primitivas e uma parte da idade antiga, não teriam sido criadas com uma intenção estética, mas com uma finalidade principalmente de ritual:

O nascimento, a morte, os ritos de passagem, a caça, o casamento, a guerra dão lugar em toda a parte a um trabalho de artealização feito de danças, de cantos, fetiches, de acessórios, de relatos rituais estritamente diferenciados segundo a idade e ao sexo. Artealização cujas formas não são destinadas por sua beleza, mas a conferir poderes práticos: curar as doenças, enfrentar os espíritos negativos, fazer a chuva cair, fazer aliança com os mortos. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 17).

Ainda na Idade Antiga, começa a crescer a arte representativa, a mimeses, tendo a civilização grega como expoente, até que na chamada época da estetização aristocrática, da Idade Média até o século XVIII, as artes e os valores estéticos adquiriram uma importância social nova, mas de certa forma permaneceram também ligadas à ideia de culto, entretanto,

entre os quais destacamos a Praça de Casa Forte, a Praça do Derby, a Praça da República, o jardim do Campo das Princesas, a Praça do Entroncamento, a Praça Pinto Damaso (Praça da Várzea), o jardim do entorno da Capela da Jaqueira, a Praça de Dois Irmãos hoje Praça Faria Neves e a Praça Salgado Filho (em frente ao Aeroporto dos Guararapes) (SÁ CARNEIRO; MEDEIROS; COSTA, 2007). Outro nome de destaque para modernismo pernambucano foi o arquiteto Acácio Gil Borsoi, cujas principais obras na cidade do Recife são o Edifício Califórnia (1951), o Pronto Socorro, atual Hospital da Restauração (1951), a Residência do próprio arquiteto (1955), o Edifício Santo Antônio (1963) e o BANDEPE – Banco do Estado de Pernambuco (1969) (FEITOSA, 2013).

em perspectiva de reverenciar a beleza e o prestígio das grandes obras, pinturas e esculturas. Souza (2015) destaca, baseado em Benjamin, que as mais antigas obras de arte surgiram sempre a serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso, exaltando o valor de culto ligado à aura da obra de arte.

As igrejas contrataram artistas para ornamentá-las em estilo barroco com detalhes nas fachadas e dentro dos templos; monarcas e as classes aristocráticas financiaram grandes obras para tornar suas cidades e residências mais admiráveis. Sob o ponto de vista urbano, é a época dos grandes palácios, jardins e ruas de fachadas harmônicas: o embelezamento das cidades se tornou um objetivo político central ao realçar o prestígio dos reis e príncipes (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

Com a modernidade, no ocidente, a arte começa a se desenvolver em um ambiente mais complexo em que se busca a emancipação dos ritos, da religião e da aristocracia. Para Rancière (2012) é a partir do final do Século XVIII que o regime estético se afirma perante os demais regimes de identificação da arte: o ético e o mimético²⁹:

O regime de identificação ético da arte seria aquele em que o que importa na arte (ou aquilo que se identifica como arte) são os seus usos e os seus efeitos sobre os modos de ser dos indivíduos e das coletividades, como era comum ocorrer com a arte de cunho religioso. Já o que caracteriza o regime de identificação mimético da arte é a capacidade de a arte representar, ou de replicar formalmente em seus termos (através da escrita, da pintura, da música, etc.), as maneiras de fazer, de ver e de julgar que são próprias de uma dada organização política e social, como era frequente acontecer com a arte dita histórica. É somente no regime de identificação estético da arte, diz Rancière, que a arte passa a ser identificada e julgada em relação ao que é específico da arte, e não a algo que está além e separado dela. (DOS ANJOS, 2014).

A arte se impôs como um sistema que possui seus próprios meios de consagração (museus, galerias, salões) e à medida que ela se automatizava os artistas conclamavam a emancipação da arte e a estetização do mundo. Entre as inovações artísticas, a fotografia e o cinema se destacavam como sustentáculos principais do processo de modernização (ROSENFELD, 2016).

²⁹ Segundo Voigt (2014), Rancière abdica de marcadores como modernidade, pós-modernidade e vanguarda e considera que o regime estético caracteriza a experiência artística há duzentos anos. De certa forma, isso significa que Rancière assume um posicionamento crítico de alguns autores trazidos nessa sessão da tese. Mesmo assim, optamos por manter o pensamento de outros autores que consideramos importantes para exemplificar diferentes perspectivas no que se refere à relação entre política e arte. No tópico 2.1.1 aprofundaremos as ideias do filósofo Jacques Rancière.

Nesse período, vários fluxos e processos artísticos emergiram: a sacralização da arte, a arte pela arte, a arte utilitária, a arte comercial, a arte revolucionária, o que para Lipovetsky e Serroy (2015, p. 23):

Impôs-se assim o direito de tudo estetizar, de tudo transmutar em obra de arte, até mesmo o medíocre, o trivial, o indigno, as máquinas, as colagens resultantes do acaso, o espaço urbano ... a liberdade soberana dos artistas de qualificar de arte tudo o que criam e expõem.

As possibilidades de reprodução das obras de arte que já existiam com a pintura, a litogravura e com a imprensa, foram amplificadas e aceleradas com a reprodutibilidade técnica, contribuindo com a perda da aura, ou seja, a destruição da autenticidade e da singularidade da obra de arte por meio da tecnologia. Assim, o valor de culto foi aos poucos substituído pelo valor de exposição, uma vez que a obra de arte não estava apenas confinada aos espaços de contemplação, primeiramente templos, igrejas e palácios e, depois, museus, mas poderia ser vista no cinema, revistas e meios de comunicação em massa (BENJAMIN, 1987).

Nesse sentido, a perda da aura e a reprodutibilidade técnica das obras de arte não representaram algo negativo, uma vez que contribuíram tanto para a emancipação da arte dos rituais e da religião quanto para um processo de democratização da cultura, como direito de acesso às obras artísticas por toda a sociedade. No entanto, segundo Trevisan (2007), essa visão otimista de Benjamin não foi corroborada por alguns de seus contemporâneos, como por exemplo, Adorno, para o qual a arte de massa, nascida com as novas técnicas de reprodução, era considerada como uma degenerescência da arte, visto que fez surgir uma indústria cultural que impõe ao observador, devido ao caráter de mercadoria da arte, a atitude padronizada de um consumidor.

Para Lipovetsky e Serroy (2015), contrariando a tese de Benjamin, a multiplicação técnica do som e das imagens não fez desaparecer a áurea própria dos originais, mas também aumentou o valor da autenticidade destes. Afinal, a gravação da música e a repetição do seu consumo proporcionaram as condições materiais do advento dos ídolos do *show business*, contribuindo para o culto aos astros e estrelas que ampliam também o valor de exposição aliando a reprodutibilidade técnica ao gerenciamento de imagem.

Entretanto, não é nosso objetivo concordar ou discordar se as obras de arte, em algum momento, deixaram de ser autênticas ou singulares, mas sim refletir que a autenticidade, tal como proposta por Benjamin estaria relacionada a tudo o que era transmitido pela tradição, em geral de cunho religioso, e que a reprodução técnica ao permitir a exposição das obras de

arte em veículos de comunicação de massa, como, por exemplo, o cinema, minimizou a importância da autenticidade e modificou a função social da arte:

... no momento em que o critério de autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política (BENJAMIN, 1987, p. 172).

Benjamin pensa a intersecção entre representação e visibilidade ao relacionar que as transformações políticas indicavam que a predominância do valor da exibição não só estava atrelada ao crescimento da indústria do entretenimento, como também desempenhava um papel decisivo na ascensão de uma nova forma de visibilidade do poder. Assim, as mudanças no parlamento, a crise da democracia representativa e o crescimento do fascismo estariam ligados também à representação dos governantes através da apropriação estética, da utilização dos meios de comunicação de massa e da teatralidade da política (KANG, 2012).

Apesar dos efeitos nefastos da estetização da política³⁰, a esperança na revolução socialista, como emancipação do gênero humano, levou Benjamin (1987) a proclamar o processo de politização da arte. Nesse contexto, a perda da aura e a reprodutibilidade da obra de arte seriam vistas como um processo de democratização da cultura, como direito de acesso às obras artísticas especialmente pelos trabalhadores. A reprodutibilidade das técnicas permitiria à assunção da arte politizada e o diálogo direto com as massas que se veriam representadas nas telas (TREVISAN, 2007).

O cinema, para Benjamin (1987), por meio de uma experiência lúdica, permitiria que o espectador se familiarizasse com o potencial crítico da arte. Tal posicionamento fez com que ele recebesse duras críticas ao conferir “às massas o papel de *experts*, juízes e agentes de controle da produção artística” (ROSENFELD, 2016, p. 291). De fato, Benjamin se posiciona de forma muito otimista em relação ao cinema como uma arte capaz de emancipar as massas, no entanto, a possibilidade de apreciação crítica e desenvolvimento de sentido pelo espectador são atuais, afinal qualquer ser humano “é capaz de interrogar criticamente o que vê a partir do visto e do pensado, do vivido e do imaginado” (PELLEJERO, 2015).

O fato é que o cinema foi visto como uma arte propulsora de ideologias capaz de emancipar, para os mais otimistas, ou manipular, para os mais pessimistas. Utilizado tanto para propagar mensagens do estado totalitário – seja na Alemanha nazista, na União das

³⁰Na década de 1930, Benjamin (1987) em seu clássico texto “A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica” cunha as expressões: estetização da política e politização da arte, sendo o primeiro uma estratégia de comunicação com as massas amplamente utilizada pelo fascismo e o outro a possibilidade de resposta do comunismo.

Repúblicas Socialistas Soviéticas ou mesmo no Brasil, na época dos militares para forjar um sentido de unidade e tranquilidade no país em períodos de privação dos direitos civis e políticos – quanto para combatê-los.

No âmbito dos regimes democráticos, o cinema é visto como entretenimento, indústria e/ou arte, catalizador de críticas ao sistema capitalista e ao mesmo tempo estimulador de hábitos de consumo orientados pelo próprio sistema. Qualquer que seja o entendimento, ou vários simultaneamente, o fato é que a expansão do cinema, no começo do século XX, mudou os “modos de percepção e o gosto, a sociabilidade, a política e as concepções a respeito da arte” (ROSENFELD, 2016, p. 277).

As ideias sobre arte e política na modernidade não se restringiram à questão da politização da estética proposta por Benjamin; os movimentos de vanguarda imprimiram novas utopias da arte, em que a mesma representava uma força política a serviço de uma nova sociedade. Entre as diversas contradições do momento “pregava-se” tanto o belo funcional contra o belo decorativo (processo de desestetização liderado pela arquitetura) quanto os projetos de embelezamento da vida cotidiana, como por exemplo, o movimento *Arts & Crafts* e a Bauhaus (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

A junção entre arte e política entrou em evidência com a Internacional Situacionista, que se apresentava como uma “frente revolucionária da cultura” e cuja integração da arte com a política consistiu em um de seus fundamentos divulgado pela revista *Internacional Situacionista*³¹, entre 1958 e 1969 (BADERNA, 2002). Os artistas foram um dos grupos que participaram da revolta dos estudantes e trabalhadores do Maio de 1968, em Paris. Dentre as várias críticas abordadas em seus textos e ações de rua estava a crítica ao planejamento urbano moderno. Em contraponto à monotonia das “máquinas de morar”, os situacionistas desenvolveram textos, ações artísticas de rua, e propagaram o urbanismo revolucionário que se fundamentava na remoção dos obstáculos e na possibilidade de reconhecimento mútuo dos sujeitos no espaço social criado neles (McDONOUGH, 2009).

Mesmo com pautas diferentes, os estudantes conseguiram o apoio dos trabalhadores e dos artistas para o movimento de greve geral que parou Paris por um mês e suas vozes ecoaram. Os eventos de Maio de 1968 não conseguiram derrubar o Estado, mas colocou em marcha um processo de mudança cultural que transformou a imagem da resistência e deslocou

³¹ A Internacional Situacionista foi criada em 1957, na Itália, a partir da fusão de três grupos: Internacional Letrista, Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e a Associação Piscogeográfica de Londres (BADERNA, 2002).

o foco da oposição de exploração à alienação e deu lugar ao ativismo em muitos domínios (FEENBERG, 1999).

Se pensarmos que uma das pautas de destaque desses artistas/ativistas era a demolição da sociedade espetacular mercantil é possível imaginar que fora um movimento sem grande destaque, no entanto, as repercussões do Maio de 68 assinalaram o fim de uma era em que os ideais iluministas de universalidade, racionalidade, progresso, justiça, emancipação e razão foram aplicados a todas as áreas de vida social. Assim, a reprodução do modelo de cidade dita moderna, que vinha também de uma concepção cultural de universalização do conhecimento, passa também a ser questionada, tal como o ordenamento totalizante e reducionista do ideal moderno.

De certa forma instaurou-se uma crise de governabilidade nos anos 1970, o que para Mouffe (2013) foi um dos fatores que contribuiu para a transição de natureza complexa da sociedade industrial para a pós-industrial, do fordismo ao pós-fordismo, ou seja, uma resposta do capital à crise política. Lipovetsky e Serroy (2015) chamam a atenção que as mudanças ocorridas a partir do século XIX e aceleradas no final do século XX, vistas ao longo desta tese, permitiram uma nova faceta do capitalismo: o capitalismo artista.

O capitalismo artista tem como tônica uma nova lógica mercantil e uma individualização extrema. A lógica subversiva da arte sucumbe em uma ordem econômica em que as vanguardas são aceitas, procuradas e sustentadas pelas instituições oficiais e as estratégias estéticas com a finalidade mercantil atingem todos os setores da indústria de consumo. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 28).

Nesse contexto, inserida no movimento global das indústrias culturais, que ora discursam pela preservação das tradições como forma de manter a biodiversidade, ora atropelam com a massificação no campo das ideias, a cultura conteria e expressaria elementos importantes para os agenciamentos da sociedade civil, visando o desenvolvimento político e econômico. Trata-se de pensar a “cultura como recurso” em um mundo lançado à crise (YÚDICE, 2006).

No ambiente de turbulência política, em que o “sonho” comunista sucumbiu, as metanarrativas se esvaíram e a arte acaba por cobrir espaços não preenchidos pelo Estado, que, impulsionado pelo neoliberalismo, transferiu progressivamente para a sociedade civil a responsabilidade pela assistência social da população (YÚDICE, 2006), surgem os seguintes questionamento: Qual seria o papel político da arte? Como o cinema, uma das grandes indústrias do entretenimento, ainda pode ser considerado político? Para responder a essas

perguntas recorreremos, no próximo tópico, ao entendimento de política como um dissenso a partir do filósofo Jacques Rancière.

3.1.1 Política

Diferentemente da ideia popular de que a política se refere ao consenso do que é possível realizar, para Rancière (2009) ela é exatamente o contrário. A política é o movimento de dissensos que permite que novos conceitos, povos, direitos se tornem visíveis, dizíveis e possam ser partilhados dentro de um mesmo campo do sensível.

Para Tanke (2011, p.2) a partilha do sensível é o conceito chave trazido por Rancière que une “as discussões de filosofia, política, arte, estética e cinema, todas concebidas como práticas de criação, distribuição, disputa e redistribuição do mundo sensível.”

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha (RANCIÈRE, 2009. p. 15).

A palavra francesa *partage*, traduzida para o português como partilha, tem dois sentidos. O primeiro descreve como se apresenta as divisões da estrutura sensível, ou seja, o que é visto e invisível, audível e inaudível, como certos objetos e fenômenos podem estar relacionados ou não, e também quem, ao nível da subjetividade, pode aparecer em certos tempos e lugares. Nesse sentido, a partilha do sensível é, portanto, uma distribuição geral de corpos e vozes, bem como uma estimativa implícita do que eles são capazes. Já no segundo sentido, *partage* está ligada à partilha do comum, ou seja, indica distribuir espaços e tempos, de modo a criar um mundo compartilhado (TANKE, 2011, p.2).

Simultaneamente, temos o “comum” e a “disputa pelo comum”, a disputa pelo que se vê e o que pode ser dito sobre o visto, sobre quem tem competência de ver e dizer, das propriedades do espaço e das possibilidades do tempo. É sobre isso que se ocupa a política que traz em si uma estética, ou seja, um modo de, ao mesmo tempo, dividir e compartilhar a experiência sensível comum.

A disputa política, assim, seria sempre também estética, uma vez que se daria tanto como crítica e resistência à determinada forma de partilha do sensível preestabelecida, quanto por uma modificação desta partilha. A reorganização da partilha do sensível pode acontecer tanto num movimento liberador quanto restaurador, talvez, por isso Rancière apresente exemplos de como vê a dimensão política da arte na medida que esta desloca e/ou reestrutura uma determinada forma de partilha do sensível (GUÉRON, 2012).

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, da exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede a política dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa... (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

Esse imbricamento entre arte e política é problematizada de forma semelhante por Mouffe quando ressalta que, na perspectiva da teoria da hegemonia (LACLAU; MOUFFE, 2015), as práticas artísticas possuem, necessariamente, uma dimensão política, uma vez que desempenham um papel na constituição, manutenção ou descontinuidade de uma determinada ordem simbólica. Na “abordagem agonística, arte crítica promove dissidência: torna visível o que o consenso dominante tende a obscurecer e obliterar” (MOUFFE, 2013a, p.190).

Quando se fala em política da arte temos que ter em mente que existe a política estética, ou seja, o resultado no campo político da reestruturação do campo sensível própria a um regime da arte. Outro fator são as estratégias dos artistas quando se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, produzindo rupturas no tecido sensível e na dinâmica dos afetos. Essas visões, de certa forma, se contrapõem à ideia de que a arte política é aquela que busca levar ao espectador a consciência sobre uma dada realidade social ou emancipá-lo das opressões das quais ele está alienado.

De certa forma, emancipação nos remete à luta dos trabalhadores contra a opressão capitalista presente no discurso marxista. A desconstrução desse conceito é fundamental para a compreensão da política da arte e, conseqüentemente, a política do cinema apresentadas nesta tese. Ao viver o movimento político do Maio de 1968, em Paris, Rancière questiona a ação do Partido Comunista que tentava conduzir o movimento de acordo com sua agenda partidária e com a ideia de que era preciso emancipar as massas e, para isso, elas deveriam

seguir o saber que o Partido proclamava. Emancipar estava mais relacionado à reprodução de um dado pensamento de esquerda do que a produção do conhecimento e a tomada de decisão pelos próprios trabalhadores e estudantes que participavam dos protestos.

Ao estudar o movimento dos trabalhadores franceses do século XIX e analisar a produção literária do grupo, Rancière vê na criação artística a ruptura do discurso *taylorista* de que os trabalhadores eram incapazes de criar e pensar. Além disso, ele expande a crítica ao apresentar como a divisão entre “aqueles que estão aptos a pensar” e os que “apenas executam tarefas” que estava presente também nas instituições que defendiam a necessidade de romper com o ciclo de alienação proveniente do trabalho repetitivo, especializado e opressor. O mesmo se observa na filosofia althusseriana de grande influência na França naquele momento.

Rancière, que havia sido aluno de Althusser, rompe com seu mestre, uma vez que identifica que a filosofia althusseriana era fundamentada na incapacidade de pensamento daqueles envolvidos na esfera da produção. Para ele, ao assumirmos a capacidade dos trabalhadores de pensar, é preciso abandonar não só a maneira como Althusser define a relação entre a prática política e a prática teórica, mas todas as hierarquias que afirmam que o mundo é divisível com base na inteligência (TANKE, 2011).

Para Pellejero (2009), ao colocar em cheque o esquema intelectual althusseriano que procurava levar a ciência às massas, Rancière reafirma a ideia de que a política é (ou pode ser) algo mais que uma questão de tomada de consciência:

... a vontade emancipatória presente nos arquivos operários, o desejo de conquistar uma forma de viver e de pensar que não estivesse destinada ao operário em função do seu nascimento e destino, é o princípio de uma idéia diferente do político, uma idéia ‘estética’ da política, enquanto estruturação ou partilha do sensível, sempre anterior às questões de fato (poder) e de direito (saber) (PELLEJERO, 2009, p.21).

Aprofundando esse debate, Rancière (2002) apresenta no livro *O Mestre Ignorante* a situação enfrentada por Joseph Jacotot ao precisar ensinar para uma turma que só falava flamengo, idioma que ele não dominava. Jacotot mostrou que era possível aprender desde que se rompesse com a lógica do “mestre como detentor do saber” e o “aprendiz ignorante receptor do saber”. Essa diminuição da distância entre mestre e aprendiz é possível com o reconhecimento da igualdade de inteligência.

A igualdade de inteligência não está ligada à ideia dentro da escola meritocrática atual de que todos os alunos terão o mesmo desempenho em seus exercícios escolares. Ela está relacionada ao fato que tanto o mestre como os aprendizes são inteligentes, cabendo ao mestre

estimular a vontade de aprender dos estudantes para que eles tomem para si a responsabilidade da produção do conhecimento e rompam com a lógica de reprodução dos modelos educacionais e, principalmente, sociais que perpetuam as estruturas de poder. Essa educação reprodutora é identificada por Rancière (2002) como sendo embrutecedora e não emancipatória.

Por essa visão, a igualdade de inteligência não é o que se busca para diminuir as desigualdades sociais, mas sim o pressuposto para o compartilhamento dos códigos culturais, políticos e sociais comuns reconhecendo as diferenças individuais e criando possibilidades para novas visibilidades. Ela implica que as pessoas possam entender a si mesmas e o seu mundo o suficiente para criar vidas significativas juntas (MAY, 2010). Igualdade de inteligência e emancipação estão, assim, imbricadas.

Elementos fundamentais do método pedagógico de Jacotot, igualdade de inteligência e emancipação, estão na base do pensamento político de Rancière como uma analogia entre emancipação intelectual e prática política (PELLEJERO, 2009, p. 23). Nessa perspectiva, a emancipação intelectual liga-se “ao poder de pensar, de dizer e de atuar com os quais os corpos, individual e coletivamente considerados, fazem a escrita interminável da própria história” (PEREIRA; SILVA, 2015, p. 115).

Cabe refletirmos novamente sobre o conceito de política para Rancière a fim de compreendermos porque a igualdade e a emancipação estão em sua base. A primeira reflexão corresponde à distinção entre política e polícia³². Esta última refere-se à estrutura e justificação de uma hierarquia social que tem como pressuposto a desigualdade. Um tipo de ordem social no qual as hierarquias apresentam-se como naturais, tais como as divisões entre o trabalho intelectual e manual, entre a esfera privada e a pública, entre o governo e os governados. Além disso, a polícia consiste também em uma partição ou divisão do sensível, um compartilhamento do sensível. Há uma partição não apenas do espaço social, mas também da nossa percepção de coisas que reforçam as hierarquias sociais. (MAY, 2010). Uma questão de como nos percebemos, um ao outro e nosso mundo dentro do comum, ou seja, aquela parte que a hierarquia social coloca no campo do visível e dizível.

Já a política diz respeito ao que Rancière chama de “a parte que não tem parte”, ou a “contagem dos incontáveis”. Representa aqueles que, em um arranjo social particular (ou em um aspecto dele), não fazem parte das decisões sobre a ordem policial, porque são tidos como

³² O termo polícia descrito aqui não se refere à força ou aparato policial presentes nas cidades e sim às forças hegemônicas que exercem influência sobre o entendimento do comum. Mantivemos a palavra polícia, pois assim é utilizada por Rancière.

inferiores e, conseqüentemente, excluídos e marginalizados. A política consiste, então, em perturbar essa ordem policial através da afirmação da igualdade dos sujeitos. Essa asserção, uma suposição heterogênea, perturba a ordem da polícia ao mostrar sua contingência. Assim, a política não representa um consenso sobre uma partição particular do sensível; mas sim um dissenso (MAY, 2010).

O livro *O Espectador Emancipado* leva essas questões para o mundo das artes. Pode a arte emancipar o espectador? Aqui vale destacar que Rancière (2012a) rechaça a ideia de um papel didático (ou pedagógico) para a arte, assim não há uma relação de causa e efeito entre a intenção do artista e a superação das mazelas sociais ou opressões de poder representadas nas obras. Essa relação de causa e efeito, que alguns esperam da arte política, refere-se a uma dada eficácia na qual se espera que a obra consiga modificar o espectador e quando isso não acontece produz-se a impressão de que “o artista é inábil ou o destinatário incorrigível” (RANCIÈRE, 2012).

Essa ruptura do suposto caráter pedagógico da arte diz respeito à mesma ruptura já problematizada anteriormente entre o mestre (detentor do saber) e os aprendizes (ignorantes). Consideramos então que há uma igualdade de inteligência entre o artista e o espectador. O espectador não assume a postura do passivo receptáculo de informações, mas sim de um criador de novos significados a partir de seu encontro com a obra.

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que ele viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem, a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Nesse sentido, temos ao mesmo tempo a arte com a possibilidade de inquietar, produzir afetos e rupturas na esfera do sensível e o espectador que é livre para gostar ou não, criticar, interpretar, refletir e criar novos sentidos para as obras a partir de seu repertório de imagens e sensibilidades. A emancipação intelectual, portanto, diz respeito à tradução e à criação do espectador em contato com a obra. Nesse contexto em que não cabe à arte o papel pedagógico e o espectador assume um papel de sujeito emancipado, cresce a dúvida sobre qual o papel da arte para emancipação individual e coletiva.

O papel da arte está no reconhecimento da emancipação do espectador, ou seja, a autonomia de qualquer pessoa que associa, dissocia e liga o que vê com o que já viu, relatou, viveu e sonhou. E que em qualquer lugar há pontos de partida e de virada, a partir dos quais podemos aprender coisas novas. Os artistas, seja nos palcos, nas artes visuais ou no cinema, moldam a história em um novo idioma e o efeito deste não pode ser antecipado uma vez que:

Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da “história” e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores de história e tradutores (RANCIÈRE, 2012, p.25).

Claro que não podemos ser ingênuos e achar que toda obra de arte trás o princípio da igualdade como um meio de contestar distribuições hierárquicas e excludentes do sensível. Alguns artistas seguirão numa perspectiva embrutecedora, seja invocando uma distância com o público ou tentando “transformar” o espectador. Outros reforçarão o comum de uma dada ordem policial perpetuando imagens e valores excludentes. Assim, pensar a arte politicamente dentro de uma lógica emancipatória passa por entender que ela não é uma arma de combate, não sendo possível antecipar o seu efeito, mas pode contribuir para gerar novas configurações do visível, do dizível e do pensável, ou seja, dissenso para que seja possível uma nova partilha do sensível.

Essa possibilidade de modificar a contagem das partes de uma comunidade ou uma ordem comum seria o trabalho da ficção, ou seja, não é algo que se cria em oposição a um mundo supostamente real, mas aquilo que, a partir do trabalho dos artistas, cria desentendimentos (DOS ANJOS, 2014). Nesse sentido, o cinema permite aos realizadores agrupar dois significados de política pelos quais se pode qualificar uma ficção: a política de que trata um filme, como, por exemplo, a história de um conflito ou a revelação de uma injustiça, e a política como uma estratégia de uma operação artística, a saber:

.... um modo de acelerar ou retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não coincidir o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e fora. Seria o caso de dizer: a relação entre uma questão de justiça e uma prática de justiça (RANCIÈRE, 2012a, p. 121).

Dessa forma, no lugar de falarmos de política do cinema, consideramos que por trás de cada modo de construção de cenas está a política que depende da relação própria da arte das imagens em movimento com as histórias que ela conta, ou a maneira como o cinema

minimiza os pontos de partidas narrativos ou dialéticos se desdobrando em uma luz que vibra no espaço do quadro plano da tela (RANCIÈRE, 2012a).

No livro *Distâncias do Cinema*, Rancière (2012a) traz à tona essas duas formas de política ao analisar o filme *Da Nuvem à Resistência* (Jean-Marie Straub e Daniele Huillet, 1979) como uma forma pós-brechtiana de fazer cinema, isto é, um procedimento político-cinematográfico menos voltado para a revelação dos mecanismos de dominação e mais ligado à análise da desconstrução da emancipação e como as questões de justiça são percebidas segundo os imperativos da justeza³³ (RANCIÈRE, 2012a).

Trata-se da transformação dos antigos jogos dialéticos da linguagem em jogos de espaço que norteiam a relação entre cinema e política na contemporaneidade. O cinema visto não como uma arte a serviço de fins políticos, mas como forma política proveniente das diferentes maneiras de “como as artes do visível inventam olhares, dispõem corpos pelos lugares e os fazem transformar os espaços que percorrem” (RANCIÈRE, 2012a). Temos assim a política de cada filme específico no revelar de corpos e espaços inimagináveis, nas mudanças de formas narrativas, nos diálogos supostamente inacabados.

No entanto os filmes que fogem do padrão narrativo convencional, articulam novos espaços e corpos e ampliam o campo do sensível podem ter dificuldades de circulação. Ao escrever sobre o trabalho do cineasta Pedro Costa, Rancière (2012a) aponta que o sistema de distribuição atual, voltado aos cinemas multiplex, seleciona os filmes para exibição de acordo com o perfil social do público de cada sala e do potencial de retorno financeiro. Além disso, muitos cineastas autorais acabam tendo suas obras classificadas como filmes de festival, “reservados ao prazer exclusivo de uma elite de cinéfilos e tendencialmente voltados para o espaço do museu e dos amantes de arte. (RANCIÈRE, 2012a, p. 159).

Esse sistema de circulação, que privilegia produções audiovisuais em formato mais comercial, não interfere no potencial político dos filmes, mas pode impactar negativamente no número de espectadores, principalmente, se a obra do cineasta for classificada como “filme de festival”, “filme de arte” ou “filme político”. O menor número de espectadores pode resultar em uma diminuição do alcance da mensagem, uma vez que, é preciso que os filmes sejam vistos para se transformarem em novas obras: jornalísticas (críticas), acadêmicas (pesquisas) e coloquiais (debates, conversas, reflexões pessoais). De certa forma, a ampliação do alcance de

³³ A justeza do cinema acontece entre duas direções da imagem: “aquela que abre o cinema para as injustiças do mundo e aquela que transforma qualquer história de injustiça em vibração sobre uma superfície” (RANCIÈRE, 2012a, p. 139).

público está relacionada ao valor de exibição apresentado por Benjamin (1987), sobre o qual voltamos a refletir no tópico final do capítulo.

Tendo em vista que o nosso objeto de análise é a cidade representada nos filmes e a contribuição para a constituição do imaginário urbano, no próximo tópico apresentaremos uma breve contextualização do urbanismo moderno e, posteriormente, as suas críticas tendo como referenciais estudiosos críticos do espaço, tais como Lefebvre, Foucault e Soja, bem como filmes que refletem sobre essas críticas.

3.2 A CIDADE MODERNA: crescimento e fragmentação

O desenho urbano que hoje se apresenta em muitas cidades reflete os processos de transformações ocorridas a partir da modernidade. Com a passagem da cidade agrícola e comercial para a industrial, as cidades passaram por processos de urbanização de modo a atender as modificações trazidas pelo novo modelo de produção e consumo. Se nas artes a modernidade trouxe o rompimento com a tradição religiosa e a nobreza, como vimos no tópico anterior, a vida na cidade também foi marcada pela libertação das tradições e a busca pelo novo na velocidade proporcionada pelas invenções da ciência, das artes e da indústria.

A Revolução Industrial modificou a vida urbana e trouxe para o cotidiano das pessoas – no trabalho e no lazer – o desenvolvimento tecnológico com a incorporação de invenções que vinham ligadas à imagem de progresso. Os novos inventos modificaram o ritmo da vida, o sentido de tempo e as possibilidades de deslocamento no espaço real e virtual. A cidade passou a ser vista como um local com fluxos intensos de pessoas e mercadorias que outrora não existiam e, conseqüentemente, demandavam mudanças e constante movimento.

No que se refere às modificações do espaço urbano, segundo Bevenolo (2014), a Revolução Industrial contribuiu para as mudanças das cidades, sobretudo as da Europa ocidental, em três sentidos principais: o desenvolvimento de materiais e técnicas para novas construções, a ampliação das escalas de mobilidade e a criação do mercado de terrenos. No que tange à construção ocorre a incorporação de materiais como o ferro, o vidro e o concreto com maior resistência e melhorias das técnicas para o desenvolvimento das obras que passaram a adotar padrões geométricos e planificados.

Para permitir o escoamento das mercadorias e matérias primas das indústrias foi necessário o investimento na construção de estradas e canais em escala mais amplas e

profundas, facilitando a locomoção por terra e por água não só dos objetos, mas também das pessoas. Os novos acessos e possibilidades de deslocamento contribuíram para o aumento dos movimentos migratórios e, por conseguinte, uma maior concentração de pessoas nas cidades que vinham em busca de trabalho nas indústrias, ocasionando o êxodo rural e a formação de bairros populares sem infraestrutura adequada.

Com as novas técnicas de construções, a demanda por moradia e prédios públicos para atender às necessidades da nova cidade, ocorreu uma mudança em relação ao significado das edificações e do valor dos terrenos. Bevenolo (2014) destaca que as antigas construções eram praticamente estáticas, com duração indefinida e o valor do terreno incorporado à edificação, e com as novas possibilidades de mudança célere o terreno adquire valor econômico próprio. O rápido crescimento demográfico e a especulação sobre o valor dos terrenos fez surgir construções insalubres, pequenas e dispendiosas ditadas pelo mercado imobiliário que determinava as regras da cidade no modelo liberal, segundo o qual cabia “às empreiteiras e aos donos de terreno a decisão sobre o desenho urbano desejado” (ANDRADE; STORCH, 2016, p. 234).

É nesse ambiente de crescimento desordenado e condições de trabalho e vida precários que Bevenolo (2014) identifica o surgimento do urbanismo moderno entre os anos de 1830 e 1850. A partir deste período, além da Inglaterra, centro da Revolução Industrial, outras cidades européias capitanearam mudanças no traçado urbano, tais como as reformas de Barcelona por Cerdà e a de Paris realizada por Haussmann, que influenciaram muitas cidades ocidentais inclusive fora da Europa.

O engenheiro urbanista Ildefons Cerdà projetou a extensão da cidade de Barcelona para além das muralhas, demolidas em 1854. O projeto arrojado na infra-estrutura sanitária, no sistema viário e no desenho de bairros integrados ao espaço urbano em praças internas influenciou por décadas os melhoramentos nas grandes cidades do mundo no início do século XX. Já o Barão Georges-Eugène Haussmann, em Paris, administrador do Sena entre 1853 e 1869, projetou e implantou o que é considerado o primeiro plano regulador para uma metrópole moderna: demolindo e construindo milhares de casas, implantando infraestrutura e parques, abrindo grandes avenidas e dando à área central da cidade o sentido majestoso e a organização administrativa em vinte *arrondissements* que perdura até hoje (MONTE-MÓR, 2006).

A busca pelo progresso nos anos subsequentes e a valorização do conhecimento científico refletiram também na transformação das cidades. A modernidade envolveu a crença

que o progresso humano deveria ser medido e avaliado em termos de dominação da natureza e não através de transformação da própria relação entre "humanos" e "natureza" (URRY, 2001). Desse modo, as ideologias da ciência, da tecnologia e da cidade alimentavam a crença de que o progresso e a modernização teriam que ser alcançados através de infraestrutura padronizada e monopólios (GRAHAM; MARVIN, 2001).

Nesse cenário, alguns modelos de cidade ganharam destaque, tais como a cidade jardim e a cidade industrial. No final do século XIX, Ebenezer Howard idealiza a Cidade-Jardim que consistia em um conjunto de cidades pequenas, com número limitado de pessoas e construções, ligado através das ferrovias a uma cidade maior que centralizaria um número superior de atividades (TREVISAN, 2003). As cidades satélites separadas por um cinturão de área verde uniriam atividades urbanas e rurais.

Sob influência dos princípios da Cidade-Jardim, Tony Garnier, lança a proposta da cidade industrial entre os anos de 1901 e 1917, na qual todas as áreas não construídas fossem parques públicos e as construídas deveriam seguir tipologias segundo padrões de luz e ventilação. A ferrovia deveria ser utilizada para ligar as diferentes zonas da cidade (residencial, industrial e comercial) simbolizando uma concepção setorizada dos espaços que exerceu forte influência nos princípios do urbanismo moderno (SANDOVAL, 2014, p. 24).

O ideal de progresso da cidade moderna se espalhou pelo mundo, sobretudo ocidental, influenciando o desenvolvimento das cidades que estavam em diferentes processos de industrialização e distintas realidades sociais, políticas, culturais e econômicas. A imagem de que a cidade era uma entidade objetiva tornou-se a base dominante dos debates da engenharia, planejamento e reforma urbana na primeira metade do século XX, norteando o desenvolvimento do planejamento urbano moderno e as suas transformações foram registradas e propagadas através do recém inventado cinema.

Além de Paris, outras cidades, tais como Londres, Berlim, Moscou e Nova York, alimentaram o desenvolvimento inicial do cinema com o intercâmbio artístico e tecnológico. O crescimento do cinema estava intimamente ligado ao crescimento das cidades, as quais também estavam associadas ao desenvolvimento de cinemas como locais urbanos de entretenimento e distração. O cinema influenciou as fachadas e a topografia das cidades e, a medida que começou a atrair a atenção da classe média, foi necessária a construção de teatros voltados para a exibição de filmes com espaço para as orquestras (MENNEL, 2008).

Na mesma época em que há uma grande expansão das indústrias e das cidades na Europa e em algumas cidades norte americanas, o Brasil passa por períodos de grandes

mudanças políticas: com a abolição tardia da escravidão, em 1888, e no ano seguinte a derrocada do Império e a proclamação da República. O recém instalado regime republicano investe em uma nova identidade para o país; no lugar da história rural e escravocrata do passado recente o país reescrevia-se como uma nação de “ordem e progresso” (CONDE, 2007). Diversas cidades iniciaram um processo de modificações urbanas em que as construções coloniais foram destruídas para “permitir” o progresso do país e, o cinema, recém chegado na nova nação, “foi imediatamente aceito como o veículo ideal para mostrar e projetar a nova identidade da cidade” (LOPES, 2011, p. 18).

Já nas primeiras décadas do século XX há uma reorganização na indústria cinematográfica: de um lado tivemos a consolidação, expansão e sistematização de Hollywood com a distribuição dos filmes norte americanos para vários mercados exibidores (incluindo o Recife) e de outro a reconstrução das indústrias cinematográficas européias após a Primeira Guerra Mundial e as Revoluções de 1917 e 1918. Tratou-se de uma profusão de imagens sobre a cidade moderna, suas mudanças tecnológicas e da racionalidade do mundo do trabalho. Partia-se do pressuposto de que a câmera poderia capturar evidências visuais de uma cidade (MENNEL, 2008).

Seguindo essa máxima, alguns filmes destacaram a arquitetura moderna como protagonista, como exemplo *L'Architecture D'AujordHui*³⁴ (Pierre Chenal, 1930) focado no trabalho de Auguste Perret, Robert Mallet-Stevens e Le Corbusier, já outros ressaltaram o ritmo da cidade e as recentes transformações urbanas, tais como as sinfonias urbanas *Nova Iorque, a Magnífica (Mannahatta)*, de Paul Strand e Charles Sheeler 1921) e *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Rodolfo Lex Lustig e Adalberto Kemeny, 1929). As sinfonias urbanas (ou sinfonias da cidade) reuniram um conjunto de filmes realizados em vários locais do mundo³⁵ com condições de produção diferenciadas e que tinham em comum a música e imagem da cidade como protagonistas.

³⁴ O documentário mostra La Villa Savoye, o complexo habitacional em Pessac e finaliza com o PlanVoisin: “a radical proposta em que uma área moderna é construída por arranha-céus em aço e vidro, e blocos de apartamentos são ligados por rodovias para substituir as insalubres favelas do centro da cidade de Paris.” (FRANCO, 2013). Filme disponível em https://m.youtube.com/watch?time_continue=11&v=daFzqQFqe3M Acesso em: 31 dez 2018).

³⁵ Além dos filmes já citados destacamos como exemplos outras produções listadas por Azambuja (2013) para destacar o desenvolvimento internacional do gênero: Nos Estados Unidos, *A Ilha de Vinte e Quatro Dólares* (Robert Flaherty, 1925); Na França, *Paris que Dorme* (René Clair, 1924), *Rien que lês Heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), e *A Propósito de Nice* (Jean Vigo, 1929); Na Alemanha, *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole* (Walter Ruttmann, 1927); Na Holanda, *A Ponte e Chuva* (Joris Ivens, 1928 e 1929); Na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, *O Homem com a Câmera* (Vertov, 1929); Em Portugal, *Douro, Faina Fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931).

Contudo, apesar das grandes transformações destacadas nas telas e, sobretudo, dos esforços da disciplina emergente de planejamento urbano, no início do século XX, o desenvolvimento universal das redes de infraestruturas e a padronização das ruas ainda era uma ilusão. Mesmo nos países industrializados, as áreas periféricas não tinham acesso aos novos serviços de tecnologia, como esgotos, água potável, telefonia, gás e eletricidade, porque os provedores de infraestruturas privadas e municipais tinham como alvo espaços mais lucrativos no centro (GRAHAN; MARVIN, 2001).

Santos (2010) destaca que a urbanização das cidades em países em desenvolvimento contou tanto com o êxodo rural quanto com uma alta taxa de natalidade e baixa mortalidade, gerando um *boom* demográfico nas cidades. No Brasil, não obstante os esforços dos arquitetos modernistas, não foram possíveis avançar para a melhoria dos gargalos habitacionais e de circulação nas cidades. Tivemos a intensificação do fenômeno da criação das favelas iniciado desde a abolição da escravidão e, no Recife, por exemplo, “o adensamento populacional proporcionou a favelização do núcleo urbano nas áreas de morros e na Beira Rio” (FERREIRA; OLIVEIRA, 2014, p.5).

Com o avanço do sistema capitalista de produção, se acentuaram ainda mais os problemas das populações urbanas. Arquitetos e urbanistas de vários lugares intensificaram as teorias para melhorar a vida na cidade, ainda que sem terem um estilo uniforme, importantes referências da arquitetura moderna, como Walter Gropius³⁶ e Le Corbusier³⁷ propagaram princípios voltados à funcionalidade da cidade.

A questão da moradia e as condições de vida das pessoas foram, em 1933, o ponto de destaque do 4º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) no qual um grupo de arquitetos e urbanistas a partir da análise de trinta e três cidades, que cresceram desordenadamente devido ao impacto das máquinas sobre a produção e vida urbana, publica a Carta do Urbanismo ou Carta de Atenas com as funções do Urbanismo:

³⁶Walter Gropius foi um dos fundadores da Escola Bauhaus, na Alemanha, em 1919. Reconhecida mundialmente nas áreas de arquitetura e *design*, a escola visava reunir em uma única expressão criativa a arquitetura, a escultura e a pintura adequadas ao novo sistema da vida moderna. Rejeitando os objetos e adereços da burguesia, a escola incentivou a criação da arte industrial. Por conta da perseguição nazista, a Escola Bauhaus fechou suas portas em 1933 e muitos de seus arquitetos migraram para os Estados Unidos expandindo o estilo pelo mundo (GRIFFITH WINTON, 2000).

³⁷Na década de 1930, Lúcio Costa, arquiteto brasileiro, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, e entusiasta do urbanismo moderno, convida Le Corbusier para uma série de palestras e como consultor do projeto para construção do prédio do Ministério do Trabalho, Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro. O contato de Le Corbusier com vários arquitetos brasileiros influenciou obras nacionais em diversas cidades, principalmente os projetos desenvolvidos por Oscar Niemeyer que projetaram a arquitetura moderna brasileira para reconhecimento internacional (FRAMPTON, 2007).

O Urbanismo tem quatro funções principais, que são: primeiramente, assegurar aos homens moradias saudáveis, isto é, locais onde o espaço, o ar puro e o sol, essas três, condições essenciais da natureza, lhe sejam largamente asseguradas; em segundo lugar, organizar os locais de trabalho, de tal modo que, ao invés de serem uma sujeição penosa, eles retomem seu caráter de atividade humana natural; em terceiro lugar, prever as instalações necessárias à boa utilização das horas livres, tornando-as benéficas e fecundas; em quarto lugar, estabelecer o contato entre essas diversas organizações mediante uma rede circulatória que assegure as trocas, respeitando as prerrogativas de cada uma (LE CORBUSIER, 1993).

A Carta de Atenas apresenta posicionamentos importantes no que se refere à necessidade de investimento para a melhoria das condições de vida na cidade, entretanto, confere ao urbanismo e à arquitetura um poder universal de transformação baseado no zoneamento e ordenamento urbano para as funções de morar, trabalhar, lazer e circular. Le Corbusier, que conforme já mencionado no segundo capítulo é considerado um dos arquitetos europeus mais importantes para o caminho da modernidade no Brasil, foi um dos propagadores do urbanismo moderno e dos princípios da Carta de Atenas. Entre as suas idéias chamam a atenção a necessidade da linha reta para facilitar a circulação, as construções altas de modo atender as necessidades de moradia intercaladas com espaços verdes e, se necessário, a destruição de antigas cidades para a reconstrução da cidade moderna.

A partir desses princípios e de estilos não necessariamente uniformes entre os arquitetos da época, Gegner (2016) sintetiza as principais promessas do urbanismo moderno:

- (a) Solução da questão habitacional – o quantitativo de pessoas na cidade e a especulação imobiliária no final do século XIX tinham gerado uma proliferação de pequenos apartamentos sem higiene e em condições de vida insalubres. Os modernistas propunham construções que permitissem a circulação do vento e a entrada de sol.
- (b) Ordem e Progresso: os modernistas argumentavam que as condições de precariedade das moradias eram, sobretudo, por que foram construídas nas pequenas ruas e cheias de curvas da antiga cidade medieval. Era preciso colocar ordem para garantir o progresso e, se necessário, a destruição das ruas e construções estreitas para a consolidação da nova cidade.
- (c) Separação das funções: separação funcional das áreas da cidade, ou seja, áreas para moradias separadas das áreas de trabalho devido à poluição causada pelas indústrias. Os lugares de moradia deveriam ser intercalados por áreas de lazer (verdes), cultura, compras e esportes e afastadas dos locais de trabalho. Alguns

planos, como por exemplo, o *Plan Voisin* de Le Corbusier previa inclusive a separação das residências por classe social, ou seja, bairros residenciais separados entre operários, empregados e classe alta.

- (d) Maior mobilidade: por conta das distâncias entre as áreas de trabalhar e morar era preciso investir em grandes avenidas e ruas retas para facilitar a circulação dos transportes de massa e, sobretudo, do automóvel.
- (e) Dissolução da cidade em uma paisagem urbana: dada as novas possibilidades de mobilidade e os serviços necessários para prover os residentes dos bairros mais afastados, alguns modernistas defenderam a ideia de dissolução das cidades e a criação de paisagens urbanas, as chamadas cidades jardins, comunidades urbanas fora do caos do centro da cidade.

Embora propagado como um saber universal por vários países, o estilo internacional que se fundamentava no racionalismo funcional foi aplicado de forma diferenciada. Na América Latina, por exemplo, expoentes da arquitetura como o Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Lina Bo Bardi no Brasil, Emílio Duhart no Chile, Luis Barragáne e Félix Candela no México, Carlos Raúl Villanueva na Venezuela e Clorindo Testa na Argentina, utilizaram os paradigmas formais da arquitetura moderna com liberdade criativa e adotaram uma perspectiva própria: exuberante, monumental, de alarde estrutural e integradora das artes (MONTANER, 2001a). Em relação ao Brasil destaca-se ainda:

A arquitetura moderna brasileira se distinguirá da européia por uma vontade mais decidida de caracterização de cada edifício, pela expressão dos traços distintivos de cada programa mediante o uso imaginativo do repertório moderno e pela relação com a paisagem. (MONTANER, 2001a, p. 26).

Apesar de importância e exuberância de vários projetos que colocaram a arquitetura brasileira no contexto internacional, o planejamento urbano moderno foi implantado de forma parcial no país e atendeu, sobretudo, às partes mais valorizadas das cidades brasileiras. Para Maricato (2000) o urbanismo brasileiro (planejamento e regulação urbanística) não tem comprometimento com a realidade concreta, pois ignora as partes das cidades ocupadas pela população historicamente excluída: “Para a cidade ilegal não há planos, nem ordem. Aliás, ela não é conhecida em suas dimensões e características. Trata-se de um lugar fora das idéias.” (MARICATO, 2000, p. 122). No Recife, como vimos no segundo capítulo, essa realidade também não foi diferente.

Como sabemos hoje, face aos problemas vivenciados em várias cidades no mundo, as premissas do urbanismo moderno não foram suficientes para sanar importantes questões urbanas como habitação, circulação e segurança. Entretanto, é mister sabermos que ao longo de todo o processo de urbanização surgiram críticas de autores diversos e em épocas diferentes. Para Hobsbawm (2015), no século dezenove, apesar da preocupação sanitária, o planejamento urbano era voltado apenas para as elites deixando a maior parte da população desassistida:

Para os planejadores de cidades, os pobres eram uma ameaça pública, suas concentrações potencialmente capazes de se desenvolver em distúrbios deveriam ser impedidas e cortadas por avenidas e bulevares, que levariam os pobres dos bairros populosos a procurar habitações em lugares menos perigosos. Esta também era a política das estradas de ferro, que fazia suas linhas passarem através destes bairros, onde os custos eram menores e os protestos negligenciáveis. Para os construtores, os pobres eram um mercado que não dava lucro, comparado ao dos ricos com suas lojas especializadas e distritos de comércio, e também as sólidas casas e apartamentos para a classe média. (HOBSBAWM, 2015, p. 220).

Além disso, embora tivesse a justificativa da melhoria da mobilidade na cidade, as novas construções erguidas segundo as regras ortogonais e com grandes vias de acesso contribuíram também para uma melhor circulação da polícia, controle do proletariado e ampliação dos preços dos imóveis próximos às novas avenidas e bulevares.

Em 1903, Simmel (1976) questionou a condição psíquica da vida na metrópole e a necessidade de desenvolvimento de uma atitude *blasé* pelos indivíduos. A indiferença e o olhar sem espanto para o crescimento da cidade máquina podem ser entendidos como “estratégias de sobrevivência” para a aceleração da vida cotidiana ditada pela necessidade de produtividade das fábricas e o controle do tempo de deslocamento. Apesar do aumento da densidade demográfica nas cidades, a velocidade e o individualismo produziram uma multidão solitária, tal como na cidade invisível de Cloé descrita por Calvino (2006) em que as pessoas não interagem.

Em Cloé, grande cidade, as pessoas que passam pelas ruas não se conhecem. Ao verem-se imaginam mil coisas umas das outras, os encontros que poderiam verificar-se entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as ferroadas. Mas ninguém dirige uma saudação a ninguém, os olhares cruzam-se por um segundo e depois afastam-se, procurando novos olhares, não param. (CALVINO, 2006. p. 53).

Já Sitte (1986) apresentou uma visão estética sobre a cidade e questionou a monotonia da paisagem que estava sendo criada com a regularidade excessiva. Para a construção das

novas vias de passagem alguns monumentos, que contribuíam para a singularidade cultural de cada cidade, precisaram ser destruídos. Os traçados das ruas que privilegiavam a circulação dos automóveis e das novas construções, a partir da incorporação dos modernos materiais e técnicas de construção, transformaram grandes áreas das cidades que, se comparadas às cidades antigas e medievais, produziram espaços mais previsíveis e homogêneos.

As paisagens e imagens urbanas de forma crítica também passaram a fazer parte do repertório do cinema. Na década de 1920, o subgênero filme cidade ou *city film* ganha força (KINIK, 2008)³⁸, o filme *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927, Fritz Lang), é um exemplo de crítica ao representar a ideia de uma cidade do futuro apoiada num forte crescimento vertical, provavelmente fruto da viagem que Lang fez a Nova Iorque e das discussões da época sobre o seu desenvolvimento (DIETRICH, 1996). Já os filmes *Berlim: sinfonia de uma grande cidade* (*Berlin: diesinfonie der großstadt*, 1927, Walter Ruttmann) e *Tempos Modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin 1936, Nova Iorque) trazem questionamentos aos efeitos sociais do mundo moderno e da industrialização nos moldes *taylorista* e *fordista* de produção. Para Alsayyad (2006), são situações que vão ao encontro do que Simmel (1976) apresentou como a condição psíquica da vida na metrópole. *Berlin* retrata um dia na moderna cidade industrial com o tempo orquestrando os momentos do cotidiano e *Tempos Modernos* apresenta um protagonista que é forçado a se adaptar à vida mecanizada.

Também em *Tempos Modernos* o subúrbio é apresentado como ideal de moradia do norte americano longe do caos da cidade. Nos Estados Unidos se intensifica na década de quarenta o processo de suburbanização, em que parte da população vai morar em lugares longe dos centros urbanos, em busca de melhor qualidade de vida e identificação com o espaço. As novas áreas de moradia precisavam ser nutridas por serviços básicos, então a construção dos subúrbios previa cinco componentes: áreas exclusivamente residenciais; centros comerciais (*shopping centers*); área para escritórios; prédios com fins públicos como escolas, igrejas e instituições governamentais e as rodovias (DUANY; PLATER; ZYBERK; SPECK, 2010).

Já na Europa, após a Segunda Guerra Mundial, o cenário de muitas cidades era de destruição e recessão econômica. Do ponto de vista cinematográfico, o interesse foi

³⁸ Com a ascensão do governo nazista na Alemanha, a repressão stalinista na União Soviética e o medo e a aversão que precederam o início da Segunda Guerra Mundial o gênero filme e cidade perde força e, nos anos 30 e 40, o cinema ficcional ganha corpo impulsionado pelas grandes indústrias cinematográficas, como por exemplo, a Paramount, em Hollywood, que convertem os arredores das cidades em palcos de representação com a construção de estúdios e de cenários de ficção (KINIK, 2008).

direcionado para o registro da realidade urbana e das condições de vida da população. A dura realidade social pós guerra contribuiu para o desejo de retratar contextos reais como se fosse uma fábula. É nesse momento histórico que surge o neorrealismo italiano que retrata os problemas sociais, utiliza atores iniciantes ou desconhecidos, a ambientação *in loco*, luz natural e não apresenta grandes apelos técnicos para filmagem, edição ou montagem. No neorrealismo há um hibridismo entre documentário e ficção e um grande interesse pela realidade urbana. Vale salientar que nem todos os filmes tiveram uma boa receptividade de público na época do lançamento, mas que, mesmo assim, a estética neorrealista italiana foi um marco para o cinema, influenciando a produção cinematográfica fora da Itália como, por exemplo, o Cinema Novo no Brasil e a *Nouvelle Vague*³⁹ na França (SHIEL, 2006), e contribuindo para o retorno da filmagem das cidades e não apenas de suas reconstruções em estúdio.

No que se referem à reconstrução das cidades, nações como a Alemanha e a França investiram com apoio estatal em alguns projetos seguindo os padrões do urbanismo moderno, mas sem conseguir atingir todos os preceitos idealizados. Posteriormente, os próprios princípios do urbanismo moderno passam a ser questionados no IX CIAM, realizado em 1953, na França, que critica a Carta de Atenas, principalmente no que tange à divisão funcional da cidade. Arquitetos como Alison e Peter Smithson e Aldo Van Eyck que introduziram o conceito de «identidade», em relação ao tema do congresso - «Habitat» - de modo que associação, vizinhança e pertencimento fossem considerados como princípios estruturais do desenvolvimento urbano (GOMES, 2014).

Na década de cinquenta há um misto de continuidade e crise do movimento moderno. Por um lado há uma crítica ao racionalismo, que levava a uma arquitetura desenvolvida artificialmente em laboratório sem concessões à realidade e à história e uma busca pela cidade ideal. De outro lado objetiva-se o aperfeiçoamento dos princípios, tecnologia e materiais empregados em grandes obras modernas, tais como os novos modelos de arranha-céus norte

³⁹A *Nouvelle Vague* reuniu um grupo de novos realizadores de esquerda que surgiu no final dos anos cinquenta, na França, e fundamentou uma nova forma de fazer e de pensar cinema. Desenvolveram um cinema autoral, transitaram fora dos limites do cinema clássico e escreveram sobre o cinema na revista *Cahiers du Cinéma* que reuniu importantes teóricos e realizadores. Além disso, novas tecnologias permitiram o desenvolvimento de câmeras mais leves e de melhor facilidade de transporte simplificando ainda mais a filmagem fora dos estúdios. As ruas, cafés, espaços públicos e privados, a arquitetura e planejamento urbano parisiense foram fortemente explorados nos filmes da época. A utilização de uma maneira mais livre de filmar trouxe a tela os movimentos e fluxos da cidade e a iluminação – escura ou por vezes estourada – demarca os espaços de uma realidade urbana vivida. Mostrar a cidade era uma escolha estética desse cinema autoral que se contrapunha ao domínio dos grandes estúdios que dominavam o cinema francês (MENNEL, 2008).

americanos que expressavam a integração dos volumes puros da arquitetura moderna dentro da cidade e a construção de cidades seguindo os padrões da carta de Atenas, tais como Brasília, Chandigarh e Dacca (MONTANER, 2001).

A partir do final dos anos 1960, as críticas aos pressupostos subjacentes ao ideal moderno da infraestrutura urbana, e seus resultados na prática, se intensificaram. O cinema mais uma vez apresenta uma visão crítica sobre as transformações dessa época e ressalta a crescente influência norte-americana. O filme *Playtime*: tempo de diversão (*Playtime*, Jacques Tati, 1967) aborda a “americanização” de Paris com a utilização de vidro e aço para as construções no subúrbio e a padronização do espaço. Paris desaparece para se tornar parte da borda urbana borrada e anônima, na qual seus monumentos não aparecem, exceto aqueles que se refletem efêmeros em portas de vidro ou janelas de seus subúrbios (ALSAYYAD, 2006).

Uma força que contribuiu para minar esse ideal foi uma percepção de "crise" nas bases de infraestrutura da vida urbana e do crescimento regional desigual. Proliferam debates sobre a deterioração dos serviços e suas implicações para o desenvolvimento econômico e ambiental das cidades. Isso ocorreu especialmente no final da década de 1970 dado o colapso físico das redes de infraestrutura (GRAHAN; MARVIN, 2001). Além disso, ocorreu uma propagação física com a mudança generalizada das cidades dominadas inicialmente por centros históricos para regiões urbanas policêntricas e prolongadas. A extensão e o crescimento dos subúrbios nos Estados Unidos e das periferias em outros lugares do mundo também estão ligados intimamente com a difusão em massa do automóvel e o crescente domínio da cultura do carro praticamente em todos os contextos urbanos contemporâneos (URRY, 2001). A dificuldade de circulação das pessoas é um problema de diversas metrópoles no mundo que passaram a pensar mais na mobilidade do automóvel do que no deslocamento em escala humana (GEHL, 2014).

Soja (1993) destaca que é a partir da década de 1970 que a discussão sobre o espaço começa a ganhar fôlego e a geografia assume um papel de maior destaque dentro da teoria crítica e do pensamento marxista. De certa forma, isso ocorre como uma resposta ao historicismo e cientificismo preponderante até o momento e também com a tradução e circulação das obras dos filósofos franceses Henri Lefebvre e Michel Foucault.

Lefebvre, em sua vasta obra crítica sobre as cidades, aponta a união dos interesses do mercado e do Estado na produção do espaço e manutenção do capitalismo, de forma que as novas configurações urbanas e a divisão espacial das cidades assumem um caráter excludente, desagregador e reproduzem a luta de classes devendo ser vistos como uma constante luta

política (LEFEBVRE, 1972). Soja (1993) destaca que para Lefebvre a ocupação do espaço é uma construção política e o urbanismo uma metáfora da espacialização da modernidade e do planejamento estratégico da vida cotidiana essenciais para a sobrevivência do capitalismo.

A visão lefebvriana não deve ser confundida com determinismo geográfico, uma vez que o espaço é construído socialmente no cotidiano. Nessa perspectiva, a reprodução das diferenças sociais e econômicas do sistema capitalista pode ser visualizada no ordenamento urbano, no entanto, a vida cotidiana, ou como o espaço é vivido, produz novos significados. O espaço é socialmente construído não só pelos interesses dos agentes de poder, seja o Estado, o mercado ou uma associação entre eles, mas também pelas pessoas que o utilizam.

Ao advogar o direito à cidade, ou direito de viver a cidade, Lefebvre (1999) faz uma crítica direta a Le Corbusier em relação ao significado das ruas, compreendendo que a extinção destas vias como proposto em seus projetos promoveria o apagamento da vida. A rua, para Lefebvre, é o espaço do movimento e da mistura, sem os quais não há vida urbana. O valor das ruas e das calçadas também é um ponto de destaque na obra de Jacobs (2011) em uma crítica ao processo de (re) urbanização de áreas de cidades norte americanas em conceitos baseados na urbanização moderna, como as super quadras e as cidades jardins, que levam a poucos contatos entre os moradores e trabalhadores e a homogeneização da vida urbana.

Para Jacobs (2011), a segurança e a vivacidade nas cidades estão diretamente relacionadas à diversidade de pessoas, horários de circulação nas ruas e áreas comuns, usos e tipos de edificação. No lugar de uma cidade funcionalmente dividida, a diversidade de usos em uma mesma localidade tornaria os lugares públicos como ruas, calçadas e parques mais vivos e, conseqüentemente, mais seguros. No entanto, em um número crescente de cidades, ruas tradicionais estabelecidas sob a influência dos estágios iniciais do ideal moderno de infraestrutura, muitas vezes têm sido marginalizadas pelo crescimento de rodovias e diminuição do número de moradias, passam a ser identificadas como locais de perigo, medo e desconfiança (GRAHAN; MARVIN, 2001).

A extensão padronizada de rodovias e estradas, através e além da região metropolitana, tendeu em prática para ampliar o particionamento e a fragmentação do espaço urbano. Essas e outras críticas levaram ao entendimento de que não há soluções uniformes para os problemas urbanos e que as mudanças do sistema capitalista globalizado demandam desafios diferentes aos da cidade moderna. Isso não significa que todo o conhecimento e projetos realizados são ruins ou responsáveis pelos problemas das cidades contemporâneas.

Ademais, a negação do passado não incorpora necessariamente projetos engajados na melhoria da vida na cidade.

Nesse sentido, Ghirardo (2002) destaca que alguns projetistas pós-modernos se posicionaram contra o que veio a tornar-se uma versão caricatural do modernismo e ridicularizaram a esperança modernista de que uma estética inovadora pudesse ser acompanhada por transformações sociais. Contudo, ao radicalizar a crítica, acabaram por abandonar toda aspiração de mudança social, não só por meio da forma, mas em todos os sentidos e muitos dos ousados projetos pós-modernistas, da Europa e nos Estados Unidos, da década de 1980, não pareciam incorporar sonho algum além de riqueza e poder.

Além disso, as novas configurações do mundo trabalho, a transferência de parte das indústrias para países com menor custo de mão de obra e as mudanças geopolíticas impactaram nas cidades que competem por empregos e precisam administrar a demanda por serviços públicos de modo a serem economicamente viáveis e socialmente justas. Algumas cidades, como por exemplo, o Recife, a partir da década 1990, partiu para uma estratégia de *city marketing* investindo em seu centro histórico para atrair turistas no primeiro momento e depois empresas do setor de tecnologia de *softwares* (LACERDA, 2018).

Essas mudanças culturais e urbanas não passam imune ao cinema. Em âmbito mundial, cresce o cinema transnacional com personagens, histórias, locações, produção e circulação cada vez mais voltadas para o atendimento de um público global. A grande indústria que ora compete ora se alia às outras mídias como a televisão, os games e a internet produz uma grande quantidade de imagens das cidades compartilhadas e consumidas freneticamente. A experiência urbana passa a ser cada vez mais desterritorializada, descentrada e midiaticizada.

Também foi possível perceber que o agravamento da crise do ideal moderno configura-se hoje no urbanismo fragmentado e na infraestrutura desagregada. Há um amplo deslocamento para a polarização social e geográfica na descentralização das paisagens urbanas. Há um aprofundamento do sentimento de privação entre os mais pobres e de medo entre os mais ricos. Sob o discurso da segurança, os sistemas de vigilância exercem o governo sobre os corpos e o mercado oferece estratégias de “sobrevivência” como a construção de espaços *premium* e a consequente desvalorização do espaço público como espaço de convivência.

Se o discurso da segurança está cada vez mais acentuado na cidade contemporânea ou pós-moderna, recorremos a Foucault para compreender como esse discurso está relacionado à

cidade moderna. Mais do que a preocupação em trazer a crítica em relação à configuração das cidades, Foucault (2014) destaca a relação entre poder e espaço, na qual há uma mudança entre o poder dos antigos soberanos que governavam territórios e da modernidade, em que se deixou de governar territórios para governar pessoas. Com a modernidade os corpos deveriam ser economicamente úteis, funcionalmente produtivos e, para isso, precisaram ser docilizados através das técnicas de poder sobre a população ou a biopolítica. Nessa lógica, foi, e é preciso, governar a conduta ou conduzir as pessoas.

Em seus estudos sobre os saber/poder e poder/subjetividade Foucault problematiza as questões dos saberes e da sujeição às regras de conduta hegemonicamente tidas como verdade, bem como a vigilância sobre os dissidentes. Em relação ao saber/poder Foucault (2012) apresenta as disputas pela noção de verdade dentro de um campo do conhecimento. Por esse prisma o urbanismo moderno pode ser compreendido como uma verdade tecnicamente defendida para o ideal de cidade de uma determinada época. Um saber erudito que traz em si interesses políticos e econômicos que não necessariamente estavam explícitos para todos os agentes dentro do campo discursivo em disputa.

No que se refere à subjetividade, ser urbanizado, de certa forma, significa aderir às regras que regem a ordem social coletiva em que as cidades representam sedes dos modos sociais de regulação. A vigilância dos corpos é realizada tanto pelo Estado e pelas instituições políticas, econômicas, culturais, religiosas e educacionais, como também pelos indivíduos em sua vida cotidiana. A sujeição às regras não necessariamente seguem uma linha opressora, o sujeito é compreendido como uma subjetividade ativa: um ser político que ocupa determinado espaço. A cidade, assim como sua representação cinematográfica, pode ser entendida como um espaço sócio-político ou um espaço de subjetivação.

Diretamente sobre o espaço, identificamos na obra de Foucault o texto *De Outros Espaços* (FOUCAULT, 2013) em que ele apresenta exemplos de heterotopias, espaços outros que existem em diversas cidades, de momentos históricos diferentes, que simbolizam que a experiência urbana não está necessariamente presa entre a utopia modernista e a distopia apontada por seus críticos. Há um distanciamento de uma visão dicotômica do espaço, assim como entre a utopia e a distopia diversas heterotopias são possíveis, devemos desconstruir outras dicotomias espaciais que ainda estão presentes na experiência urbana, tais como: “entre espaço público e espaço privado, entre espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço útil, entre espaço de lazer e espaço de trabalho.” (FOUCAULT, 2013, p. 3).

A partir das críticas de Lefebvre e Foucault, Soja (2013) reflete sobre as geografias humanas tendo em vista que:

1) geografias humanas são produzidas socialmente (refletindo a noção de Lefebvre da produção social do espaço social); 2) instiladas de poder social, essas geografias criadas podem ser tanto opressivas quanto capacitadoras (seguindo a conceituação de Foucault sobre as relações entre espaço, conhecimento e poder); 3) geografias opressivas ou injustas podem ser mudadas, tornadas menos opressivas e mais justas, por meio da ação socioespacial orquestrada; e 4) a nova consciência espacial e as lutas coletivas pela geografia podem fornecer um efeito unificador para a coalizão entre diversas organizações e movimentos sociais, aumentando a importância estratégica da busca por justiça espacial.

Embora Soja (2013) aborde a necessidade de ações orquestradas para o desenvolvimento de uma justiça espacial (SOJA, 2008), destacaremos dois pontos considerados importantes para a compreensão da transformação das cidades: o reconhecimento de que há um desenvolvimento espacial desigual e a compreensão de que o espaço é socialmente produzido e, portanto, pode ser socialmente alterado. Assim, levando em consideração que a vida urbana é mais diversificada, variada e imprevisível, consideramos que tanto a ação individual cotidiana como os movimentos sociais urbanos podem se configurar como práticas de resistência que ajudam a moldar a criação de lugares fluídos que suportam culturas e identidades contra-hegemônicas.

Como vimos no segundo capítulo as representações das cidades no cinema podem ser compreendidas como tecnologias para a perpetuação/modificação/percepção do imaginário urbano. Ao partir da premissa de que os filmes de Kleber Mendonça Filho contribuem para a ressignificação do imaginário urbano da cidade do Recife, assumimos esse deslocamento como uma ação política de produção social do espaço apresentada tanto nos elementos geográficos e arquitetônicos da cidade, bem como nas diferentes subjetividades que vivenciam e produzem sentido no espaço urbano representado. Esse deslocamento – movimento – a partir do imaginário urbano é consonante com o entendimento de política trazida por Rancière em que o filme pode revelar corpos e espaços inimagináveis e assim produzir novos sentidos em uma dada ordem do sensível.

No próximo tópico apresentamos uma síntese das principais idéias teóricas tendo em vista tornar tangíveis alguns pontos de observação utilizados na análise dos filmes tanto em relação à cidade moderna quanto a política do cinema.

3.3 POLÍTICA, CINEMA E CIDADE: notas para a análise

Ao longo desse capítulo buscamos relacionar a arte, principalmente o cinema, com a política, tendo como principais autores os filósofos Benjamin e Rancière. Em seguida, apresentamos os ideais do urbanismo moderno a partir das mudanças nas cidades com a Revolução Industrial tendo como principal referência Le Corbusier, devido a sua presença no Brasil e sua influência para a divulgação da Carta de Atenas. Depois, apresentamos às críticas ao urbanismo moderno a partir de estudiosos críticos do espaço, tais como Lefebvre, Foucault e Soja bem como filmes sobre cidades que refletem sobre essas críticas.

Ligados ao pensamento da esquerda marxista, Benjamin e Rancière desenvolveram seus estudos em épocas diferentes, enquanto um estava na Alemanha vivenciando a ascensão do nazismo o outro tratava do contemporâneo do capitalismo artista (pós-fordista). Apesar do distanciamento do tempo podemos identificar pontos comuns e outros díspares entre eles.

A quebra da ligação da arte com as tradições religiosas e dos rituais é ponto comum⁴⁰ entre os autores e condição para a relação entre política e arte. Porém, a ideia de cinema e política trazida por Rancière difere da politização da arte proposta por Benjamin. Não podemos perder de vista que Benjamin estava dentro de um contexto cultural e político em que se buscava o esclarecimento das massas, acreditava que a pessoa esclarecida (o proletário) chegaria à emancipação da exploração do patrão e o cinema seria uma poderosa ferramenta para o esclarecimento na mesma linha do teatro desenvolvido por Brecht. Rancière suspende a lógica de causa e efeito entre o conteúdo da obra e a resposta do espectador, rompe com o paradigma brechtiano aplicado ao cinema e amplia as relações políticas para outras questões além das de classe.

Concordamos com Rancière nesses pontos, principalmente, em não esperar um comportamento do espectador relacionado diretamente à intenção do artista. A potência política do filme é ampliada na medida em que consegue afetar o espectador e provocar dissensos, mas a tradução da obra diz respeito à experiência e ao olhar de quem a recebe. Trata-se da possibilidade aberta de interpretações diferentes e a significação a partir de quem a recebe, a interpretação da obra que não pertence mais ao seu criador após o lançamento.

⁴⁰ Embora os filósofos tenham a quebra da tradição religiosa e dos rituais como ponto comum, vale lembrarmos que há uma diferença na origem desse entendimento. Enquanto para Rancière (2012) a quebra com as tradições está ligada a Revolução Francesa e o advento dos museus, literatura etc que tornou possível o surgimento do regime estético, Benjamin (1987) vincula essa ruptura com as tradições com a era da reprodutibilidade técnica e, consequentemente, a diminuição do valor de culto das obras de arte.

Entretanto, há um ponto ressaltado por Benjamin no que tange a capacidade de comunicação em massa, a partir da ampliação do valor de exibição, que nos chama a atenção. Levando em consideração que o valor de exibição não se restringe apenas a uma questão quantitativa de melhoria do sistema de distribuição, mas sim da possibilidade de fruição sem controle ou mediação prévia, é importante que o filme consiga fugir dos “rótulos”, tais como “filme de festival”, “filme de arte” e “filme político”, que restringem sua circulação para espaços que, normalmente, atendem aos espectadores considerados cinéfilos ou amantes da arte.

Apesar do risco de obter a limitante classificação de “filme de festival” (RANCIÈRE, 2012a), o circuito de festivais parece ser a porta de entrada para a exibição nos cinemas locais, a partir do qual os filmes premiados, supostamente, têm um maior potencial de público no circuito de exibição convencional e nos serviços de *streaming*. Para os curtas-metragens, além dos festivais, a internet aparece como uma opção de ampliar o número de espectadores e longevidade dos filmes.

Diante dessas reflexões, questionamos se os filmes pernambucanos que colocam a questão urbana como tema central conseguem reunir essas duas forças políticas: a política própria da arte como apresenta Rancière e o valor de exibição conforme aponta Benjamin. Nessa perspectiva, a escolha das obras do cineasta Kleber Mendonça Filho como *corpus* de pesquisa, conforme já abordado, perpassou também por essa reflexão. Identificamos em seus filmes tanto esse cinema que se configura tanto como um caminho aberto para as novas traduções dos espectadores, quanto com valor de exibição significativo, conforme os dados de público de seus longas metragens, que serão apresentados no próximo capítulo, e de artigos e trabalhos acadêmicos publicados por pesquisadores de diversas áreas, dos quais alguns citamos no segundo capítulo e outros nos serviram de referência complementar na análise dos filmes.

Os filmes do cineasta recifense retratam histórias que se passam no Recife da década de 1990 e as primeiras décadas do século XXI. São representações da vida cotidiana na cidade contemporânea em que os debates urbanos estão em evidência. A política dos filmes nos mostra um mundo sensível no qual a ordem comum é apresentada e questionada e que diferentes corpos e paisagens ocupam os espaços na Recife cinemática. Dentre as diversas traduções possíveis, defendemos que esse deslocamento do olhar sobre a cidade pode contribuir para um novo imaginário urbano.

Nesse sentido, argumentamos que a Recife do cinema de Kleber Mendonça Filho (ou as várias Recifes cinemáticas) aborda problemas da cidade contemporânea como, por exemplo, a violência urbana, a partir das consequências das heranças do passado, tais como decisões de planejamento urbano que tinham o desejo de ser moderno como referência e, ao mesmo tempo, mostra que as soluções atuais ainda se baseiam em partes desses ideais.

Buscamos então compreender as premissas do urbanismo moderno a partir do histórico da cidade moderna. Tal como nas artes, a modernidade também trouxe para a vida cotidiana a liberdade das tradições, fortemente relacionadas aos governos das cidades medievais, mas também trouxe a mudança do valor do tempo, do espaço, do conhecimento científico e das máquinas. O ritmo da vida e da cidade passou a ser guiado pela frequência das máquinas – relógios, locomotivas, automóveis, cinema – e o imaginário da cidade moderna se atrela ao progresso, à velocidade e à novidade.

As cidades se modificaram, umas de forma planejada e outras de acordo com os fluxos de crescimento econômico. O ordenamento urbano surge para atender às necessidades de melhoria das condições de vida diante do novo sistema de produção e consumo e, simultaneamente, regulam a distribuição dos corpos nos espaços. A utopia da cidade funcional, propagada pelo urbanismo moderno, ganha destaque e se estabelece como uma ordem sensível hegemônica influenciando planejamentos urbanos, projetos arquitetônicos e o imaginário do que seria uma cidade moderna.

No entanto, o urbanismo moderno não solucionou a desigualdade espacial apesar dos objetivos de melhorar a vida urbana. Entre as principais críticas podemos destacar a concepção universalista do conhecimento (como se as soluções apontadas fossem cabíveis para todas as cidades), os interesses políticos e econômicos que deixaram à margem parte da população (injustiça espacial), e a produção de espaços homogêneos, monótonos e sem vida que posteriormente passaram a ser vistos como locais inseguros e justificaram a construção de espaços privados de alta segurança. Atualmente a visão da cidade ou do planejamento urbano uniforme não é mais cabível. No entanto, alguns dos ideais do urbanismo moderno ainda estão presentes em cidades contemporâneas, seja como uma consequência das decisões urbanas guiadas por esses ideais no passado ou por eles ainda estarem vivos no imaginário urbano como sinônimo de progresso.

Uma vez que apresentamos como hipótese inicial de pesquisa que a contribuição dos filmes de Kleber Mendonça Filho para a resignificação do imaginário urbano da cidade do Recife reverbera uma crítica à ideia de que a cidade se beneficia ao seguir uma lógica de

progresso, no qual o ideal da cidade moderna ainda é tido como padrão social de referência, elencamos cinco premissas do urbanismo moderno para submeter à análise crítica a partir dos filmes, são eles:

- 1) A não historicidade: para atender as demandas de circulação e distribuição das mercadorias, das pessoas e, posteriormente, dos automóveis, o traçado de antigas cidades foram demolidas. No Brasil, a urbanização tinha como objetivo também apagar o seu passado rural e escravocrata e contribuir com a imagem da nação de ordem e progresso. No Recife, o projeto de modernização destruiu parte dos marcos históricos da cidade colonial de modo a permitir a ampliação do Porto do Recife, a construção das avenidas radiais e a expansão horizontal da cidade.
- 2) Verticalidade: para atender à demanda por habitação, os urbanistas modernos defendiam a construção de conjuntos ou bairros habitacionais com edifícios com vários pavimentos. Mesmo após a crise do ideal moderno, alguns centros urbanos intensificaram o uso das unidades habitacionais multifamiliares verticais cada vez mais altas.
- 3) Automobilidade: a cidade funcional projetava o automóvel como principal meio de circulação das pessoas. O incentivo à indústria de automóvel no Brasil vem desde a década de cinquenta. Em 2015 foi aberta uma Fábrica da Fiat na cidade de Goiana, Região Metropolitana do Recife, indicando a força dessa indústria atualmente⁴¹.
- 4) Divisão funcional: a separação dos espaços pelo tipo de uso: moradia, trabalho e lazer foi um dos marcos da cidade funcional propagada pela Carta de Atenas e mantidas por muitas cidades contemporâneas. Algumas localidades do Recife se configuram como áreas de moradia, como, por exemplo, Setúbal na zona sul, enquanto outras, majoritariamente, como locais de trabalho e serviços, como a Ilha do Leite e Derby.
- 5) O espaço como valor de troca: uma das consequências da Revolução Industrial foi a valorização dos terrenos a partir da lógica capitalista e o desenvolvimento urbano direcionado a partir do lucro das construtoras. A atuação das empresas do setor imobiliário aparece como condutora das transformações da cidade.

⁴¹ A segunda fábrica do grupo Fiat no país, instalada em Pernambuco, poderá atingir a capacidade máxima de produção, de 250 mil veículos por ano em 2018. Em 2017, 179 mil carros foram fabricados no local (MARINHO, 2018).

A partir das críticas ao urbanismo moderno, expandimos o nosso olhar e acrescentamos a hipótese inicial de pesquisa que a cidade representada nos filmes aborda também as consequências da manutenção atual desse ideal de progresso, tais como:

- 1) O distanciamento das moradias para os locais de trabalho e a utilização do automóvel como principal meio de locomoção contribuíram para a pouca utilização das calçadas e ruas pelas pessoas;
- 2) A cidade é construída a partir de injustiças espaciais que levam a segregação e o sentimento de insegurança;
- 3) A vida urbana está cada vez mais limitada aos espaços privados.

Acrescentamos como ponto fundamental na análise que o olhar político relacionado à contribuição para um novo imaginário urbano da cidade não está apenas na representação espacial da mesma, mas também nos comportamentos dissidentes dos personagens, individuais e/ou coletivos, que representam subjetivações políticas, questionam a ordem estabelecida na cidade representada e contribuem para a reflexão sobre novas partilhas do sensível. No próximo capítulo dissertaremos sobre a trilha metodológica de modo a apresentar os pressupostos epistemológicos, os procedimentos metodológicos e o *corpus* de pesquisa.

4 TRILHA METODOLÓGICA

Por trilha podemos entender caminho, por vezes tortuoso ou desafiante. Em um filme a trilha sonora começa a ser definida já no roteiro e pode ser ajustada, modificada e aprimorada no processo de filmagem, montagem e pós produção. Em algumas obras ela assume um papel complementar, um pano de fundo para compreendermos os personagens e a trama, em outros ela assume um local de destaque e guia o olhar do espectador para elementos que estão além daqueles exibidos. Indo além das canções, consideramos que a trilha inclui os ruídos e efeitos sonoros que compõem a obra cinematográfica. Em seu conjunto também podem representar um dos caminhos da trama exibida.

Na pesquisa, há vários percursos possíveis para acessar e analisar os dados sendo necessário definir uma trilha metodológica para que pesquisadores e leitores possam compartilhar os pressupostos que norteiam o estudo e as estratégias adotadas. Tal como em um filme, consideramos esse capítulo como uma continuação do roteiro teórico em que a trilha é pensada de modo a fazer parte da história contada, mas não descartamos a necessidade de possíveis ajustes no processo de filmagem (análises) e montagem (consolidação).

Tendo em vista a escolha de acessar a cidade representada nos filmes a partir do potencial político do cinema, recorreremos principalmente às idéias do filósofo Jacques Rancière e realizamos a análise discursiva em uma perspectiva pós-estruturalista. Iniciamos, então, este capítulo apresentando a visão epistemológica do trabalho e posteriormente destrinchamos o método de análise de discurso utilizado baseado no texto *A few remarks on the method of Jacques Rancière*, no qual o próprio Rancière (2009a) apresenta o método que desenvolve suas análises.

Posteriormente buscamos entender a visão de mundo do cineasta Kleber Mendonça Filho a partir de matérias jornalísticas e entrevistas informais com a cineasta Mariana Lacerda, a produtora Emilie Lesclaux e com o próprio realizador. Na parte final, detalhamos o *corpus* de pesquisa e apresentamos os capítulos subsequentes nos quais realizamos o debate teórico e empírico dos temas desenvolvidos na tese.

4.1 PRESSUPOSTOS EPISTEMOLÓGICOS

A busca por conhecimento dentro das ciências sociais pode trilhar diversos caminhos, sendo importante apresentar os pressupostos epistemológicos norteadores da pesquisa de modo que os leitores e a pesquisadora compartilhem de um conjunto de conhecimentos importantes para a interpretação dos dados empíricos e a compreensão da realidade social.

O estudo desenvolvido nesta tese pode ser identificado como uma prática de pesquisa baseada na arte, a qual, segundo Leavy (2009), ganhou espaço maior entre pesquisadores da área qualitativa a partir da influência de escolas de pensamento que apresentavam uma visão alternativa ao positivismo, dominante nas ciências sociais, tais como pós-modernismo, pós-estruturalismo, pós-colonialismo, teoria crítica da raça, estudos *queer* e a psicanálise. Consideramos, então, que os métodos de análise das práticas de pesquisa baseadas na arte estão em consonância com a matriz de pensamento pós-estruturalista, adotada nesta tese.

O pós-estruturalismo é o nome dado a um movimento⁴² da filosofia que teve início na década de 1960, na França, e ainda hoje influencia um amplo leque de áreas temáticas. Pode ser compreendido ao mesmo tempo como avanço e crítica ao estruturalismo francês.

O pós-estruturalismo deve ser visto como um movimento que, sob a inspiração de Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger e outros, buscou descentrar as “estruturas”, a sistematicidade e a pretensão científica do estruturalismo, criticando a metafísica que lhe estava subjacente e estendendo-o em uma série de diferentes direções, preservando, ao mesmo tempo, os elementos centrais da crítica que o estruturalismo fazia ao sujeito humanista (PETERS, 2000, p.10).

O estruturalismo tem origem na linguística estrutural que buscava cientificar o conhecimento linguístico em busca das estruturas comuns e fixas da linguagem e o pós-estruturalismo surge em resposta à pretensão do estruturalismo em se transformar em um megaparadigma das ciências sociais (PETERS, 2000). Assim, como um movimento filosófico, traz uma crítica à centralidade do conhecimento do estruturalismo, à verdade científica como algo absoluto e às utopias como um fim em si mesmas.

Tendo a fluidez conceitual como um dos aspectos inerentes aos trabalhos pós-estruturalistas, não como um fim em si mesmo e sempre passível de críticas e novas interpretações, Parkes (2012) apresenta três orientações comuns no pensamento de diferentes teóricos pós-estruturalistas: (1) pós-universalismo – uma negação aos discursos totalizantes e

⁴²Utilizaremos aqui a caracterização como um movimento, no entanto não significa que os autores identificados como pós-estruturalistas sejam homogêneos ou que tenham fundado formalmente um movimento, trata-se de um corpo de conhecimento com críticas comuns em dado contexto histórico.

do universalismo como verdade; (2) pós-fundacionalismo – não há um fundamento absoluto ou uma plataforma metafísica fora da história ou do discurso que represente argumento de autoridade e (3) pós-essencialismo – a rejeição da ideia de que possa existir um sujeito humano universal dissociado da história, cultura e sociedade.

Nesse sentido, indo além do movimento filosófico, o pós-estruturalismo pode ser entendido como uma abordagem transdisciplinar que critica o essencialismo, a fixidez e a centralidade do sujeito humano como fonte última de verdade e sentido. Rompe com as ideias de uma sociedade centrada e fixa, historicamente determinada pelo viés econômico da classe social em direção à contingência, precariedade e incompletude do projeto do social, entendido como uma construção discursiva em constante devir (HOWARTH, 2013).

Vale destacar que muitos filósofos pós-estruturalistas utilizaram obras artísticas em seus trabalhos devido à abertura da arte a diferentes sentidos de valor se configurando como importantes materiais para as reflexões práticas e com a capacidade de subverter os seus limites. Além disso, os textos produzidos podem ser entendidos como políticos uma vez que assumem o sentido de movimento/fluxo destinado a questionar situações e visões de mundo (WILLAMS, 2013).

Assim, os pontos de partida da presente tese são a identificação do cinema como uma linguagem com o potencial de liberdade criativa com condições de extrapolar o modo que pensamos e construímos o mundo e a filosofia pós-estruturalista que possibilita uma leitura a partir dos discursos, deslocando os seus sentidos, de modo que seja possível entendermos o jogo sintagmático presente.

Os discursos podem ser compreendidos como uma prática articulatória utilizada pelos indivíduos para interagir com o mundo. Em uma perspectiva pós-estruturalista, indo além dos atos de fala, eles são entendidos como uma produção política fruto de articulações entre agentes coletivos e incluem todas as formas de práticas sociais (BATISTA; SILVA; MELLO, 2014). Podemos dizer, então, que o discurso é a própria descrição da realidade ou que a realidade é discursivamente construída.

Conforme apresentada no segundo capítulo, a realização de investigação sobre a cidade cinemática visou explicar como o discurso presente nas obras contribui para a construção de um novo imaginário urbano ao fomentar o debate sobre uma nova estética da cidade do Recife. Para tal, recorreremos como estratégia de acesso aos dados a análise do discurso fílmico.

Apesar de possuir variações a partir de suas tradições teóricas, segundo Gill (2015) algumas características bases da análise de discursos podem ser destacadas:

- 1) Postura crítica do analista com respeito ao conhecimento dado;
- 2) A compreensão do mundo como uma construção histórica e culturalmente relativa e específica;
- 3) A certeza de que o conhecimento é socialmente construído;
- 4) Comprometimento em explorar as maneiras como os conhecimentos estão ligados às práticas.
- 5) Os discursos são considerados práticas sociais.

Em complemento às características acima listadas, salientamos que a análise discursiva de matriz pós-estruturalista rejeita a ideia de sujeito unificado coerente, tem um olhar sobre a historicidade do discurso e busca entender as condições de possibilidade de dada prática discursiva. Nesse sentido, as práticas discursivas incluem textos e objetos, sons, imagens e demais conteúdos não verbais, que não se caracterizem como um texto propriamente dito (CAMARGO; LEÃO, 2015).

No caso do cinema, a análise discursiva extrapola a narrativa do filme e observa o lado visível dos corpos que falam e das coisas que eles falam e das contradições geradas pelos jogos de presença e ausência, uma vez que o lado visível pode intensificar também aquilo que nega a palavra ou revela a ausência daquilo que fala (RANCIÈRE, 2012a). Assim, muito mais que a preocupação com a transcrição/descrição detalhada dos filmes, comum nas técnicas clássicas de análise fílmicas (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006), buscamos no texto falado no filme, nas imagens e paisagens, nas músicas e sons, nos movimentos de câmera e também nos silêncios e ausências os discursos sobre o imaginário urbano.

Assim, procuramos identificar o componente político de cada filme e realizamos o que Rancière (2009) denominou como análise do sensível, ou seja, identificar qual o tipo de mundo o filme define e os dissensos que provoca ao inventar olhares, dispor os corpos pelos lugares, transformar os espaços e modificar o tempo. São nos movimentos de dissenso ou disruptivos que a política se evidencia no discurso. Para uma melhor compreensão do método de acesso e análise dos dados utilizados apresentamos a seguir os procedimentos metodológicos que seguimos.

4.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Se para Rancière (2009a) o método é o caminho construído por cada um e não algo que se segue, neste caminho aberto de possibilidades é preciso identificar as características do território e os lugares que ele permite ir, o modo como obriga o(a) pesquisador(a) a se mover, os marcadores que podem ajudá-lo(a) e os obstáculos que atrapalham. Apresentar esse caminho é uma tentativa de mostrar um mapa do visível e as orientações para se mover. Assim, construímos nosso caminho metodológico baseado nas trilhas apresentadas por Rancière (2009a), mas adaptando ao nosso território de análise: a cidade representada nos filmes de Kleber Mendonça Filho.

Rancière (2009a) esclarece que suas obras são sempre intervenções em contextos específicos guiadas por perguntas iniciais: como podemos caracterizar a situação em que vivemos, pensamos e agimos hoje? Como é que isso nos impele a mudar nossa maneira de determinar as coordenadas do "aqui e agora"? Em nosso trabalho buscamos, inicialmente, identificar os contextos específicos abordados por cada filme do *corpus de pesquisa*, tendo em vista uma descrição da situação problematizada sempre repensando como a mesma pode provocar novas possibilidades discursivas.

Em termos operacionais recorremos a Mennel (2008), que ao tratar da cidade cinemática e do imaginário urbano, destaca que a análise começa com a observação de como os filmes individuais representam as condições espaciais e de vida na referida cidade no momento histórico específico e depois se concentra em como o texto cinematográfico constrói e comenta essas condições, buscando compreender como as cidades são imaginadas.

Temos então duas referências básicas de análise simultâneas: as referências espaciais da cidade e os seus usos. Inicialmente buscamos identificar os elementos que demarcam a cidade do Recife em cada filme: construções, paisagens e símbolos culturais. Depois passamos a observar os usos desses espaços pelos diversos personagens de modo a entender o que significam as cenas e acontecimentos mais comuns e as explicações que surgiram delas. Assim, dessa primeira etapa buscamos visualizar os enunciados presentes no discurso fílmico sobre a cidade cinemática, as relações entre eles, os pontos convergentes e aqueles que apontam outros caminhos.

O estudo de natureza crítica busca os pontos de tensão, as polêmicas presentes no discurso. Além disso, a análise política observa que mundo comum está apresentado, quem faz parte dele e quem são os sujeitos políticos ou as vozes audíveis. Assim norteamos o nosso

caminho no intuito de identificar os pontos de tensão na cidade representada nos filmes e responder às perguntas guias: que cidade é? Quais os temas visíveis (contexto específico)? Quais os corpos audíveis? Que mundo comum é esse?

O interesse da análise seguiu as ideias e ações, ou seja, a cidade expressa em sentenças que encenam sua possibilidade ou impossibilidade. Os discursos que definem o estágio de seu nascimento ou de seu desaparecimento. Os corpos, sons e paisagens que estão incluídos nela e aqueles que não estão. Destacamos aqui que não tivemos a preocupação de utilizar o conteúdo total de todos os filmes analisados uma vez que para Rancière (2009a) a construção da argumentação funciona como uma redefinição/recriação de um número limitado de cenas ou eventos do discurso.

Neste sentido a análise apresentada parte da seleção de cenas que marcam eventos do discurso e posteriormente a recriação da cena ou explicação da cena. Na recriação das cenas destacamos que o ponto principal não é o que eles explicam ou expressam, mas a maneira como eles constroem uma cena ou criam um senso comum: coisas que quem tem o poder de fala e aqueles que ouvem são convidados a compartilhar –“como um espetáculo, um sentimento, um fraseado, um modo de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2009a, p.117). Assim, o foco não está na narrativa, mas como os participantes encenam. Ex: gestos, sentimentos, imagens, paisagens, sons e silêncios.

A partir das cenas reconstruídas buscamos identificar as configurações de sentido (nós) unindo possíveis percepções, interpretações, orientações e movimentos. Segundo Rancière (2009a), esses “nós” criam uma forma específica de senso comum, definindo o que pode ser visto, dito e feito, e confrontando outras formas de senso comum, que significam outras construções do possível. O intuito é construir um mapa móvel de uma paisagem em movimento, um mapa que é incessantemente modificado pelo próprio movimento. Para Tanke (2011) o método proposto por Rancière, ou a construção de mapas móveis, pode ser dividido no mínimo em dois momentos: a análise topográfica e a sua avaliação.

Se a topografia convencional utilizada, por exemplo, para a realização de projeto de engenharia, estuda as características presentes na superfície de um dado território, tal como a descrição de um lugar ou região para identificar se as condições do solo são adequadas para abrigar as construções, a análise topográfica baseada em Rancière trata da superfície das coisas e das condições de emergência de determinado discurso no solo comum. Nesse sentido, a análise topográfica oferece uma descrição das relações entre os elementos no mundo comum. Esse tipo de análise não pretende definir o sentido último desses elementos, apenas

indicar como eles aparecem, a lógica das suas relações, as condições de sua possibilidade histórica, os significados que lhes foi dado, e o quadro geral de que dão origem.

O segundo momento implica a avaliação desses arranjos ou relações em termos da versão do possível que eles definem (TANKE, 2011). De certa forma, em nossa pesquisa buscamos analisar como a constituição de um discurso sensível define formas de abertura ou encerramento, tendo em vista o componente político da arte que visa “mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado (...)” (RANCIERE, 2012a, p.64). Assim, nesse movimento, tivemos o intuito de buscar o fio discursivo condutor e seus desvios para explicarmos as condições de possibilidade da existência de um ou mais Recifes Cinemáticos nos filmes presentes no *corpus* de pesquisa.

Vale destacar que para Rancière (2009a), na construção do mapa, os conceitos não significam a mesma coisa desde o começo da análise até o fim: em primeiro lugar, porque a própria análise se configura como uma luta em que a ênfase pode ser colocada em diferentes aspectos; e em segundo lugar, porque a luta descobre continuamente novas paisagens, caminhos ou obstáculos que obrigam a reformulação da rede conceitual usada para pensar onde estamos. Em termos práticos, a análise traz um constante movimento de revisão crítica e o método (ou mapa) traduz-se em um mapa discursivo móvel.

Como o *corpus* de pesquisa foi formado por filmes de um único autor, antes de entrarmos nas análises fílmicas propriamente ditas, sentimos a necessidade de conhecer um pouco mais sobre o cineasta e a sua visão de mundo. Assim no próximo tópico apresentamos uma breve contextualização da carreira do diretor construída a partir de reportagens publicadas por jornais, revistas e sites disponíveis na internet, bem como de entrevistas informais com pessoas ligadas a Kleber Mendonça Filho, tais como a cineasta Mariana Lacerda e a produtora Emilie Lesclaux, e com o próprio realizador.

4.3 O CINEASTA KLEBER MENDONÇA FILHO E SEUS FILMES

A produção audiovisual de Kleber Mendonça Filho, doravante chamado de Kleber, teve início quando ainda era estudante do curso de jornalismo da Universidade Federal de Pernambuco. Desde então, não parou mais e entre as temáticas mais recorrentes estão o próprio cinema, o gênero suspense e a cidade do Recife (a filmografia completa do cineasta

pode ser vista no Anexo A). O cinema é o foco principal em quatro documentários: os curtas *Homem de Projeção* (1992) e *Casa de Imagem* (1992) realizados em parceria com Elissama Cantalice ainda como estudantes, o longa *Crítico* (2008) e o curta *Luz Industrial Mágica* (2009).

A relação com o cinema iniciou cedo, no Recife, cidade onde nasceu em 1968 e frequentou as salas de exibição do centro da cidade durante a sua infância. Na adolescência, dos 13 aos 18 anos, morou na Inglaterra e o contato com o cinema se intensificou através da TV Inglesa que exibia filmes de todo o mundo. Também teve acesso aos filmes de gênero norte americanos exibidos no cinema, tais como *Halloween* (John Carpenter, 1978), *E.T – O Extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982), *Um Lobisomem Americano em Londres* (John Landis, 1981) *Gremlins* (Joe Dante, 1984), em que gente ordinária em lugares comuns é confrontada com elementos fantásticos “do cinema” (MORISAWA, 2012). A vida cotidiana, o suspense e o fantástico do cinema passaram a fazer parte do repertório do cineasta.

Dentre os filmes cuja temática principal é o próprio cinema podemos destacar alguns componentes extra-fílmicos que nos ajudam a compreender a atuação de Kleber. Os dois primeiros documentários do cineasta mostram uma relação afetiva com o cinema. Em o *Homem de Projeção* (1992) o trabalho de Alexandre Moura, operador de projeção do Cine Art Palácio em 1991, é colocado em destaque com uma certa nostalgia sobre a exibição de filmes. Já em *Casa de Imagem* (1992) esse sentimento de nostalgia parece ser justificado, pois o filme trata do fechamento das salas de cinema de bairro e do centro da cidade do Recife e a modificação do sentido entre “ir ao cinema” como um acontecimento e o simples “assistir a um filme”, que poderia ser realizado através do consumo doméstico já na década de 1990.

Frisamos que a década de 1980, período de retorno de Kleber da Inglaterra, foi de mudanças no Recife. A inauguração do primeiro *Shopping Center* no bairro de Boa Viagem (zona sul), em 1980, marca o início do esvaziamento do centro como opção de lazer e comércio para outras áreas da cidade. Até meados da década de 1990 ainda se tinha um circuito cultural intenso no Bairro da Boa Vista (região central da cidade) formado, por exemplo, pelos cinemas Art Palácio, Moderno, Veneza, São Luiz, Livraria Livro 7, Teatro do Parque. Nas décadas seguintes vários centros comerciais e de lazer foram criados e o comércio principal, que antes era no centro da cidade com lojas de rua, também se desloca para os *Shoppings*, incluindo os cinemas e as livrarias.

Segundo a produtora Emilie Lesclaux, Kleber adora cinema como lugar – arquitetura e espaço – e a memória de cinéfilo dele passa pela memória dos espaços:

Ele lembra que filme viu em que cinema. E ele freqüentava muito os cinemas de rua da cidade que não existem mais. De certa forma tem uma nostalgia sim, pois ir ao cinema era circular pela cidade. O cinema, a livraria, o café. E hoje se faz tudo no Shopping, esse Recife que ele fala eu não conheci. (LESCLAUX⁴³, 2018).

Além de aparecer nos filmes, essa ligação entre o cinema e a cidade está diretamente ligada ao Festival Janela Internacional de Cinema do Recife, realizado desde 2008 pela empresa CinemaScópio dos sócios Kleber e Emilie Lesclaux, que sempre foi realizado em cinemas de rua. O festival abriu espaço para a exibição dos filmes produzidos em Pernambuco sobre o Recife fomentando o debate sobre o urbanismo na cidade (conforme visto no tópico Os Recifes do cinema: hipótese inicial da tese, no segundo capítulo, a temática urbana assume um protagonismo entre alguns cineastas pernambucanos a partir de 2008). E, somada à exibição dos filmes, representa um espaço para reflexão sobre o esvaziamento do centro e para os espectadores sentirem como poderia ser o Centro do Recife com pessoas circulando à noite, tal como mostra o texto de apresentação da edição de 2017 do Festival:

Os desafios de fazer um encontro de Cinema, de gente e de ideias continuam grandes, e no Centro do Recife. Nesses dez anos, começamos no Teatro do Parque, que hoje está fechado e sem data para reabrir, uma perda para o Cinema, para a Música, o Teatro e a Dança. Como será incrível poder contar com esse espaço num futuro que espero ser próximo, fazendo par com o São Luiz na nossa programação.

Em 2008, ano do primeiro Janela, era o São Luiz que estava fechado, mas desde 2010 tornou-se impossível pensar no Janela sem a grande sala de 1952, sem o senso de patrimônio coletivo que o São Luiz significa. Naquele primeiro ano, uma reação previsível de uma parcela do público que externou descrença na nossa primeira programação no São Luiz, com exclamações como “Ninguém vai ver um filme no centro da cidade às dez da noite!”.

Pois bem, já naquele ano, a fila dava volta no quarteirão não apenas às 22 horas, mas também às 23. Até hoje, para os que fazem e participam do Janela, uma das grandes imagens desse festival é ver o São Luiz devolver à calçada e à rua – às vezes à uma e meia da manhã – mil pessoas eletrizadas por um filme brasileiro novo, por um filme estrangeiro em pré-estreia ou por um clássico.

A questão da ocupação da cidade tem sido muito discutida no Recife nos últimos anos, e o Janela sempre acreditou no São Luiz como um espaço fantástico. Isso numa sociedade totalmente dominada por lógicas de mercado onde produtos como automóveis, shopping centers e o medo puro e simples precisam ser vendidos e protegidos, e onde o centro da cidade é tratado com descaso e falta de visão. (JANELA, 2017⁴⁴)

⁴³Entrevista concedida em maio de 2018 na cidade do Recife.

⁴⁴Trecho do texto de apresentação do Festival Janela Internacional de Cinema na edição de 2017. Disponível em: <<http://www.janeladecinema.com.br/2017/apresentacao/>> . Acesso em 12/08/2018.

Entre o final da década de 1980 e início de 1990, Kleber cursou jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco. Conforme já mencionado no tópico Os Recifes do Cinema no segundo capítulo da tese, nesse período não havia formação específica para o cinema, a produção cinematográfica estava em baixa na cidade e os poucos filmes realizados eram voltados principalmente às questões da cultura popular. A formação se dava entre colegas e com o contato com realizadores de outras gerações. O estudante Kleber se aventurou pelo vídeo e se aproximou das temáticas do cinema e da cidade. Destacamos que a câmera de Super 8 utilizada para a gravação dos filmes *o Homem de Projeção* (1992) e *Casa de Imagem* (1992) foram cedidas por Firmo Neto reforçando a ideia de interação entre cineastas de diferentes gerações.

Vale lembrar que no Recife, na década de 1990, acontecia o movimento *Manguebit* e Kleber, assim como outros jovens da época, se aventurou na linguagem do videoclipe e dirigiu em 1995, por exemplo, o clipe da música *A Bola do Jogo* da banda Mundo Livre S/A. Além da importância para a cultura, principalmente para a música, o *Manguebit* propiciou uma ocupação dos espaços pela juventude para a realização de festas, encontros e shows, apesar das alarmantes taxas de insegurança na cidade (LIRA, 2014).

Também na década de 1990, Kleber experimenta a fotografia e realiza o curta metragem *Paz a Esta Casa* (1994) que consiste na montagem de uma série fotográfica sobre a demolição de uma casa em estilo colonial no bairro do Poço da Panela, zona norte do Recife. Outros elementos urbanos começam a despertar também seu interesse como, por exemplo, as grades. Ele lembra que ao voltar da Inglaterra percebeu esse elemento intrusivo na paisagem e que seus amigos e familiares consideravam normal:

Tem um fator também importante que nos anos 80, entre 82 e 87, eu fui morar na Inglaterra com minha mãe e meu irmão, minha mãe foi fazer o doutorado dela e claro são culturas diferentes e a gente voltou para o Brasil e coisa que mais me chamava atenção era a normalização da grade porque na Inglaterra as janelas são limpas. Você abre a janela e a janela fica aberta, no Brasil você abre a janela e ela continua fechada. E o que é estranho é que quando eu comecei a comentar as pessoas, amigos, família, é como se eles não enxergassem a grade. `Tipo: po essas grandes, né? Sim mais o que é que tem? É normal.` Não é normal, são acréscimos bem intrusivos na imagem que você tem da casa, do apartamento, da janela e aí nos anos 90, quando eu comecei a minha fase de fotografar muito, eu cheguei até ter um ampliador em casa no banheiro, eu comecei a desenvolver muitas fotos, fotografar muito essa coisa das grades e dos sistemas de segurança da classe média, principalmente em Setúbal onde a gente

morava e foi aí que nasceu *Enjaulado* e o que se ver em vários filmes. (MENDONÇA FILHO⁴⁵, 2018).

Kleber aliou a fotografia e a produção de vídeos com o trabalho de jornalista no caderno de cultura do *Jornal do Commercio*, no qual assumiu o papel de crítico de cinema entre os anos de 1997 até 2010 (ano que iniciou a produção de *O Som ao Redor*). Foi já a partir de sua atuação como crítico que passou a frequentar importantes festivais de cinema e iniciou a gravação do documentário *Crítico* em 1998. Também sobre a temática do cinema, o documentário, primeiro longa metragem do cineasta, foi filmado entre 1998 e 2007, em festivais de cinema no Brasil, Estados Unidos e Europa. O filme traz depoimentos sobre a relação entre cineastas e críticos e a importância da crítica cinematográfica em relação aos filmes e ao público. Além do conteúdo em si, o filme chama a atenção pela rede de contatos acessada pelo cineasta, de certa forma significa que mesmo antes do lançamento de seus longas metragens de ficção o circuito do cinema mundial já conhecia o crítico e realizador Kleber Mendonça Filho.

A porta de entrada para a carreira de cineasta profissional, no entanto, foi com o gênero de suspense no média metragem *Enjaulado* (1997) que fez parte de nosso *corpus* de pesquisa. Vale destacar que esse filme já aborda temas urbanos, tendo como foco os traumas provocados pela violência na cidade, em um período em que a cidade comumente era representada como cenário e não como temática central dos filmes, esta visão, segundo Nogueira (2014), só viria a ser trabalhada com o advento do cinema digital, ponto de virada do novo cinema pernambucano.

Além de *Enjaulado*, os curtas *A Menina do Algodão* (2002), realizado em parceria com Daniel Bandeira, e *Vinil Verde* (2004) também são filmes de suspense. O primeiro baseado na lenda da garotinha morta que aterrorizou crianças nas escolas do Recife nos anos 1970 e o segundo na fábula infantil russa titulada por *Luvas Verdes*. Apesar de ambientadas no Recife, os filmes não fizeram parte do *corpus* de pesquisa, pois a cidade não aparece em destaque nem como imagens nem em suas narrativas. No entanto, esses filmes representam experimentações no campo cinematográfico visto que o primeiro é uma imersão no cinema digital e no segundo foi utilizada a fotografia quadro a quadro (técnica de *Stop Motion* mais usada em filmes de animação).

Dois pontos de destaque nesses filmes direcionaram o nosso olhar nas análises realizadas ao longo da tese: o sentimento de medo e a importância da trilha sonora e da

⁴⁵Entrevista concedida em dezembro de 2018 pelo WhatsApp.

sonoplastia. O medo sofre transformações a cada narrativa, tais como o medo da violência, do desconhecido e da morte, como pode ser visto nos capítulos 5 e 6. E foi pela trilha sonora, por exemplo, que conseguimos identificar a cidade no curta metragem *Eletrodomésticas* (2005) bem como o som é o destaque discursivo no longa metragem *O Som ao Redor* (2012), ambos estão em nosso *corpus*.

Além das atividades de crítico e cineasta, ainda no final da década de 1990, Kleber assume o cargo de coordenação do Cinema da Fundação⁴⁶ (Fundação Joaquim Nabuco - Fundaj) onde trabalhou por 18 anos e deixou no ano de 2016 devido à “dificuldade de compatibilizar a agenda de realizador com os compromissos diários na Fundaj” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2016). O seu primeiro contato com a Fundaj ocorreu ainda na infância, pois era o local de trabalho de sua mãe, a historiadora Joselice Jucá, Figura fundamental para a compreensão de seus filmes, segundo a cineasta Mariana Lacerda⁴⁷.

Para Mariana Lacerda os conflitos sociais destacados nas tramas podem ser compreendidos pelo olhar das relações históricas como heranças de um passado que estão inerentes às relações entre os personagens e a cidade. Isso tem haver com o trabalho de Joselice e sua relação com Kleber. Em termos analíticos, passamos a buscar essa relação entre passado e o presente e como o olhar retrospectivo é utilizado tanto para a crítica quanto para a memória espacial da cidade.

Além da influência sobre a sua visão de mundo, vemos também homenagens ou agradecimentos a Joselice em alguns filmes, tais como a morte da mãe em *Vinil Verde* (2004), o câncer de Clara em *Aquarius* (2016) e a presença de personagens femininas fortes em praticamente todas as tramas. Essa ligação é apontada pelo próprio diretor ao comentar sobre o filme *O Som ao Redor*:

Minha mãe, Joselice Jucá, estudou uma ideia de reforma social no Brasil a partir do pensamento de André Rebouças, no final do século XIX. O Brasil aboliu a escravidão em 1888, mas preferiu não receber seus milhões de novos cidadãos (a população de cor negra e origem africana) na sociedade. Minha mãe, de maneira muito natural, e durante nossa infância e idade adulta, comentava tudo isso olhando para o presente, e mostrava como o presente podia ser explicado pelo

⁴⁶O cinema da Fundação assumiu um protagonismo para uma geração de cinéfilos pernambucanos que vivenciaram o fechamento dos cinemas do Centro do Recife e buscavam uma programação diferente em relação ao que era mais comum nos cinemas do tipo *Multiplex*. De acordo com o site da Fundação Joaquim Nabuco “o Cinema da Fundação/Derby ajudou na formação de uma geração inteira de cinéfilos e novos cineastas, que tornaram Pernambuco um dos estados mais importantes na renovação do atual cinema brasileiro.” (Fonte: Fundaj, 2018. Disponível em: <<http://cinemadafundacao.com.br/2018/03/cinema-da-fundacao-derby-reabre-as-portas/>>. Acesso em: 30/04/2018.

⁴⁷Entrevista concedida em São Paulo no dia 25 de abril de 2018.

passado. Para mim, o filme é isso, e é ela, que faleceu em 1995. *O Som ao Redor* é dedicado à minha mãe, Joselice. (MENDONÇA FILHO, 2012).

Aliando as profissões de jornalista, crítico e curador de cinema, Kleber teve um hiato de produção entre *Enjaulado* (1997) e *A Menina do Algodão* (2002), realizado como um exercício em um curso de cinema digital. Com a formação e aquisição de novos equipamentos em digital, o cineasta entrou em um ritmo de lançar quase um filme por ano: *Vinil Verde* (2004), *Eletrodoméstica* (2005), *Noite de Sexta Manhã de Sábado* (2006), *Crítico* (2008), *Luz Industrial Mágica* (2009) e *Recife Frio* (2009) até a decisão de realizar os dois longas de ficção, *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), que demandam um tempo maior de produção, exibição e circulação. Entre estes dois longas, ainda realizou o curta metragem em documentário *A Copa do Mundo do Recife* (2014) para o projeto "A Copa Passou por Aqui", coordenado por Jorge Furtado sob encomenda do canal de televisão *SporTV*.

Com relação aos filmes *Eletrodoméstica* (2005) e *Noite de Sexta Manhã de Sábado* (2006), eles são distintos em temática, locação, filmagem e outros elementos, mas marcam aspectos pessoais do diretor. O primeiro foi filmado em sua rua e apresenta a visão que ele tinha da cidade em seu dia a dia e o segundo, protagonizado pela co-roteirista Bohdana Smyrnova, foi criado a partir de vários relacionamentos à distância vividos pelo diretor e trazem as ruas, lugares e praias das distintas cidades Recife e Kiev (Ucrânia) conectadas pelos protagonistas que se falam ao telefone. Nesses filmes podemos identificar elementos do Recife e do não Recife que serão explorados nas análises dos filmes no capítulo 4.

Na realidade, segundo o diretor, todos os seus filmes têm um pouco da sua história de vida, de seus amigos e dos lugares por onde passou, visto que “o filme é também o seu ponto de vista, o lugar onde você filma, o tema, a visão social que você tem e que está impressa no filme” (MENDONÇA FILHO. 2013). A ligação com a cidade, terceiro eixo temático que identificamos entre os filmes de Kleber, está presente em seus cinco outros filmes *Paz a Esta Casa* (1994), *Recife Frio* (2009), *O Som ao Redor* (2012), *A Copa do Mundo do Recife* (2014) e *Aquarius* (2016), cujas análises podem ser vistas nos capítulos 5 e 6, a exceção dos filmes *Paz a Esta Casa* (1994) e *A Copa do Mundo do Recife* (2014) que não entraram no *corpus* de pesquisa.

Além dos três filmes já citados que trazem a questão urbana como tema central, Emilie Lesclaux chama a atenção que os curtas *Enjaulado* (1997), *Vinil Verde* (2004) e *Eletrodoméstica* (2005) se passam dentro de um apartamento e que Kleber gosta de arquitetura e de filmar os espaços da cidade – ruas e apartamentos. Além disso, considera a

cidade como espaço de conflitos e que os conflitos são uma boa fonte para a criação das tramas e roteiros. De certa forma os filmes derivam da observação da cidade, das coisas que o agredem no dia a dia e de como suas características refletem na vida dos personagens. “O Recife é um lugar que ele ama, mas que ele vê muitas coisas que não funcionam, então seus filmes trazem essa relação dúbia de amor e crítica” (LESCLAUX, 2018).

O interesse pela observação da cidade começou em casa sob influência de seu pai, o historiador e advogado Kleber Mendonça, que era um amante da ideia de Pernambuco, Recife e Olinda como história e comentava muito sobre o carnaval e a organização autônoma dos bairros com os mercados públicos para suprir a população. Esse interesse se amplificou na medida em que passou a fotografar a cidade e a pensar em roteiros de cinema. Nesse sentido, em consonância com a opinião de Emilie Lesclaux, o próprio Kleber destaca a arquitetura e o urbanismo como importantes para a realização de seus filmes:

Urbanismo me interessa muito porque quando você olha para a cidade, as cidades, que basicamente são uma união de ações humanas, feitas pelas pessoas e para as pessoas, você aprende muito sobre o comportamento humano. Acho que isso é o que mais me interessa. E numa visão retrospectiva os filmes do Jaque Tati tiveram um impacto muito grande num certo olhar, numa certa formação que eu desenvolvi como pessoa, como artista. Ou seja, eles mostram muito claramente pessoas e frequentemente aquele personagem do Jacques Tati, o monsieur Holout, interagindo com coisas e arquitetura, com rua, com as pequenas ironias que a vida física em sociedade promove, provoca, e o Brasil claro, a América latina, as sociedades em geral são assim, mas o Brasil e América latina tendem a exacerbar e exagerar e realmente chegar no próximo nível em termos de como o espaço físico, o espaço urbano, ele altera e mexe e meio que subjuga o elemento humano a tal ponto que a sociedade brasileira e eu falo muito especificamente da classe média brasileira, mas poderia falar de todas as classe, ela é muito acostumada a seguir essas orientações que são, não são nem sugestões, elas são imposições do ponto de vista físico, urbano, arquitetônico. Então para nós brasileiros da classe média, talvez não para mim talvez para você, mas em termos de comportamento social foi naturalizado já você chegar num prédio e você ter aquela terra de ninguém que é um momento que há entre duas grades e você também é examinado visualmente por um segurança, por um vigia, não só através de câmeras e de espelhos e de vidros, mas também pelo próprio olho dessa pessoa que vai julgar você com base em questões sociais e raciais, isso já é outra coisa kkk, se você deve ou não entrar naquele prédio. Todos esses estágios físicos já foram normalizados pela sociedade e tudo isso faz parte da vida em sociedade, faz parte da arquitetura, faz parte da feiúra da arquitetura, por que realmente a questão da segurança está em primeiro lugar e não uma questão estética, uma questão de bem estar e tudo isso me interessa muito, tudo isso gera conflito, gera vibe, gera imagens dramáticas de cinema, então por isso que eu falo muito que a arquitetura feia é um bom material para você filmar. (MENDONÇA FILHO, 2018)

Em termos analíticos isso direcionou o nosso olhar não apenas para a representação física da cidade, mas, sobretudo, para o comportamento humano e os conflitos na vida cotidiana. Essas questões aparecem de forma muito enfática nos filmes *Recife Frio* (2009), *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), analisados nesta tese, que são diferentes entre si, mas apresentam o lugar, o cotidiano e a sociedade pernambucana como pontos comuns, tal como um espelho de sua própria vida. Tais escolhas podem ser compreendidas a partir da visão do próprio diretor sobre filmes: “um bom filme, ou a arte em geral, funciona como uma representação artística da vida, da sociedade, do ser humano. Os filmes têm o valor que eles trazem embutido neles de reflexo.” (MENDONÇA FILHO, 2008).

Quando pensamos sobre o que os filmes trazem como reflexo e o potencial crítico das obras analisadas, questionamos o cineasta sobre a ligação entre cinema e política, o qual explicou que nunca teve a intenção de fazer cinema político e que aprendeu com as críticas de seus filmes que a política está no relato dos conflitos do cotidiano:

Essa ideia da crítica social e do cinema político é muito complicado para mim como realizador, pois eu nunca parti para críticas sociais e nem cinema político. Eu me interessei por fazer relatos sobre a sociedade de onde eu venho e vivo. Esses relatos podem ser como qualquer narrativa: pode ser documentário, ficção, literatura. A narrativa que se constrói através de conflito, de ironias e de contraposições do que está acontecendo na vida. A vida da gente se torna interessante, se a gente tiver sorte de ter uma vida interessante, mas por mais que a vida seja dura ou fácil ela é composta por elementos que se chocam.... Se você parte para relatar e retratar conflitos da vida em sociedade e se você chega a um tipo de honestidade que é uma honestidade reconhecível por alguém que veja o filme, pelo espectador, pelos espectadores, seja por quem for ver o filme você estará defendendo ou apresentando um ponto de vista que pode ser visto como político. ..Então às vezes as pessoas perguntam você sempre quis fazer cinema político? Não, eu nunca pensei que eu estaria fazendo cinema político. Mas lá em 1997 quando eu apresentei *Enjaulado* pela primeira vez, é um filme sobre um cara enlouquecendo num apartamento depois de ter perdido a esposa e o apartamento é um apartamento de segurança máxima, estilo classe média paranoia brasileira e o filme não sai do apartamento e ainda assim ele foi já apontado como um filme com uma crítica social e aí, por ser uma crítica social ele, foi interpretado como um filme político e por aí vai. Na verdade é extremamente difícil fazer um filme que não tenha o verniz de realidade, de honestidade que leve inevitavelmente a ideia de crítica social e de cinema político. Então isso vem muito da forma como olhar pro Brasil. Vem muito da maneira de se comportar em relação às coisas que a gente vê na nossa vida no Brasil e a partir disso o filme se torna político. O que pra mim é interessante porque eu sempre vi a ideia de cinema político como nos filmes do Costa Gravas. Ele nos anos 60, 70 e 80 e 90 também fez filmes que se passam em lugares políticos, envolvendo pessoas políticas, juízes e líderes sindicais e forças armadas e coisas assim. O filme político não

necessariamente se passa numa prefeitura ou numa Câmara dos Deputados, ou no Congresso ou no Senado, ele pode se passar na cozinha de uma pessoa, isso é o que descobri na verdade com os meus filmes ao ser repetidamente apontado/acusado de fazer filmes políticos.

Consideramos que o posicionamento de Kleber em relação ao cinema e à política, aprendido com os seus próprios filmes, segue em consonância com a abordagem de Rancière (2012) que diminui a importância da suposta pretensão política do artista (como algo pedagógico ou militante) e amplia as possibilidades de traduções dos espectadores. A política está nos olhos de quem enxerga e questiona o mundo comum que está sendo projetado. Assim direcionamos o nosso olhar como uma espectadora emancipada para a análise política dos discursos tendo como pontos de destaque as tensões presentes, tal como explicado anteriormente no tópico procedimentos metodológicos.

Após o sucesso do filme *Aquarius*, Kleber assumiu o cargo de curador das salas de cinema do Instituto Moreira Sales no Rio de Janeiro e São Paulo, presidiu em 2017 o Júri da Semana Crítica, mostra paralela do Festival de Cannes, e iniciou a produção de seu novo longa metragem de ficção *Bacurau*, em parceria com Juliano Dornellos, previsto para ser lançado no ano de 2019. A película filmada no Sertão talvez represente uma nova virada de eixo temático do cineasta ou um retorno ao gênero do suspense e mesmo que estivesse pronta a tempo não faria parte de nossa tese, conforme pode ser visto no tópico a seguir sobre o *corpus* de pesquisa.

4.3.1 Corpus de pesquisa e notas para análise

O *corpus* de pesquisa é o conjunto de materiais selecionados arbitrariamente pelo(a) pesquisador(a) para compor seu objeto de análise de acordo com os parâmetros delimitados na problemática de pesquisa. Comumente utilizado por investigadores da área qualitativa o *corpus* pode ser formado por textos, imagens, sons ou filmes, sendo importante delimitar o tamanho a partir da significância dos materiais para a reflexão pretendida e da capacidade e tempo para a análise, visto que o objetivo não é atingir a representatividade buscada comumente para quem trabalha com o processo de amostragem e sim a tipificação dos atributos desconhecidos no espaço social (BAUER; AARTS, 2015).

Como já apresentado no capítulo introdutório, o nosso *corpus* de pesquisa é composto pelos filmes do cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho filmados no Recife que possibilitaram a análise do discurso urbano. A escolha do cineasta foi norteada pelo desenvolvimento de um cinema autoral, com uma quantidade significativa de filmes sobre a temática urbana, do teor crítico das obras e de sua importância para o cinema pernambucano como crítico, jornalista, curador e cineasta. Além disso, vários de seus filmes, sobretudo os longas de ficção *O Som ao Redor* e *Aquarius*, tiveram uma boa repercussão na mídia e de público sendo exibidos não apenas em festivais, mas dentro do circuito comercial de distribuição, ampliando o valor de exposição e a possibilidade de contribuição para a construção de um novo imaginário urbano.

O Som ao Redor estreou em janeiro de 2012 no circuito de festivais internacionais, tendo ganhado importantes prêmios, tais como o de melhor filme pela Federação Internacional de Críticos no Festival Internacional de Rotterdam, na Holanda (FONSECA, 2013). O êxito do filme ao longo de 2012 culminou na sua indicação pelo crítico A. O. Scott, do jornal New York Times, como um dos 10 melhores filmes do ano (G1, 2012). Em janeiro de 2013, estreou no Brasil no circuito comercial em apenas 13 salas e foi considerado um sucesso de público em sua semana de estreia, dado o pouco espaço na janela exibição devido ao caráter independente e autoral:

Nos últimos dias, um fato vem chamando a atenção da cena cultural brasileira: o sucesso do filme pernambucano *O Som ao Redor*. Com orçamento de R\$ 1,8 milhão, o primeiro longa-metragem do diretor Kleber Mendonça Filho foi gravado em 2010 e estreou recentemente em apenas 13 salas de cinema do país – em muitas delas, precisa dividir espaço com outras atrações. No final de semana de estreia, já conquistou uma média de público superior a de muitas megaproduções nacionais e estrangeiras, atingindo a marca de 840 espectadores por sala. A cifra ultrapassa o mais recente *blockbuster* nacional, a comédia *De Pernas pro Ar 2*, que está presente em 718 salas e possui uma média de 718 espectadores por local (OLIVEIRA, 2013).

O filme atingiu um público de 94.280 espectadores nos cinemas brasileiros alcançando a 23ª colocação de um total de 129 produções nacionais lançadas em 2013 (ANCINE, 2013) e foi o filme brasileiro indicado pelo Ministério da Cultura para compor a categoria de melhor filme estrangeiro no Oscar (ÉPOCA, 2013), apesar de não ser selecionado pelo comitê organizador. Além do público atingido no circuito comercial de cinema, a obra atingiu um número bem superior de pessoas uma vez que o filme ganhou versão comemorativa em DVD e *blu-ray* (BARROS, 2013), entrou nos catálogos do serviço de distribuição via *streaming Netflix* (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2015) e foi exibido na TV aberta, na *Sessão de Gala*,

da TV Globo, na madrugada do domingo para a segunda-feira elevando a audiência do horário (JC, 2015). Além disso, ainda pode ser visto em plataformas *on-line* para locação de filmes tais como *Itunes*, *Google Play* e *Youtube*, bem como em versões compartilhadas por outros usuários nos aplicativos *youtube*⁴⁸, *vimeo* e *stremio*.

O segundo longa metragem de ficção do cineasta, *Aquarius* (2016), uma co-produção Brasil-França, teve uma estrutura de produção e distribuição superior ao filme anterior. Da mesma forma que *O Som ao Redor*, *Aquarius* também estreia em festivais para depois entrar no circuito comercial, só que desta vez o intervalo foi bem menor. *Aquarius* foi lançado no Festival de Cannes em maio de 2016 onde disputou a Palma de Ouro de Melhor Filme. Após a estreia em Cannes o filme firmou contrato de distribuição para 50 países e foi adquirido pela *Netflix* para exibição no exterior três meses após o lançamento cinematográfico em cada país (MENDES, 2016).

Sua primeira exibição no Brasil ocorreu em agosto de 2016 no cinema São Luiz, no Recife. Em setembro foi exibido em 110 salas no circuito comercial no Brasil e em 28 de setembro estreou na França com 98 cópias. O filme alcançou um público de 355.085 espectadores nos cinemas brasileiros atingindo a 16ª colocação de um total de 142 produções nacionais lançadas em 2016 (ANCINE, 2016) e em sua quarta semana de exibição atingiu o posto de maior bilheteria do cinema produzido em Pernambuco com o público de 250 mil espectadores (FERNANDES, 2016).

Além do mérito artístico do filme, consideramos dois fatores que podem ter contribuído para a ampliação do público do filme. A realização do protesto⁴⁹ do diretor, produtores e elenco na estreia da película no Festival de Cannes contra o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, que gerou reações a favor e contra a equipe do filme. O fato ganhou destaque em jornais nacionais e internacionais ampliando o interesse em torno do mesmo. Destacamos também a presença da empresa Globo Filmes como co-produtora do filme no Brasil o que ampliou a divulgação do filme dentro dos programas da TV Globo⁵⁰ e pode ter contribuído para o aumento do público no país.

⁴⁸Apenas como ilustração apresentamos o link disponível no *youtube* com 31.617 visualizações em 12/04/2019: <https://www.youtube.com/watch?v=RE5jPFWDlis>

⁴⁹Na sessão de exibição do filme que concorria ao prêmio da Palma de Ouro, o elenco, a produtora e o diretor realizaram um protesto contra o impeachment da presidente Dilma Rousseff com a exibição de cartazes denunciando a existência de um golpe no Brasil.

⁵⁰Os filmes que possuem co-produção da Globo Filmes recebem desconto para a divulgação nos programas da TV Globo.

Assim como *O Som ao Redor*, *Aquarius* também entrou na lista dos 10 melhores do ano do crítico A. O. Scott, do jornal *New York Times* (TORRES, 2016), além disso foi considerado o quarto melhor filme do ano de 2016 pela revista francesa *Cahiers du Cinéma* (VEJA, 2016) e décimo nono pela revista inglesa *Sight & Sound* (GUIMARÃES, 2016). Apesar do sucesso da crítica internacional e do alcance do público, o filme não foi indicado pelo Ministério da Cultura para concorrer à categoria de melhor filme estrangeiro o que para o diretor pode ter sido uma represália em função dos protestos em Cannes (JANSEN, 2016).

Além do público no cinema, o filme no Brasil ganhou versão em DVD e *Blu-ray* no final de 2016 (JC, 2016), foi exibido pela rede de canais por assinatura Telecine no canal *Telecine Premium* em janeiro de 2017 (O DIA, 2016), no Canal Brasil em abril de 2017 (CANAL BRASIL, 2017) e, mais recentemente, no dia 10 de março de 2018, foi exibido na TV aberta na sessão Supercine da Rede Globo (VAQUER, 2018).

Todos os filmes selecionados para compor o *corpus* de pesquisa são ficções ambientadas no Recife com imagens da cidade e abordam direta ou indiretamente questões urbanas em suas narrativas. Partindo dessa perspectiva, alguns dos filmes do diretor não entraram no *corpus* por não atenderem aos critérios mencionados, como por exemplo, *Homem de Projeção* (1992), *Casa de Imagem* (1992), *Crítico* (2008) e *Luz Industrial Mágica* (2009), cujo cinema é o ponto de destaque. *Paz a Esta Casa* (1994), *A Menina do Algodão* (2002) e *Vinil Verde* (2004) também não compuseram o *corpus* de pesquisa por não apresentarem imagens da cidade. Salientamos que as obras *Enjaulado* (1997) e *Eletrodoméstica* (2005), apesar de serem ambientados dentro de um apartamento, foram mantidas no *corpus* por trazerem imagens da cidade na abertura dos filmes e por problematizarem a relação casa – rua.

Já o filme *A Copa do Mundo no Recife* (2014) não foi considerado pelo seu formato de documentário, apesar das paisagens do Recife e da problemática do desenvolvimento urbano estarem presentes. Além disso, o filme, como já mencionado, foi feito sob encomenda do canal de televisão SporTV para compor a série especial "A Copa Passou por Aqui", na qual foram produzidos 11 documentários dirigidos por 11 cineastas, coordenados por Jorge Furtado. Apesar da liberdade de olhar de cada diretor, consideramos que o filme pode refletir a orientação curatorial do projeto.

Convém ressaltar que as obras selecionadas foram realizadas em um intervalo de 20 anos, traduzindo mudanças do contexto social da cidade. No Quadro 1, apresentamos a lista dos filmes que compuseram o *corpus* de pesquisa seguida da sinopse dos mesmos. Durante a

pesquisa para acesso aos filmes consultamos canais de vídeo na internet⁵¹ que disponibilizam os curtas e o média metragens de forma gratuita e no caso dos dois longas adquirimos os DVDs dos filmes. Para marcação e decupagem das cenas selecionadas para a análise importamos os vídeos para a plataforma do *software* NVivo11 (*QSR Internacional*).

Quadro 1: Filmes que compõem o corpus de pesquisa

Identificação dos filmes	Sinopse
<i>Enjaulado</i> (1997, média-metragem)	Num apartamento suburbano de segurança máxima, homem enlouquece aos poucos depois de sofrer trauma urbano violento.
<i>Eletrodoméstica</i> (2005, curta-metragem)	Classe média, anos 90, 220 Volts. Na década de 1990, uma família da classe média, composta por uma mãe e seus dois filhos, vive em uma casa que está repleta de eletrodomésticos supérfluos capazes de fazer muito barulho.
<i>Noite de Sexta Manhã de Sábado</i> (2006, curta-metragem)	Homem encontra mulher.
<i>Recife Frio</i> (2009, curta-metragem)	A cidade brasileira do Recife, que já foi tropical, agora é fria, chuvosa e triste, depois de passar por uma desconhecida mudança climática
<i>O Som ao Redor</i> (2013, longa-metragem)	A vida dos residentes de uma rua de classe média do Recife toma um rumo inesperado quando uma empresa de segurança particular é contratada para trazer paz aos moradores. Para alguns deles, a presença dos guardas cria mais tensão do que alívio.
<i>Aquarius</i> (2016, longa-metragem)	Uma jornalista aposentada defende seu apartamento, onde viveu a vida toda, do assédio de uma construtora. O plano é demolir o edifício Aquarius e dar lugar a um grande empreendimento.

Fonte: autoria própria, 2019

Em termos conceituais dividimos a análise em três capítulos: cinco, seis e sete. Os capítulos cinco e seis abordam os filmes individualmente visando compreender o contexto de cada obra e as pistas no discurso sobre o imaginário urbano representado. Assim, no capítulo cinco apresentamos as análises do média metragem *Enjaulado* e dos curtas *Eletrodoméstica*, *Noite de Sexta Manhã de Sábado* e *Recife Frio* e no sexto os longas *O Som ao Redor* e *Aquarius*. No sétimo capítulo voltamos à hipótese inicial de pesquisa e analisamos os discursos evidenciados nos capítulos anteriores a partir de um enfoque político, no qual enfatizamos os movimentos de dissensos presentes nos filmes que contribuem para a construção de um novo imaginário urbano do Recife.

⁵¹ Os filmes de curta metragem de Kleber Mendonça Filho podem ser vistos nos sites: <http://www.assistebrasil.com.br/2016/05/6-curtas-de-kleber-mendonca-filho-para-assistir-online/> ou <https://vimeo.com/cinemascopio>. Acesso em 02/05/2018.

5 ENSAIO: que cidade é essa?

Seguindo a trilha metodológica descrita no capítulo anterior, a qual enfatiza a necessidade de primeiro compreendermos o contexto de cada filme específico, apresentamos a análise inicial dos primeiros filmes em nosso *corpus* de pesquisa. Consideramos este capítulo como o ensaio por apontar indícios (pistas) sobre a construção do(s) imaginário(s) urbano(s) da cidade do Recife.

O ensaio é uma prática comum nos processos que antecedem a filmagem, dado a não depender recursos materiais e financeiros, preparam-se os atores e testam-se espaços, iluminação e demais materiais necessários para compor as cenas. Tal como em um ensaio, esse capítulo evoca os elementos que demarcam a cidade do Recife em cada filme: construções, paisagens e símbolos culturais, com o intuito de compreender o contexto específico abordado em cada obra, tendo em vista uma descrição da situação problematizada.

A partir dos pontos de tensão e das polêmicas presentes no discurso, focamos em duas bases de análise simultâneas: as referências espaciais da cidade e os seus usos. Além disso, visto que a análise política observa como o mundo comum está apresentado, quem faz parte dele e quem são os sujeitos políticos ou as vozes audíveis, norteamos o nosso caminho no intuito de identificar os pontos de tensão na cidade representada nos filmes e responder às perguntas guias: Que cidade é essa? Quais os temas visíveis (contexto específico)? Quais os corpos audíveis? Que mundo comum é esse? Não tivemos, portanto, neste capítulo, a preocupação em responder à pergunta de pesquisa ou observar os filmes a partir da hipótese inicialmente formulada.

É comum que os realizadores iniciem suas carreiras com filmes de menor duração (curtas e médias metragens) antes de se aventurarem a dirigir um longa metragem. É o momento de adquirir experiência, confiança e também realizar experimentações e testar conceitos que poderão ser utilizados (ou não) posteriormente. Deste modo, ao pensarmos sobre um conjunto de obras, os passos iniciais de um cineasta podem também ser entendidos como ensaios que antecedem as produções de longas. Sendo assim, optamos por apresentar neste capítulo, em ordem cronológica de realização e lançamento, os filmes *Enjaulado* (1997, média-metragem), *Eletrodoméstica* (2005, curta-metragem), *Noite de Sexta Manhã de Sábado* (2006, curta-metragem) e *Recife Frio* (2009, curta-metragem).

5.1 ENJAULADO

No média-metragem de suspense *Enjaulado*, a identificação de que a história se passa no Recife é muito sutil, pois apenas após a cena inicial, no crédito de abertura, aparecem imagens símbolos do cartão postal da cidade: o Rio Capibaribe, a Ponte Princesa Isabel⁵² e a Rua da Aurora. Localizada na beira dos Rios Capibaribe e Beberibe, no centro da cidade, a Rua da Aurora foi uma das primeiras da região a possuir prédios exclusivamente para moradia, voltados para a classe média alta: a construção do Edifício Capibaribe, em 1948, com 20 pavimentos, dois blocos e 2 apartamentos por bloco, é um dos marcos da arquitetura moderna na cidade (ALVES, 2015).

As imagens parecem necessárias para localizar a narrativa no Recife. Talvez porque as ruas por onde os personagens circulam poderiam ser em qualquer cidade ou por elas não estarem tão presentes no imaginário urbano propagado por filmes, fotografias e literatura sobre a cidade até o final da década de 1990. A região se evidencia também tanto através do sotaque, quando o personagem começa a narrar a história ou quando fala com uma atendente de telemarketing do Rio de Janeiro, quanto na música Ruas da Cidade, do Faces do Subúrbio, na trilha final do filme, que apresenta o paradoxo do Recife, uma cidade linda em que o perigo sempre está por perto. A certeza de que a história se passa no Recife o espectador só tem nos créditos finais quando aparece que foi inteiramente gravado em Setúbal, no Recife, nos anos de 1996 e 1997.

Setúbal é uma área do bairro de Boa Viagem, na zona sul da cidade, delimitada por canais e pela proximidade do aeroporto. Trata-se de uma zona majoritariamente de moradia, na orla possui grandes edifícios e à medida que se aproxima do aeroporto a altura das construções diminui. Esse deslocamento das fotos iniciais em preto e branco para as ruas de Setúbal, envoltas em ruídos altos como serra elétrica, alarmes, campainhas e sirenes, parecem demarcar que a cidade dos rios, pontes e dos primeiros edifícios modernos pertencem ao passado. No filme, o Recife é fisicamente representado por um conjunto de ruas residenciais em que a circulação das pessoas restringe-se a chegar e a sair de casa. A maioria das

⁵²Primeira ponte de ferro da cidade foi idealizada por Louis Léger Vauthier, construída pelo engenheiro inglês William Martineau e inaugurada em 1863. A ponte foi reconstruída em 1913 com novos materiais e restaurada em 1967, após os danos causados pelas enchentes do rio Capibaribe nos anos de 1965 e 1966. (Fonte: GASPARG, Lúcia. *Ponte Santa Isabel, Recife, PE. Pesquisa Escolar Online*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 24 out 2018)

edificações é baixa (três andares), com garagem frontal e portão de grade que os próprios motoristas abrem.

Apesar das grades dos pequenos edifícios, supostamente, facilitarem o diálogo entre os moradores e as pessoas que estão na rua por serem vazadas, não é isso que vemos nas imagens, pois as ruas estão quase sempre desertas e as moradias protegidas por sistemas de segurança. A cena após os créditos ilustra essa situação: um homem jovem (Charles Hodges), branco, caminha sozinho por algumas ruas durante o dia (outras pessoas não aparecem na cena). O personagem passa por prédios com diferentes alturas e algumas casas e sua imagem é refletida por câmeras de segurança dos prédios ou espelhos (utilizados para que pessoas que estejam dentro de um lugar possam ver quem passa pela calçada).

Ao término da sequência, o personagem chega à sua residência (um prédio de três andares) e faz um “ritual de entrada”: com ênfase nas chaves e fechaduras, a cena mostra-o abrindo e fechando o portão, a grade do corredor, a grade do apartamento e a porta do apartamento. Em *Enjaulado* a obsessão pela segurança é justificada pelo trauma do assassinato da companheira (Daniele Abreu e Lima) do personagem principal, ocorrido três meses antes, na garagem do edifício, e mostrado na sequência de abertura do filme antes dos créditos. Cercado de medo e paranoia, o homem se torna prisioneiro do seu próprio mundo.

De acordo com a sinopse, a história retrata a década de noventa, período em que os índices de violência do Estado de Pernambuco atingem taxas alarmantes, sobretudo, na Região Metropolitana do Recife (RMR). No período de 1980 a 1994, Pernambuco estava entre os cinco estados mais violentos do país, com as taxas de homicídios crescendo de forma moderada com maior intensidade no interior. Já entre 1994 e 2001, a situação fica ainda pior e o acelerado crescimento das taxas (7,7% aa.) centra-se principalmente na RMR, o que levou o estado a ocupar o primeiro lugar no mapa nacional em homicídios no ano de 1998, situação que perdurou até 2001 (WASELFISZ, 2012).

É nesse contexto de violência que se passa a trama do filme e logo a sequência de abertura traz o assassinato da jovem. O destaque da cena é que o perigo pode ser representado por qualquer pessoa, uma vez que a câmera mostra a visão de um personagem (ou do próprio espectador) que anda de ônibus e, após descer, circula por ruas pouco iluminadas, alguns carros, avenidas, cruza por um cachorro dentro de um edifício e depois um homem descendo de um carro. São ações aparentemente comuns do cotidiano das pessoas em uma cidade. Apenas após a abordagem da mulher é que a câmera apresenta o malfeitor: um homem que não é possível identificar. Talvez seja uma pessoa comum, que circula pela cidade.

O local da abordagem, uma rua pouco iluminada e sem movimento, chama a atenção para, além da já comentada escassez de vida social nas ruas da vizinhança, a ausência do Estado, simbolizado pela iluminação pública deficiente e policiamento inexistente. Já a escolha da vítima pode estar relacionada a uma questão de gênero, uma vez que o assassino antes de chegar ao local do crime passa por um homem na mesma situação (estacionando o carro em frente da residência). Diante do quadro de violência e da incapacidade do Estado em oferecer um ambiente seguro, a população busca as suas próprias soluções e o diretor parece problematizar algumas dessas alternativas desencadeadas a partir do assassinato da mulher, conforme apresentação do personagem principal:

... eu tenho 25 anos e essa historinha que vocês vão ver a seguir não é uma história nem engraçada, nem simpática, é uma história brutal de como eu combati a violência. Eu acho que a solução que eu encontrei para o problema foi perfeita, caiu como uma luva, mas o pessoal não gostou muito não, eles quase me matam. Bem ... o cenário é esse aí um apartamento de classe média, trancado e cercado de grades, como vocês bem conhecem (ENJAULADO, 1997, 8' – 8'45").

A primeira alternativa encontrada é a fortificação das construções com grades, trancas, cadeados, metais nos muros e câmeras de segurança, o que segundo Silva (2017) são signos da arquitetura do medo comuns em vários filmes de horror que se passam no contexto urbano, mas também cada vez mais presentes em várias cidades do mundo. Com a linguagem de videoclipe, a música Ruas da Cidade, do Faces do Subúrbio, é apresentada com imagens de diferentes pessoas fechando grades e janelas e também de soluções encontradas para a segurança das propriedades privadas, como podem ser vistas nas Figuras 1, 2 e 3.

Figura 1: Grades: visão de dentro da residência



Fonte: ENJAULADO, 1997, 30'57".

Figura 2: Janela com grade



Fonte: ENJAULADO, 1997, 31'

Figura 3: Muro protegido



Fonte: ENJAULADO, 1997, 31'04''

Todas as janelas possuem grades, o lado externo só pode ser visto através delas. A rua é o local do perigo e a estratégia de sobrevivência das pessoas nessa cidade hostil depende de soluções para se isolar da mesma. Em uma primeira leitura do filme podemos interpretar que ficar trancado dentro de casa, enjaulado, é uma garantia de se proteger da violência urbana. Na narrativa, o jovem se isola em seu apartamento alternando momentos de lucidez e paranoias. Os poucos momentos de lazer são individuais, como ver fotos antigas (a maioria de atividades de lazer ao ar livre como ir à praia e pular da ponte no rio), assistir a televisão, ler, escutar música e dançar, intercalados com imagens e ruídos de violência, que estão nas alucinações, nas lembranças e nas cenas na televisão.

No entanto, como o próprio filme mostra, os sistemas de segurança nas residências não impedem a violência na rua ou mesmo na porta de casa, limitando cada vez mais o espaço seguro disponível para a circulação das pessoas. Essa solução de isolamento nas residências vai de encontro ao postulado por Lefebvre (1999) que afirmava que a vitalidade das ruas era essencial para a vida urbana e a sensação de segurança. Talvez o fato da localidade ser apenas residencial contribua para a insegurança, tal como na crítica apontada por Jacobs (2011) na qual a falta de diversidade dos usos da localidade diminui a utilização da área pública e, consequentemente, amplia a sensação de medo.

Já era esperado que o medo conduzisse a narrativa, por se tratar de uma obra de suspense, mas apontamos alguns aspectos que o filme destaca como uma consequência do medo da violência urbana: (1) modificação das fachadas das edificações que incluem grades nas janelas e portas; (2) interferência no comportamento das pessoas que passam a se isolar em suas residências e o (3) esvaziamento das ruas. Dentre essas consequências percebemos que o isolamento se configura como uma solução inviável, uma vez que as pessoas precisam sair de suas residências para as suas atividades diárias, além disso, o isolamento pode resultar em outros tipos de problemas.

Outro caminho apontado no filme para acabar com a violência é a própria violência. A população encurrala o assassino e um justiceiro o mata. A justiça com as próprias mãos torna ainda mais evidente a ineficiência do Estado. É no espaço não ocupado pelo aparato de repressão oficial que uma parte da população parece tentar impor uma nova ordem. No entanto, a instalação da barbárie não resolve, além de aumentar os índices de homicídios e homicidas, não minimiza o medo da população simbolizada pela paranoia do jovem trancafiado em seu apartamento.

Assim, o desfecho encontrado pelo personagem para acabar com a violência torna a situação mais complexa. Justificado pelo trauma, o personagem opta por uma solução extrema e utiliza outra forma de violência: o suicídio (violência contra si próprio). Ao se tornar um “morto-vivo” ele avisa que permanecerá em sua vizinhança e que é preciso que as pessoas tenham medo para sobreviver. Com imagens do bairro e dos diversos sistemas de segurança a voz em *off* aconselha: “tranquem as portas, cubram os muros com cacos de vidro, e, especialmente, tenham medo” (ENJAULADO, 1997, 30’36”).

Salientamos, no entanto, que no filme, o suicídio não representa a ausência de vida, visto que apenas morto, ou morto-vivo, o personagem pode ficar mais relaxado e andar pelo seu próprio bairro. O diretor subverte o sentido da morte ou como diria Rancière (2012) muda o referencial do que era visível, pois é apenas através dessa morte/vida que é possível vencer o medo que está na própria pessoa, o medo do outro, além disso, representa também uma forma de combate à violência, pois apenas assim a rua estará movimentada. Nesse sentido, o suicídio representa uma ação extrema que pode ser lida como uma estratégia de ocupação da rua e superação do medo. No entanto, mesmo radical, trata-se de um desfecho individual e o personagem sugere às pessoas que continuem tendo medo para viverem na cidade. Ou seja, para quem está vivo ocupar sozinho a rua pode ser uma estratégia suicida.

Assim, consideramos que *Enjaulado* nos remete para uma cidade violenta em que pessoas de classe média buscam soluções particulares visando a sua própria sobrevivência, as quais serão sempre paliativas visto que a ação individual não produzirá um efeito de ruptura significativo na realidade representada. Um indicativo da inocuidade disso é que a partir de 2015, o índice de violência em Pernambuco voltou a crescer e, em 2017, atingiu a marca do terceiro estado com o maior número de homicídios do país, abaixo apenas do Rio Grande do Norte e do Acre. Uma das tipificações dos assassinatos no estado aferidas no ano de 2017 foi a de feminicídio, perseguição e morte intencional de pessoas do gênero feminino, contabilizando 76 crimes caracterizados como tal (ALVES, 2018).

Em *Enjaulado* a mulher não é protagonista da trama e é a principal vítima da violência. O protagonismo feminino aparece em outras obras do diretor, como em *Eletrodoméstica* foco de nosso próximo tópico.

5.2 ELETRODOMÉSTICA

O filme retrata uma manhã de uma família de classe média no Recife, moradores de Setúbal, bairro de Boa Viagem, na década de 1990. Seguindo um modelo clássico de família patriarcal, o marido assume o papel de provedor e trabalha fora do ambiente doméstico (a sua existência é apenas sugerida no início do filme, quando um homem sai para trabalhar, e mencionada em um diálogo entre mãe e filha sobre matemática) enquanto a esposa fica em casa com os dois filhos. Para a realização do trabalho doméstico, ela cronometra o tempo da máquina de lavar roupas e utiliza outros eletrodomésticos para todas as atividades - cozinha, limpeza, estudos das crianças e lazer. O filme pode ser visto, então, como uma sinfonia doméstica, no lugar de um dia na cidade temos uma manhã na rotina de uma família em seu apartamento.

A informação sobre a localidade e a época em que se passa a história é mostrada ao espectador logo na cena de abertura do filme, após os créditos, que exhibe, em câmera parada, uma rua com carros estacionados, algumas casas e ao fundo prédios e uma pessoa passeando com um cachorro pela calçada. Na cena, a música da trilha, *Eu Queria Morar em Beverly Hills*, da banda Paulo Francis Vai para o Céu, ganha destaque ao nos remeter para a série norte-americana *Beverly Hills 90210*, exibida na Rede Globo de Televisão, a partir de 1992, com o nome *Barrados no Baile*, que contava a história de um grupo de adolescentes moradores da comunidade elitista e rica de *Beverly Hills*, em Los Angeles, Califórnia, Estados Unidos. A música e o paralelo das cenas de abertura do filme com a do seriado, Figuras 4 e 5, fazem um contraste entre a pacata Setúbal (e outros bairros do Recife) e *Beverly Hills*, presentes nas comparações entre as duas localidades apresentadas na canção. Aos poucos vamos percebendo que as áreas apresentam diferenças marcantes nos imóveis, na qualidade dos carros e em como as pessoas os habitam.

Figura 4: Abertura Eletrodoméstica



Fonte: ELETRODOMÉSTICA, 2005, 01'11''

Figura 5: Abertura Barrados no Baile



Fonte: BEVERLY HILLS 90210, 1990.

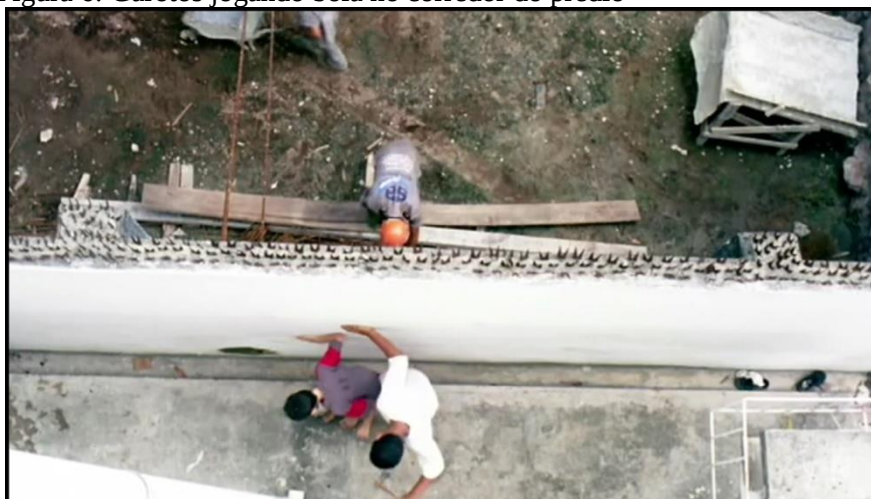
Embora nem Setúbal e nem *Beverly Hills* sejam subúrbios, a referência ao seriado norte-americano e ao modelo de residência equipada com eletrodomésticos para o trabalho feminino, apresentado em *Eletrodoméstica*, nos remete ao processo de suburbanização dos grandes centros urbanos e ao “sonho americano” da década de 1950, problematizado em obras audiovisuais norte-americanas, como destaca Rufino (2014), tais como: *Esposas em Conflito* (*The Stepford Wives*, Bryan Forbes, 1975), *Foi Apenas um Sonho* (*The Revolutionary Road*, San Mendes, 2008) e *Mad Men: Inventando Verdades* (*Mad Men*, Matthew Weiner, 2007 – 2015). Nesse sentido, o Recife é apresentado como uma cidade de costumes arcaicos, no entanto, é na relação da mãe com os eletrodomésticos que o filme subverte os sentidos do cuidado com a casa e questiona o tédio da vida suburbana.

A questão dos aparelhos eletrônicos nos remete também às grandes mudanças de ordem econômica ocorridas, no Brasil, na década de 1990, sobretudo, o controle da hiperinflação e a estabilidade da nova moeda: o real. A equiparação da moeda brasileira com o dólar e o controle da inflação ampliou a importação de eletrônicos pela classe média e, apesar de não significar necessariamente aumento do poder aquisitivo, permitiu um maior planejamento das compras, o aumento das formas de pagamento parcelado e crédito, possibilitando a aquisição de produtos (por exemplo, eletrodomésticos, computadores pessoais e brinquedos eletrônicos) antes considerados acessíveis apenas às classes média alta e alta.

No filme, as imagens da cidade do Recife, aqui delimitada apenas pela região de Setúbal, são mostradas apenas no início da trama e nos créditos finais, uma vez que a história se passa em um apartamento. Após a pacata imagem da rua inicial, é apresentada uma sequência de planos parados que mostram as edificações da trama ou a vista a partir do imóvel principal. Também há um destaque para os garotos que jogam bola no pequeno corredor do prédio. A cena dos garotos, Figura 6, nos leva aos seguintes questionamentos: se

há espaço na rua, que tem pouco movimento de automóveis, por que eles jogam no minúsculo corredor do prédio? A área é igualmente marcada pela violência urbana, tal como no curta metragem anterior? Na imagem podemos perceber também uma construção no terreno vizinho demarcando a ideia de que a localidade está em expansão construtiva.

Figura 6: Garotos jogando bola no corredor do prédio



Fonte: ELETRODOMÉSTICA, 2005, 02'32"

Assim como em *Enjaulado*, o destaque das imagens de *Eletrodoméstica*, Figuras 7 e 8, são para as grades nas janelas das edificações de altura baixa e os cacos de vidro ou pedaços de ferro nos muros. A semelhança não é por acaso, a locação dos dois filmes é a mesma, trata-se da mesma vizinhança e do mesmo apartamento. No entanto, o clima não é de suspense, a trama de *Eletrodoméstica* se passa durante o dia e a violência urbana aparece de forma bem mais amena: no lugar de um assassinato, tem-se uma janela de carro quebrada, Figura 10. Chamamos atenção para o detalhe de que o carro estava supostamente protegido pelas grades do portão, Figura 9.

Figura 7: Janelas com grades



Fonte: ELETRODOMÉSTICA, 2005, 02'10"

Figura 8: Janela da vizinha



Fonte: ELETRODOMÉSTICA, 2005, 02'58"

Figura 9: Carro no estacionamento



Fonte: ELETRODOMÉSTICA, 2005, 02'44"

Figura 10: Carro com vidro quebrado



Fonte: ELETRODOMÉSTICA, 2005, 02'46"

Após essas imagens iniciais, a câmera foca na personagem principal da trama, a mãe (Magdala Alves), que fuma um cigarro distraidamente da janela de seu apartamento. O movimento da câmera se aproxima da personagem lentamente e, aos poucos, passamos a ter a sua visão ao som dos ruídos da cidade e uma trilha instrumental em piano, as imagens representam a vista que ela tem de sua vizinhança. Como uma *voyeur*, a mãe observa, entre as grades da janela, a intimidade de seus vizinhos, não há privacidade dada à aproximação das edificações: um casal de adolescentes se beijando no corredor do prédio, uma mulher gritando no imóvel da frente e uma menina com a perna engessada caminhando no pilotis do edifício vizinho. Cenas do cotidiano enaltecidas pelos ruídos da cidade. Após o término do cigarro, a mãe inicia a manhã cronometrada da família.

Das cenas da rotina dos personagens destacamos algumas que dão pistas sobre que tipo de mundo elas descrevem. Os poucos momentos de lazer, também repletos de eletrônicos, acontecem dentro do apartamento. Na sala da residência, enquanto a filha (Gabriela Souza) assiste à televisão, o seu irmão (Pedro Bandeira) brinca com o carrinho de controle remoto. Os vários ruídos se sobrepõem: a trilha sonora do filme, o barulho da máquina de lavar, do forno microondas, da televisão e do carro de brinquedo. Na cena seguinte a mãe atende ao telefone e passa referência de como chegar a residência: “É que a favela é nova, a favela fica por trás. Não tem a Igreja Batista na rua? Pronto, a minha é de esquina” (ELETRODOMÉSTICA, 2005, 6'22”).

Apesar da proximidade da favela, que é apenas citada e não mostrada ou vivenciada, Setúbal parece representar o espaço da classe média recifense, tal como na *Beverly Hills* da série é um espaço demarcado apenas para um determinado grupo social. Na década de 1990, o número de moradores das favelas cresce em todo o Brasil e no Recife atingem a marca de 40% da população da cidade, contudo são áreas historicamente excluídas dos planejamentos urbanos brasileiros como se não existissem ou não fizessem parte das cidades (MARICATO,

2000a). Assim, a favela e, sobretudo, a sua invisibilidade no filme, pode ser compreendida, então, como a não-cidade.

O fato de a favela ser nova e próxima ao apartamento de classe média evidencia a constante modificação da morfologia urbana, o crescimento das áreas de moradias precárias e a proximidade com o bairro de melhor estrutura urbana, ambiental e econômica. Fruto do processo de formação excludente das metrópoles nordestinas e da oferta desigual da rede de serviços urbanos, as condições de inclusão/exclusão na cidade aproximam fisicamente realidades sociais diversas e adversas, tal como apresentado na citação a seguir:

Na cidade do Recife, no seu urbano real, são encontrados aglomerados de pobreza em um raio de menos de 2 km das proximidades das áreas/bairros consideradas como áreas de inclusão. Os núcleos de riqueza atraem, paradoxalmente, para perto de si a presença daquelas populações consideradas “indesejáveis”, que sobrevivem da oferta de atividades econômicas e sociais, quando existem, criadas para dar suporte às áreas mais abastadas, e dos ressaibos deixados pela sociedade. (CAVALCANTI e AVELINO, 2008, p.32).

A proximidade das áreas torna evidente a desigualdade social na urbe e mostra que “ricos e pobres disputam os mesmos espaços, entrincheirados entre tensões” (CAVALCANTI; AVELINO, 2008, p.33). De mais a mais, não se pode ignorar que durante muito tempo os estudos sobre violência associavam quase sempre as suas causas às classes mais pobres, e ainda hoje, elas são facilmente estigmatizadas como suspeita de vandalismo, banditismo e outras formas de violência (CAVALCANTI; MEDEIROS; BRITO; LYRA; AVELINO, 2008, p.226). Assim, a percepção de que a violência está atrelada, de antemão, a uma classe social específica pode influenciar a criação de trincheiras pelos outros grupos sociais, tanto físicas como as grades nas janelas, quanto simbólicas, como a não convivência com o diferente.

De certa forma essa questão das barreiras físicas e simbólicas nos remete à cena em que se ouve um homem (Jonatas F. Lucena) chamando do lado de fora, pedindo água. A mãe pega uma garrafa d’água, um copo e uma manga e parte para a “corrida de obstáculos” que a separa do rapaz: abre a porta e a grade do apartamento, depois a grade no final da escada que leva ao térreo e chega à grade do corredor (há ainda a grade do portão que separa o edifício da rua, mas essa o rapaz já passou). Sem abrir a grade do corredor, ela coloca a água em um copo e passa para o rapaz. Ao agradecer ele fala: “Essa é a trigésima casa que eu passo, a senhora é a primeira pessoa que me atende para me dar água. Muito obrigado” (ELETRODOMÉSTICA, 2005, 16’15’ – 16’47”). Ela oferece a manga, como a fruta é grande e não passa pela grade, ela joga para que ele possa pegar do outro lado.

Essa sequência nos fez refletir sobre o que levou os outros moradores, que não aparecem na trama, a negar água para alguém que bate a sua porta. Considerando que as pessoas estivessem em casa, não é a falta de recursos que faz com que alguém não atenda a um pedido de água de um estranho. Talvez tenham muitos pedidos (no filme só parece um durante toda a manhã), as pessoas estejam cansadas e, por isso, não param nem para saber do que se trata. No entanto, a própria personagem principal não abre a grade que dá acesso aos apartamentos, mesmo após perceber que a fruta não passa pela grade, por que jogá-la ao invés de abrir a grade? Talvez o medo da violência, o medo do outro, interfira no comportamento das pessoas e, mesmo a solidariedade vá até o limite da sensação de segurança. A mãe não parece ter medo do rapaz, ela apenas demonstra um comportamento já naturalizado de que a segurança está no ambiente privado.

Assim, protegida por grades, a família passa a manhã no apartamento. A mãe em sua rotina de cuidar da casa e dos filhos. As crianças entre as distrações proporcionadas pelos eletrônicos (televisão e carro de controle remoto, o vídeo game é apenas mencionado pela mãe em um diálogo ao comentar a compra da nova televisão) e as tarefas da escola. Os eletrodomésticos são essenciais para a vida robotizada, mesmo assim o tédio parece estar presente nesse cotidiano, um dia comum como outro qualquer. Tal como em um trabalho fabril, o tempo parece determinar o ritmo dessa família moderna.

Para relaxar e escapar da mesmice da rotina, a mãe fuma maconha (escondida dos filhos), utiliza o aspirador de pó para eliminar a fumaça e limpa a casa como se seguisse em uma coreografia. O eletrodoméstico serve como aliado nessa pequena subversão do papel de “mãe perfeita”, mas mesmo representando um ato de resistência aos padrões estabelecidos da família patriarcal ela precisa manter as aparências de modo a não provocar deslocamentos na ordem estabelecida. Diminui o tédio, mas segue sempre prestando atenção no tempo do cronômetro.

Apenas nas cenas finais é que o espectador percebe que a preocupação com o tempo vai além das obrigações de horário da refeição e da escola das crianças, somos apresentados a novas pequenas subversões das personagens. A filha faz pipoca antes do almoço, aproveitando o momento que sua mãe vai estender a roupa. A mãe não notará a trela da filha, pois se masturba na máquina de lavar. O filme termina com o gozo da mãe que finalmente encontra um prazer que a transporta para outro mundo, no qual todas as cores das roupas na água produzem um movimento que não cabe em um ambiente fechado. Aqui não há uma

ocupação da rua como o morto-vivo de *Enjaulado*, apenas uma metáfora que pode extrapolar os sentidos e, porque não, os espaços.

Ao refletirmos sobre os espaços, percebemos que alguns elementos em *Enjaulado* aparecem como uma consequência do medo da violência urbana e também estão presentes em *Eletrodoméstica*, tais como: (1) modificação das fachadas das edificações que incluem grades nas janelas e portas e (2) a permanência dentro do local seguro da residência, seja para o lazer das crianças, o namoro escondido dos adolescentes, as subversões das personagens, as obrigações do trabalho doméstico feminino ou as tarefas da escola. No entanto, não há um trauma relacionado diretamente à violência e a questão do medo é menos explícita.

No que tange a representação da cidade, de certa forma, concordamos com Soares, Coelho e Souza (2011): “*Eletrodoméstica* expõe, no lugar de um Recife turístico, a cidade dos seus moradores comuns no dia a dia mais singelo; nem praia e riqueza e nem favela.” Mas salientamos que, em contrapartida, a leitura das imagens ausentes (a favela e *Beverly Hills*), ou o não-Recife, propiciam a identificação de novos elementos sobre a representação da cidade, ou como apresenta Rancière (2012a), o diretor mostra em *Eletrodoméstica* o que não era visto em *Enjaulado*: (1) a desigualdade social se revela fisicamente próxima dos bairros de classe média; e (2) a rua como um lugar inóspito – na trilha de abertura se evidencia o calor, engarrafamento e a presença de desocupados.

Assim, consideramos que *Eletrodoméstica*, ao focar no cotidiano de uma família na região de Setúbal, nos remete para uma cidade socialmente desigual, na qual a classe média cria barreiras para se manter afastada do diferente e ao mesmo tempo busca, nas pequenas diversões (por vezes subversões), meios para viver bem no tédio da vida restrita ao espaço fechado (privado), diferentemente de *Noite de Sexta Manhã de Sábado* que se passa majoritariamente no espaço público como pode ser visto no próximo tópico.

5.3 NOITE DE SEXTA MANHÃ DE SÁBADO

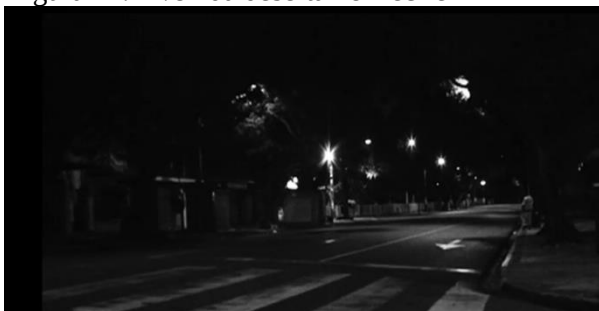
Filmado em 2003 em Kiev, na Ucrânia, e no Recife em 2003 e 2004, em preto e branco, a trama é uma história de amor entre o pernambucano Pedro (Pedro Sotero) e a ucraniana Dasha (Bohdana Smyrnova), os quais estão separados pela distância física e pelo fuso horário. A história é contada a partir de diálogos telefônicos entre os personagens durante uma sexta-feira à noite no Recife e um sábado de manhã em Kiev. A identificação das cidades

está nas paisagens, nos diálogos, quando os personagens falam onde estão, e nos créditos finais. Interessante notar como as cidades são referenciadas tanto pelas paisagens quanto pelas lembranças do casal.

Além de conectadas pelos personagens, as duas cidades estão ligadas ao fluxo de consumo da indústria do cinema, que exhibe *Hulk* (Ang Lee, 2003) simultaneamente em vários lugares do mundo, o que nos leva a crer que a trama se passa no ano de 2003. A referência ao filme *Hulk* nos remete a um dos temas de interesse do diretor Kleber Mendonça Filho, os cinemas de rua, uma vez que em Kiev há um cartaz do filme na vitrine de um dos cinemas, que está sendo exibido, no centro da cidade, enquanto no Recife não há referência dos locais de exibição, provavelmente em salas *multiplex* dos *shoppings centers*. No entanto, o que mais chama a atenção é a diferença entre as cidades. A comparação é inevitável: são duas geografias urbanas diferentes. De um lado o Recife, à noite, com ruas e avenidas desertas e escuras e o personagem deslocando-se de carro (mesmo após ingerir bebida alcoólica) e de outro, Kiev, de dia, movimentada, com largas avenidas, fluxo de carros e de pessoas.

Antes de ligar para Dasha, Pedro sai de um bar e dirige pelas ruas do Recife que estão desertas e escuras sendo difícil de reconhecer a localização de imediato, aparentemente está chegando à zona sul da cidade. As Figuras 11 e 12, abaixo, são as primeiras imagens do filme após Pedro sair do bar. Percebemos que são ruas ou avenidas largas para o padrão do Recife e com iluminação pública em funcionamento. Não há pessoas ou outros carros nas imagens, no entanto o bar estava com várias pessoas, sugerindo que a rua é apenas um local de passagem durante a madrugada. Salientamos que mesmo com iluminação pública, as vias são representadas como locais escuros.

Figura 11: Avenida deserta no Recife



Fonte: NOITE DE SEXTA MANHÃ DE SÁBADO, 2006, 2'19"

Figura 12: Rua deserta no Recife



Fonte: NOITE DE SEXTA MANHÃ DE SÁBADO, 2006, 2'24"

Já a Figura 13 traz a visão de Pedro dirigindo o carro e mostra tanto a avenida quanto o posto de gasolina bem iluminados. No posto há outros carros e pessoas, é o local escolhido

por Pedro para telefonar, de dentro de uma loja de conveniência, um lugar cheio de bêbados, segundo o personagem. Ao falar com Dasha ele confirma que está na zonal sul do Recife, em Boa Viagem, a caminho de casa. Já Dasha caminha pelo centro de Kiev em direção aos correios. Percebemos pelos diálogos que um conhece a cidade do outro, eles já estiveram juntos tanto em Kiev como no Recife. Eles marcam de se falar em uma segunda ligação: ele aguarda no posto de gasolina para se deslocar de carro até o lugar combinado, ela corre pela cidade.

Figura 13: Posto de gasolina



Fonte: NOITE DE SEXTA MANHÃ DE SÁBADO, 2006, 3'04"

No caminho, Dasha passa por vários locais, como por exemplo, a Praça da Independência, Figuras 14 e 15 importante ponto de encontro dos habitantes de Kiev, tanto para o lazer quanto para eventos políticos⁵³. A praça está repleta de gente, em momento de lazer, e de carros estacionados ao longo de suas largas avenidas. Podemos perceber também que as construções seguem estilo e gabarito de altura regulares.

⁵³ A Praça da Independência, ou Maidan, é a praça central da cidade de Kiev, capital da Ucrânia, e principal lugar de reunião da cidade, incluindo protestos políticos, como a Revolução Laranja em 2004 contra as suspeitas de fraude eleitoral (Fonte: QUINN-JUDGE, Paul; ZARAKHOVICH, Yuri. The Orange Revolution. **TIME.com**. 6 dez 2004. Disponível em: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1101041206-832225-1,00.html> Acesso em 05 dez 2018) e a Euromaidan, 2013 e 2014, iniciada após a rejeição de um acordo comercial com a União Européia por pressão da Rússia e ocasionou diversas mortes após forte repressão policial (Fonte: Último Segundo. Presidente e oposição assinam acordo na Ucrânia, mas acampados mantêm ceticismo. 21 de fevereiro de 2014. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/2014-02-21/presidente-e-oposicao-assinam-acordo-na-ucrania-mas-acampados-mantem-ceticismo.html> Acesso em 05 dez 2018).

Figura 14: Fonte na Praça da Independência



Fonte: NOITE DE SEXTA MANHÃ DE SÁBADO, 2006, 6'38"

Figura 15: Carros na Praça da Independência



Fonte: NOITE DE SEXTA MANHÃ DE SÁBADO, 2006, 6'52"

Após a praça, ela passa por um parque e chega ao local da Figura 16, abaixo, no qual percebemos vários modais de transporte urbano em funcionamento: o trem urbano (ou bonde), carro e barco, diferentemente do Recife que o único veículo que aparece é o automóvel. Já as Figuras 17 e 18 ilustram a chegada dos personagens ao local do encontro: a praia. Ela em uma praia de rio próxima a uma ponte, sábado pela manhã, e ele em Boa Viagem, na madrugada de sexta-feira à noite.

Figura 16: Modais de transportes urbanos



Fonte: NOITE DE SEXTA MANHÃ DE SÁBADO, 2006, 7'58"

Figura 17: Chegada à praia em Kiev



Fonte: NOITE DE SEXTA MANHÃ DE SÁBADO, 2006, 8'47"

Figura 18: Chegada à praia no Recife



Fonte: NOITE DE SEXTA MANHÃ DE SÁBADO, 2006, 9'30"

Ao analisarmos as imagens das cidades frisamos a observação de Soares, Coelho e Souza (2011) sobre as respectivas representações:

Rios e pontes, estruturas geográficas típicas da capital pernambucana, não estão no seu retrato aqui, mas justamente compõem o cenário de Kiev – como se, na Europa, Dasha buscasse o palco mais recifense para se comunicar com Pedro. (SOARES; COELHO; SOUZA, 2011, p. 202)

Se em *Eletrodoméstica*, a localidade estrangeira (*Beverly Hills*) era o lugar de desejo ou parâmetro de comparação, em *Noite de Sexta Manhã de Sábado*, Kiev apresenta os elementos que representam o Recife do passado em *Enjaulado*. De certa forma, Kiev retrata a influência européia no Recife que não existe mais no imaginário urbano exaltado pelos três filmes do diretor analisados até o momento.

Outro elemento que liga as cidades é o clima, em Kiev é verão, temperatura de 20 graus, com várias pessoas na praia, inclusive algumas tomam banho no rio. Mesmo sendo verão, a temperatura na praia e, principalmente, da água é fria se comparada com a de Pernambuco. No Recife é inverno, mas o clima é quente, tanto que Pedro está vestido de camisa de manga curta, em plena madrugada, à beira mar. No “encontro”, entre várias pausas, o diálogo conduz para as sensações do corpo: eles tiram os sapatos e ao mesmo tempo sentem a areia e a água no pé, falam sobre as diferenças de temperatura, o sol e as estrelas. Nos primeiros raios de sol, que nasce no Recife, Pedro lembra o custo da ligação, da vontade que estava de falar com ela e da necessidade de desligar. O filme acaba com Pedro na praia e Dasha chorando em um apartamento ou casa.

Um ponto que chama atenção no diálogo é que ao chegarem às respectivas praias, Pedro fala sobre o risco de ser assaltado, pois é a única pessoa na praia de Boa Viagem. Ao falar isso a câmera acompanha o movimento de Pedro olhando a orla, apresentado na Figura

19 abaixo. Podemos perceber na imagem, além da praia vazia, marcas de pneu na areia (provavelmente do trator da prefeitura da cidade que faz a limpeza) e os prédios que compõem a paisagem da orla, que chamam a atenção pela altura das edificações. Apesar da noite sugerir ruas pouco movimentadas, mal iluminadas e uma dependência do carro para se locomover, o clima quente e a praia aparecem como algo positivo. É Dasha que propõe o local do encontro. Ir à praia, sozinho, próximo ao nascer do sol, talvez, para Pedro, seja um ato de resistência/subversão, pois o medo da violência restringe o uso desse espaço para apenas durante o dia claro.

Figura 19: Praia de Boa Viagem



Fonte: Noite de Sexta Manhã de Sábado, 2006, 10'48"

É interessante notarmos que embora os filmes anteriores também tivessem como locação o bairro de Boa Viagem, eles se restringiam à vizinhança do apartamento localizado em Setúbal. *Noite de Sexta Manhã de Sábado* é a primeira obra de nosso *corpus* de pesquisa a se deslocar pela cidade e a mostrar a praia. O mar surge como um ponto de conexão entre os personagens e um novo elemento para o imaginário urbano do Recife. Destacamos, também, que a violência urbana vai aos poucos ficando menos explícita: em *Enjaulado* há um assassinato, em *Eletrodoméstica* uma janela de carro quebrada e em *Noite de Sexta Manhã de Sábado* resta apenas o medo de que algo aconteça. A violência urbana está presente de uma forma muito suave, pois é apenas sugerida como uma possibilidade e que não impede a circulação da classe média pela cidade.

Embora o contraste com Kiev, que aparece de dia com as pessoas frequentando os espaços públicos, edificações com gabarito regulares e multimodais de transporte, remeter para a imagem de que o Recife segue em uma situação oposta, ou seja, uma cidade fria, sem

pessoas nos espaços públicos, prédios demasiadamente altos e dependência do automóvel, a representação da capital pernambucana aparece de forma mais humanizada do que nos filmes anteriores. O Recife apresenta-se também como uma cidade conectada com outros lugares do mundo, seja através das pessoas que expressam seus sentimentos, do fluxo de consumo da indústria do entretenimento ou da tecnologia que encurta as distâncias.

Noite de Sexta Manhã de Sábado foi o primeiro filme de nosso *corpus* de pesquisa cuja locação principal não é um apartamento e que vai além da região de Setúbal o que se amplia em *Recife Frio* que insere a cidade no papel de protagonista, como apresentado a seguir.

5.4 RECIFE FRIO

A indicação da cidade está no título do filme e em grande parte das locações, embora as filmagens tenham acontecido também em outros lugares, tais como Olinda, Garanhuns, Gravatá, Calhetas, Carneiros e Marinha Farinha (PE), Aracaju (SE), Gramado (RS), Belo Horizonte (MG), Biarritz (França), *Buenos Aires* (Argentina) e *Pointy Beach* (África do Sul). As imagens de todos esses lugares ajudam a compor a representação tanto da cidade do Recife, quanto da região metropolitana, ou seja, a cidade estendida, e do litoral pernambucano.

Tal como uma fábula contrariada (RANCIÈRE, 2013), o realizador “brinca” com as possibilidades de representação e de narrativa, ora utilizando-as e ora as contrariando como é próprio do regime estético da arte. Podemos perceber o dilema da contrariedade no formato do filme, uma ficção em forma de documentário, no uso de locações reais deslocadas na montagem, de modo a fugir da representação do real, e nas mudanças de sentido entre imagens e narrativa, que nem sempre segue na mesma direção.

Trata-se de uma ficção científica, que retrata um período incerto, no formato de um falso documentário. Esse gênero, ou subgênero, cinematográfico se caracteriza pela construção estética-técnica do documentário clássico, mas com argumento inventado pelo realizador, criando deslocamento uma vez que as asserções produzidas assumidamente falsas podem ser utilizadas para produzir um efeito crítico em relação a particularidades sociais, econômicas e culturais de uma determinada sociedade (NUNES, 2016). *Recife frio*, literalmente ““vira ao avesso” a cidade e sua inserção no imaginário coletivo revelando e

problematizando, a partir de um ângulo singular, as fraturas sociais e arestas culturais existentes na realidade do lugar.” (COSTA, 2016, p. 10).

O filme inicia com uma cena de uma bola de fogo que cai em uma praia. O plano seguinte mostra uma área cercada, com algumas pessoas com roupas e máscaras de isolamento e uma narração em espanhol relatando a queda de um meteorito na Praia de Marinha Farinha, litoral norte de Pernambuco, 20 km ao norte do Recife, o qual matou três pessoas que participavam de um luau. A história é narrada pelo jornalista Pablo Hunderwasser (Andrés Schaffer), do programa de televisão argentino *O Mundo em Movimento*, falado em espanhol⁵⁴, e apresenta o caso de mudança climática na cidade do Recife, nordeste do Brasil, que está revolucionando toda a cultura local e desafiando os cientistas internacionais. O nome da edição especial do programa é: Recife, a cidade que deixou de ser tropical. Como se trata de um programa internacional, de certa forma tem a visão do estrangeiro sobre a cidade que parece chamar a atenção para situações já naturalizadas no cotidiano recifense.

Para ilustrar o que seria a cidade tropical, na vinheta de abertura da reportagem, são mostradas imagens do Maracatu, seguida do mapa com o caminho entre *Buenos Aires* e Recife para a localização geográfica da matéria, e várias imagens de arquivo: a praia de Boa Viagem, a partir dos arrecifes, com destaque para os prédios de várias alturas na orla (alguns são tão altos que fazem sombra na areia e são cortados na imagem); do casario da Rua do Bom Jesus, no Bairro do Recife (parte antiga da cidade); tomadas aéreas da Sé de Olinda⁵⁵ e do centro do Recife com destaque para o rio e as pontes e, também no centro da cidade, duas imagens, uma da Rua da Aurora com o foco no casario colorido visto da outra margem do rio e a segunda da Ponte Buarque de Macedo com destaque para alguns edifícios modernos na Rua do Sol. As edificações mostradas nas imagens são de várias épocas e estilos demarcando o ecletismo arquitetônico. Para finalizar a chamada de abertura são exibidas várias praias,

⁵⁴Uma vez que grande parte do filme é falado em espanhol, a sua versão original traz legenda em português. As citações do conteúdo do filme correspondem à legenda apresentada no próprio filme.

⁵⁵Considerada patrimônio mundial pela UNESCO, o Centro Histórico da Cidade de Olinda, conhecida popularmente por Cidade Alta, foi fundado em 1535 com vista para o Oceano Atlântico, próxima ao Recife onde se localiza seu porto, e serviu desde os últimos anos do século XVI como um dos mais importantes pólos da indústria da cana-de-açúcar, sendo por quase dois séculos o sustentáculo da economia brasileira. Reconstruída pelos portugueses após ser saqueada e queimada pelos holandeses, o tecido histórico existente de Olinda data em grande parte do século XVIII, embora incorpore alguns monumentos mais antigos. Seu centro histórico hoje é marcado pelo equilíbrio harmonioso entre construções, jardins, 20 igrejas barrocas, conventos e numerosos pequenos passos (capelas) que contribuem para o charme particular da cidade. (Fonte: Unesco. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/189> Acesso em 05 dez 2018.

algumas quase desertas e outras com as pessoas felizes, se divertindo, vestidos com roupas de banho (biquíni, sunga etc) e a imagem final de um coco verde sendo aberto e jorrando água.

As imagens coloridas do centro da cidade, o maracatu como símbolo cultural, as praias e o coco verde nos remetem para o passado recente, o Recife da década de 1990. Como mencionado anteriormente essa década foi marcada pelo crescimento da violência e, até 1994, pela hiperinflação, mas também pela grande movimentação cultural. Entre os jovens foi o momento do *maguebit* com a ocupação dos espaços públicos e para o governo municipal o momento de reverter a imagem negativa da cidade. Assim, com intuito de recuperar a auto-estima do recifense a prefeitura da cidade criou a campanha Recife Alto Astral, no ano de 1993, gestão de Jarbas Vasconcelos, cuja marca era um coquinho verde sorrindo, e investiu na recuperação da Rua do Bom Jesus, no bairro do Recife, como uma estratégia de atração turística (BALBINO; VERAS, 2016).

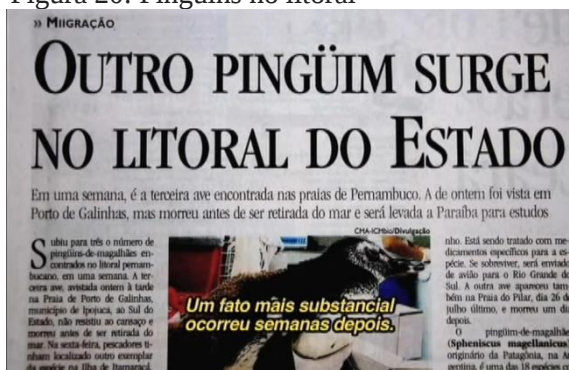
Se as imagens lembram uma seleção propícia para a venda de um destino turístico, o áudio segue em um caminho oposto, diz o jornalista: “Recife é uma cidade bela com cheiro forte de maré, frutas e urina. Essa ‘Veneza Brasileira’ é cortada por um caldo escuro que já foi um rio: o Capibaribe” (RECIFE FRIO, 2009, 2’28” – 2’39”). Assim o imaginário do Recife colorido, plano e marcado pela beleza das águas dos rios e de suas pontes é questionado. O rio é um caldo poluído, as novas edificações, sobretudo em Boa Viagem, são altas com um *skyline* que ultrapassa a tela, a maioria das imagens em que aparecem pessoas é da praia e não do centro da cidade. No filme, a cidade tropical faz parte do passado por conta da mudança climática, mas fica a reflexão: ainda cabe o imaginário do Recife como a Veneza Brasileira?

É interessante que ao analisarmos os filmes de forma cronológica, essa imagem do Recife dos rios e das pontes com a arquitetura de influência europeia já fazia parte do passado e da memória dos personagens, tal como no álbum de fotografias de *Enjaulado* ou da busca pelo Recife em Kiev por Dasha em *Noite de Sexta Manhã de Sábado*. Ao compreendermos a memória como um arranjo de signos, de vestígios e de monumentos (RANCIÈRE, 2013, p. 159), *Recife Frio* vem exatamente provocar ao colocar a não valorização desses componentes a partir de uma premissa falsa.

O cineasta parece querer nos lembrar que embora não sejam elementos importantes para compor a representação da cidade em seus filmes, eles existem e estão aos poucos perdendo o seu valor. Nesse sentido, Fernandes e Leal (2016), apontam que *Recife Frio* manuseia os falsos depoimentos sobre o passado tropical da cidade para que a memória urbana venha à tona e gere uma espécie de memória afetiva no público.

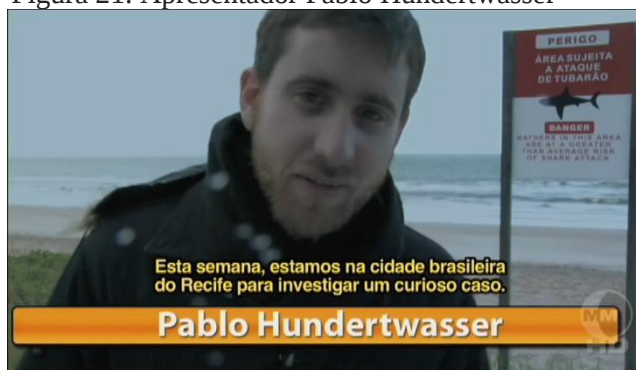
Ao realizar uma ficção científica em formato de falso documentário, o diretor tem a total liberdade de lançar mão de fatos inverossímeis em relação ao que acontece na cidade e, ao mesmo tempo, suscitar reflexões sobre a realidade local. O paralelo entre a aparição de pinguins no litoral pernambucano, Figura 20, e os tubarões presentes na placa atrás do apresentador, na Figura 21, é imediato. Assim como no filme, mudanças na natureza provocadas por fatores externos que intrigam os cientistas, fizeram surgir animais (tubarões⁵⁶) próximo a orla. Se no filme a aparição dos pinguins faz com que seja revisto todo o sentido de um negócio na área do turismo, como a pousada do francês Patrick Martin (Yannik Olivier), no Pernambuco real os ataques de tubarão a surfistas e banhistas nas praias da RMR alteraram os hábitos dos frequentadores da orla, bem como a imagem turística de sua capital.

Figura 20: Pinguins no litoral



Fonte: RECIFE FRIO, 2009, 1'51''

Figura 21: Apresentador Pablo Hundertwasser



Fonte: RECIFE FRIO, 2009, 2'

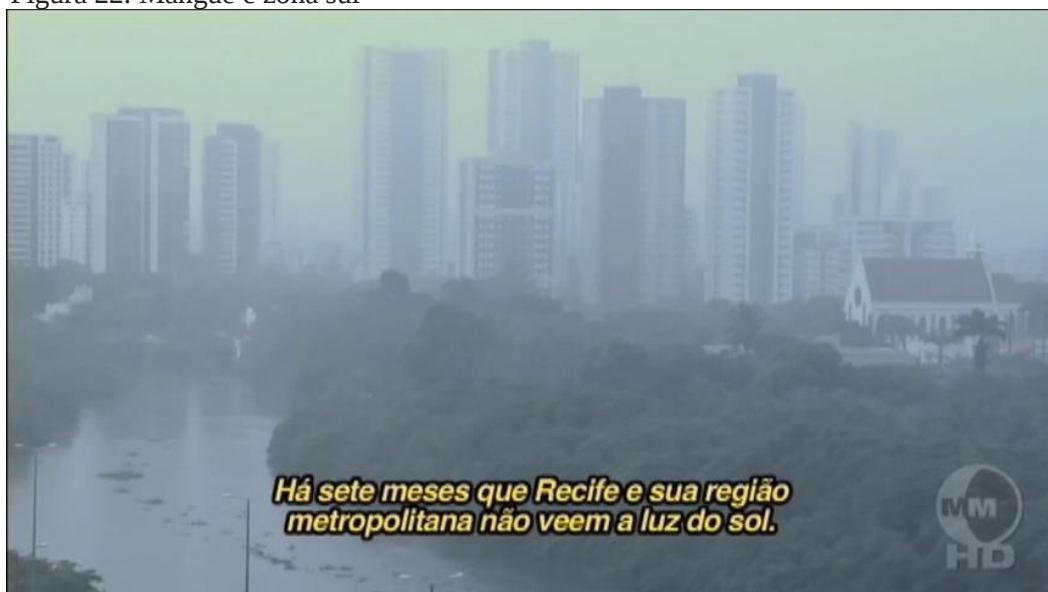
Outro detalhe que chama a atenção é o letreiro luminoso no prédio da prefeitura que indica as informações da meteorologia e a frase “A grande obra é aquecer as pessoas”, uma ironia em relação ao slogan da Prefeitura do Recife no primeiro mandato do Prefeito João Paulo (anos 2001 a 2004): “A grande obra é cuidar das pessoas”. A frase é refletida no prédio após o relato das pessoas que vivem em condições precárias, os pobres e moradores de rua, que precisam acender fogueiras para se aquecerem. Para o narrador o frio torna ainda mais

⁵⁶Em 1992 Pernambuco começou a registrar oficialmente ataques de tubarões na própria costa. O auge ocorreu em 1994, quando 10 pessoas foram atacadas. De lá até junho de 2018 foram registrados 62 ataques, nos quais 24 vítimas morreram. O fenômeno imprimiu um estigma às praias urbanas da Região Metropolitana do Recife e mudou a relação dos moradores locais com um dos seus principais atrativos turísticos. Entre as diversas hipóteses levantadas para as causas da frequência dos ataques a maioria delas converge para a influência das modificações ambientais provocadas pelo crescimento desordenado das cidades, como a supressão de manguezal e poluição que diminuem a oferta de alimentos para os predadores, e a realização de grandes obras na zona costeira, como o Porto de Suape, que podem ter alterados as correntes marinhas. (CORREIO, 2018).

visível a desigualdade social na cidade. A ironia é que se a grande obra é aquecer/cuidar das pessoas, ela parece inacabada.

É interessante notar, neste ponto, que o Recife passa a ser representado por áreas e construções diversas. Podemos ter uma visão diferente da divisão espacial da cidade, conforme pode ser observado nas Figuras subsequentes e comentado a seguir. Na Figura 22 aparece o rio com a vegetação de mangue em suas margens e com a zona sul da cidade no horizonte demarcada pelos prédios altos; a Figura 23 traz o centro da cidade com o casario antigo conflitando com os prédios ao fundo; e a Figura 24 um bairro popular constituído preponderantemente por casas e construções de até três andares, provavelmente ampliadas posteriormente, o chamado “puxadinho”⁵⁷.

Figura 22: Mangue e zona sul



Fonte: RECIFE FRIO, 2009, 3'08"

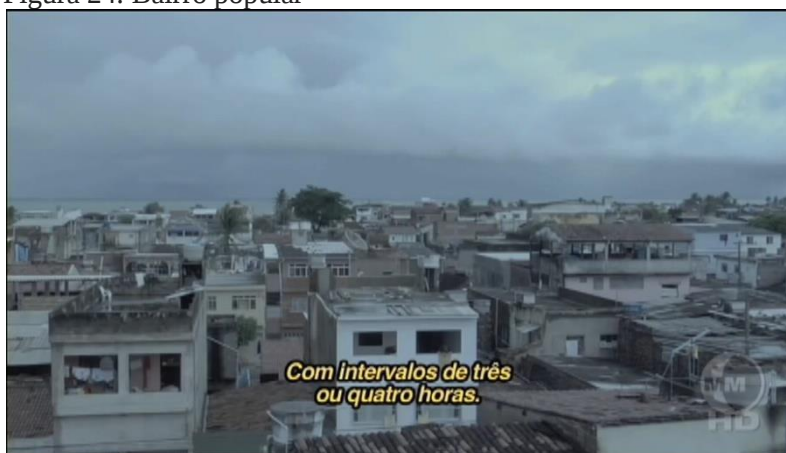
⁵⁷ É um termo popular para designar uma extensão ou anexo em um imóvel, em geral construído de forma irregular e fora do lote permitido, através do qual a população de baixa renda tenta resolver o problema de espaço.

Figura 23: Centro do Recife



Fonte: RECIFE FRIO, 2009, 3'15''

Figura 24: Bairro popular



Fonte: RECIFE FRIO, 2009, 3'21''

A inserção dessas paisagens, após as ironias em relação aos governos municipais, nos remete para a responsabilidade da Prefeitura da Cidade do Recife sobre as transformações urbanas da cidade, como por exemplo, temos tanto a ampliação da verticalização após a aprovação da lei de uso e ocupação do solo, Lei nº 16.176/96, que permite a construção de empreendimentos imobiliários sem limite de altura na maior parte do seu território, como a limitação do gabarito em alguns bairros da zona norte regulada pela Lei municipal nº 16.719/2000, conhecida como a Lei dos 12 Bairros.

No filme, apesar de o frio atingir principalmente os pobres, levando até aos casos de morte, os abastados da cidade são atingidos de outra forma: “são vítimas arquitetônicas do frio” (RECIFE FRIO, 2009, 13'56"). Diferentemente das casas dos bairros populares, que muitas vezes são construídas sem a orientação profissional de arquitetos e/ou engenheiros, os moradores da Avenida Boa Viagem, representados no curta metragem pela família Nogueira, vivem em construções projetadas para aproveitar melhor a entrada de vento e trazer mais

conforto. Em uma cidade tropical, os novos apartamentos na beira mar se configuram como um dos metros quadrados mais caros da cidade. Além da perda de valor financeiro com o imóvel, a família Nogueira sofre, assim como toda a cidade, com a construção não adaptada ao frio.

No entanto, é na busca pelo conforto que se estabelece o conflito entre o filho do casal (Pedro Bandeira) e a empregada doméstica (Gleice Bernardo de França), que mora na casa dos patrões, no quarto dos fundos e, conseqüentemente, mais quente. Está clara a relação de poder entre patrão e empregada, no momento em que o quarto da empregada passa a ser o mais confortável devido à temperatura, Gleice é obrigada a trocar de cômodo com o filho do casal. Para os patrões (Djanira Pessoa Correia e Júlio Rocha) ela está incomodada devido ao frio, mas também por se sentir “um peixe fora d’água”, pois nunca morou em uma suíte. Já para Gleice, a troca não compensa, pois “o frio é maior do que a vista” (RECIFE FRIO, 2009, 16’05 – 16’14). Apesar de expressar diretamente a sua insatisfação, Gleice é ignorada e a troca dos quartos permanece, podemos considerar que ela representa um corpo inaudível dentro da experiência comum partilhada (RANCIÈRE, 2009).

Não é apenas uma relação de poder desigual, essa passagem do filme faz uma crítica ao caráter de servidão e de como essa herança da escravidão está materializada na arquitetura dos imóveis das classes alta e média através do quarto da empregada, “um fantasma moderno da senzala”. O quarto da empregada é o menor cômodo e mais quente de uma casa ou apartamento, com pequenas janelas ou até sem janelas. As Figuras 25 a 28 ilustram a localização do cômodo em diferentes imóveis, a sequência de imagens dura o tempo de fala de uma única frase “invariavelmente ficam na parte de trás das construções, no poente.” (RECIFE FRIO, 2009, 15’16 – 15’20).

Figura 25: Quarto da empregada 1



Fonte: Recife Frio, 2009, 15’16.

Figura 26: Quarto da empregada 2



Fonte: Recife Frio, 2009, 15’17

Figura 27: Quarto da empregada 3



Fonte: Recife Frio, 2009, 15'18.

Figura 28: Quarto da empregada 4



Fonte: Recife Frio, 2009, 15'20

Ao relacionar a arquitetura dos imóveis com a questão da escravidão a partir do quarto da empregada, o cineasta mostra de outro jeito o que não era facilmente visto (RANCIERE, 2012a): no Recife⁵⁸ a empregada doméstica assalariada surge da condição específica de escrava em consequência de, antes de 1830, a maioria dos trabalhadores alforriados eram mulheres negras e mulatas que, mesmo quando submetidas a humilhações, assédios e estupros, continuavam a trabalhar para os antigos senhores, pois trabalhar nas ruas era sinônimo de insegurança, morte, prostituição e fome (BRUSANTIN; PONTES, 2013).

Esse aspecto ressalta duas questões relevantes para a compreensão do comportamento da sociedade brasileira que reverberam na arquitetura e no uso do espaço público. A primeira é a desigualdade de tratamento das trabalhadoras domésticas em relação aos outros, o que as tornava até 2015⁵⁹ uma mão de obra extremamente barata e naturalizava ainda mais a condição de servidão ao incentivar a moradia na casa dos patrões, sem necessariamente seguir um horário regular de trabalho. A outra questão é o significado da rua como local não apropriado por significar um lugar de perigo desde a época anterior a abolição da escravidão, o que pode explicar o distanciamento da população da rua na cidade contemporânea não apenas como um reflexo da violência dos dias atuais, mas também como algo culturalmente herdado de outras gerações.

Outra referência arquitetônica diretamente citada no filme é o livro do arquiteto *Armando de Holanda, Roteiro para construir no Nordeste: arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados*, publicado nos anos setenta, pela Universidade Federal de

⁵⁸ Embora o dado seja sobre o Recife, consideramos que essa herança não é restrita ao município, mas é de todo o Brasil, sendo mais evidente nos estados em que utilizaram uma maior quantidade de a mão de obra escrava dos negros, fruto da influência da colonização portuguesa.

⁵⁹ Apenas em 2015, foi sancionada pela Presidenta Dilma Rousseff a Lei Complementar 150 que regulamenta o trabalho doméstico e confere os direitos trabalhistas comuns a outras categorias profissionais. (Lei complementar 150 de 1º de junho de 2015; Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LCP/Lcp150.htm Acesso em 07 dez 2018).

Pernambuco. No filme, a visão de Holanda de criar construções humanas e generosas parece impossível por conta da mudança climática. No entanto, o que se destaca é que mesmo antes do frio as antigas idéias de Holanda já não eram referência na cidade, uma vez que o Recife já sofria com “o medo paralisante da violência” (representado por grades nas janelas e metais nos muros, da mesma forma que nos filmes *Enjaulado* e *Eletrodoméstica*) e com “a feiúra do urbanismo agressivo”.

Sincronizando o áudio (voz em off do narrador) com as imagens, o plano sequência problematiza o desenvolvimento urbano capitalizado pelo mercado imobiliário, com algumas características previstas nas premissas do urbanismo moderno (GEGNER, 2016), como por exemplo, as linhas retas, e as suas possíveis consequências, conforme pode ser visto na citação a seguir e nas Figuras 29 a 36(4):

O espaço urbano caótico, piorado por uma especulação imobiliária fora de controle abria espaço para a desumanização das cidades. Provavelmente, sem que muitos nem percebam partes do Recife foram transformando-se em paisagens de linhas e ângulos retos. Estéreis. Repetitivas. Nessa desordem o elemento humano foi achatado, as ruas ficaram inóspitas. Durante nossa estadia no Recife vimos ruas cada vez mais desertas. E nos perguntamos onde estão as pessoas? (RECIFE FRIO, 2009, 17’25” – 18’01”).

Figura 29: Espaço caótico



Fonte: RECIFE FRIO, 2009, 17’25.

Figura 30: Torres gêmeas



Fonte: RECIFE FRIO, 2009, 17’29

Figura 31: Torres altas



Fonte: RECIFE FRIO, 2009, 17’34.

Figura 32: Linhas e ângulos retos



Fonte: RECIFE FRIO, 2009, 17’38”.

Figura 33: Paisagem repetitiva



Fonte: RECIFE FRIO, 2009, 17'41".

Figura 34: Elemento humano



Fonte: RECIFE FRIO, 2009, 17'45".

Figura 35: Ruas inóspitas



Fonte: RECIFE FRIO, 2009, 17'49".

Figura 36: Ruas desertas



Fonte: RECIFE FRIO, 2009, 17'56".

As imagens remetem para uma cidade que não foi projetada pensando no deslocamento das pessoas a pé, ou mesmo para as pessoas (GEHL, 2014), uma vez que a barreira física e, a consequente, falta de comunicação com o lado externo tornam a rua um ambiente ainda mais hostil. Há uma grande diferença entre os portões de grades e a altura do edifício de *Enjaulado e Eletrodoméstica* e os muros e prédios destacados em *Recife Frio*. Os muros lembram mais um componente de segurança de fortalezas (ou presídios) do que a separação de uma residência ou estabelecimento comercial da rua. Já a altura das edificações pode ser um fenômeno que foi acelerado recentemente, visto que, segundo Fernandes e Leal (2014), 19 dos 20 prédios mais altos da cidade erguidos até 2011 foram construídos nos dez anos anteriores, e simboliza “uma ideia de progresso que prioriza a capitalização do solo em detrimento do bem estar social.” (FERNANDES; LEAL, 2014, p.8)

Em relação à pergunta onde estão as pessoas? A resposta é o *Shopping Center*, um local fechado, protegido do frio, repleto de opções de lazer para as crianças em mais um dia de chuva. Refletimos que não é do frio que as pessoas se protegem, na realidade é a busca de um lugar seguro, então nada melhor do que a utilização do espaço ilhado com segurança privada do centro comercial. Não se trata apenas de um local de compras, mas sim um espaço

bloco que reúne uma gama de serviços e simbolizam a segregação do espaço público (LEITÃO, 2005). A centralidade do comércio, que era na rua, passa para o *shopping*, interferindo no entorno devido ao fluxo de pessoas e automóveis.

Se no filme as pessoas frequentam o *Shopping Center* para se proteger do frio, no Recife tropical parece ser uma opção de lazer e comércio recorrente, visto que o município tem em torno de 10 estabelecimentos comerciais desse tipo, entre os quais pelo menos 5 de grande porte⁶⁰. O mais recente foi inaugurado no ano de 2012 e ocupa um total de 295.000 m² de área construída, com 6.200 de vagas de estacionamento, no início da zona sul da cidade, às margens do encontro entre o rio e o mar, na Bacia do Pina, e modificou a paisagem e a circulação de veículos na região.

Após as cenas no *shopping*, a câmera foca em uma série de aparelhos de televisão que estão transmitindo o jornal local, o Canal 7 Notícias, no qual a âncora do noticiário (Graça Araújo) está apresentando os resultados de uma exposição fotográfica realizada por detentos do Presídio Professor Anibal Bruno⁶¹. As fotos tiradas por aparelhos celulares mostram as formações das nuvens, a ironia além da presença dos próprios celulares no presídio, o que é proibido por lei, é que não há imagens de muros e em apenas uma aparece grade. Ou seja, há mais grades e muros altos nas residências do que no presídio. Após a reportagem da exposição, entra uma matéria sobre a previsão do tempo, contudo, o mais interessante são as notícias que passam por escrito embaixo da tela, tais como: “construtora anuncia derrubada do Palácio do Governo⁶² para a construção da torre residencial Campo das Princesas”; e “socialite afirma que gente pobre está mais ‘chic’ passando frio” (RECIFE FRIO, 2009, 19’57 – 20’25).

⁶⁰ Através de uma busca no Google listamos 10 centros comerciais apenas no município do Recife espalhados pelo centro, zona norte e sul da cidade, são eles Shopping Recife (Boa Viagem), Plaza Shopping (Casa Forte), Espinheiro Shopping (Espinheiro), Shopping Tacaruna (Santo Amaro), Paço Alfândega Shopping (Bairro do Recife), Shopping Parnamirim (Parnamirim), Praia Sul Shopping (Boa Viagem), Shopping ETC (Aflitos), Shopping Boa Vista (Boa Vista), Shopping Rio Mar (Pina).

⁶¹ Localizado a 7 km do centro do Recife, o Complexo do Curado, que abriga três unidades prisionais e mais de 7 mil presos, é o maior do Brasil e um dos maiores da América Latina quando o assunto é população carcerária e possui várias denúncias de violação extrema de direitos humanos. Para maiores informações vide a reportagem: <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2016/06/maior-cadeia-do-brasil-tem-favela-e-area-minha-cela-minha-vida-para-presos-vip.html> Acesso em 04 dez 2018.

⁶² O nome da edificação é Palácio do Campo das Princesas, fundado em 1841, batizado assim após hospedar em 1859 o imperador Dom Pedro II, sua esposa e filhas (as princesas). Localizado no bairro de Santo Antônio, no Recife, chama atenção pelo seu estilo arquitetônico eclético e o neoclássico. É também chamado de Palácio do Governo, pois é a sede do governo de Pernambuco. Recentemente passou por uma reforma e foi aberto ao público para visita. Para maiores informações vide o site do governo: <http://www.pe.gov.br/b/7491> Acesso em 04 dez 2018.

Entre os absurdos das notícias percebemos a naturalização da demolição de construções históricas e/ou baixas para a construção de torres residenciais, o que nos remete à Figura 30(4) apresentada anteriormente, que mostra dois edifícios residenciais construídos em 2008, na beira do rio, próximo ao bairro do Recife, os quais destoam de toda a paisagem ainda preservada da área. Apelidadas pela população por “Torres Gêmeas”, há um X nos edifícios como se fossem alvos a serem derrubados. Já a notícia da socialite demonstra a falta de empatia com a população pobre, um olhar superficial em relação aos problemas das outras pessoas.

O filme mostra também uma série de pessoas que se adaptam à nova situação, aparentemente todos são ligados às artes e de camadas menos abastadas, tais como: a dupla de repentistas (Pinto e Patativa) que “improvisam” versos sobre a situação da população na favela e citam as várias ruas da cidade; o personagem do Papai Noel (Antônio Paulo), que considera benéfico o novo clima, dado que antes existia a necessidade de vestir roupas nada adequadas ao clima tropical para a caracterização do personagem; o vendedor de artesanato (Jr Black) no Mercado de São José que mostra as adaptações nas peças mais vendidas; e, por fim, as pessoas que dançam ciranda na beira mar acompanhando Lia de Itamaracá.

Nas cenas de arquivo de Clodoaldo Alves, o Papai Noel profissional, percebemos várias pessoas no centro da cidade provavelmente realizando compras de natal. Crianças, adolescentes e até uma adulta tiram fotos com o “bom velhinho”, aparentemente, pelo vestuário, compreendemos que são pessoas simples. A dúvida é: será que com o frio elas passaram a frequentar o *shopping*? Não há resposta no filme, mas há indícios de que não. Primeiro que o próprio Clodoaldo faz o Papai Noel do comércio de rua e se ele está feliz com o novo clima provavelmente permanecerá trabalhando na mesma localidade. Além disso, assim como os comerciantes do Mercado de São José, localizado no centro da cidade, adaptaram seus produtos, também o comércio de rua o fez para continuar vivo passando a vender vestuário de frio (as cenas sobre o varejo no centro da cidade está entre os minutos 3’38 e 3’47).

O filme finaliza com uma ciranda na beira mar com Lia de Itamaracá cantando na praia e as pessoas agasalhadas dançando. Para Nunes (2016), a cena desconstrói a alteridade discursiva estrangeira do Recife como destino turístico apenas pelas suas qualidades climáticas, mostrando que há um espaço para a cultura popular dentro do jogo de correlação de forças da produção cultural. Ademais simboliza a resistência dos brincantes, que no filme continuam fazendo o que gostam mesmo em condições climáticas adversas, e no Recife

sobrevivem a despeito da pasteurização cultural representada pelos programas de televisão. A ciranda na beira mar também representa, em conjunto com o luau em Marinha Farinha (citado no começo do filme), uma pista de que as pessoas frequentam as praias sem sinal de medo, diferentemente de *Noite de Sexta Manhã de Sábado*.

É interessante notar que *Recife Frio* é o primeiro filme de nosso *corpus* de pesquisa que apresenta tanto a pobreza quanto a riqueza extrema medidas a partir das condições de moradia das pessoas, a habitação pode ser percebida como a unidade de medida da situação financeira e social da população da cidade. Como podemos observar, por exemplo, nas cenas em que algumas pessoas estão na rua acendendo fogueira para se aquecer, enquanto outras planejam se mudar de seu frio apartamento de luxo à beira-mar.

Além disso, o filme também inaugura, dentre os filmes já apresentados, uma ligação entre o passado e o presente (que está no futuro). A nostalgia do passado tropical está relacionada às imagens de uma ficção de cidade, feita para a venda de um pacote turístico. Já o passado escravocrata, que ainda influencia tanto a relação entre pessoas de classes sociais diferentes quanto o desenho das plantas dos imóveis das classes média e alta, questionado pelo olhar do estrangeiro, parece uma herança naturalizada pela própria cidade.

Recife é apresentado como poluído, feio, desordenado e opressor. Essa opressão é representada tanto com o descaso em que a desigualdade social é tratada pelos personagens mais ricos (número de pessoas que moram nas ruas, a empregada doméstica que é obrigada a trocar de quarto e o desdém da socialite ao falar das roupas) quanto na altura dos prédios e muros. Assim, percebemos a cidade do filme como fria, não relacionada à fictícia mudança climática, mas na apatia e isolamento de grande parte das pessoas.

Há uma ligação direta entre medo, feiúra e traçado urbano. Deste modo também estão presentes os elementos da baixa frequência da população nos espaços públicos (como as ruas), dos sistemas de segurança dos edifícios, que vão além das grades nas janelas e portas, e da permanência dentro do local fechado para o lazer (nesta obra simbolizada pelo *Shopping Center*). No entanto, diferentemente dos outros filmes, os personagens da classe média não são protagonistas da trama e os atos de resistência e ocupação dos espaços estão relacionados aos artistas populares, brincantes e comerciantes de rua.

Recife Frio é o primeiro filme de nosso *corpus* de pesquisa que aborda diretamente na narrativa o mercado imobiliário e a sua interferência na urbanização da cidade e, conseqüentemente, na vida das pessoas. Essa relação é amplificada nos longas metragem *O Som ao Redor* e *Aquarius* conforme apresentada no próximo capítulo.

6 FILMAGEM: que cidade é essa?

Após o ensaio é chegada a hora da filmagem. Seguindo o roteiro teórico, a trilha metodológica e com as referências dos discursos evidenciados no capítulo anterior, partimos para a análise dos longas metragens tendo em mente que eles ganham destaque pela ampliação do potencial de problematização, pelo tempo de duração das obras, e de alcance da mensagem devido a audiência atingida.

Apesar de maior densidade dos filmes, os objetivos principais do capítulo são os mesmos que o anterior: identificar os elementos que demarcam a cidade do Recife, construções, paisagens e símbolos culturais, e compreender o contexto específico abordado em cada longa metragem, tendo em vista uma descrição da situação problematizada. Desta feita, seguimos o direcionamento analítico já apresentado no ensaio e buscamos indícios (pistas) sobre a construção do(s) imaginário(s) urbano(s) da cidade do Recife sem a preocupação em responder a pergunta de pesquisa ou observar os filmes a partir da hipótese inicialmente formulada.

Assim, dando continuidade à análise dos filmes em ordem cronológica de realização e lançamento, a seguir apresentaremos um tópico para cada obra: *O Som ao Redor* (2012, longa-metragem) e *Aquarius* (2016, longa-metragem).

6.1 O SOM AO REDOR

O longa metragem *O Som ao Redor* utilizou locações nos municípios do Recife, Palmares, Bonito e Vitória de Santo Antão, todos em Pernambuco, no ano de 2010, representando duas paisagens: a cidade e o campo, com predominância do ambiente urbano do Recife. Não há no filme uma localização exata sobre o Recife, no entanto, para quem conhece a obra do diretor ou a cidade facilmente reconhece que se trata mais uma vez da região de Setúbal. 70% das filmagens foram realizadas na Rua José Moreira Leal, a mesma locação dos filmes *Enjaulado* e *Eletrodoméstica* e que também aparece em algumas cenas de *Recife Frio*. Algumas imagens aéreas da cidade e planos utilizados nos filmes anteriores se repetem em *O Som ao Redor*. Já para quem não conhece a cidade, real ou fílmica, a informação é dada na sinopse do filme. O sotaque, as expressões e as músicas também auxiliam na identificação da localização.

Entretanto, a não indicação direta do lugar na narrativa amplia o alcance do espaço, pois Setúbal passa a representar não apenas o Recife, mas um microcosmo da vida em uma cidade grande no Brasil. Um conjunto de ruas como representação da diversidade da vida urbana em um local de planejamento urbano controverso – ruas estreitas, prédios altos e cada vez menos casas. Para Nagib (2017), a verticalidade que prevalece no filme, extingue qualquer exibição possível de identidade, seja local ou nacional, sob a forma de paisagens monumentais comuns no cinema novo dos anos 1960 e na retomada do cinema brasileiro dos anos 90, e “localiza os atuais males metropolitanos que cercam Recife dentro de um contexto global que facilita um diálogo internacional.” (NAGIB, 2017, p. 354).

O filme, que é dedicado a Jocelice, mãe do realizador, historiadora e pesquisadora da Fundaj, que em seu doutorado estudou os diários do abolicionista André Rebouças e, conforme apresentado no capítulo sobre a trilha metodológica, influenciou a visão de mundo do cineasta, inicia com uma série de fotografias estáticas em preto em branco, remetendo à ideia de passado de um ambiente rural. Um engenho de cana de açúcar ainda em funcionamento com a casa grande, a plantação e os trabalhadores. As fotos do engenho e a dedicatória do filme são um indício de que a narrativa se aprofunda na relação do passado escravocrata de Pernambuco com repercussões no ambiente contemporâneo, tal como iniciado em *Recife Frio* ao abordar a questão do quarto da empregada.

Depois das fotografias, há um corte para o contemporâneo, não há data precisa, mas alguns elementos que aparecem ao longo do filme, como por exemplo, as “Torres Gêmeas” empreendimento lançado em 2008 e os aparelhos celulares majoritariamente de modelos tradicionais, os chamados *dumbphones*, indicam que a história retrata o período que foi filmado, final da primeira década do século XXI. Esse período da história coincide com o momento em que o Brasil conseguiu retomar o crescimento econômico, apesar da crise financeira dos Estados Unidos, através da ampliação do mercado consumidor, fruto da melhoria na distribuição da renda ocorrida durante os Governos do Presidente Luis Inácio Lula da Silva, entre os anos de 2003 a 2010 (CURADO, 2011) e do aquecimento do mercado imobiliário com a ampliação das formas de financiamento, lançamentos de novas unidades habitacionais e a busca por imóveis pela classe média (G1, 2016a).

A primeira sequência mostra dois pré-adolescentes andando de bicicleta e patins no estacionamento de um edifício e que depois se juntam a várias crianças na quadra do prédio para brincar. A câmera nos conduz ao contraste do local repleto de vida (com brincadeiras e jogos) cercado por grades e com babás uniformizadas, responsáveis pela segurança dos

garotos, como pode ser visto na Figura 37. A cena termina com parte das crianças admirando a imagem e o barulho da serra elétrica utilizada por um trabalhador para concertar a grade da janela do vizinho. Nessa sequência inicial percebemos vários elementos discursivos presentes nos filmes anteriores: a ênfase nas grades, o lazer em local fechado e o trabalho doméstico feminino (representado pelas babás).

Figura 37: Brincadeira protegida



Fonte: O SOM AO REDOR, 2012, 3'15"

Ainda nessa sequência podemos perceber tanto a importância da imagem quanto do som no filme. Rodado em 35 mm, com enquadramento *scope*, em *O Som ao Redor* há um destaque para os planos abertos para a apresentação da cidade e dos espaços internos das moradias. Além disso, constatamos que mesmo nas cenas dos interiores dos domicílios, a cidade se faz presente através do som: ruídos de construção (como o bater de estacas), carros, alarmes, latidos de cachorros e pessoas falando.

A história, que é dividida em três partes: cães de guarda, guardas noturnos e guarda-costas, tem como foco principal os habitantes, visitantes e trabalhadores de uma determinada rua, cuja maioria dos imóveis pertence ao personagem Francisco (Waldemar José Solha) e sua família, e é formada por uma série de pequenos incidentes, cenas do cotidiano. O primeiro capítulo, cães de guarda, tem o objetivo de apresentar os personagens, os espaços e os dispositivos de segurança existentes.

A primeira personagem apresentada é Bia (Maeve Jinkings), casada, mãe de Nelsinho (Felipe Bandeira) e Fernanda (Clara Pinheiro de Oliveira). É o mesmo núcleo familiar do filme *Eletrodoméstica* e algumas cenas se repetem em *O Som ao Redor*, mas como se trata de um longa metragem e outro contexto, convém explorá-los um pouco mais. Assim como no

curta metragem, Bia subverte o papel de “mulher perfeita” fumando maconha e se divertindo com os eletrodomésticos. As diferenças mais marcantes são que no longa metragem a mãe aparece de forma mais amorosa e dedicada à formação dos filhos; os adolescentes aprendem inglês e mandarim de modo a se prepararem para o mercado de trabalho em um mundo globalizado; tem uma faxineira para ajudá-la no trabalho doméstico e trava um conflito pessoal com um dos elementos de segurança presentes no filme: o cachorro do vizinho, cujo latido a incomoda e provoca insônia tal como se o animal estivesse em sua própria casa. A rotina da família serve para ilustrar a vida cotidiana e comum da classe média recifense presente na vizinhança.

A apresentação do personagem João (Gustavo Jahn), neto de Francisco, ocorre de forma simultânea ao de sua amiga Sofia (Irma Brown), da empregada doméstica Mariá (Mauricéia Conceição), que trabalha para a família de João há muitos anos, e das netas de Mariá (Graziela Santos da Rocha e Gabriela Santos da Rocha). A Figura 38 retrata a sala e a cozinha do apartamento de João, cujo tamanho é um indício de que ele é rico. O movimento de câmera mostra a ocupação do espaço, Mariá e suas netas entram pela porta de serviço enquanto João e Sofia dormem na sala. A divisão de classe social é evidenciada pela porta dos fundos e pela área de serviço existente no apartamento. Essa hierarquia social é minimizada em alguns momentos, como por exemplo, quando João e Sofia fazem suas refeições na cozinha ou pelas netas de Mariá que ocupam todos os espaços do imóvel, inclusive o sofá e o quarto de João.

Figura 38: Apartamento de João



Fonte: O SOM AO REDOR, 2012, 7'21"

Posteriormente, enquanto o casal toma café da manhã, Mariá informa que o carro que estava na frente do prédio, um uno branco, foi arrombado. Trata-se do carro de Sofia. Sem quebrar, os ladrões retiraram o vidro do carro e levaram apenas o leitor de cd (som do carro), deixando os três livros que estavam dentro. Percebemos então uma nova semelhança com *Eletrodoméstica*, o arrombamento do carro como um alerta da insegurança do bairro. Destacamos que a ferramenta de segurança disponível, o alarme do automóvel, não funcionou, da mesma forma que o portão no curta metragem também não impediu o dano ao bem material.

Os próximos personagens apresentados são os flanelhinas Adailton (Rubens Santos) e Pacote (Bruno Negaum). Um deles foi quem avisou a Mariá sobre o arrombamento do carro e João os questiona se viram algo e eles negam. Nesse momento, passa o carro de polícia que observa a movimentação, ao nosso olhar a atenção dada pelos guardas talvez ocorra por serem os rapazes negros (estereótipos mais abordados pela força policial do Estado⁶³) e, conseqüentemente, poderiam representar um perigo para João. Em Pernambuco o site jornalístico Marco Zero Conteúdo publicou uma reportagem sobre violência das abordagens policiais para com a juventude negra, na qual uma das entrevistadas relata se tratar também de uma questão de deixá-los longe dos espaços públicos freqüentados pelos brancos:

A polícia foi criada depois da escravidão para evitar que os negros ocupassem a zona central. Para que eles não chegassem à cidade. Estou falando de higienização. Tirar os negros do convívio com as pessoas não-negras. Negro tem que ficar na periferia. Era assim no passado e é assim agora. (SANTANA, 2017).

A denúncia publicada na reportagem do Marco Zero Conteúdo leva para outro patamar a crítica de Soja (2008) de que há um desenvolvimento espacial desigual, ou injustiça espacial, pois incorpora o fator raça como algo mais significativo do que o de classe social. O filme não problematiza diretamente essa interseção entre raça e classe social, nem se aprofunda nessas questões. No entanto, deixa claro o caráter de servidão ligada à raça, pois todos os personagens que assumem o papel de prestadores de serviço (vigias, entregador de água, empregadas domésticas, faxineiras e flanelinhas) são interpretados por atores negros ou pardos. A mensagem política parece ser tornar claro que há uma ordem social na qual as

⁶³ Os jovens negros brasileiros são frequentemente vítimas de ações abusivas das forças policiais, devido a esse problema, o Escritório do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos (ACNUDH) promoveu em 2017, no Rio de Janeiro, uma reunião sobre o chamado “racial profiling”, ou “perfilamento racial”. (Fonte: Nações Unidas, 2017. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/nacoes-unidas-discutem-abordagem-policial-e-racismo-no-brasil/> Acesso em 14 dez 2018).

hierarquias apresentam-se como naturais (MAY, 2010), mas ao longo do filme essa ordem é desafiada nos atos de resistência, o que de certo modo dá voz aqueles que estão em situação de subalternidade (SOUZA, 2013).

Outro aspecto que suscita a reflexão na cena é o motivo pelo qual João não realizou a denúncia do roubo do som do carro para os policiais. Na trama a atitude de João se justifica pela suspeita de que o ladrão seja o seu próprio primo Dinho (Yuri Holanda) e, por isso, tudo pode ser resolvido em âmbito doméstico. Na medida em que entendemos que a maioria dos imóveis pertence a Francisco, o avô de João, e de que a incorporação do serviço de segurança para a rua a tornará cada vez mais parecida com um condomínio fechado, acrescentamos mais duas explicações possíveis para a cena. A publicidade do roubo pode trazer prejuízos para os negócios imobiliários da família, ainda que pequenos, e numa área em que há um comando privado relacionado à segurança, em geral, a presença da polícia não é desejada, como por exemplo, em alguns condomínios fechados brasileiros em que existem casos de delitos praticados pelos moradores (pequenos furtos e vandalismos) e a polícia é mantida distante (CALDEIRA, 2003).

Ainda sobre a cena, podemos dizer que tanto os flanelinhas como os policiais simbolizam dispositivos de segurança, um na extrema informalidade e o outro representando a ordem estatal. A presença de flanelinhas tanto pode ser interpretada como trabalhadores informais que auxiliam motoristas para arrumar lugar para estacionar o carro, zelam pela segurança e, em alguns casos, também oferecem o serviço de lavagem do automóvel, quanto pessoas que se apropriam do espaço público (a rua) para cobrar por um serviço indevido e, de certa forma, configuram-se como uma potencial ameaça para aqueles que se recusam a pagar. Na sequência, percebemos também que os flanelinhas estão mais incorporados ao cotidiano da rua do que a própria polícia.

Vale salientar que no filme os dois agentes de segurança – flanelinhas e policiais – cometem pequenos delitos. Os policiais compram (ou ganham) CD Pirata dos vendedores informais que estão com seus carrinhos na rua, Figura 39. Já o flanelinha Adailton arranha o carro de uma mulher que tinha falado de forma grosseira com ele, Figura 40. A atitude de Adailton pode ser interpretada como um ato de resistência diante da situação de opressão.

Figura 39: CD pirata



Fonte: O SOM AO REDOR, 15'53"

Figura 40: Flanelinha



Fonte: O SOM AO REDOR, 25'57"

Voltando ao personagem João, observamos que ele trabalha como corretor de imóveis, das propriedades de sua família, profissão que não o entusiasma. Ao apresentar um apartamento, cuja entrada do edifício é um corredor branco sem nenhum atrativo estético (poderia ser inclusive o de um hospital), para locação a uma potencial cliente (Rejane Rêgo) e sua filha (Malu Tavares), as primeiras ênfases dadas para o convencimento são os dispositivos de segurança existentes no prédio e as duas vagas na garagem para cada condômino. Há uma repetição na importância dos aparatos de proteção, desta vez para a valorização do imóvel e, agora, adicionada à questão da facilidade de estacionamento do veículo livre do perigo das ruas. O automóvel surge novamente como um elemento de destaque no discurso.

Já ao entrar no apartamento João fala do tamanho (180 m²) e da vista da cidade. Ele ainda mostra o quarto de empregada com janela que, como já apresentado em *Recife Frio*⁶⁴ e

⁶⁴ Além da presença nas obras de Kleber Mendonça Filho, Nagib (2017) destaca que a relação entre patrões e empregados domésticos se configura como um tema contemporâneo recorrente no cinema nacional, como, por exemplo, nos filmes tais como *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), *Casa Grande*

novamente enfatizado, trata-se do cômodo mais quente. Da varanda, a garota vê o Recife, é um conjunto de prédios que se perde no horizonte, essa parece ser a paisagem da cidade, como pode ser visto na Figura 41. Embora não se consiga ver nada além de prédios no horizonte, ainda assim é tratada como uma vista privilegiada uma vez que as construções mais próximas do edifício são mais baixas, além disso, a cena ressalta os detalhes que só podem ser vistos do alto, ou mudam de perspectivas quando vistas de cima, como por exemplo, a coroa de flores no pilotis do edifício. Nesse sentido o filme traz várias cenas da perspectiva da cidade do alto, tais como frases escritas no chão da rua, criança que joga bola e, sobretudo, imagens dos prédios.

Figura 41: Vista da varanda



Fonte: O SOM AO REDOR, 17'50''

Outro imóvel que tem destaque no filme é a casa de Anco (Lula Terra), tio de João, Figura 42. É uma casa de portão de grade baixa, com combogó e uma grande porta de vidro, cujo projeto arquitetônico parece ter seguido o roteiro de construção no nordeste presente no livro do arquiteto Armando de Holanda, exibido em *Recife Frio*. A existência da casa na vizinhança demarca uma posição de seus moradores contrários ao desenvolvimento urbano do local. Cercada por dois prédios, simboliza uma casa de pessoas que, aparentemente, não têm medo ou não o demonstram através da arquitetura da casa.

(Felipe Barbosa, 2014) , *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2015), *Domésticas* (Fernando Meirelles e Nando Olival, 2001) e *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

Figura 42: Casa de Anco



Fonte: O SOM AO REDOR, 2012, 16'22''

Não ter medo, ou não demonstrá-lo, não significa descuidar da segurança, o que de certa forma é dito por Anco a Clodoaldo (Irândhir Santos), como podemos observar no diálogo abaixo, e evidenciado no monitor da câmera de segurança que projeta a imagem de fora da casa.

- Anco: Clodoaldo você está vendo a minha casa, né? Minha casa é a única da rua, talvez até do bairro inteiro, aqui não tem nada ostensivo de segurança, tá vendo né Clodoaldo?
- Clodoaldo: Eu já tinha percebido. Seu Anco, eu acho a sua casa arretada, bom seria se a rua toda fosse assim, mas e a violência deixa? Com a sua licença, mas eu até tinha reparado que o senhor colocou câmera de vigilância ali.
- Anco: Clodoaldo isso é detalhe, a gente tem que fazer alguma coisa. (O SOM AO REDOR, 2012, 31'40'')

O diálogo acima ocorre após Clodoaldo fazer uma oferta de serviço de segurança para garantir a tranquilidade dos moradores. De acordo com sua descrição para João e Anco trata-se de um trabalho preventivo que funciona mediante a colaboração opcional de uma taxa de R\$ 20,00 (vinte reais) por morador. Há um visível desconforto do tio e do sobrinho em relação ao serviço ofertado por Clodoaldo, pois, afinal, quem são essas pessoas e quem os contratou? As dúvidas continuam para além das que são verbalizadas pelos personagens: os seguranças são pessoas treinadas? São ex-policiais, ex-funcionários de empresas de segurança privada ou ex-militares? Andam armados? É um serviço legal? A não aceitação do serviço representa uma ameaça para o morador? Qual a percepção dos outros moradores sobre a necessidade do serviço e a presença dos seguranças?

O grupo de vigilantes pode ser entendido como sendo uma milícia, ou seja, pessoas que tomam para si a função de proteger e dar “segurança” em vizinhanças ameaçadas por assaltantes e/ou traficantes. Há uma diversidade de formas de atuação das milícias, desde os grupos de extermínios comuns na década de 1970 e 1980 no Recife, até a união de moradores e, mais recentemente a atuação de policiais e ex-policiais (principalmente militares), bombeiros e agentes penitenciários, todos com treinamento militar. No Brasil, atuação das milícias é mais comum no Rio de Janeiro⁶⁵, em favelas e comunidades pobres, e se constituem como um poder paralelo “responsável” pela segurança, acesso aos serviços supostamente públicos e controle do território mediante a cobrança de taxas muitas vezes abusivas (ZALUAR; CONCEIÇÃO, 2007). Para prevenir e combater a atuação desses grupos, em setembro de 2012, o Congresso Nacional aprovou a Lei n. 12.720, que tipifica como crime a formação de milícia ou de organização paramilitar.

Os dispositivos de segurança eletrônica, os vigilantes, os muros altos e cercas elétricas se configuram como elementos que cegam a rua, deixando os dois isolados; o interior e o exterior das edificações. Para Costa (2015), esses elementos estão na tônica da representação do Recife, na vida real e na vizinhança de *O Som ao Redor*, e o filme mostra que aparentemente há um entendimento de que os mesmos geram mais segurança e bem estar para a cidade e seus habitantes, contrariando a visão de Jacobs (2011), na qual a segurança nas cidades estaria ligada a diversidade de vida e uso dos espaços públicos, tais como as ruas e calçadas.

Em *O Som ao Redor*, fora o arrombamento do carro de Sofia, até esse momento do filme não há nenhum caso de violência. Além disso, a rua tem vida diurna, há várias cenas de João caminhando, pessoas que andam de bicicleta, vendedores informais de CD e também de crianças jogando bola, como pode ser visto na Figura 43, o que amplia ainda mais o questionamento sobre a real necessidade do serviço ofertado por Clodoaldo, visto que no bairro circulam policiais e os próprios moradores possuem diversos dispositivos de segurança. Ao inserir um grupo de vigilantes privados para realizar a segurança em um bairro de classe

⁶⁵ No Rio de Janeiro, as milícias nasceram no vácuo do poder público em meados dos anos 2000 e os grupos de “autodefesas comunitárias” foram apoiados e encorajados por governantes, cresceram e hoje concorrem com as facções de traficantes pelo controle das “prefeituras” dos bairros. Os “seguranças comunitários” se tornaram, também eles, senhores da vida e da morte, sendo acusados de vários crimes como, por exemplo, o assassinato da Vereadora Marielle Franco, e com ligação com políticos, empresários e agentes de segurança do Estado. (Fonte: OLLIVEIRA, Cecília; COUTO, Maria Isabel; HIROTA, Renata; SPAGNUOLO, Sérgio. Tá tudo dominado: exclusivo as milícias assumiram o controle do Rio de Janeiro. **The Intercept**. 5 abr, 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/04/05/milicia-controle-rio-de-janeiro/> Acesso em 26 dez 2018.

média, o filme desvela três sentidos: a paranoia de segurança ou medo do diferente da classe média brasileira, a ausência ou falta de confiança nas forças estatais e a lucratividade dos serviços de segurança privada com o aumento dos níveis de violência ou da sensação de insegurança.

Figura 43: Futebol na rua



Fonte: O SOM AO REDOR, 33'59"

Essa possibilidade de lucro com o medo, ou da indústria do medo, é posteriormente levantada pela personagem Bia na segunda parte do filme. Em um jantar da família, o assunto principal é o novo serviço de segurança da rua, enquanto o marido (Dida Maia) fala que espera poder ter CD no carro novamente, uma vez que a presença dos seguranças pode evitar novos arrombamentos de automóveis, Bia questiona a coincidência do roubo ocorrido na noite anterior e sugere que pode ter sido uma estratégia de marketing do tipo: “piora a doença para dar o remédio” (O SOM AO REDOR, 2012, 53'51"). O comentário de Bia mostra ser uma crítica a toda cadeia de negócios de segurança privada ao sugerir a utilização como estratégia mercadológica a ampliação da sensação de insegurança da população.

Já o desconforto inicial de João e Anco em relação ao novo prestador de serviço de segurança parece não ser corroborado por outros moradores da rua, o próprio Clodoaldo informa que todos, até o limite da casa de Anco, já foram contatados e concordaram com o serviço. Ademais, há várias cenas que evidenciam a aceitação, por exemplo, os condôminos do prédio de João deliberando positivamente sobre a oferta do serviço; Bia pagando a contribuição; um morador deixando a casa sob responsabilidade de Clodoaldo; e os seguranças ambientados com a rotina da vizinhança.

Após as cenas na frente da casa de Anco, João vai visitar Dinho e Clodoaldo segue junto com seu colega de trabalho Fernando (Nivaldo Nascimento) para o apartamento de Francisco. Essas duas sequências expressam a diferença de tratamento entre pessoas de diferentes classes sociais. Na primeira, João vai encontrar o primo e o aguarda sentado no sofá da sala do apartamento, como pode ser observado na Figura 44. Diferentemente da segunda visita, na qual Clodoaldo e Fernando aguardam Francisco na cozinha e em pé, Figura 45, após atravessar dois portões, subir pelo elevador de serviço, a grade da porta e a porta dos fundos do apartamento.

Figura 44: João no apartamento de Dinho



Fonte: O SOM AO REDOR, 2012, 35'12''

Figura 45: Clodoaldo e Fernando no apartamento de Francisco



Fonte: O SOM AO REDOR, 2012, 47'51''

O motivo da visita de João ao primo é uma suspeita de que ele possa ter roubado o som do carro de Sofia. Já a visita de Clodoaldo e Fernando é para pedir a benção de Francisco para o novo serviço que está sendo ofertado na rua. Francisco deixa claro que é proprietário da maioria dos imóveis da vizinhança, mas que não tem tanto poder como já teve antes, que seu interesse é para com o Engenho. A única exigência que Francisco faz é que os dois não

mexam com Dinho, “Ele tá dando muito desgosto ao pai dele, que é meu filho. Mas eu não quero saber de você mexendo com Dinho. Dinho não é com vocês, compreendeu bem?” (O SOM AO REDOR, 2012, 49’26” – 49’40”). O diálogo nos leva a questionar se há uma perpetuação do poder econômico, àqueles que antes eram os donos dos engenhos⁶⁶ são hoje proprietários de vários imóveis na cidade? Os antigos senhores de engenho se modernizaram, mas ainda continuam determinando a atuação da população? Ou de fato seu poder é menor no ambiente urbano?

O filme chama a atenção para a importância do mercado imobiliário para a economia da cidade e a sua divisão territorial⁶⁷. No entanto, a ligação entre os que outrora detinham o controle da principal atividade econômica do Estado e os atuais, não parece ser apenas uma perpetuação do controle do capital, mas sim um desvelar de que da mesma forma que os senhores de engenhos eram considerados fundamentais para o crescimento econômico do estado e simbolizavam o que se tinha de mais injusto em uma sociedade de tradição escravocrata e patriarcal, o mercado imobiliário, embora importante economicamente, representa um vetor de injustiça espacial e social. Ademais destaca que a metrópole contemporânea ainda tem traços, ou valores comumente associados ao passado.

Essa relação se torna mais evidente na parte três do filme, na cena em que João, Sofia e Francisco tomam banho na cachoeira. Com o foco da imagem em João, observamos a água transparente se transformar na cor vermelha. Uma cachoeira de sangue, Figura 46, que apenas o espectador percebe, para João, a água continua a mesma. O vermelho é uma cor quente em geral ligada à paixão e à vitalidade, mas também é a cor do sangue que tanto pode representar a vida quanto a morte. Dado ao fato da cachoeira se localizar no engenho de Francisco surgem às dúvidas: há quanto tempo à família de João possui aquele engenho? Será que os ancestrais

⁶⁶A economia do açúcar foi responsável pela consolidação da colonização portuguesa, através da ocupação de parte da costa brasileira, com a capitania de Pernambuco se destacado na época. Caracterizava-se por uma sociedade patriarcal e escravista, com poderes político, econômico e social concentrados nas mãos dos senhores de engenho e prevalência das grandes propriedades rurais (latifúndios). Mesmo após o declínio do açúcar, a forte diferença social perdurou na sociedade com uma grande distinção entre os senhores de engenho e grandes comerciantes e o restante da população que já ocupava as cidades de Olinda e Recife constituída por pobres livres, escravos urbanos, pretos e pardos forros (a plebe) (SILVA, 2009).

⁶⁷ A sensibilidade da obra em retratar a área de Setúbal como um reflexo do crescente adensamento populacional, das novas construções e dos transtornos urbanos (congestionamentos, verticalização e insegurança) em Boa Viagem é certeiro, afinal, no final dos anos 2000, o adensamento populacional do bairro passou a ser maior que várias cidades da RMR sendo um retrato do crescimento desigual na cidade (Fonte: JC. Crescimento sem equilíbrio no Recife. **Jornal do Commercio**. Recife, 17 nov. 2011. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/noticia/2011/11/17/crescimento-sem-equilibrio-no-recife-22472.php> Acesso em 26 dez 2018).

de João eram senhores de escravos? O que João, o neto que dá continuidade aos negócios da família, herdou dessa cultura?

Figura 46: Banho de sangue



Fonte: O SOM AO REDOR, 2012, 84'11”

A relação entre o passado e o presente se consolida e, mesmo João, que representa o jovem “descolado” o qual enxerga as injustiças e busca relações mais humanas com as pessoas, parece dar continuidade à cultura do engenho na cidade. Nesse sentido, a representação do Recife vem da perpetuação dessa cultura patriarcal e de servidão:

Mendonça Filho oferece ao espectador uma visão particular da Recife do século XXI na qual o brilhante mundo das aparências parece caminhar para um ambiente baseado em valores opressores. A rua é o enclave privilegiado do patriarcado. Os brancos continuam a ter empregados negros, que são tratados como membros da família – exceto quando não o são. E os pobres continuam a ser empregados para proteger, dos criminosos pobres que certamente devem estar procurando uma forma de sobreviver em outro lugar, aqueles que possuem dinheiro e propriedades. A paisagem recifense trabalha, e se constrói, dentro desse parâmetro. (COSTA, 2016, p. 12)

De fato não se pode negar que Francisco também tem poder no contexto urbano, uma vez que ele é proprietário de vários imóveis, o que denota ser uma pessoa rica e influente. Voltando à primeira parte do filme, após a visita dos seguranças, Francisco liga para o neto João que está na cobertura do prédio Castelo de Windsor fechando um negócio. Além da ironia do nome do edifício, que representa uma referência à família real inglesa, a cena chama a atenção pois o movimento da câmera, ao acompanhar João, mostra o contraste da paisagem da cidade: de um lado prédios e o mar no horizonte, Figura 47, de outro um conjunto de casas populares, Figura 48. Ambas as imagens enfatizam o adensamento construtivo nas referidas

áreas e predileção pela verticalização na área com maior potencial financeiro, principalmente próximo à orla cuja área passou a ter um valor muito alto.

Figura 47: Castelo de Windsor



Fonte: O SOM AO REDOR, 2012, 52'00"

Figura 48: Casas populares



Fonte: O SOM AO REDOR, 2012, 52'25"

Com os personagens já apresentados, tem início a segunda parte da narrativa: guardas noturnos, cujo foco está nas pequenas tensões surgidas durante a primeira noite da prestação de serviço dos novos seguranças. Na mesma noite ocorre a reunião do condomínio no prédio de João. O principal ponto de pauta é o futuro de Seu Agenor (Normando Roberto dos Santos), vigia do prédio. O síndico (Rodrigo Riszla) abre a discussão sobre o fato de que Agenor presta serviço há muitos anos no prédio, já é um senhor de idade e que, talvez, pelo cansaço, esteja dormindo no trabalho. Uma moradora (Sandra Possani) fala que não é cansaço e sugere que ele esteja provocando a demissão, situação não apoiada pelos outros condôminos.

Um dos moradores (Martin Palácios) apresenta seu filho Diogo (Lucas Cavalcanti), que fez um vídeo de Agenor dormindo. Diante das provas contra o vigia, o pai de Diogo sugere a demissão por justa causa. João sai em defesa de Agenor e fala que a demissão por justa causa é “uma sacanagem” devido à história do funcionário no prédio. João recebe um telefonema e logo depois vai embora da reunião e deixa o futuro de Agenor na mão de seus vizinhos.

O motivo da ausência de João é a chegada de Sofia no prédio, para quem ele diz “tu me salvou de uma reunião de condomínio muito bizarra agora” (O SOM AO REDOR, 2012, 62’24”), eles entram no edifício e a câmera foca em Agenor que está sentado. O bom moço João, aparentemente o único preocupado com o futuro de Agenor, abandona a causa para satisfazer um desejo pessoal, suscitando dúvidas sobre o que significa abandonar a reunião de condomínio. Trata-se de uma dificuldade de decisões colegiadas ou desinteresse pelas decisões coletivas? Dado que o filme exalta a verticalidade da cidade e a quantidade de pessoas que moram em prédios e, conseqüentemente, são membros de condomínios, consideramos que a falta de cuidado no microcosmo pode impactar diretamente na convivência entre as pessoas que habitam o mesmo local.

A reunião do condomínio retrata a situação em que as vozes audíveis, ou os agentes políticos dentro daquele microcosmo, vão decidir a vida de uma pessoa que não tem voz, como se de fato ela já não existisse. Compreendemos que a situação representada enaltece um comum no qual a ordem hegemônica, a polícia (MAY, 2010), excluiu das decisões aqueles cuja vida será diretamente impactada. Em uma reinterpretação da cena (RANCIÈRE, 2009, p. 117) refletimos sobre o que mudaria se Agenor pudesse participar da reunião? Se sua voz fosse ouvida, talvez as pessoas chegassem a uma solução que minimizassem os transtornos de todos e a defesa de João fosse desnecessária ou até mais necessária, pois denotaria a formação de uma aliança. Contudo, o filme mostra é que Agenor é um corpo invisível (RANCIÈRE, 2009), facilmente substituível seja por outro funcionário ou uma empresa de prestação de serviço. Enquanto acontece a reunião de condomínio que irá decidir a sua vida, o vigia vai para frente dos monitores que transmitem as imagens do prédio (João e Sofia se beijam no elevador), como se assistir a vida dos outros (ou as imagens do monitor) fosse a sua responsabilidade profissional.

Na madrugada da mesma noite, Bia acorda com o barulho do cachorro e o ronco do marido. Levanta, fuma um baseado (cigarro de maconha) e vai para a laje do prédio de onde observa um menino (Jefferson Lima) andando em cima do edifício vizinho, Figura 49. Bia não demonstra medo, ela olha para baixo, percebe a altura e apenas observa a agilidade da

criança que sobe em prédios, tal como um menino aranha⁶⁸. O personagem é inspirado em Tiago João, mais conhecido no Recife por Menino Aranha, que se tornou uma lenda urbana com cobertura midiática de seus feitos que quebravam as leis da gravidade e dos sistemas de segurança para cometer pequenos furtos.

Na década de 1990, o Menino Aranha muitas vezes foi pego dormindo em apartamentos de edifícios altos nos bairros da zona sul da cidade. Tiago João existiu de fato e outros meninos aranhas podem existir em qualquer cidade, mas no filme ele remete a uma metáfora para discutirmos os pressupostos da cidade calcada na segurança e no medo, uma vez que ele volta a aparecer em outras cenas, sempre em lugares altos ou dentro da casa de outra pessoa, simbolizando que a verticalidade das construções não representa garantia de segurança.

Figura 49: Menino Aranha



Fonte: O SOM AO REDOR, 68'02"

De volta ao filme, na mesma noite, os seguranças observam Francisco que caminha sozinho em direção à praia. Diferentemente do personagem de *Noite de Sexta Manhã de Sábado*, que fala abertamente sobre o perigo de ser assaltado, Francisco toma banho de mar, sem medo dos tubarões ou da violência. Depois que Francisco retorna da praia, Clodoaldo liga para Dinho e de forma anônima ameaça: “Seu ladrãozinho filho da puta. A rua agora tá

⁶⁸ Para saber mais sobre o Menino Aranha indicamos o documentário realizado pela cineasta Mariana Lacerda (*Menino Aranha*, de Mariana Lacerda, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cNQrBnK22B0> Acesso em 21/09/17).

com segurança, escroto. Vai arrombar carro de trabalhador, agora, vai! Toma cuidado pra não morrer, visse?” (O SOM AO REDOR, 2012, 71’26” - 71’36”).

Após o telefonema, Dinho confronta os seguranças da rua utilizando o argumento da autoridade e do poder baseado na riqueza da família. “Essa rua aqui é da minha família. É. Gente grande. De dinheiro. Aqui não é favela não, velho. Nem esse orelhão é de favela. De gente pobre.” Fernando contesta o modo grosseiro de falar de Dinho: “Não precisa falar com a gente assim, doutor”. Clodoaldo interrompe Fernando com um gesto, deixa Dinho falar sem se intimidar, mantendo o olhar firme. Dinho fala “se foi vocês que fizeram isso ... tá fudido na minha mão” e vai embora (O SOM AO REDOR, 2012, 75’47 – 76’28). Há uma subversão clara de valores, o personagem que é claramente apresentado como arrombador de carro se coloca acima dos seguranças, pois tem “costas quentes”, ou seja, alguém de poder que o protege. Mas o olhar firme de Clodoaldo é uma pista de que esses argumentos não são mais válidos. Destaca-se também que, assim como em *Recife Frio*, a propriedade sobre imóveis é a unidade de medida das condições financeiras e sociais das pessoas.

Após o término da primeira noite de trabalho dos seguranças, há uma passagem de tempo indefinida e inicia a terceira e última parte do filme: guarda-costas. Esse terceiro capítulo aborda três aspectos: a familiaridade dos seguranças com as pessoas da rua (conquistaram a confiança e sabem os hábitos e horários de cada morador), a relação entre o passado (campo) e o presente (cidade) e a memória das pessoas no tocante às construções e paisagens urbanas.

A terceira parte começa com uma estrada de barro até chegar à casa grande do engenho de Francisco, onde também estão João e Sofia. A trilha sonora e os efeitos de som começam a mudar a tônica do filme, no lugar dos ruídos da cidade há um clima de trama de terror. O casal passeia pelo engenho, eles entram em um lugar embaixo da casa e ouvem o barulho de pessoas caminhando, uma antiga senzala, passam pela escola primária⁶⁹ em funcionamento, instalações da usina de açúcar desativada e um cinema em ruínas. Essas construções denotam que o engenho possuía, além de sua função produtiva relacionada ao açúcar, uma vida social.

Nos engenhos tinham muitos trabalhadores/moradores remanescentes do período de transição entre o trabalho escravo e o assalariado, o que demandava uma estrutura social de uso comunitário tais como Capelas, locais de festas, escolas e, em alguns casos, cinemas.

⁶⁹O nome da escola Senador João Carpinteiro é uma homenagem ao cineasta John Howard Carpenter, diretor norte-americano de vários filmes de gênero de terror e ficção científica, como por exemplo *Halloween* (1978).

Segundo Melo (2011, p. 120), após a proibição do tráfico de africanos, os latifundiários foram substituindo a força de trabalho escravo por força de trabalho não assalariada, os chamados moradores. “Os donos de terra permitiam a moradia de trabalhadores rurais em suas propriedades, para mantê-los disponíveis para futuras safras.” Com o processo de modernização das usinas e a consolidação das leis trabalhistas no meio rural, algumas famílias foram expulsas da terra que ocupavam há muitos anos, ampliando os conflitos por terra no campo⁷⁰.

Quando a trama retorna à cidade, percebemos que os seguranças estão ambientados e incluídos no dia a dia da vizinhança. Essa boa aceitação do serviço e o controle de Clodoaldo em relação ao cotidiano dos moradores, inclusive de Dinho, podem ser interpretados como uma passagem de comando, afinal, de agora em diante, é Clodoaldo quem de fato tem o domínio sobre a rua e não mais Francisco. É nesse cotidiano da vizinhança que acontecem vários fatos que não estão necessariamente ligados uns aos outros e que comentaremos nos próximos parágrafos.

Um desses fatos é um argentino perdido (Andrés Schaffer) após sair de um prédio para comprar cerveja. Ele pede ajuda ao segurança Ronaldo (Albert Tenório), que entra em contato com os outros pelo rádio até que um deles diz que viu de onde o argentino saiu e o leva ao prédio. A cena serve para mostrar que o trabalho dos seguranças não está necessariamente ligado a questões de violência e sim ao controle do espaço. Outro aspecto a ser pensado é em relação ao motivo que levou o argentino a se perder. O personagem não parece estar embriagado ao ponto de não saber voltar para um lugar que estivera um tempo antes, o que sugere que as ruas e prédios sejam muito parecidos e contribuam para diminuir o senso de direção do estrangeiro.

O controle do espaço é um sinal da confiança dos moradores no serviço prestado pelos seguranças. Um indício disso é que um dos moradores da rua deixa a chave de sua casa sob a responsabilidade de Clodoaldo, para que ele coloque água nas plantas enquanto a família está viajando. Clodoaldo aproveita a oportunidade para levar Luciene (Clebia Sousa), empregada

⁷⁰ Os conflitos de terra no Brasil tiveram início na colonização portuguesa e seguem até os dias atuais, trazendo na sua simbologia outras lutas contra todo tipo de dominação. Em Pernambuco, dentro dessa construção histórica de luta, destaca-se a criação das Ligas Camponesas, atuante entre os anos de 1950 e 1964, e que representava os trabalhadores foreiros que pagavam ao fazendeiro renda da terra em forma de aluguel anual e buscaram reagir ao aumento da exploração e tentativa de expropriação pelos donos dos engenhos (SANTOS; SILVA; MATEUS, 2017). Até as décadas de 1980 e 1990, prevaleciam choques entre sem-terra e funcionários de grandes propriedades rurais, atualmente os trabalhadores do campo e os indígenas das regiões do norte e nordeste do Brasil são os que sofrem mais ameaças e tentativas de homicídios por conflitos de terra devido ao agronegócio, a mineração e as obras de infra-estrutura (SAMPAIO, 2013).

do apartamento de Francisco, para namorar em pleno horário de expediente dela. Luciene, embora relutante no início, percebemos, através de pequenas ações como beber água e a escolha do quarto para o encontro do casal, que ela passa a dominar completamente o ambiente, enquanto Clodoaldo se preocupa em fotografar todos os detalhes para que eles possam deixar tudo da forma que encontraram ao sair.

Essa cena também simboliza um deslocamento da ordem estabelecida (GUÉRON, 2012), há a subversão na ocupação da casa, no horário de trabalho e no controle da ação por Luciene que escolhe o quarto principal para o namoro escondido. O que o casal não nota é que a casa já tinha sido invadida, quando eles estão no quarto passa o vulto de um menino no corredor. O segurança além de abusar da confiança do dono da casa também não consegue impedir a invasão do pequeno menino aranha.

Já durante a noite, Fernanda acorda com o barulho de vários vultos entrando na casa do vizinho, o cachorro que tanto aborrece a sua mãe não está lá para impedir o ataque. Ela vai ao quarto dos pais que também não estão, volta para o seu quarto e o irmão desapareceu. Ela acorda assustada, apenas nesse momento fica claro que se tratava de um pesadelo. Talvez o medo da violência potencial seja maior do que a própria violência em si, pois enquanto o perigo real é representado por uma criança que entra nas moradias, a invasão no pesadelo de Fernanda é muito mais assustadora. Aqui a representação dos invasores são todos negros reforçando o estereótipo do jovem negro como delinquente.

Em outra cena, João leva Sofia para visitar a casa em que ela morou quando criança, Figura 50, imóvel que pertence à família de João e será destruído para a construção de um prédio de 21 andares. No mesmo lugar que antes vivia apenas uma família passará a ser o lar de pelo menos outras 21 (como não há informações sobre o projeto da edificação não temos como saber a quantidade de apartamentos do novo empreendimento). A estrutura da rua e do saneamento básico provavelmente não mudará, apenas sairá uma casa e entrará mais um prédio no mesmo lugar. Destrói o antigo para a construção do novo, que já não simboliza mais o novo, uma vez que na rua a quantidade de prédios já supera o número de casas, tornando a paisagem mais verticalizada, monótona e sufocante. A sequência enfatiza a memória de Sofia, que recorda a posição de alguns móveis e se emociona com os adesivos colados no teto do seu antigo quarto (os inquilinos anteriores não arrancaram apenas pintaram por cima).

Figura 50: Casa de Sofia



Fonte: O SOM AO REDOR, 2012, 105'17"

Entre as cenas de João e Sofia na antiga casa de Sofia, há uma de Anco que ao sair de sua casa, olha para o meio da rua e observa uma imagem antiga com casas, muitas árvores e poucos carros, Figura 51. A cena parece representar a memória de Anco em relação à sua rua. As locações utilizadas nas cenas das memórias de Anco e de Sofia evidenciam a memória do lugar e ilustram a paisagem da cidade que aos poucos vai sendo substituída pelos prédios. Nessa perspectiva, a cineasta Mariana Lacerda (2018), destaca que “as imagens das locações se configuram como a memória do lugar. E quando você vê muitas obras de um mesmo lugar é possível verificar as suas transformações espaciais.”

Figura 51: Memória da rua



Fonte: O SOM AO REDOR, 2012, 106'01

Assim, mesmo partindo da premissa que a cidade cinemática não é a cidade concreta e que a escolha das locações serve, muitas vezes, para dar sentido a narrativa, como por exemplo, a locação utilizada na lembrança de Anco não é a mesma rua da casa do personagem no presente, mas na história parecem ser a mesma rua em tempos diferentes, é possível identificarmos nos filmes de Kleber Mendonça Filho as transformações espaciais ao acompanharmos as diferenças de Setúbal em *Enjaulado*, *Eletrodoméstica* e *O Som ao Redor*.

A Setúbal de *Enjaulado* e *Eletrodoméstica*, formada principalmente de prédios de até três andares, casas e algumas construções altas não é a mesma de *O Som ao Redor*. No longa metragem a paisagem predominante é a dos grandes edifícios, a Figura 52 mostra como os edifícios são próximos uns dos outros e a existência de algumas construções baixas que ainda poderão ser substituídas por prédios, e a casa de Anco é um dos únicos exemplares de resistência que, aparentemente, está salva da destruição.

Figura 52: Vista aérea da cidade



Fonte: O SOM AO REDOR, 2012, 107'37

A casa de Anco é também a mais humana, pois além de ser a única edificação com diálogo com a rua, é o ponto de encontro para o cafezinho com o sobrinho João (na primeira parte do filme) e da celebração do aniversário da sobrinha Ana Lúcia (Ana Rita Gurgel). A festa que reúne todos os membros da família e alguns amigos acontece em clima amistoso ilustrado na alegria dos participantes, na conversa entre os primos e na distribuição de bebidas para os seguranças. Ao invés de “Parabéns para Você”, música popularmente cantada em aniversários, a nova idade da adolescente é celebrada com Feliz Aniversário, composição de Heitor Vila Lobos e Letra de Manoel Bandeira: “Saudamos o grande dia; Em que hoje comemoras; Seja a casa onde mora; A morada da alegria; O refúgio da ventura; Feliz Aniversário” (O SOM AO REDOR, 2012, 115'59 – 116'39).

Na morada da alegria, a casa de Anco, apenas Francisco parece preocupado. Ele pede para Clodoaldo ir encontrá-lo mais tarde em seu apartamento. O segurança concorda e aproveita para apresentar o seu irmão Cláudio (Sebastião Formiga) que chegou recentemente e também está atuando como vigilante. Ainda na festa tem um diálogo entre duas meninas, a aniversariante e uma amiga (Maria Augusta Carvalho Medeiros Santos), a dublagem de uma cena do seriado norte americano *High School Musical* com sotaque paulista. Sem qualquer explicação, em sobreposição de imagens o filme corta para os dois irmãos no elevador do prédio de Francisco. O paralelo entre as cenas é uma pista, que assim como as meninas simulam outras pessoas, eles também estão interpretando personagens durante toda a trama, só que no lugar do seriado adolescente, trata-se de um filme de faroeste norte americano.

Nessa visita, os irmãos são recebidos pelo próprio Francisco que os conduz até o sofá da sala. Francisco resolve contratar Clodoaldo como segurança particular devido à morte de seu antigo funcionário Reginaldo. Clodoaldo faz perguntas sobre a ligação entre a morte de Reginaldo e Francisco. Cláudio relata que os dois estiveram com Reginaldo na quinta-feira e fala uma data para Francisco (27/04/1984), o qual não tem referências sobre a mesma. Francisco pergunta se eles são os meninos de Antonio. Eles confirmam e falam o nome completo do pai e do tio. Ao final dizem: “por causa de uma cerca” (O SOM AO REDOR, 2012, 124’07”). Francisco levanta com “olho esbugalhado”.

Está revelada a trama do filme, uma vingança devido a conflitos de terra no interior de Pernambuco. Francisco representante da oligarquia açucareira do estado descobre que seus potenciais protetores serão os seus algozes. Tal como no faroeste, os mais rápidos sobreviverão ao duelo. No entanto, no faroeste brasileiro, diferentemente do norte americano, os papéis de mocinhos e bandidos se confundem e é acionada a justiça pelas próprias mãos, o que sinaliza o fracasso do processo de modernização do país:

Enquanto, nos Estados Unidos, o foco é o restabelecimento da ordem social, no Brasil, os filmes subvertem o cânone do elogio à lei para criticar o autoritarismo e a repressão das forças do Estado que, por vezes, assumem a feição arcaica do coronel rural. Isso acontece porque o processo de modernização no país, de caráter conservador, preservou tradições sociais que impedem, no presente, a cidadania plena. (CALHADO, 2016, p. 213).

Em relação à data verbalizada pelos irmãos, Mendonça Filho (2018) esclarece que precisava de um ano que os personagens fossem crianças, mas que conseguissem lembrar dos fatos, então usou ano de 1984 por ter sido o ano de lançamento do filme *Cabra Marcado para*

*Morrer*⁷¹ (Eduardo Coutinho, 1984) e ano da votação das Diretas Já. Com essas duas referências o cineasta relembra dois momentos políticos em que as forças populares foram derrotadas, uma vez que o golpe militar de 1964 extinguiu as ligas camponesas e a derrota no Congresso Nacional da emenda Dante de Oliveira (25 de abril de 1984), simbolizou a rejeição do Movimento Diretas Já, que pedia o restabelecimento das eleições diretas para presidente.

Para Rabello (2015), essas referências deixam claro a derrota dos movimentos sociais organizados e a ausência de organismos antissistêmicos potentes, o que incentivaria à busca pela justiça pessoal. Para nós a mensagem é que, mesmo que as lutas coletivas sejam derrotadas, elas são necessárias, pois a atuação individual não traz ruptura. Em termos individuais, a ação de Clodoaldo e seu irmão pode ser compreendida como uma forma de subjugar o opressor e impor uma nova ordem social. No entanto, ao ampliarmos nosso olhar, percebemos que ao utilizar a violência eles repetem a mesma estratégia que seus antepassados foram vítimas, assim não há uma ruptura e as soluções para a resolução dos conflitos, seja de terra ou urbanos, continuam arcaicas.

Após a cena dos irmãos justiceiros e há um corte para a família de Bia, que juntos soltam rojões em cima do prédio. O cachorro sofre com o barulho das bombas explodindo. Serão apenas bombas? Ou tiros? O filme termina com a Figura 53 e deixa a resposta em aberto para a interpretação do espectador.

Figura 53: Fogos de alegria



Fonte: O SOM AO REDOR, 2012, 124'51

⁷¹ Eduardo Coutinho iniciou as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer* no ano de 1964 e pretendia contar a história sobre a vida de João Pedro Teixeira, um líder camponês da Paraíba assassinado por latifundiários. A filmagem foi interrompida pelo golpe militar de 1964 e em 1981 retomada para contar não apenas a história João Pedro Teixeira, mas também o percurso de vida dos que sobreviveram aos anos do regime militar.

O Som ao Redor aborda os aspectos introduzidos pelo diretor nos seus curtas metragens, assim os elementos visuais e as temáticas que representaram o Recife nos filmes anteriores, tais como medo, violência, os sistemas de segurança, a verticalização da cidade e as relações desiguais também estão presentes nessa obra. Há um destaque para a atuação das pequenas ações de deslocamento que mostram a resistência dos personagens oprimidos ou dos corpos inaudíveis que buscam uma nova ordem do sensível (RANCIÈRE, 2009). São várias situações apresentadas ao longo da narrativa, desde a repetição da história de Bia, que busca diversão nos eletrodomésticos, o carro arranhado por Adailton, o namoro de Luciene e Clodoaldo na casa de um morador, até a culminância do confronto final que parecem minimizar o tédio e as opressões presentes no cotidiano da cidade.

Além disso, o filme, que inicia com o destaque para cenas do cotidiano de uma grande cidade brasileira, inclui um clima de suspense e termina como uma trama de vingança, enaltece a questão da herança do passado como potencializador das transformações/não-transformações do presente e problematiza sobre a falta de cuidado com a memória do lugar. Assim, percebemos que uma cidade, um povo, uma sociedade sem memória repete as injustiças e, de certa forma, sofrem as consequências de um progresso que parece não incluir as diferenças, sejam elas entre as pessoas ou representadas nas construções. A memória é um dos pontos centrais do filme *Aquarius* conforme pode ser visto no próximo tópico.

6.2 AQUARIUS

Assim como o *O Som ao Redor*, *Aquarius* também é dividido em três partes e inicia com uma série de fotos em preto e branco. No entanto, no lugar do Engenho evidencia-se a Praia de Boa Viagem do final da década de sessenta e início de setenta. As fotografias situam o espectador em como era o bairro em um passado recente dando a dimensão da rápida transformação da paisagem urbana nessa localidade.

Boa Viagem começa a ser frequentada pela população na década de 1920⁷², após a construção da avenida na beira-mar durante o governo de Sérgio Loreto (1922 – 1926). Símbolo da modernidade recifense, o bairro apresenta um modelo de ocupação diferente dos sobrados existentes no centro da cidade, privilegia o automóvel como meio de transporte principal e aos poucos passa a ser o local de veraneio da elite pernambucana. A Figura 54

⁷²Antes desse período existiam pequenas colônias de pescadores na área.

ilustra a utilização da praia como lazer para a população, função que ganha destaque apenas na segunda metade do século XX.

Figura 54: Lazer na praia de Boa Viagem



Fonte: AQUARIUS, 2016, 1'45" Foto: Alcir Lacerda.

O bairro, que ainda era classificado como área rural na legislação de 1936 (Decreto Municipal nº 374), teve um crescimento de 171,36% da população entre as décadas de 1950 e 1960 e uma rápida transformação urbana. Até a década de 1970, as habitações dessa área eram praticamente de casas térreas e prédios de no máximo três pavimentos. Na década de 1990 essa relação se inverte e a maioria das edificações passa a ser de prédios de mais de dez pavimentos, configurando-a como a região mais verticalizada da cidade do Recife (PONTUAL 2018).

Essa transformação no bairro ocorreu em um momento em que os centros urbanos mundiais se tornam os principais atrativos à especulação financeira, que se realiza através da produção e comercialização de imóveis, concomitantemente à mudança da legislação urbana⁷³ na cidade, em meados da década de 1990, que contribuiu para flexibilização dos parâmetros urbanísticos, possibilitando uma maior verticalização das edificações. A partir daí Boa Viagem se consolidou com a ampliação das construções verticais, sobretudo, nas áreas mais próximas à praia que ganharam um valor de mercado muito alto (SOUZA; LIMA; ANJOS; SILVA, 2015).

Esses e outros contrastes se evidenciam ao compararmos as imagens das fotografias em preto e branco com as cenas coloridas do filme. A relação entre os espaços vazios e os

⁷³ Lei de uso e ocupação do solo, Lei nº 16.176/96.

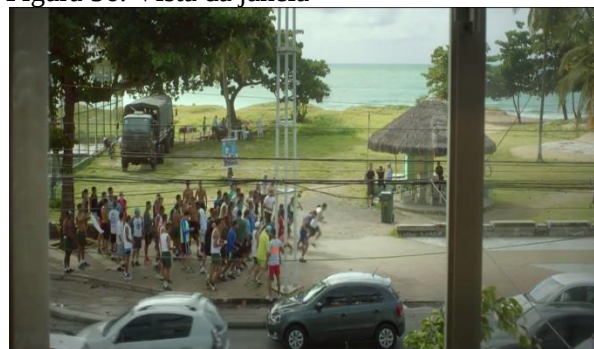
construídos, os tipos de edificação, a utilização da orla e as quantidades de automóveis são alguns contrastes que se ressaltam. Por exemplo, enquanto a Figura 55 mostra a Avenida Boa Viagem, também chamada de Avenida Beira Mar, como uma via de mão dupla que possui poucos automóveis circulando, a Figura 56, representa a atualidade em uma manhã em dia útil, revela um congestionamento de carros, além da utilização do calçadão pela população estendendo o lazer para além da faixa de areia (o calçadão utilizado para a corrida e treino de cidadãos comuns e do exército).

Figura 55: Avenida Boa Viagem



Fonte: AQUARIUS, 2016, 1'56"; Foto: Alcir Lacerda.

Figura 56: Vista da janela



Fonte: AQUARIUS, 2016, 17'31"

As Figuras 57, 58 e 59 são fotografias aéreas que ilustram o espaço do bairro e suas edificações na década de 1970. Embora a área da beira mar já apresente prédios altos, Figura 59, nota-se que ainda há bastante espaço com construções baixas (Figura 58) ou com vegetação (Figura 57). Na Figura 57, percebemos a ênfase na sombra dos coqueiros, uma contraposição com a foto 59, na qual os prédios projetam suas sombras sobre a areia da praia, situação que se intensifica na atualidade, quando os espaços entre as edificações e a altura destas interrompem a passagem do sol para a praia durante à tarde.

Figura 57: Coqueiral



Fonte: AQUARIUS, 2016, 2'08" Foto: Alcir Lacerda.

Figura 58: Igreja de Boa Viagem



Fonte: AQUARIUS, 2016, 2'22" Foto: Alcir Lacerda.

Figura 59: Praia de Boa Viagem



Fonte: AQUARIUS, 2016, 2'28" Foto: Alcir Lacerda.

Figura 60: Passeio na praia



Fonte: AQUARIUS, 2016, 86'03"

Na Figura 59 podemos notar também que há no horizonte uma grande área inabitada, provavelmente por ser formada de mangue. Esses espaços disponíveis entre os prédios altos, preenchidos por construções baixas ou pela vegetação, que aparecem nas fotografias, desaparecem no horizonte da Figura 60. Essa figura ilustra a cena em que Clara (Sônia Braga) caminha no areal com o sobrinho Tomás (Pedro Queiroz) e sua amiga carioca Júlia (Julia Bernat), já no século XXI, quando podemos observar um paredão de prédios no horizonte por trás dos personagens. Essa imagem reafirma também a praia como um espaço de lazer pela população.

Entretanto, são nas imagens que mostram o bairro de Brasília Teimosa que a diferença está mais visível. Enquanto na Figura 61 verificamos uma grande área verde com poucas edificações, na Figura 62 se evidencia, logo na margem da comunidade, um grande prédio espelhado com o reflexo das edificações mais baixas. Não há mais áreas verdes, todo o espaço está tomado pela população, formada inicialmente através da ocupação de uma área antes denominada Areal Novo, iniciada em 1947 (GASPAR, 2006). Seus habitantes, majoritariamente pobres, resistiram para se manter na área que era cobiçada tanto pelo Porto do Recife quanto pelo mercado imobiliário.

Na década de oitenta, a comunidade foi considerada pelo poder público uma Zona Especial de Interesse Social (Zeis), permitindo a regularização da propriedade e a urbanização da área⁷⁴. A partir da delimitação como Zeis, foram estabelecidos limites para a venda de

⁷⁴ As ZEIS incluem, nos zoneamentos das cidades, terrenos e glebas destinadas à implantação de Habitação de Interesse Social. Nos anos 1980 ocorreram as primeiras experiências de inserção de assentamentos informais no planejamento das cidades, notadamente em Recife/PE e Belo Horizonte/MG. A Lei de Uso e Ocupação do Solo do Recife nº 14.511/1983 instituiu as ZEIS (áreas localizadas em terrenos públicos ou particulares, ocupados por assentamentos precários, passíveis de regularização urbanística e fundiária) reconhecendo formalmente a existência de favelas na cidade; posteriormente, a Lei Municipal nº 14.947/87 institucionalizou o Plano de Regularização das Zonas

imóveis, bem como as dimensões das construções; assim, pela leitura da Figura 62 inferimos, pelo contraste entre as edificações na imagem, que o mercado imobiliário tem interesse em uma mudança da legislação local para transformar esta área nobre (na beira mar) ocupada pelas classes mais baixas e provocar mais uma gentrificação urbana⁷⁵.

Figura 61: Brasília Teimosa 1



Fonte: AQUARIUS, 2016, 2'38" Foto: Alcir Lacerda.

Figura 62: Brasília Teimosa 2



Fonte: AQUARIUS, 2016, 86'51"

Especiais de Interesse Social. “O Prezeis em Recife inovou ao criar um sistema de gestão participativa responsável pela gestão dos planos de urbanização de cada ZEIS. Como resultados alcançados pelo Prezeis, considera-se principalmente que foram atenuados os conflitos fundiários, pois o fato de ser morador de ZEIS serviu como uma forma de reconhecimento da posse dos ocupantes e como instrumento de garantia do direito à moradia.” (ROLNIK; SANTORO, 2013, p. 1).

⁷⁵Até maio de 2018, a Habitat para a Humanidade Brasil identificou 86 conflitos fundiários urbanos no estado de Pernambuco, os quais a maioria se localiza na Região Metropolitana do Recife. No município do Recife é possível identificar que os bairros com o maior número de conflitos fundiários são Boa Viagem com 8, Pina com 5 e Espinheiro com 3, os quais também estão na lista dos bairros com m² mais caro da cidade, expressando a tensão entre os interesses no valor de uso e o valor de troca da terra urbana (LUDERMIR; COELHO, 2018).

Essa tônica da especulação imobiliária está presente diretamente na narrativa do filme que dividido em três partes – O Cabelo de Clara, Os Amores de Clara e O Câncer de Clara – conta a história de uma jornalista e crítica musical aposentada, moradora do edifício Aquarius em Boa Viagem, há vários anos. A primeira parte do filme – O Cabelo de Clara – tem início no ano de 1980, em uma cena de carros na beira mar em que jovens se divertem escutando música no toca fitas do veículo e fumando. Para o espectador que não reconhece a locação pelas fotos iniciais, a placa do carro fornece a primeira pista de que se trata do Recife. O que se confirma quando os personagens que estavam na praia entram no apartamento localizado na Avenida Boa Viagem, onde está acontecendo uma festa de aniversário.

Em clima de nostalgia, a cena da celebração é marcada pela leitura de uma carta em homenagem à aniversariante, Tia Lúcia (Thaia Perez em 1980 e Joana Gatis na juventude), feita pelos filhos de Clara. A atuação profissional em prol dos direitos da mulher e a luta contra a ditadura são destacadas como feitos importantes, principalmente para uma mulher, exaltando o fato de que ela sempre esteve à frente de seu tempo. Em relação ao espaço da cidade, as crianças lembram lugares icônicos para quem viveu a infância no final dos anos setenta e início dos oitenta no Recife, tais como a Fecin (Parque da Jaqueira), a sorveteria Fri-sabor próxima ao Colégio Salesiano e o cinema São Luiz⁷⁶. São lugares de lazer de rua na zona norte da cidade que ainda existem e resistem à cultura dos *shoppings centers*. Essas lembranças servem também para ilustrar a rápida transformação nas opções de lazer da cidade, cuja inauguração do primeiro *shopping center* foi em outubro de 1980 e incentivou a criação de novas unidades habitacionais no bairro de Boa Viagem e aumento populacional em 25% entre as décadas de 1980 e 1990 (SOUZA; LIMA; ANJOS; SILVA, 2015). Grande parte das novas construções foi de prédios com estruturas de lazer privadas, tal como a mostrada no início de *O Som ao Redor*.

⁷⁶O Parque da Jaqueira é uma das principais áreas de lazer ao ar livre da zona norte do Recife. Antes de ser transformado em parque em 1984, a área já foi sítio, campo de futebol e, na década de 1970 passou a receber a Feira do Comércio e Indústria de Pernambuco, a Fecin, uma espécie de parque de diversões popular (Fonte: <http://curiosamente.diariodepernambuco.com.br/project/a-historia-do-parque-da-jaqueira-de-sitio-ao-principal-parque-do-recife/> Acesso em 07 dez 2018). A sorveteria FriSabor, hoje com 25 estabelecimentos e mais de 600 pontos de vendas entre redes de supermercados, empórios, farmácias, padarias, hotéis, restaurantes e lojas de conveniência, iniciou suas atividades no ano de 1957 numa pequena casa no bairro da Boa Vista (Recife) que ainda hoje está em funcionamento. (Fonte: <http://www.frisabor.com.br/historia> Acesso em 07 dez 2018). Inaugurado no dia 6 de setembro de 1952 e situado às margens do Rio Capibaribe o Cinema São Luiz tornou-se um dos mais emblemáticos cinemas do Recife. Tombado em 2008 e restaurado pelo Governo do Estado, hoje o São Luiz representa a mais rica concepção artística e arquitetônica do Recife e um dos últimos cinemas de rua do país (Fonte: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/espacosculturais/cinema-sao-luiz/> Acesso em 07 dez 2018).

Simultaneamente à leitura da carta, Tia Lúcia lembra algumas experiências sexuais ocorridas quando ela era jovem no mesmo apartamento, denotando que o imóvel é da família desde a década de 1940. Tia Lúcia ao agradecer as palavras, em tom de brincadeira, diz que eles pularam a revolução sexual e que não falaram de Augusto (Tavinho Teixeira), seu companheiro e amante por mais de 30 anos que faleceu há apenas seis (eles nunca se casaram, porque ele já era um homem casado). As fotos no início do filme e a carta das crianças são pistas de que a narrativa abordará, de forma enfática, a questão da memória da cidade confluindo com a dos personagens iniciada no longa metragem anterior. Além disso, as lembranças de Tia Lúcia denotam a força da Figura feminina e a questão da sexualidade, como uma forma de resistência vivenciada dentro do espaço privado, de certa forma, nos lembra a personagem de Bia, presentes nos filmes *Eletrodoméstica* e *O Som ao Redor*, que embora sejam completamente diferentes em relação à atuação profissional, ambas vivem a sexualidade fora dos “padrões” comumente “aceitos” na sociedade. Em seguida, Adalberto (Daniel Porpino), marido de Clara (Bárbara Colén, Clara jovem), faz um agradecimento pela esposa ter vencido um câncer, já apresentando ao espectador a força da personagem principal.

Para celebrar os parabéns de Tia Lúcia, eles cantam a música de Villa Lobos e Bandeira (a mesma cantada em *O Som ao Redor*), o que para Pereira e Scotto (2017, p.8) simboliza que “a casa representa não só morada de pessoas, mas da alegria dessas pessoas, assim como, seu refúgio, em outras palavras, seu lugar”. O lugar de pertencimento, identificação e afetos. Na sequência todos dançam ao som de Gilberto Gil, que toca na radiola. A música continua e as pessoas desaparecem representando a passagem do tempo para a atualidade. Essas cenas nos fazem compreender a relação de Clara (Sônia Braga) com a sua morada e o seu entorno, uma relação com a sua memória afetiva. No imóvel que outrora estava lotado de pessoas agora só mora Clara, alguns se mudaram e outros já faleceram, a sua única companhia no dia a dia é Ladjane (Zoraide Coletto), que trabalha como empregada doméstica na casa há 19 anos. Apesar de morar sozinha, Clara não se sente solitária e demonstra felicidade em cenas que se desenvolvem no apartamento, em geral dançando, lendo e/ou bebendo vinho, e também na praia.

É na orla de Boa Viagem que a personagem se sente à vontade e se mistura com as pessoas. A Figura 63 ilustra a participação de Clara em uma atividade da Academia da Cidade⁷⁷, um espaço democrático: “tem espaço para todos” diz o instrutor. É também nesse

⁷⁷ São espaços mantidos e administrados pela Prefeitura do Recife que proporcionam o acesso gratuito a equipamentos de musculação e a instrutores profissionais sempre ao ar livre.

momento que o bombeiro Roberval (Irandhir Santos) aparece pela primeira vez, personagem que caracteriza o elo de segurança de Clara na praia, mesmo quando ela parece demonstrar que não há perigo. Destemida, Clara toma banho de mar mesmo com as placas de alerta de ataques de tubarão, ao mesmo tempo em que Roberval solicita ao barco dos bombeiros que se aproxime da área para proteção da banhista, que o faz sob o protesto em relação ao excesso de cuidado ao que ele responde: “é por que a senhora é importante, quem manda ser importante” (AQUARIUS, 2016, 21’24”). Percebemos, então, que Clara é uma usuária antiga da praia e que recebe até uma atenção diferenciada dos profissionais da área.

Figura 63: Academia da cidade



Fonte: AQUARIUS, 2016, 20’29”

Após a praia, enquanto Clara descansa na rede de seu apartamento, um jovem fotografa o edifício, como podemos observar na Figura 64. Essa sequência descreve toda a trama central, o jovem se chama Diego (Humberto Carrão), novo executivo da construtora Bonfim, neto do senhor Geraldo (Fernando Teixeira), que está tentando comprar o apartamento de Clara e resolve trazer uma proposta pessoalmente. Para falar com Clara tocam na porta do apartamento Geraldo, Diego e um terceiro homem que fica por trás e tem um chaveiro repleto de chaves de apartamentos. O movimento de câmera segue a perspectiva de Clara; é através do olhar dela que a história é contada. Clara recebe os homens da porta, pois se o assunto é a compra do apartamento dela, não tem porque eles entrarem visto que o apartamento não está à venda.

Figura 64: Diego fotografa o edifício Aquarius



Fonte: AQUARIUS, 2016, 20'29"

Nessa sequência é apresentado ao público o eixo principal da narrativa, diferentemente de *O Som ao Redor* que trazia várias tramas em paralelo com o foco na vida cotidiana, *Aquarius* segue um formato mais clássico. Com a apresentação de Diego, responsável pelo empreendimento Novo Aquarius, passamos a compreender que Clara trava uma disputa com uma grande construtora pelo direito de permanecer no seu próprio apartamento, conforme diálogo a seguir:

Diego: Meu nome é Diego, eu estou à frente desse projeto agora na empresa, que aliás é o meu primeiro projeto e eu tou super orgulhoso e me sinto a vontade de dizer que temos ótimas notícias.

Clara: Sim

Diego: E eu vou te dizer o porquê. A primeira delas é que o projeto agora se chama Aquarius.

Clara: É seu filho? Genro?

Geraldo: Não, não, é meu neto Diego. Tem feito um trabalho muito interessante na construtora.

Diego: Obrigado vô.

Clara: Você disse Aquarius?

Diego: É o Novo Aquarius. A ideia é manter o nome do mesmo edifício que existia aqui nesse lote.

Clara: Existia?

Diego: É uma forma de preservar a memória da edificação, né? Não tava no projeto inicial, mas junto com a nova oferta é mais uma boa novidade dessa proposta.

Clara: É ...O prédio existe... tanto existe que você está encostado nele.

Diego: Foi uma maneira equivocada de me expressar

Clara: Isso. Agora, antes de eu entrar e fechar a porta. Me diga uma coisa, qual era o nome do projeto antes de ser o Novo Aquarius?
 Diego: É ... o projeto inicial era o Atlantic Plaza Residence
 Geraldo: Seria um bom nome, não é? Soa bem.
 Diego: A gente prefere Aquarius.
 Clara: Bem, obrigada pela visita.
 Geraldo: Nós queremos deixar claro que nós estamos sempre abertos ao diálogo.
 Clara: Tá, obrigada. Com licença.
 Geraldo: Até logo
 (AQUARIUS, 2016, 29'33 – 31'07")

O diálogo chama a atenção para a invisibilidade da edificação, o descaso com a memória espacial da cidade e a sugestão de que novo é sinônimo de melhor. Essas questões nos direcionam para o contexto, tanto abordado no filme como o vivenciado pelo diretor e pela cidade. Conforme apresentado no segundo capítulo, a partir de 2008, se intensificam a produção de filmes em Pernambuco sobre a temática urbana, o que é ampliado com o surgimento do grupo Direitos Urbanos e o Movimento Ocupe Estelita em 2012. Atuando de forma conjunta contra o Projeto Novo Recife, entre outras ações, realizam uma série de filmes, entre os quais *Recife*, *Cidade Roubada* (Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedroso e Pedro Severien, 2014) em que Kleber faz um depoimento contrário às recentes transformações no bairro histórico e o que pode acontecer com a cidade. A partir do crescente interesse sobre as transformações urbanas capitalizadas por grandes grupos empresariais, uma série de ações começou a ser publicizada e compartilhada pelas mais diferentes pessoas, como por exemplo, a demolição do Edifício Caiçara.

O roteiro de *Aquarius* foi baseado no edifício Caiçara, uma construção de 1930 e um dos poucos exemplares dos primeiros prédios construídos na orla, quando ainda era utilizada majoritariamente como ponto de veraneio e não de moradia, foi totalmente demolida, em 2016, para dar a espaço a um novo empreendimento da construtora Rio Ave⁷⁸.

⁷⁸ A demolição do Caiçara ocorreu em clima de protestos e ações administrativas e judiciais que iniciaram no ano de 2011, em relação as quais a Construtora Rio Ave enviou uma nota a imprensa publicada no JC online (2016) com uma retrospectiva do caso: em novembro de 2011 a Prefeitura da Cidade do Recife emitiu o alvará de demolição e no mesmo mês foi realizado o pedido de abertura do processo de tombamento; em 2013 a FUNDARPE e o Conselho Estadual de Cultura decidiram que o imóvel não era relevante para tombamento por não possuir valor histórico, artístico ou paisagístico para o Estado; ainda no mesmo ano a empresa iniciou o processo de demolição, mas foi obrigada a interrompê-lo devido a uma ação cautelar do Ministério Público contra a construtora, a qual justiça julgou posteriormente improcedente; em 2014 o Conselho de Desenvolvimento Urbano decide pela não transformação do imóvel em IEP e o Grupo Direitos Urbanos entra com uma ação popular contra a demolição; em 2016 o Tribunal de Justiça julga em 2ª instância a improcedência da ação popular e a construtora finaliza a demolição do imóvel. (Fonte: JC. Edifício Caiçara é demolido na Avenida Boa Viagem. **JC Online.** 07 abr 2016. Disponível em:

Apesar dos pareceres emitidos na época pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) e pelos Conselhos Estadual de Cultura e do Desenvolvimento Urbano não considerarem o Edifício Caiçara como um imóvel de valor histórico, artístico e/ou paisagístico que justificasse o tombamento ou título de Imóvel Especial de Preservação (IEP), ao verificarmos o seu entorno e nos depararmos com tantos arranhas céus, percebe-se que o imóvel simbolizava o registro ou a memória de um período em que as primeiras unidades habitacionais multifamiliares foram construídas, ainda em uma altura que era possível o diálogo com as pessoas na rua, ou seja, uma arquitetura mais humana.

Quando *Aquarius* foi filmado, uma parte do edifício Caiçara já tinha sido demolida inviabilizando a locação, foi quando Kleber foi apresentado a Aronita Rosemblat, moradora do edifício Oceania, que vivenciava uma situação semelhante a da personagem Clara, e possibilitou a filmagem no prédio. O Edifício Oceania, construção de 1958, é “um dos poucos prédios da orla da zona sul da cidade que não segue o modo de morar vertical, com muros altos e portaria” (TRIGUEIRO, 2016). O arquiteto Múcio Jucá (2016) detalha a peculiaridade da construção que marcou uma época no Recife e a história de Aronita Rosemblat que foi fundamental para a realização do filme:

O Oceania apresenta características tipológicas de uma fase de transição dos residenciais multifamiliar, neste caso, mais próxima da arquitetura de casas tradicionais do que edifícios construídos nas décadas seguintes.

O conjunto está implantado em “L”, garantindo um amplo pátio interno que configura a relação casa – quintal. A configuração de térreo (recuado) mais dois pavimentos, garante a horizontalidade e proporção mais próxima da residência tradicional. Outra peculiaridade é o uso de cobertura em telha cerâmica, com beirais.

Além disso, o edifício foi concebido com afastamento frontal, para os apartamentos voltados para a Avenida Boa Viagem, e afastamento nulo, ou no paramento, para a rua lateral. Este afastamento frontal permite, aos apartamentos térreos, usufruir de jardins típicos de residências, garantindo uma ambiência bastante peculiar.

Em 2003, uma construtora da cidade deu início à compra de apartamentos do edifício, e exerceu forte pressão para que outros proprietários iniciassem processo de negociação. A intenção evidente era a demolição e construção de edifício residencial multifamiliar de tipologia “moderna” e de “maior apelo comercial”.

No entanto, alguns moradores, e mais notoriamente Aronita Rosemblat pensava diferente, e resolveu resistir.

Em 2003, a construtora Queiroz Galvão comprou alguns apartamentos no Edifício Oceania, mas não conseguiu continuar as negociações, pois encontrou moradores “que não viram vantagem em deixar um apartamento com 139 m² perto do chão e na beira da praia para morar numa torre acima do 30º andar e sem ter retorno financeiro na troca.” (LÉLIS, 2017). Nesse mesmo ano o arquiteto Milton Botler elaborou o pedido de tombamento do imóvel, acatado pelo então Presidente da FUNDARPE, Paulo Souto Maior, e em 2013, o Vereador Jayme Asfora requisitou que o edifício fosse enquadrado na Lei 16.284/1997, tornando-se Imóvel Especial de Preservação, mas até setembro de 2016 nada se concretizou (JUCÁ, 2016). Após o sucesso do filme o processo de tombamento foi reaberto. Se na vida “real” o filme contribuiu para a preservação da memória arquitetônica, na ficção a memória da cidade luta para não ser submergida pelo crescimento vertical da urbe (COSTA; SILVA, 2019).

O tema do filme contesta uma estratégia de negociação e expansão do mercado imobiliário comum no Recife e justificado pela escassez de terrenos na cidade: a compra de edificações para a demolição e posterior construção de unidades multifamiliares verticais. Na década de oitenta, mostrada na primeira parte do filme, os prédios eram construídos em terrenos vazios ou após a demolição de casas. Na medida em que as áreas foram sendo tomadas, principalmente nos bairros nobres, as construtoras passaram a comprar apartamentos para demolição dos primeiros edifícios da cidade. Outro aspecto a ser ressaltado tanto em relação ao Caiçara como ao Oceania diz respeito à mobilização individual ou coletiva contra os interesses do mercado imobiliário, o que de certa forma representa o contexto social do filme *Aquarius*.

Se nas obras anteriores a resistência estava nos detalhes da vida cotidiana dos diversos personagens, em *Aquarius* ela é o centro da questão e apresentada ao espectador de forma clara, o que de certa forma deu uma conotação mais direta ao filme como sendo político e por vezes, atrelado à postura militante do realizador como podemos perceber em diversos trabalhos consultados:

A reflexão que se segue sobre *Aquarius* leva em conta este envolvimento político e social do realizador com seu lugar e a possível indissociabilidade entre o compromisso cidadão e a crítica sobre a cidade que o filme veicula. (SOARES, 2017, p. 124).

Com o turbulento momento político do país, logo tornou-se um filme manifesto na luta de direitos, sejam eles quais fossem ou na instância em que estivessem inseridos. A paisagem na narrativa fílmica e a construção imaginária da cidade do Recife funcionaram como um contra discurso dominante, promovendo ações reais nas muitas cidades brasileiras. O filme se configurou como ferramenta unificadora de um contra discurso ao representar a resistência e luta

por direitos, que se pensado em outras instâncias, é uma luta de todos têm, em algum momento, contra qualquer tipo de dominação existente. (PEREIRA; SCOTTO, 2017, p. 12).

Aquarius se mostrou um exemplo de resistência: em primeiro lugar, por sua história se passar no Recife, ou seja, não ter se ambientado no espaço comum dos filmes nacionais que são os estados de São e Paulo e Rio de Janeiro; segundo, por ter uma protagonista mulher e que também não segue os estereótipos comuns às personagens femininas do cinema brasileiro (jovem e hiperssexualizada são apenas alguns exemplos); e, afinal, por todas as críticas e reflexões que são feitas ao longo do filme. (SANTOS, 2018, p. 2)

Em *Aquarius* fica patente, desde o início, a política de que trata o filme, especificamente a história de um conflito em que há uma relação de injustiça (RANCIÈRE, 2012a). Contudo, o longa metragem vai além da questão central e traz à tona outras possibilidades interpretativas a partir dos espaços ocupados, dos elementos visíveis que perpassam a trama e, principalmente, a relação entre os diversos personagens que tornam ainda mais complexas as situações cotidianas.

As relações afetivas de Clara são apresentadas de forma mais aprofundada na segunda parte do filme – o amor de Clara – assim como as estratégias de intimidação da construtora. Para encontrar com seus familiares e amigos, Clara se desloca em dois momentos para a zona norte da cidade. No primeiro, a jornalista vai visitar o irmão Antonio (Buda Lira) e a cunhada Fátima (Paula de Renor). Tomás é quem dirige o carro da zona sul à zona norte da cidade. Depois do diálogo entre os personagens segue uma tomada aérea do carro de Clara, um Jeep Renegade, e aos poucos vai abrindo imagem e seguindo o trajeto. A Figura 65, quase no final da sequência, mostra os viadutos de ligação entre as regiões da cidade, o Iate Clube Cabanga e no horizonte, do lado esquerdo da foto, um conjunto de prédios.

É interessante demarcar que a imagem está repleta de símbolos passíveis de uma leitura política ao dispor ou apagar corpos, construções e elementos cênicos dos lugares e transformar os espaços que percorrem (RANCIÈRE, 2012a). Além disso, os elementos presentes na narrativa dialogam com acontecimentos recentes na região trazendo novos significados para quem conhece a cidade, por exemplo, o carro de Clara é fabricado em Pernambuco, na cidade de Goiana, no Polo Automotivo Jeep inaugurado pela Fiat Chrysler Automobiles, no ano de 2015, com financiamento de recursos federais e com forte apoio político das três esferas de poder baseado no modelo de desenvolvimento capitaneado pela indústria automotiva, a despeito dos grandes engarrafamentos na região metropolitana e da poluição

causada pela indústria e seus derivados. As grandes áreas⁷⁹ que receberam incentivos para capitanear o crescimento econômico do estado foram o Porto de Suape, a construção civil e a indústria automotiva, aliando incentivos federais e estaduais. Registramos, então, que a atuação de Clara em relação à Construtora Bonfim não é uma questão de luta contra o capital, mas sim uma ação individual em relação ao seu direito de moradia e propriedade.

Figura 65: Centro e zona norte



Fonte: AQUARIUS, 2016, 36'43"

Outro elemento da cena que merece atenção, ilustrado na Figura 65, é a faixa com edificações baixas na beira do Rio, que são os antigos armazéns de Açúcar do Cais José Estelita, construídos no início do século XX para atender a necessidade de armazenagem de mercadorias, como o álcool e o açúcar, em uma área central da cidade até o escoamento no Porto do Recife. O espaço de localização desses antigos armazéns foi comprado, em 2012, por um consórcio de empresas do setor imobiliário que lançou o Projeto Novo Recife, com a previsão de construção de 12 torres de 40 andares. A resistência à realização do projeto regida pelo Movimento Ocupe Estelita e o Coletivo Direitos Urbanos tornaram-se símbolo de luta contra o mercado imobiliário local. Outro destaque da cena é a ausência das “Torres Gêmeas” na fotografia do filme, signos do poder recente do mercado imobiliário do Recife foram,

⁷⁹Grandes projetos de impacto incentivados ou capitaneados pelo poder público resultaram em conflitos fundiários com a população já residente na área, tais como o Complexo Suape (ao Sul do Recife), a Arena da Copa (Oeste) e o Polo Automotivo e Farmacoquímico (Norte) (LUDERMIR; COELHO, 2018).

propositadamente, apagadas da sequência. Observamos que as duas Torres que em *Recife Frio* receberam uma marcação de X simplesmente desaparecem da paisagem de *Aquarius*.

Essa cena ilustra a política como uma estratégia de operação artística (RANCIÈRE, 2012a) em que o cineasta altera a percepção de tempo e espaço de uma locação supostamente “real”. Ao apagar as Torres Gêmeas podemos refletir sobre o passado recente do Recife, em que elas não existiam (início dos anos 2000), e simultaneamente, a ênfase no Cais José Estelita nos revela um presente que já é passado⁸⁰. Com a aprovação do Projeto Novo Recife, novos edifícios de porte semelhantes aos das Torres apagadas no filme serão construídos na beira da Bacia do Pina, no local dos antigos armazéns. A potência da imagem está exatamente em nos mostrar, através da ausência dos edifícios, a descaracterização da parte histórica da cidade e a possibilidade de surgimento de novos empreendimentos de mesmo porte como se fosse algo ordinário na paisagem da urbe.

No segundo deslocamento para a zona norte não aparecem imagens da cidade, mas as personagens vivem e falam sobre alguns lugares icônicos da capital pernambucana. Como o Clube das Pás⁸¹, o mais antigo do país, em que Clara vai com a cunhada e as amigas dançar, um programa só das mulheres, no qual elas bebem, fofocam e paqueram. Entre os vários assuntos abordados estão às novidades diretamente da “central pernambucana de fofoca: a piscina do Clube Alemão”⁸² e sobre uma pessoa que foi à livraria comprar 3 metros de livros sob orientação do arquiteto (a compra de livros para compor a decoração de uma casa),

⁸⁰ No dia 31/03/2019 foram concluídas as demolições de dois armazém e o Consórcio Novo Recife têm a autorização para a construção das primeiras torres no terreno. Para mais detalhes vide: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2019/03/26/cais-jose-estelita-confira-linha-do-tempo-das-polemicas-envolvendo-o-projeto-novo-recife.ghtml> Acesso em 03 abr 2019.

⁸¹ Conforme publicado em seu site, a fundação do Clube das Pás ocorreu dois meses antes da Abolição da Escravatura no Brasil e está ligada ao carnaval. “Um navio cargueiro inglês, atracado no Porto do Recife, precisava ser abastecido de carvão, às pressas, para seguir viagem. Como não tinha trabalhador interessado naquela tarefa, em plena folia, uma empresa encarregada do abastecimento do cargueiro ofereceu pagamento dobrado a um grupo de carvoeiros. Depois do serviço concluído e com muito dinheiro no bolso, o grupo de foliões botou as pás de carvão nas costas e foi comemorar.” Enquanto brincavam o carnaval, eles tiveram a ideia de fundar um clube carnavalesco: o Bloco das Pás de Carvão. Nos primeiros anos, a agremiação funcionou no bairro da Boa Vista. Até que, muito tempo depois, a Associação Carnavalesca de Pernambuco comprou um terreno localizado na Rua Odorico Mendes, em Campo Grande, e o doou ao Clube das Pás. Hoje tem uma das pistas de dança mais animadas da região e desfila no carnaval sempre as segundas-feiras com o nome Clube Carnavalesco Misto das Pás. (Para mais informações vide: <https://www.clubedaspas.com.br/hist#1533901179535> Acesso em 03 dez de 2018).

⁸² O Clube Alemão de Pernambuco foi fundado em 1920 e está localizado no bairro de Parnamirim, Zona Norte do Recife. Além de ser um espaço onde os alemães compartilham sua cultura e tradição, o clube sempre foi uma opção de lazer familiar para diversas gerações de Casa Forte e dos bairros vizinhos, se configurando como uma espécie de patrimônio no bairro. (Para mais informações vide: <https://poraqui.com/casa-forte/clube-alemao-opcao-de-lazer-familiar-que-atraversa-geracoes-em-parnamirim/> Acesso em 03 dez de 2018).

ironias em relação ao comportamento por parte das classes média e alta pernambucanas. Entretanto, um dos assuntos é o fato de uma das amigas contratar eventualmente um homem para satisfazer seus desejos sexuais. Em uma grande celebração à vida e à cidade todas dançam em um salão super animado a música *Recife, minha cidade*, de Reginaldo Rossi, que exalta as qualidades de Veneza Brasileira.

Esses momentos de alegria são intercalados por um clima de suspense, devido às estratégias de intimidação da construtora desenvolvidas ao longo da trama, mesmo assim, o sentimento de medo das personagens, sobretudo de Clara, e dos signos nas construções, como as grades, são bem mais amenos do que nos filmes anteriores. Além do banho de mar, Clara demonstra ser destemida ao pegar um táxi sozinha para voltar para casa. No entanto, em uma cena na praia, o bombeiro Roberval alerta para o fato que ter um pouco de medo é importante e utiliza a sua profissão para exemplificar: “quantas vezes eu e os colegas, a gente salva quem não tem medo ou esqueceu de ter medo?” (AQUARIUS, 2016, 51’40”). Ao final do diálogo Roberval diz para ela olhar o rapaz da bicicleta, é traficante dos “filhinhos do papai”: “bicicleta cara, todo branquinho”, Figura 66. As roupas, os objetos caros e a cor da pele não denotam a imagem esperada de um criminoso em uma sociedade pobre e racista. Uma curiosidade é que o diretor utiliza o mesmo ator que fez Dinho (Yuri Holanda) em *O Som ao Redor*.

Figura 66: Dinho



Fonte: AQUARIUS, 2016, 52’04”

Ao longo da trama percebemos que além do medo, a construtora utiliza o incômodo de sua presença das mais diversas formas, tais como adesivo nas portas, realização de festa e culto evangélico, como estratégia de intimidação de Clara, o que nem sempre tem o efeito

desejado pela empresa. Uma das cenas que ilustra isso é a da festa que a construtora realiza no apartamento de cima do dela. No primeiro momento, a jornalista tenta abstrair o barulho, coloca música alta, bebe vinho, dança, até que em certo momento ela cansa, toma banho e sobe para averiguar. Com a porta entreaberta, vê o que está acontecendo, sexo grupal registrado por uma câmera de celular. A cena excita Clara, que liga para Paulo (Allan Souza Lima), garoto de programa recomendado pela amiga, e os dois fazem sexo.

Aparentemente a reação de Clara em relação à festa realizada pela empresa resultou em um efeito inesperado também para Clara. Dois indícios apontam para isso. O primeiro é a necessidade que ela tem de contar a sua amiga Letícia (Arly Arnaud) que encontrou com o garoto de programa, cuja amiga tinha recomendado, ao mesmo tempo que hesita em responder se foi bom e como ela está se sentindo. O segundo é que na noite seguinte ao encontro com Paulo, Clara tem uma lembrança (ou um pesadelo) – ela está deitada na cama quando recorda que após a saída do garoto ela não trancou a porta e que alguém pode ter entrado em sua casa. Ela levanta assustada e a porta está destrancada. Percebemos uma relação entre sexualidade e medo (ou necessidade de sigilo) que para ser plenamente vivenciada precisa do espaço seguro da morada. Segurança que a todo o momento é questionada pela construtora em relação ao prédio.

Além da construtora, Clara sofre a pressão para a venda do imóvel de outras pessoas tais como Daniel (Bruno Goya), filho de um dos antigos moradores do prédio, e sua filha Ana Paula (Maeve Jinkings). Os argumentos apresentados por eles são diferentes. Para Daniel Clara está sendo egoísta ao não vender o apartamento dela, uma vez que todos os outros proprietários já negociaram com a construtora. Ao nosso ver, Daniel transmite a ideia de que Clara não teria o direito de pensar e agir de forma diferente da maioria, pois atrapalha a vida das outras pessoas. Tal como Rancière (2009), o movimento de Clara então pode ser entendido como um deslocamento em uma dada ordem do sensível, pois ao se negar fazer parte da maioria ou ao não naturalizar um comportamento considerado “normal” ela cria novas frestas interpretativas, tal como nem sempre o novo é melhor que o velho ou nem sempre a maioria representa uma decisão democrática ou sábia.

Já Ana Paula foca na ausência de segurança, estrutura e conforto, além da proposta oferecida pela construtora que está acima do padrão do mercado. O diálogo com a filha acontece em um almoço de família no apartamento de Clara, no qual também estão presentes os outros filhos de Clara, Martin (Germano Melo) e Rodrigo (Daniel Porpino), a nora (Amanda Gabriel) e o neto:

Ana Paula: ... eu acho que a senhora deveria vender esse apartamento, a senhora vai se livrar de um problema.

Clara: Que problema, Ana Paula?

Ana Paula: Mamãe, é que nós três ficamos preocupados com a Senhora, sozinha em um apartamento em um prédio fantasma.

Clara: Prédio o quê, Ana Paula? Prédio fantasma? Você não tem limite, né? Você assim, sua sensibilidade às vezes é uma coisa impressionante, sua visão da vida ...

Ana Paula: Mãe, estou falando que estou preocupada com a senhora... A senhora está vivendo em um prédio que não tem conforto, que ficou velho, que não tem segurança, que não tem estrutura nenhuma, ele tá vazio.

Clara: Quando você gosta é vintage, quando não gosta é velho, é certo?

(AQUARIUS, 2016, 64'38 – 65'23")

Além da ironia entre qual seria a diferença entre o velho (para ser jogado fora) e o *vintage* (objeto antigo que está na moda), as duas situações descritas suscitam a reflexão sobre as condições de existência tanto do prédio quanto da própria Clara. É possível uma mulher de 65 anos, rica, morar sozinha, por opção, em um apartamento sem um aparato de segurança moderno? Fora de um condomínio com estrutura “adequada”? Clara mostra optar por viver no Aquarius pela localização (o contato visual com a orla através da janela é sempre destacada nas imagens), por sua história de vida e lembranças: “Esse apartamento, é o apartamento onde vocês cresceram. Esse apartamento é na Praia de Boa Viagem...” (AQUARIUS, 2016, 67'16), diz Clara à sua filha.

Entendemos então que a memória afetiva de Clara e o sentimento de pertencimento àquele espaço (prédio + praia) podem ser facilmente apagados, seja por quem cresceu no mesmo lugar, como Daniel e Ana Paula, ou por grandes corporações. Tal como a de Clara, a memória da cidade vai sendo apagada pela ação empresarial que utiliza argumentos racionais como a necessidade de segurança, o número de empregos criados, a quantidade de famílias beneficiadas e retorno do investimento para os antigos moradores e para a cidade. Assim como no filme, quem vai de encontro a esses argumentos pode ser tachado como louco ou egoísta.

Outro aspecto a ser destacado é que Clara não precisa de dinheiro e oferece ajuda aos seus filhos caso estejam precisando: “Eu posso ajudar qualquer um de vocês, a qualquer momento. Eu tenho a minha aposentadoria, tenho cinco apartamentos e tenho todo um patrimônio que foi criado por mim e pelo pai de vocês que é de vocês.” (AQUARIUS, 2016, 70'). Salientamos dois fatos, o primeiro de que a jornalista pode morar em outros locais, no entanto, não é apresentado nem a localidade e nem as características de seus outros

apartamentos, e o segundo de que possuir imóveis é sinônimo de ter condições financeiras. Nesse sentido, assim como em *Recife Frio* e *O Som ao Redor*, a riqueza é medida pela propriedade.

Entretanto, uma das pessoas que não questiona a opção de Clara é Ladjane, a única que sente diretamente as ações da construtora por trabalhar como empregada doméstica do apartamento de Clara. Moradora de Brasília Teimosa, talvez ela apoie a posição da patroa por compartilhar da mesma opinião ou por falta de opção, uma vez que não é proprietária de outros imóveis, é pobre e tem uma relação de trabalho com Clara. Contudo, a relação da família de Clara com Ladjane ultrapassa o limite profissional e envolve situações de amizade e confiança, como, por exemplo, no dia do aniversário de Ladjane, em que Clara toca piano para ela e a oferece um café (a doméstica se emociona porque a patroa lembrou-se do dia).

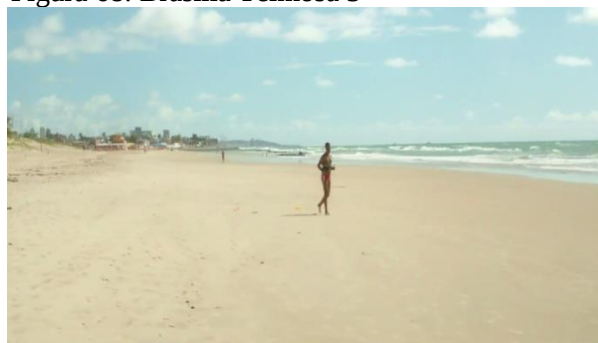
Outra demonstração da relação afetuosa com Ladjane é que Clara, Tomás e Júlia vão à festa de aniversário dela em Brasília Teimosa. No caminho a pé pela praia passam por uma saída de água para o mar, Figura 67 que demarca a divisão entre os bairros do Pina e de Brasília Teimosa. Fisicamente a fronteira entre os bairros é o esgoto. “Para cá do cano, dizem que é a parte rica e pra lá do cano a parte pobre” diz Clara a Júlia (AQUARIUS, 2016, 86’43”). Registramos, então, que mesmo a praia, até o momento apresentada como um local democrático, demarca as diferenças sociais. Ainda na Figura 67, também identificamos, por trás da faixa de areia, a existência de vários prédios que estão na realidade localizados no Pina, ao contrário da demarcação apresentada no filme. Diferente do que é dito pela personagem, a saída de água ainda é na Praia do Pina. Já a Figura 68 representa de fato Brasília Teimosa, a qual tem o horizonte de construções mais baixas e poucas pessoas na praia.

Figura 67: Esgoto Pina



Fonte: AQUARIUS, 2016, 86’27”

Figura 68: Brasília Teimosa 3



Fonte: AQUARIUS, 2016, 86’51”

O contraste entre Pina e Brasília Teimosa é mais evidente na Figura 69, com o foco central da imagem na casa de Ladjane, podemos perceber que a construção e seus vizinhos imediatos possuem uma altura semelhante, sendo mais baixos que os prédios que aparecem no enquadramento. Em relação à casa de Ladjane destacamos que a construção tem uma laje, que pode ter sido construída a posteriori como um “puxadinho”. A festa de aniversário é realizada nesse espaço (chamada no senso comum de “festa na laje”), uma vez que é um local privilegiado do imóvel em relação à ventilação e à vista.

No senso comum, festa na laje não diz respeito apenas ao local da casa que é realizado o evento, mas também a um momento de descontração em conjunto com amigos e familiares com música e bebidas. O contraste entre os apartamentos de luxo do horizonte, para os quais o espectador não é convidado a entrar, e a abertura e alegria da laje, em que somos convidados da festa, evidencia que apenas nos locais mais simples as vozes diversas se tornam audíveis. Na festa de Ladjane, corpos de diferentes raças, gêneros e condições sociais dividem o mesmo espaço em condição de igualdade (RANCIÈRE, 2012).

Figura 69: Casa de Ladjane em Brasília Teimosa



Fonte: AQUARIUS, 2016, 90'14"

No entanto, na relação entre Clara e Ladjane há situações em que a invisibilidade da doméstica é evidenciada, demonstrando a ambiguidade na ligação delas. Como na cena em que Clara recebe no apartamento o irmão, a cunhada, os sobrinhos e as respectivas namoradas. Ao olharem fotos antigas, Clara pergunta ao irmão se ele se lembra de uma mulher que foi empregada na casa deles e que “cozinhou divinamente bem”, mas que era

“uma filha da puta”, pois roubava as jóias da família, seguido do comentário da cunhada de Clara: “a gente explora elas e elas roubam a gente de vez em quando e assim vai, né” (AQUARIUS, 2016, 94’33”). Ladjane está no apartamento e, provavelmente, escuta toda a conversa uma vez que aparece na sala para mostrar uma foto do seu filho que fora assassinado. O mal-estar das pessoas em relação a essa tentativa de interação de Ladjane que mostra a foto do seu filho morto é perceptível, contudo, aparentemente, não há constrangimento no fato de que ela pode ter escutado a conversa de que é normal uma doméstica ser explorada e roubar os patrões.

Mesmo tendo momentos de invisibilidade é Ladjane que suporta, junto com Clara, todas as investidas da construtora, que se intensificam na parte 3 do filme – O Câncer de Clara – que aborda o ápice do conflito entre Clara e Diego, para, posteriormente, apresentar um desfecho com uma atuação heróica da personagem principal, deixando, entretanto, em aberto para o espectador interpretar o futuro daquele drama. Destacamos que, nessa parte da trama, é possível perceber uma analogia entre o câncer, uma doença em que o paciente precisa extirpar do corpo as células afetadas sob o risco de morte, com a representação da relação de Clara com a construtora Bonfim, que avança para abalar a disposição de luta da personagem (a sua saúde, seu corpo).

Os incômodos trazidos pelas ações da construtora são tratadas por Clara e Diego em uma conversa no estacionamento do prédio, inicialmente considerado como um problema de comunicação entre condôminos que precisa ser melhorada, porém depois os ânimos se exaltam, como podemos observar na parte do diálogo abaixo transcrito, na qual Diego apresenta a sua visão em relação à situação e ao edifício:

Diego: ... Eu queria ter te dado uma opinião mais realista sobre isso aqui. Esse prédio está vazio, né Clara?

Clara: Não ... o prédio não está vazio, eu tou aqui, eu moro aqui, num ta vazio

Diego: Sim, mas o prédio está vazio... O prédio está vazio e eu, a construtora, todo mundo está preocupado com uma pessoa, com toda a licença, perdão, da sua idade, que eu não deixaria minha mãe, minha avó morando em lugar desse, sozinha, no Brasil, hoje em dia, com essa violência...

Clara: Mas onde é que elas moram? Sua mãe? Sua avó?

Diego: Exatamente em um lugar que a senhora deveria morar. Um edifício com estrutura, um edifício com segurança

Clara: Eu não vou nem dizer o que eu estou pensando ... porque isso me leva a pensar onde é que sua mãe mora, você vai me desculpar, eu sou uma pessoa educada, mas você realmente me tira do sério.

Diego: Está certo, está certo. Eu acho que aqui não tem mais condições. Só acho que uma pessoa preparada como você tem que está em um edifício seguro. Com Câmera 24 horas, com qualidade, com

segurança ... aqui não dá mais não, Clara. Eu confesso que eu entro nesse lugar e nem vejo mais esse prédio. Eu só consigo pensar na quantidade de pedreiros, operários, familiares que me ligam todos os dias desesperados para saber se a tal Dona Clara finalmente tomou a decisão correta para que todos eles tenham no final do mês uma condição um pouquinho melhor

Clara: Agora já passou pela sua cabeça, que esse seu projeto Novo Aquarius só vai sair mesmo do papel quando você tiver uns 50, 60 anos de idade? (AQUARIUS, 2016, 110'19" – 111'34")

A ênfase do jovem executivo para a desqualificação da presença de Clara como legítima proprietária e moradora do imóvel recai sobre a questão da violência, como ela uma senhora “preparada” pode estar morando em um prédio sem os dispositivos de segurança comumente presentes nas edificações de classe média (evidenciados nos outros filmes do diretor). Registramos que, de certa forma, a fala de Diego diante da presença de Ladjane ressalta novamente a sua invisibilidade, visto que ela não seria uma pessoa “preparada” ou de classe média e, portanto, não teria condições de morar em um local com segurança. Outro argumento utilizado pelo rapaz versa sobre uma pretensa insensibilidade de Clara em relação às pessoas que dependem da obra para ter uma fonte de renda.

O clima de animosidade entre os personagens aumenta e entre os vários momentos de tensão Clara destaca que a falta de educação, em geral atrelada à pobreza, está entranhada em pessoas como Diego, da elite, abastarda, mas sem educação humana e caráter. Já o executivo retruca dizendo que tem admiração por Clara, pois reconhece que ela veio de uma família que batalhou muito para chegar aonde chegou, uma família de “pele mais morena”. Nesse diálogo ficam explícitos os preconceitos relacionados à pobreza e à raça, como se ambos fossem sinônimos de pessoas sem futuro, tal como um determinismo biológico ou social. Não se pode negar que ainda hoje parte da sociedade faça uma forte correlação entre pobreza, baixa escolaridade e a raça negra no Brasil, fruto do nosso passado escravocrata.

Diante dessa relação de animosidade e, principalmente, das várias investidas intimidatórias da construtora, Clara busca informações sobre Diego e a construtora Bonfim com o seu amigo jornalista Ronaldo Cavalcanti (Lula Terra), seguindo a lógica progressista tropical, ou seja, não hesita em se valer do privilégio patrimonialista para descobrir as falhas que podem comprometer o outro e ajudar em seus interesses (GOMES; SICILIANO, 2018).

Eles marcam um almoço no Restaurante Leite, o mais antigo restaurante do país que é frequentado pela nata da política e do empresariado local (LACERDA, 2012), passando antes por uma loja de eletrodoméstico onde, antigamente, havia funcionado um cinema. Percebemos nessa sequência um contraste entre os espaços físicos da cena, enquanto o

Restaurante Leite, reduto da elite local, consegue manter a tradição e o requinte em um centro da cidade caótico, a maioria dos cinemas de rua fechou as suas portas por falta de público e de investimentos culturais.

Ronaldo indica pistas para Clara de informações contra a construtora, mas alerta que elas não serão publicadas em seu jornal, visto que os principais anunciantes do veículo são o Governo do Estado, a Prefeitura e as construtoras locais. Além disso, há relações profissionais que envolvem parentes, Diego é afilhado de seu irmão Ricardo, que é arquiteto e já realizou vários projetos para a construtora Bonfim. Clara deduz então que tudo está relacionado, os vínculos familiares, de amizade e de negócios, como é comum em Pernambuco e no Brasil: “Quem não é Cavalcanti é cavalgado⁸³”. A reflexão que a situação também desperta é que mesmo um morador da avenida beira mar pode se tornar um “Cavalgado”, quando contraria pessoas mais influentes e poderosas.

Há uma passagem de tempo, sinalizada pela pintura da fachada de Aquarius. E como numa premonição, Clara sonha com Juvenita (Andrea Rosa), a antiga empregada doméstica, que entra no quarto, escolhe as jóias, olha para Clara na cama e avisa que ela está sangrando. Clara olha para a mama que teve câncer, está coberta de sangue, o apartamento vazio, alguém bate à porta e ela desperta assustada. O roubo das jóias, a mama ensanguentada e o apartamento vazio atormentam o sono da jornalista, mas ainda são um prenúncio do câncer de Clara. Na cena seguinte, a premonição de Clara se concretiza quando os antigos zeladores alertam Clara sobre um serviço que eles fizeram para a construtora e que ela precisa abrir os apartamentos superiores. Logo após, ela chama os bombeiros, Roberval e seu parceiro, que entram nos apartamentos junto com Tomás e a advogada Cleide (Carla Ribas). Os apartamentos estão repletos de cupins que estão destruindo a estrutura da edificação. O prédio, assim como o corpo de Clara no passado, precisa expurgar o câncer (representado pelos cupins, Figura 70) para sobreviver.

⁸³Ditado popular da época da Revolução Praeira, no processo de Independência na província de Pernambuco a vitória ficou com a facção centralista liderada pelos irmãos Cavalcanti de Albuquerque, cuja influência foi tal que, na década de 1840, dizia-se que a província se tornara um feudo daquela família, resultando daí o soneto "Quem viver em Pernambuco, há de estar desenganado; ou há de ser Cavalcanti, ou há de ser cavalgado". (CARVALHO, 1998). Ainda hoje utilizado para demarcar o poder de influência das oligarquias e os casos de nepotismo.

Figura 70: Cupins

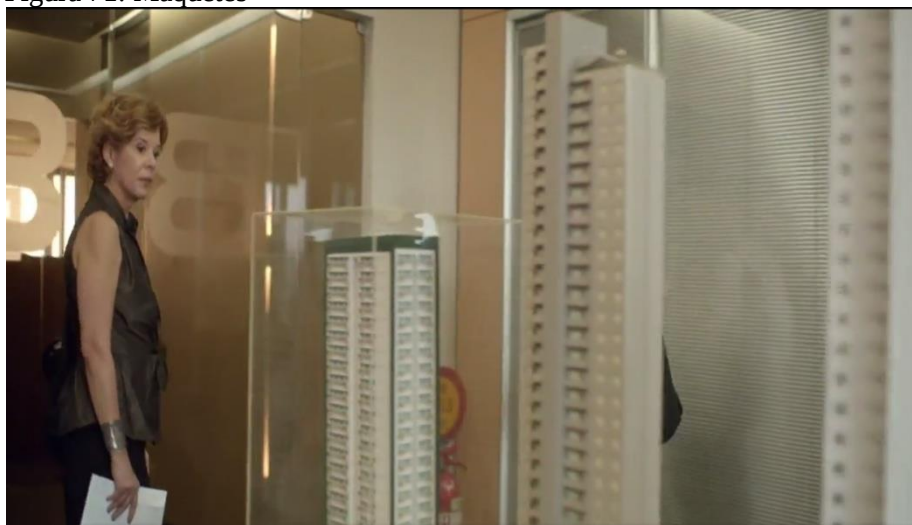


Fonte: AQUARIUS, 2016, 134'14"

Os cupins são tidos como pragas urbanas devido ao estrago que podem fazer em móveis e imóveis. Na Figura 70, pode ser observada a colônia de cupins colocada pelos trabalhadores da Construtora Bonfim, eles se alimentam de madeira e até encontrá-la deixam um rastro formado por fezes, salivas e areia que danificam estruturas e podem, inclusive, acarretar o desabamento de um imóvel. Tal como a célula cancerígena mata aos poucos as saudáveis, os cupins silenciosamente se espalham pelas residências. Eles também representam o mercado imobiliário que atua de forma desenfreada em muitas cidades corroendo as bases das estruturas, as singularidades das edificações e a identidade da urbe.

O prédio simboliza não só a vida de Clara, como um momento de transformações e apropriação da praia pela população, faz parte da memória arquitetônica e afetiva de uma parte da cidade. Para tentar salvar o prédio, Clara vai à construtora com Antonio, Tomás e Cleide e ao chegarem passam pelas maquetes dos novos projetos da empresa. Na Figura 71, podemos ver a advogada Cleide olhando para as maquetes, são três torres altas. Para a construtora Bonfim, o Novo Aquarius é apenas mais um prédio a ser acrescentado no mosaico vertical da cidade.

Figura 71: Maquetes



Fonte: AQUARIUS, 2016, 136'11"

Na sala de reuniões da empresa, Clara apresenta as pessoas que a acompanha e sem ninguém sentar mostra a Geraldo e Diego os papéis que poderão comprometer a empresa caso sejam publicados. Após uma breve discussão Clara diz que sobreviveu a um câncer há 30 anos atrás e que agora prefere “dar um câncer em vez de ter um” (AQUARIUS, 2016, 139'21), enquanto Tomás filma em seu celular, a jornalista joga os cupins na mesa da construtora. O filme termina com a imagem do cupim e a música *Hoje* de Taiguara: “Hoje trago em meu corpo as marcas do meu tempo ...” (AQUARIUS, 2016, 140'10).

No filme *Aquarius* o Recife “volta” a ser tropical, o lugar quente das festas, das canções e da praia, mas com marcas profundas em seu corpo. Apesar de cantada na música de Reginaldo Rossi, a representação fílmica da urbe não segue mais o modelo da Veneza Brasileira e o centro da cidade e seus rios são apenas passagem para a moderna Boa Viagem que insiste em continuar crescendo. O que nos anos setenta era novo e desejado, como nas fotos mostradas no início do filme, passou a representar o velho, que briga para existir, pois o passado não deve ser esquecido ou simplesmente apagado da memória.

Nesse sentido, o filme mostra que o pragmatismo moderno, do destruir para construir, estende-se pelo século XXI, mas não o sonho utópico da cidade ideal, pois as intervenções urbanas do estado e das corporações atrelam esses valores à gentrificação (GOMES; SICILIANO, 2018). Em uma cidade marcada por injustiças sociais e conflitos fundiários que atingem as pessoas das classes mais baixas, *Aquarius* mostra que a luta pelo direito de moradia também pode atingir a elite desde que ela ouse desafiar a lógica de poder dominante, afinal sempre existirão Cavalcantis e Cavalgados.

7 MONTAGEM: mapa discursivo

O trabalho de montagem consiste em juntar, separar, acelerar, retardar, enaltecer os detalhes, rever e tomar decisões para que o material filmado venha a ser uma obra para posterior exibição. É nesse processo e também na pós-produção, que novos elementos podem ser incorporados e cenas inicialmente previstas no roteiro e filmadas serem eliminadas. Cada realizador(a) tem a sua estrutura e maneira de trabalho, há quem faça a própria montagem, uns trabalham lado a lado com os editores/montadores, já outros preferem acessar o material após o primeiro corte. O tempo também é variável, por vezes é necessário um espaço entre filmagem e montagem para arrumar melhor as ideias ou obter recursos para a finalização, em outros casos se mantém o ritmo de trabalho para a continuidade ou para aproveitar uma data de estreia em um festival importante.

Este capítulo corresponde a esse trabalho de montagem. Voltamos várias vezes para o roteiro, a trilha e, sobretudo, o material de ensaio e filmagem, trabalhados nos capítulos anteriores. Revimos nossos caminhos diante dos dados acessados de modo a ter um material finalizado dentro do prazo previsto. Assim, o objetivo inicial deste capítulo é apresentar um mapa discursivo do que nós abstraímos nos capítulos cinco e seis. Nesse caminho, o primeiro tópico foi construído a partir da hipótese de pesquisa inicialmente prevista e de sua revisão realizada no roteiro teórico, seguindo as orientações de nossa trilha metodológica.

Dado que o mapa é móvel, e mesmos os conceitos podem mudar ao longo da construção (RANCIÈRE, 2009a), ampliamos o nosso olhar a partir das pistas fornecidas pelo realizador dos filmes objeto de análise ao falar sobre o seu interesse no urbanismo: “Urbanismo me interessa muito porque quando você olha para a cidade, as cidades que basicamente são uma união de ações humanas, feitas pelas pessoas e para as pessoas, você aprende muito sobre o comportamento humano.” (MENDONÇA FILHO, 2018), e, sobretudo, tendo em mente o sentido de política trazida por Rancière (2012), como o movimento de dissensos que permitem que novos conceitos, povos, direitos, se tornem visíveis, dizíveis e possam ser partilhados dentro de um mesmo campo do sensível. Partindo dessas ideias, no segundo e terceiro tópicos adiante ampliamos nosso mapa e incorporamos os elementos e corpos dissidentes que se fazem presentes nas obras.

7.1 RECIFE MODERNO: deslocamento territorial

Os filmes analisados na presente pesquisa privilegiam, sobretudo, o bairro de Boa Viagem, o que consideramos um deslocamento em relação às imagens mais comuns da cidade do Recife propagadas não apenas pelo cinema, mas também na literatura, programas turísticos e reportagens de televisão. Esse imaginário urbano da Veneza Brasileira ainda permeia as obras supra analisadas, mas é apresentado como lembranças em *Enjaulado*, como o antigo destino turístico em *Recife Frio* e entoado em tom de nostalgia na música de Reginaldo Rossi em *Aquarius*. Compreendemos esse deslocamento para Boa Viagem não apenas como uma ampliação da cidade, mas como uma ação política no sentido de contribuir para a modificação de uma determinada ordem simbólica (GUÉRON, 2012), como por exemplo, o imaginário urbano. A partir dessas obras, o Recife não pode ser visto apenas como a cidade das pontes, rios e construções baixas; novos componentes surgem para tornar a imagem ainda mais complexa.

Conforme apresentado no capítulo anterior, essa área da cidade só passou a ser frequentada pela população no século XX, após a construção da Avenida Boa Viagem no Governo de Sérgio Loreto, sendo inicialmente um destino de veraneio e, a partir da década de 1960, procurada para moradia, o que se intensificou nos anos subsequentes (PONTUAL 2018). Como uma área “nova” da cidade, ela já nasceu sob o prisma da modernidade, com residências diferentes do modelo de sobrados da era colonial e tendo o automóvel como principal meio de transporte. Diferentemente da parcela antiga do Recife, cujo projeto de modernização destruiu parte dos marcos históricos da cidade colonial, de modo a permitir a ampliação do Porto do Recife, a construção das avenidas radiais e a expansão horizontal da cidade (LEITE, 2007), para a formação de Boa Viagem não foi necessário derrubar antigas construções. Assim, as pequenas colônias de pescadores e uma porção da área de mangue aos poucos foram dando espaço para esse novo lugar que, à medida que se desenvolvia, já trazia a imagem de ordem e progresso.

As primeiras imagens fílmicas da localidade são as fotos do final da década de 1960 e início de 1970 apresentadas na abertura de *Aquarius*, em que podemos ver o bairro de veraneio e os seus primeiros prédios na orla. A partir da década de 1980, amplia-se a procura para novas moradias na redondeza, expandindo a sua área com a inauguração do primeiro *Shopping Center* da cidade e a consolidação da região de Setúbal. Temos a formação do bairro com um conjunto de construções diferentes, algumas casas, prédios de até três andares,

como os de *Enjaulado*, *Eletrodomésticas e Aquarius*, e os grandes edifícios como os de João, Dinho e Francisco em *O Som ao Redor*.

Tendo em vista nossa hipótese inicial de pesquisa, que diz que a contribuição dos filmes de Kleber Mendonça Filho para a resignificação do imaginário urbano da cidade do Recife reverbera uma crítica à ideia de que a cidade se beneficia ao seguir uma lógica de progresso, no qual o ideal da cidade moderna ainda é tido como padrão social de referência, buscamos identificar as premissas do urbanismo moderno sistematizadas em nosso roteiro teórico para submeter à análise crítica a partir dos filmes, são eles: a não historicidade, a verticalidade, a automobilidade, a divisão funcional e o espaço como valor de troca.

Como já abordado em nosso roteiro teórico, uma das consequências da Revolução Industrial foi a valorização dos terrenos a partir da lógica capitalista (BEVENOLO, 2014). Assim, os terrenos de melhor localização passaram a ter um valor de venda atrativo para as empresas do setor imobiliário que desenvolveram estratégias para construir o maior número possível de unidades habitacionais em um mesmo lote. Seguindo essa lógica, a atuação das empresas do setor imobiliário aparece como condutora das transformações da cidade representada nos filmes, principalmente em *Recife Frio*, *O Som ao Redor* e *Aquarius*.

A verticalidade que era vista como uma possibilidade de ampliação da oferta de habitação defendida por alguns urbanistas modernos para a construção de conjuntos ou bairros habitacionais (LE CORBUSIER, 1993) se intensifica com o interesse mercantil das empresas do setor. Dessa forma, o apartamento se transforma na unidade habitacional da cidade representada nos filmes e os prédios configuram-se como a principal paisagem urbana das áreas mais valorizadas, como por exemplo, a beira mar. Essa valorização das edificações na orla é tratada com ironia em *Recife Frio*, ao apresentar uma série de placas de “vende-se” nos apartamentos, que mostra a dinâmica do setor, cujo foco não está necessariamente no bem estar dos moradores, mas sim a lucratividade do negócio.

Se a quantidade de novos terrenos é limitada, *O Som ao Redor* e *Aquarius* mostram como as empresas ampliam as suas possibilidades de negócios. A antiga casa de Sofia (*O Som ao Redor*) será vendida e em seu lugar subirá um prédio de 21 andares e o pequeno edifício de Clara (*Aquarius*) só não segue o mesmo destino pela resistência da personagem. Destruir o existente para erguer o moderno era uma das lógicas impostas pelo sentido de ordem e progresso que precisava abrir espaço para as novas estradas e edificações (GEGNER, 2016). Nos filmes a cidade segue em transformação mantendo a lógica da não historicidade, nessa perspectiva o Recife é moderno por ideologia: o velho precisa ser destruído para que o novo

possa surgir. Mesmo que o “velho” não seja tão antigo assim e represente um estilo de arquitetura moderna que aliava o contato com a rua e a unidade multifamiliar. Tal como uma cidade vitrine, o novo será sempre o destaque e a memória da cidade apagada.

Enjaulado, *Eletrodoméstica*, *O Som ao Redor* e *Aquarius* abordam a vida cotidiana em uma área residencial, tal como em um zoneamento, há uma separação dos espaços pelo tipo de uso: moradia, trabalho e lazer. No entanto, diferentemente dos marcos da cidade funcional propagada pela Carta de Atenas (LE CORBUSIER, 1993), as áreas da cidade representada nos filmes são de moradias para uma parte dos personagens. Aqueles que não são de classe média, ocupam os mesmos espaços para o trabalho. Percebemos, em um primeiro olhar, que a partição do espaço social reforça as hierarquias sociais existentes (MAY, 2010). Também há uma diferença nos meios de transporte para circulação, as classes média e alta utilizam principalmente o automóvel, já os outros andam a pé, de bicicleta ou transporte público.

Ainda no que tange à mobilidade, há algumas imagens de moradores andando a pé pela vizinhança, mas esses são poucos. Na cena após os créditos de *Enjaulado*, o rapaz caminha até chegar à casa, contudo o que chama a atenção é que ele está sozinho durante todo o tempo. Já em *O Som ao Redor*, quem utiliza a rua são os seus “donos” João, Anco, Francisco e Dinho que circulam a pé, ou ainda quem está trabalhando: flanelinhas, entregador de água, vendedor de CD e seguranças. Os outros moradores deslocam-se de carro. E nos filmes em que há circulação pela cidade, entre bairros, os personagens que estão no Recife utilizam o automóvel como meio de transporte. Salientamos que apenas nesses filmes aparecem imagens de grandes avenidas como a congestionada Av. Boa Viagem em *Aquarius* e a Av. Domingos Ferreira na madrugada de *Noite de Sexta Manhã de Sábado*. Podemos dizer que há um domínio da cultura do carro (URRY, 2001) pelo menos entre os personagens das classes média e alta, o que representa a ideia da cidade moderna relacionada com o espaço para o automóvel atrelada também a um recorte de classe.

Essa realidade é totalmente diferente no “não-Recife” – na Kiev de *Noite de Sexta Manhã de Sábado* – em que Dasha está a pé no centro da cidade, em um sábado repleto de pessoas, se divertindo na praça e na praia de rio, e que há diversos meios de transporte para suprir os trajetos de locomoção da população. Além das ruas movimentadas também há o contraste com os edifícios regulares e as grandes avenidas próximas a Maidan, que supostamente seguiram uma regulação urbanista moderna e são completamente diferentes desse suposto Recife moderno em que as construções são ecléticas, as ruas estreitas e os

espaços de lazer escassos, evidenciando que o Recife representado não foi fruto de ordenamento de uma cidade planejada.

A partir das críticas ao urbanismo moderno, conforme visto em nosso roteiro teórico, expandimos o nosso olhar e acrescentamos a hipótese inicial de pesquisa que a cidade representada nos filmes aborda também as consequências da manutenção atual desse ideal de progresso, tais como: a pouca utilização das calçadas e ruas pelas pessoas; construção da cidade a partir de injustiças espaciais e a vida urbana cada vez mais limitada aos espaços privados.

A rua é pouco utilizada como espaço de lazer, há apenas uma cena de garotos jogando bola em *O Som ao Redor* e o Papai Noel distribuindo abraços e tirando fotos no centro da cidade em *Recife Frio*. Usadas basicamente como locais de passagem, as ruas representadas nos filmes seguem o sentido oposto ao advogado por Lefebvre (1999), de que elas deveriam ser o espaço do movimento e da mistura. Se as imagens explicitam que as ruas não são o espaço da vitalidade urbana, passamos a procurar outros espaços públicos voltados para este fim nas obras.

Nesse sentido, alguns lugares, tais como o cinema de rua, a sorveteria de bairro e o parque público, são citados como lembrança na carta de agradecimento à Tia Lúcia lida pelos filhos de Clara no início de *Aquarius*, e não aparecem nos demais filmes, podendo ser entendidos como lembranças do início da década de 1980. Assim, o único local público de lazer que persiste é a praia, pois tirando os dois curtas que se passam no apartamento, todos os outros apresentam cenas na beira mar. A praia é também a única área comum com diversidade de pessoas e horários de utilização, características apontadas por Jacobs (2011) como fundamentais para a garantia da segurança e a vivacidade dos lugares.

Já nos filmes que abordam o contexto da década de 1990, o lazer é restrito ao espaço da moradia, os protagonistas de *Enjaulado e Eletrodoméstica* buscam a diversão individual – leitura, fotografia, eletrodomésticos, eletrônicos, dançar – seja porque estão sucumbindo à paranoia do medo ou subvertendo o tédio do cotidiano. Nas obras que se passam no século XXI, além da já mencionada praia, há uma expansão dos espaços de lazer para as áreas comuns dos espaços *premium* (GRAHAN; MARVIN, 2001) como lojas de conveniência, os *playgrounds* dos prédios, clubes e o *shopping center*.

Alguns espaços *premium* se configuram a partir de grandes projetos que incluem moradia, lazer, educação, comércio, em condomínios fechados que se “parecem” com a vida na cidade. Outro local que projeta o espaço público são os *shoppings centers*, centros que

reúnem várias opções de serviços, de compra e entretenimento no mesmo local (SILVA, 2016). Esses espaços privilegiados provocam de certa forma o isolamento das pessoas em seu próprio microcosmo sem dialogar com o espaço público ou mesmo com as pessoas que moram ao entorno, principalmente se forem de uma origem social diferente.

Essa proximidade de residências de pessoas de diferentes classes sociais é revelada em um telefonema em que a mãe fala sobre a favela próxima à sua rua em *Eletrodoméstica*. Na cena, a favela não aparece, pois representa o “não-Recife” ou não faz parte do comum (RANCIÈRE, 2012a), mas é exatamente nessa escolha do realizador de ressaltar o não visível que percebemos a segregação espacial da cidade representada. A favela não aparece no filme, mas a sua proximidade parece justificar o sentimento de insegurança, visto que os moradores dos apartamentos não se juntam aos vizinhos.

A invisibilidade da ocupação informal pode ser também um reflexo da irrelevância desses espaços durante muito tempo nos planos urbanísticos oficiais das cidades e mesmo da formação dos arquitetos no Brasil (MARICATO, 2000). De certa forma, o Recife foi um dos municípios pioneiros em reconhecer parte dos assentamentos urbanos informais com a institucionalização das Zeis, na década de 1980, e do Prezeis, instrumento de gestão participativa responsável por atenuar os conflitos fundiários na cidade (ROLNIK; SANTORO, 2013).

É exatamente em uma Zeis, Brasília Teimosa, a única área habitada por uma classe social de baixo poder aquisitivo que aparece de forma direta nos filmes. O local onde Ladjane (*Aquarius*) mora foi declarado como Zeis na década de 1980, fruto da resistência dos moradores contra as ações do Estado, que tentou expulsá-los da área várias vezes na mesma época da inauguração da capital federal e, por isso, o local ficou conhecido como Brasília Teimosa. A comunidade, que já passou por diversos processos de urbanização, aparece na imagem aérea do filme representada por várias casas, ruas estreitas e construções com “puxadinhos”.

Brasília Teimosa também aparece em *Recife Frio e O Som ao Redor* para ilustrar a injustiça espacial (SOJA, 2013), contudo em *Aquarius*, ela assume outros significados, pois é também o local da alegria da festa na laje, da bela vista para o mar, do saneamento básico precário e do contraste dos grandes edifícios em sua porta. Nessa partilha do comum há uma diversidade de corpos e vozes audíveis (TANKE, 2011), e, desta feita, podemos considerar que há um deslocamento em que a área mais desordenada e precária é também a mais viva.

Representa o símbolo da mobilização popular do passado e da resistência contra os avanços do mercado imobiliário e da vida restrita aos espaços privados.

Em relação ao ordenamento urbano da cidade representada nos filmes, principalmente da área em que os personagens principais circulam, podemos dizer que, embora mostrem como as premissas do urbanismo moderno ainda estão presentes, como por exemplo, a não historicidade, a verticalidade, a automobilidade, a divisão funcional e o espaço como valor de troca, não há com clareza o desenho de uma cidade planejada, o que fica evidenciado pelas ruas estreitas, o ecletismo das edificações e os assentamentos habitacionais informais. Dessa forma, compreendemos que a hipótese inicial de pesquisa atende a um primeiro nível de crítica em que o ideal de progresso baseado nas premissas do urbanismo moderno ainda persiste e contribui para a consolidação de um imaginário urbano do Recife verticalizado, privatista e segregado.

No entanto, a contradição evidenciada a partir dos filmes é que a manutenção desse ideal de progresso não decorre de uma formação espacial proveniente de um planejamento cujas premissas do urbanismo moderno foram colocadas em prática, mas sim fruto de interesses políticos e econômicos que investem em um imaginário de um Recife moderno no qual o novo é sempre visto como melhor, mesmo que ele intensifique os conflitos na cidade.

Nesse sentido, resumimos no Quadro 2 os principais nós discursivos identificados até o momento, a partir da perspectiva de um urbanismo ditado pelo mercado imobiliário que produz uma cidade vitrine, sempre nova, mas frágil e não acessível a todos.

Quadro 2: Urbanismo de mercado na cidade vitrine

Cidade vitrine		
Verticalidade	Privatista	Sem diálogo com o passado
A paisagem é desumanizada	A rua é um lugar de perigo	Para a construção do novo é preciso destruir o antigo
Apartamento é a unidade habitacional principal da classe média	O lazer acontece majoritariamente em espaço fechado	O crescimento imobiliário é mais importante que a memória da cidade
	A desigualdade social é grande na cidade	

Fonte: autoria própria, 2019.

A ideia de cidade-vitrine remete à mercantilização das cidades ou a criação de imagens urbanas de acordo com cidades modelos ou como uma estratégia mercadológica para atração de investimentos (SANCHEZ, 2009) nas quais os moradores se tornam figurantes deste cenário urbano. Muitas vezes se associa a grandes eventos esportivos (MASCARENHAS, 2014) ou espaços artísticos dentro da lógica do capitalismo artista (LIPOVETSKY; SERROY,

2015) em que a cultura é entendida como um recurso voltado à atração turística (YÚDICE, 2006).

Não é esse o sentido que enxergamos nos filmes, para nós a Recife cinemática se associa mais ao conceito de vitrine ligado ao visual merchandising, cujo objetivo é propagar o novo e atrair a atenção e ao mesmo tempo delimitar a entrada pelo critério da segmentação de mercado. A vitrine representa o discurso do mercado imobiliário que propaga os novos edifícios voltados para as classes médias e altas como lugares seguros, em oposição à insegurança da rua, e melhores dos que os já existentes, ou seja, enaltecem a cidade verticalizada, privatista e segregada.

Nessa perspectiva, o vidro da vitrine é transparente o suficiente para vermos o ambiente seguro e moderno de quem faz parte desse universo e, ao mesmo tempo, enxergamos as incongruências dessa redoma, que tanto pode oprimir quem está dentro como negar o acesso aos corpos dissidentes (FOUCAULT, 2014). O vidro, material resistente e sofisticado, somado ao concreto e o aço, representam o moderno e a cidade essa ordem comum partilhada (RANCIÈRE, 2009) repleta de incoerências que a torna fugaz, sem passado (memória) e incerta sobre o seu futuro, tal como uma vitrine transformada a cada estação.

Ampliando o nosso olhar para além da hipótese inicial de pesquisa e tomando como base Rancière (2012a), continuamos nosso processo de montagem em uma perspectiva política em busca de compreender os corpos que ocupam e transformam os espaços percorridos no Recife Cinemático. Os filmes abordam o ponto de vista da classe média e média alta, são para essas pessoas que a cidade é pensada. O foco na classe média é coerente com a origem de vida do diretor e de seus espaços na cidade, podemos considerar que os filmes são uma representação crítica sobre o seu próprio mundo. E a crítica está exatamente no comportamento social que ora naturaliza, ora resiste às complexidades e injustiças presentes nesse imaginário urbano, conforme veremos no próximo tópico.

7.2 O ESPAÇO DA CLASSE MÉDIA

Setúbal, conforme já mencionamos, é uma área de moradia da classe média recifense, assim como boa parte do bairro de Boa Viagem. Alguns núcleos familiares que aparecem nos filmes, como por exemplo, os Nogueiras em *Recife Frio* e o núcleo de Francisco de *O Som ao Redor*, aparentam ser de uma classe mais abastarda, entretanto, ainda assim, enxergamos que

grande parte do cotidiano abordado nos filmes traz a perspectiva da classe média e média alta. Mesmo *Recife Frio* que dá voz aos desabrigados o faz a partir de um programa de televisão veiculado em espanhol sem que aquelas vozes possam ser reverberadas no cotidiano encenado, nesse aspecto elas continuam inaudíveis para a própria cidade (RANCIÈRE, 2009).

Ao percorrermos o material analisado nos capítulos cinco e seis, percebemos que um dos sentimentos dos personagens de classe média presente em todos os filmes analisados é o medo. Embora, ao longo das obras, o medo vá perdendo a intensidade – deixando de ser uma realidade concreta de um trauma da violência urbana para uma possibilidade de que algo possa acontecer –, ele parece ser o catalizador do discurso da segurança que submerge em signos e comportamentos que comentaremos a seguir.

Um dos símbolos da segurança para os moradores, principalmente da região de Setúbal, que está presente nos filmes *Enjaulado*, *Eletrodoméstica*, *Recife Frio* e *O Som ao Redor* é a grade. A paisagem da janela sem grades só aparece nos prédios altos, mas mesmos nesses lugares, as grades estão nos portões de acesso ao público que restringem a entrada apenas a pessoas autorizadas. Entrar e sair das várias residências parecem mais rituais ou corridas de obstáculos pelo volume de portões, grades, cadeados, portas e câmeras de segurança. Em alguns prédios as grades são substituídas por muros altos, como os mostrados em *Recife Frio*, que tornam a rua ainda mais isolada e a cidade desumana (GEHL, 2014).

As grades, que estão presentes nas residências de *Enjaulado*, *Eletrodoméstica*, *Recife Frio* e *O Som ao Redor*, quase não aparecem no presídio em *Recife Frio*. Assim, consideramos que, ao contrastar as residências com o presídio (*Recife Frio*) ou mostrar o homem enlouquecendo “preso” em seu apartamento (*Enjaulado*), o realizador tenta mostrar a realidade de uma outra maneira (RANCIÈRE, 2012a) ao tratar um objeto aparentemente já naturalizado pela classe média como um elemento intrusivo na paisagem.

Nos filmes são mostrados vários recursos para ressaltar que esse aparato de segurança é ineficiente, alguns deles reforçam o discurso de que a rua é um local de perigo, tais como o assassinato em *Enjaulado* e os carros arrombados em *Eletrodoméstica* e *O Som ao Redor*, que ocorrem na frente das residências e nenhum dos dispositivos de segurança disponíveis funcionam. Outro elemento que demonstra essa ineficiência é a presença do Menino Aranha em *O Som ao Redor*, que escala prédios altos e entra em casas sem ser notado. Quanto mais grades melhor, contraditoriamente, pois facilita a subida dele para os andares superiores dos edifícios. No documentário *Menino Aranha* (MARIANA LACERDA, 2008) há um depoimento em *off* e não identificado, que diz: “O Menino Aranha, ele realmente é uma prova

de que não adianta construir as nossas cidades a partir de uma arquitetura do medo” (MENINO ARANHA, 2008, 7’28”).

A “arquitetura do medo” está associada a um tipo de construção voltada para a segurança dos seus residentes. Tal como os castelos de outrora que protegiam a nobreza do ataque de possíveis invasores, os prédios são considerados, pelo senso comum, como edificações mais seguras do que as casas, uma vez que, além de serem protegidos por vigias e sistemas de segurança (grades, muros, câmeras), a altura garantiria o distanciamento de pessoas estranhas. Em *O Som ao Redor*, o Menino Aranha representa o mundo do entorno que não enxergamos quando estamos no alto, mas que rompe as barreiras físicas e faz-se presente no lugar em que a ordem hegemônica (RANCIÈRE, 2012; MOUFFE, 2013a) diz que ele não deveria estar.

Além do Menino Aranha, são mostrados nos filmes outros “criminosos”, passando a sensação de que o perigo pode vir de qualquer lugar. O assassino de *Enjaulado* pode ser o espectador, na medida em que a câmera assume a visão do meliante, o arrombador de carro de *O Som ao Redor* e o traficante de *Aquarius* é o “bacana branco de roupas caras”, o Dinho, o mandante do crime contra os camponeses é o rico dono das terras e os assassinos de Francisco são os seguranças da rua. Identificamos aqui o discurso de que qualquer um pode ser bandido, sendo muito difícil as estratégias de segurança implementadas pela própria população funcionarem.

Apesar do perigo poder vir de qualquer pessoa, os únicos que levantam a suspeita da polícia são os flanelinhas negros de *O Som ao Redor*. Nesse mesmo filme os corpos negros também estão no sonho de Fernanda, a filha de Bia. Identificamos então dois discursos aparentemente contraditórios, pois ao mesmo tempo em que há a mensagem de que qualquer um pode ser bandido, independente de raça ou classe social, o medo só aparece com a presença da raça negra, um reflexo do passado escravocrata e da manutenção do racismo disfarçado. Entendemos que ao mostrar a “realidade” do passado escravocrata, o realizador não pretende reforçar o comum de uma dada ordem policial perpetuando imagens e valores excludentes ou antecipar qualquer efeito (RANCIÈRE, 2012), mas sim utiliza a ficção não em oposição a um mundo supostamente real, mas para criar desentendimentos (DOS ANJOS, 2014) e enxergarmos os corpos que muitas vezes não são vistos ou suas vozes ignoradas.

Além dos “criminosos”, o perigo também é representado pelos tubarões. A presença das placas de prevenção aos ataques desses predadores nos filmes em que a praia de Boa Viagem está presente e da equipe de salva vidas, como em *Aquarius*, demonstra também a

insipiente atuação do poder público para a proteção das pessoas, o que se mostra ainda mais frágil fora do ambiente da praia, visto que a confiança no cuidado do Estado parece não ser sentida no que se refere ao combate à violência e proteção dos bens materiais e a vida humana nos outros espaços da cidade. A entrada do grupo de milicianos em *O Som ao Redor* é possível pela percepção da ineficiência do poder público, mesmo em uma localidade em que as forças policiais atuam, o que também é uma justificativa para as grades e todos os outros dispositivos apresentados.

Nesse sentido, é também sob o discurso da segurança que os vigilantes são bem aceitos pela maioria dos personagens de *O Som ao Redor*. Entretanto, no diálogo de Bia com o marido, outra perspectiva se abre para complexificar a situação, há um forte mercado privado da segurança que lucra com o aumento do sentimento de medo, inclusive as novas construções já são ofertadas com os dispositivos de segurança, como no apartamento que João mostra para as possíveis clientes e conforme anunciado pelo empreendimento Novo Aquarius (*Aquarius*). Consideramos, então, que a junção desses dois mercados, segurança e construção civil, é um novo elemento que as cidades representadas trazem para a ampliação da monotonia da paisagem urbana (SITTE, 1986).

Ademais, a presença dos vigilantes subverte a ordem de poder estabelecida. Simbolicamente o “dono” da rua era o senhor de engenho, Francisco, então proprietário de grande parte dos imóveis, mas com o tempo quem passa a ter o respeito de todos é Clodoaldo e seus companheiros de trabalho. Há uma ruptura na partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009), são novos corpos que passam a ocupar os espaços que antes eram proibidos, tais como a casa de um morador ou mesmo a sala de Francisco. Mas é ao ocupar a rua, o local que a classe média evita, que é possível exercer o controle sob a rotina de todos que circulam pela região.

Ainda em *O Som ao Redor*, o Recife é retratado como um local que nasceu e se perpetuou a partir das desigualdades sociais. Há uma clara ordem hierárquica entre os que servem e os que são servidos. Nessa sociedade de origem escravocrata, não há um(a) negro(a) como protagonista, o que de certa forma serve como uma ferramenta de reforçar a ordem excludente (MAY, 2010). Essa situação também ocorre em outras tramas, inclusive representada no corpo da empregada doméstica Cleide e na arquitetura de seu quarto (*Recife Frio*) e pelos momentos de invisibilidade de Ladjane em *Aquarius*. Há também um recorte de gênero, pois todo o trabalho doméstico é atribuído às mulheres. No entanto, alguns desses personagens realizam pequenos atos de subversão que mostram a contingência dessa ordem dominante (RANCIÈRE, 2012; MOUFFE, 2013a).

Assim, podemos considerar como um comportamento político, no sentido assumido por Rancière (2012a), o flanelinha que arranha o carro da senhora que o destrata, o entregador de água que vende maconha para Bia, os vendedores de CD pirata, o vigia que dorme no serviço, o segurança e a empregada que namoram escondido na casa de um morador, as netas de Mairá que ocupam o apartamento de João (todos personagens de *O Som ao Redor*) e, também, a antiga empregada de Clara (*Aquarius*) que roubou as jóias da família. Há de se destacar que esses atos só são tolerados quando servem à classe média (a venda de maconha e de CD pirata e a presença das netas de Mairá para que a avó possa trabalhar para João), os outros precisam manter-se no anonimato para não receberem punições.

O grande ato de rebeldia, que realmente desloca a ordem estabelecida, é a revelação pelos irmãos Clodoaldo e Cláudio de que eles são filhos e sobrinhos dos homens que Francisco mandou matar devido a uma disputa de terra no passado (*O Som ao Redor*). Ao revelar a trama e interromper a ação no final do filme, o cineasta foge do padrão narrativo convencional, amplia as possibilidades interpretativas do espectador e destaca a política a partir dos olhares dos personagens e da disposição dos corpos no espaço (RANCIÈRE, 2012a).

Toda essa disputa no campo do sensível, ora com os movimentos que seguem a ordem hegemônica, ora com os deslocamentos a partir das resistências, é fruto tanto de um passado injusto como da ampliação das distâncias entre as pessoas a partir do atual discurso da segurança. Esses componentes contribuem para a construção do imaginário de uma cidade segregada. É nessa perspectiva que podemos observar o Quadro 3 com os principais nós discursivos (classes média e alta, desigualdade social e ineficiência do Estado) que conformam essa ideia de segregação.

Quadro 3: Medo na cidade segregada

Cidade segregada		
Classe média e alta	Desigualdade social	Ineficiência do Estado
Moradia encarcerada	Servidão	Atenção seletiva
Medo do outro	Racismo	Violência
	Resistência	Espaço ocupado por novos agentes

Fonte: autoria própria, 2019.

A cidade segregada reflete também o urbanismo fragmentado (GRAHAN; MARVIN, 2001) e o abandono da aspiração de mudança social de alguns projetos pós-modernistas (GHIRARDO, 2002) que atrelados aos sonhos do poder e da riqueza aprofundam o sentimento de privação entre os mais pobres e de medo entre os mais ricos. Sob o discurso da

segurança, os sistemas de vigilância exercem o governo sobre os corpos e o mercado oferece mega projetos de lugares *premium* e a consequente desvalorização do espaço público como lugar de convivência.

Voltando à questão do final inacabado, não é apenas em *O Som ao Redor* que Kleber finaliza a obra dessa forma. Essa parece ser uma marca do diretor. Em *Enjaulado* o morto-vivo avisa para a população que ele continuará no bairro e que é preciso ter medo; *Eletrodoméstica* termina com o colorido das roupas e o barulho dos eletrodomésticos após o gozo da mãe; em *Recife Frio* todos dançam ciranda embalados por Lia de Itamaracá e correm em direção ao sol; *Noite de Sexta Manhã de Sábado* acaba com o choro de Dasha; e, em *Aquarius*, Clara joga cupins na mesa da construtora. Em todos esses filmes é possível criar novos desfechos ou, simplesmente, não há um único final se a vida na cidade continua.

Esse sentimento de continuidade nos remete à vida cotidiana abordada nos filmes, bem como às possibilidades de resistência das pessoas da classe média para produzir um novo sentido nessa cidade segregada com o urbanismo influenciado pelo mercado imobiliário, o que aprofundaremos no próximo tópico.

7.3 RESISTÊNCIAS NO COTIDIANO

Saudamos o grande dia
Em que hoje comemoras
Seja a casa onde mora
A morada da alegria
O refúgio da ventura
Feliz Aniversário
(Manuel Bandeira e Heitor Villa-Lobos)

Se a presença das grades e o isolamento da rua não são suficientes para garantir a segurança, como vimos no tópico anterior, é exatamente nas residências mais expostas que o sentimento de morada se faz presente. É apenas na casa de Anco e no apartamento de Clara que a composição *Canções de Cordialidade*, de Manuel Bandeira e Heitor Villa Lobos, é tocada sempre ao piano. Tal como na música, elas representam a morada da alegria, o refúgio da ventura, ou o lugar do afeto e as arquiteturas mais humanas dos filmes analisados.

A casa de Anco tem um portão de grades baixo e um janelão de vidro, a máxima parece ser de que se algo de mal acontecer toda a rua verá. Da mesma forma que ele pode ver quem chega pela câmera de segurança instalada. O mais interessante é que a casa está situada

entre dois prédios altos, de modo que a locação assume o papel de resistência política dentro da representação do Recife como uma cidade violenta e vertical, trata-se de um corpo diferente no espaço de paisagem dominante ((RANCIÈRE, 2012a).

Essa resistência será encarnada de forma direta pela personagem Clara que precisa lutar para garantir a permanência de seu apartamento no filme *Aquarius*. Também tratado como local de afetos e lembranças, o edifício Aquarius foge ao padrão atual dos demais prédios da Av. Boa Viagem, seguindo um modelo de construção em que permite um contato visual entre a rua e a residência. A casa de Anco e o apartamento de Clara demarcam também a diversidade de edificações (diferentes idades e preços) necessária para garantir a presença de diferentes pessoas no espaço (JACOBS, 2011).

Se a personagem estivesse também obcecada pela segurança, no lugar da janela exuberante com vista para o mar, ela teria grades ou venderia o imóvel, conforme as justificativas apresentadas pela construtora e por sua própria filha. Não é que Clara ou Anco não tenham medo, apenas eles não se deixam paralisar pela possibilidade de que algo possa acontecer ou entendem que as grades não funcionam como dispositivo de segurança. Podemos dizer que eles vivem no refúgio da ventura dos personagens das tramas, nas moradas mais humanas e alegres. A alegria, nesse cenário, é percebida como uma posição política.

A casa de Ladjane é outra que também pode ser identificada como um lugar aberto, de interação com o mundo externo, sem grades e festivo. No entanto, esse imóvel é fruto de uma ação orquestrada de mobilização popular, no passado, contra uma situação de injustiça espacial (SOJA, 2008). Essa condição de existência de Brasília Teimosa pode ser modificada com a alteração da legislação urbanística como denuncia o manifesto assinado por diversas instituições e divulgado pela Frente Recife de Luta⁸⁴ sobre o processo de revisão do Plano Diretor da Cidade, ocorrido no final de 2018:

A presente proposta de Plano Diretor aprofunda a crise urbana em que vivemos, induzindo o adensamento de áreas sem saneamento ambiental, autorizando que a verticalização descaracterize e sature bairros da nossa cidade e o mais grave, acabando com a essência das Zonas Especiais de Interesse Social – ZEIS, ao definir parâmetros urbanísticos e socioeconômicos que acarretarão na expulsão de sua população (ACTIONAID BRASIL; AÇÃO COMUNITÁRIA

⁸⁴A Frente Recife de Luta é formada por organizações não-governamentais, movimentos sociais, coletivos de pesquisa e ação e indivíduos comprometidos com a construção de uma Recife mais justa, democrática, com igualdade de direitos e oportunidades para a sua população. Unidos pelo objetivo de fazer com que a revisão do Plano de Ordenamento Territorial da cidade do Recife seja um reflexo das necessidades e das demandas colocadas pela sociedade civil. O manifesto completo está disponível em: <https://recifedeluta.org/2018/12/03/por-que-nos-retiramos-da-conferencia-e-defendemos-um-novo-processo-de-revisao-do-plano-diretor-do-recife/> Acesso em 09 jan 2019.

CARANGUEJO UÇÁ; ASSOCIAÇÃO METROPOLITANA DE CICLISTAS DO GRANDE RECIFE et al, 2018).

A situação denunciada pela Frente de Luta Recife reflete a união dos interesses do mercado e do Estado na produção do espaço e alerta para o fato de que a divisão espacial da cidade deve ser vista como uma constante luta política (LEFEBVRE, 1972). Brasília Teimosa é o retrato da resistência coletiva para a produção e manutenção de um espaço popular na cidade. Diferentemente da casa de Anco e do apartamento de Clara, que simbolizam a resistência individual contra uma ordem social hegemônica orquestrada pelos seus próprios pares, pois não há uma disputa de classe ou contra o capital, o que podemos entender como a não sujeição as regras de conduta hegemonicamente tidas como verdade (FOUCAULT, 2012).

Voltando à questão da alegria como uma posição política, na casa de Anco há vários momentos de encontros, mas é na festa de aniversário de Marcela que essa emoção se expande através da música, da bebida e da ocupação dos espaços, uma vez que parte dos convidados fica no jardim e interage com o ambiente da rua. No apartamento de Clara também há festas, a maior delas no aniversário de Tia Lúcia em 1980, e vários encontros de família e amigos. A dança parece expressar a alegria e a liberdade.

Mesmo nos imóveis que não traduzem esse sentimento de liberdade, os personagens buscam minimizar o tédio ou medo da rua, realizando festas na moradia ou dançando sozinhos. Em *Enjaulado*, o jovem dança sozinho para afastar os pensamentos paranoicos de seu dia a dia e também há a festa dos mortos-vivos, momento em que ele ainda não sabe identificar se está morto ou vivo. Em *Eletrodoméstica* é o tédio da vida cotidiana que é combatido com a coreografia com o aspirador de pó executada pela mãe. Já em *Recife Frio* a dança representa a resistência ao frio, a indiferença à cultura popular e ressalta a importância da cirandeira Lia de Itamaracá. Em *Aquarius*, Clara dança sozinha em casa para passar o tempo ou na companhia das amigas no Clube.

Em conjunto ou não, com a dança, vêm os atos de beber e fumar maconha. Vários personagens usam sozinhos os entorpecentes para suportar (ou suavizar) a realidade. Em relação à droga lícita, *Aquarius* denuncia a presunção ao risco de morte ao associar o consumo de bebida alcoólica à condução de veículos. A contradição é que alguns personagens, como por exemplo, Pedro (*Noite de Sexta Manhã de Sábado*) e os filhos de Clara dirigem após o consumo de álcool. Já em relação à droga ilícita, não há qualquer questionamento, embora as personagens não fumem maconha na frente das pessoas (Bia

inclusive tenta esconder dos filhos e dos vizinhos), o consumo é sempre no local seguro da própria residência.

A diferença de tratamento entre o álcool e a maconha evidencia mais uma vez a ineficiência do Estado tanto ao liberar a propaganda de bebidas alcoólicas estimulando o consumo sem conseguir evitar as mortes no trânsito⁸⁵, como também na política de criminalização da maconha que gera mais violência por conta do tráfico. Os discursos assumidos são: a repressão não leva à diminuição da violência e o consumo moderado é benéfico, o que certa forma representa dissensos (RANCIÈRE, 2012) para um país de legislação repressora⁸⁶.

Às vezes associada ao álcool e/ou à maconha, a sexualidade também aparece aqui como um ato de resistência contra o tédio da cidade hostil. Com a exceção de Sofia e João (*O Som ao Redor*) e Tomás e Júlia (*Aquarius*) que vivem uma relação de namoro, as outras personagens parecem precisar esconder dos outros, ou aproveitar os espaços clandestinos, para exercitar a sua sexualidade. Em *Eletrodoméstica e O Som ao Redor* os adolescentes aproveitam o canto do corredor do prédio para se beijarem como se não pudessem ser vistos, já a mãe aguarda o momento que não será atrapalhada pelos filhos e o marido para se masturbar com a máquina de lavar. Ainda em *O Som ao Redor*, Clodoaldo e Luciene abusam da confiança de um morador e utilizam a sua casa para namorar escondidos. E em *Aquarius*, Tia Lúcia relembra a revolução sexual e a vida que teve com o seu amante Augusto no mesmo apartamento em que Clara recebe um garoto de programa.

A questão da sexualidade em *Aquarius* chama atenção também por conta da rejeição da personagem principal por um “paquera” devido às consequências do seu câncer de mama e da solução encontrada pelas amigas Letícia e Clara de utilizarem um serviço de um profissional de sexo, como uma mensagem do empoderamento feminino. A trama parece inverter a “cena comum”, como propõe Rancière (2009a), no lugar de um homem contratar

⁸⁵ O álcool é a segunda maior causa de mortes no trânsito no Brasil, afirma a Associação Brasileira de Medicina do Tráfego (Abramet). O primeiro deles é a velocidade acima do permitido. Nos últimos 10 anos, a Polícia Rodoviária Federal relacionou o álcool como causa provável de 66.541 colisões, 4.101 mortes e 16.657 feridos graves. (Fonte: FUSSY, Peter. Autuações pela Lei Seca crescem ano a ano e já passam de 1,7 milhão desde 2008. **G1**. São Paulo, 18 jun 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/carros/noticia/autuacoes-pela-lei-seca-crescem-ano-a-ano-e-ja-passam-de-17-milhao-desde-2008.ghtml> Acesso em 09 jan 2019).

⁸⁶ Apenas como ilustração do rigor da legislação brasileira, o país é um dos poucos que têm a tolerância zero para a ingestão de álcool por condutores de veículos. (Fonte: FUSSY, Peter. Brasil é um dos poucos países com tolerância zero para álcool e direção. **G1**. São Paulo, 18 jun 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/carros/noticia/brasil-e-um-dos-poucos-paises-com-tolerancia-zero-para-alcool-e-direcao.ghtml> Acesso em 11 jan 2019).

uma mulher mais nova, foram as mulheres que tomaram a iniciativa de negociar com um jovem garoto de programa. A situação também contesta a ideia que se perpetua na sociedade patriarcal de que uma mulher de sessenta anos, que faz sexo, é depravada e o homem é viril (MEDICI, 2017). No filme ainda há uma orgia na festa promovida pela construtora e um casal transando na praia, tudo visto pela jornalista pelas frestas da janela ou da porta.

Ainda associado ao ato de resistência, podemos agregar a prática de tomar banho de mar na cidade contemporânea. Se no passado era algo comum, como visto na abertura de *Recife Frio*, agora requer cuidados especiais. Apesar de expressar o medo de ser assaltado, Pedro (*Noite de Sexta Manhã de Sábado*) vai à praia de madrugada e molha os pés simultaneamente a Dasha em Kiev. O medo não faz parte do vocabulário de Francisco que mergulha sozinho de madrugada com o mar cheio. Já durante o dia, mesmo destemida, Clara não pode mergulhar sozinha, o faz sob a vigilância dos salva-vidas devido ao risco de ataques de tubarão.

Apesar dos personagens relacionados ao banho de mar serem de classe média e alta, o oceano não parece ser o paraíso inatingível, privilégio exclusivo das classes abastadas, recorte comum nos filmes sobre as favelas do Rio, como por exemplo, *O Primeiro Dia* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1998) (NAGIB, 2002), mas sim representa a resistência ao discurso do medo, uma vez que ele perde a intensidade e a origem, mas mesmo quando presente não impede o encontro desses personagens com o mar, e a reconexão com a cidade praeira.

Indo além do banho de mar, a orla (areal e calçadão) é o único espaço público vivo e com uma multiplicidade de corpos simultâneos. Mesmo com a demarcação da divisão social – a mudança das praias do Pina e Brasília Teimosa sinalizada pelo esgoto – na praia há uma diversidade de pessoas, sobretudo durante o dia, que jogam bola, fazem ginástica, tomam sol e se divertem. Mesmo à noite, a praia tem barulho de carro e vida. É o retrato da cidade quente que ainda existe como uma resistência no imaginário urbano dominado pelo sentimento de medo e segregação entre as pessoas, que pode ser visto no quadro resumo do discurso de resistência desse universo tropical:

Quadro 4: Resistência na cidade quente

Cidade quente		
Morada	Alegria	Praia
Abertura para a rua	Dança	Mar como reduto da resistência
Lugar do afeto	Drogas	Diversidade de pessoas
Festas	Sexualidade	Vida e calor

Fonte: autoria própria, 2019.

Destacamos que essa cidade quente não segue o modelo de cartão postal turístico como, por exemplo, a apresentada na campanha Recife Alto Astral, em 1993, criada para elevar a auto estima dos recifenses e atrair os turistas (BALBINO; VERAS, 2016), mas sim é a vivenciada pelos personagens moradores em sua multiplicidade de corpos e sem negar os problemas identificados anteriormente.

Ao final de nosso processo de montagem visualizamos três cidades criadas a partir de seus respectivos caminhos discursivos: Urbanismo de mercado – a cidade vitrine; Medo – cidade segregada e Resistência – cidade quente. Essas cidades possuem elementos singulares que as distinguem; entretanto é na intercessão entre elas que percebemos uma única Recife Cinemática que compõe o imaginário urbano de forma complementar, a qual será apresentada no próximo capítulo que se constitui no filme finalizado e pronto para a exibição.

8 EXIBIÇÃO: o filme

Quando o filme está pronto chega a hora de exhibir para o público, distribuir para o maior número possível de salas e festivais. É o momento em que a obra não “pertence” mais aos artistas, ganha novas traduções pelos espectadores emancipados e se transforma em críticas, resenhas, opiniões e, sobretudo, alimentam novas pesquisas que resultarão em artigos, teses e outros filmes. Passa a fazer parte do repositório de imagens que alimenta o imaginário.

Tal como o filme, é chegado o momento da apresentação das considerações finais da tese ao público, ou seja, a contribuição de Kleber Mendonça Filho para o imaginário urbano da cidade do Recife a partir de seus filmes. Ao internalizarmos os ensinamentos de Rancière (2012a), de que a política no cinema está desprovida da exigência de um caráter pedagógico no que se refere à mudança do espectador de acordo com a intenção dos artistas, levamos esse entendimento para o nosso próprio trabalho de modo que não esperamos produzir um efeito pré-determinado após a leitura e sim construir um final em aberto para as diversas interpretações possíveis. Nesse sentido, assumimos o desafio de receber qualquer tipo de consideração de modo a provocar reflexões até mesmo sobre o que nós não antevemos.

É com essa clareza sobre as diversas interpretações e a contingência dos discursos analisados, que se apresentam como uma condição de possibilidade, que exibimos a nossa leitura do *corpus* de pesquisa a partir de um roteiro teórico o qual apresentou a política como um dissenso e a constituição do espaço a partir da modernidade como referenciais iniciais. Além disso, demarcamos como pressuposto epistemológico e metodológico a análise do discurso de matriz pós-estruturalista tendo o filósofo Jacques Rancière como suporte principal.

Na realidade, tudo que escrevemos aqui neste capítulo já foi levantado antes. Nesse sentido, apresentamos nos próximos tópicos, de forma sistematizada, a nossa contribuição para resignificação do imaginário urbano do Recife, a partir da visão do cineasta Kleber Mendonça Filho expressa em seus filmes de ficção. O capítulo está dividido em duas partes principais, a primeira refere-se exatamente ao filme a ser exibido, a Recife cinemática: o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho, e a segunda os créditos, ou as considerações finais, seguidos de sugestões de *spin-offs* de nossa tese.

8.1 RECIFE CINEMÁTICA: o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho

A partir da pergunta de pesquisa **Como o cinema de Kleber Mendonça Filho contribui para resignificar o imaginário sobre o Recife?** iniciamos o nosso filme apresentando a tese de que a representação da cidade do Recife nos filmes de Kleber Mendonça Filho abordaos efeitos nocivos de uma estética moderna: verticalizada, privatista e sem diálogo com o passado e ao mesmo tempo apresenta como esses valores ainda estão presentes no desenvolvimento urbano adotado.

Podemos defender, a partir do material analisado, que a visão de Kleber Mendonça Filho expressa em seus filmes contribui para a formação de um imaginário urbano da cidade do Recife que foge ao discurso romântico da Veneza Brasileira, como também se distancia do que era projetado por filmes em outras épocas, tais como os curtas encomendados pelo governador Sérgio Loreto - *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (Ugo Falangola, 1924) e *Veneza Americana* (Ugo Falangola e Jota Cambieri, 1924) – e os realizados por Firmo Neto, em 1940, através de contrato com a Meridional Filmes – filmes sobre o primeiro calçamento da Avenida Caxangá e a chegada do interventor Agamenon Magalhães ao Recife – que registravam o “progresso” da cidade com o discurso sobre a utilização qualificada dos espaços. Ademais, as obras do nosso *corpus* de pesquisa também se distanciam do viés turístico da cidade, em geral, focado nas praias, no carnaval e no Bairro do Recife.

A paisagem que fica na mente após assistirmos os filmes de Kleber Mendonça Filho é que o Recife, representado majoritariamente pela zona sul da urbe, é a cidade dos prédios, conforme ilustrado pela Figura 72. Essa imagem sistematiza a ideia de que a visão de progresso, ainda vigente na cidade representada, amplifica os efeitos nocivos de uma estética moderna: verticalizada, privatista e sem diálogo com o passado. Nesse sentido, podemos considerar que o deslocamento espacial para a zona sul da cidade e a imagem dos prédios, que aparecem nos filmes analisados, já seriam suficientes para compor a bacia semântica para um novo imaginário do Recife e corroborar com a hipótese inicial de pesquisa de que o cineasta assume um posicionamento crítico em relação ao urbanismo da cidade que ainda se funda em um ideal de progresso comum à cidade moderna.

Além das altas construções verticais, acrescentamos as grades como signos que tornam ainda mais forte essa ideia da cidade fechada em si mesma. Nesse imaginário, o ambiente privado ganha mais relevância que o espaço público, seja nas moradias equipadas com “áreas

de convivência” e dispositivos de segurança ou nos ambientes comerciais que simulam o espaço público, como o *shopping center*.

Figura 72: A cidade dos prédios



Fonte: O SOM AO REDOR, 2012, 3'15”

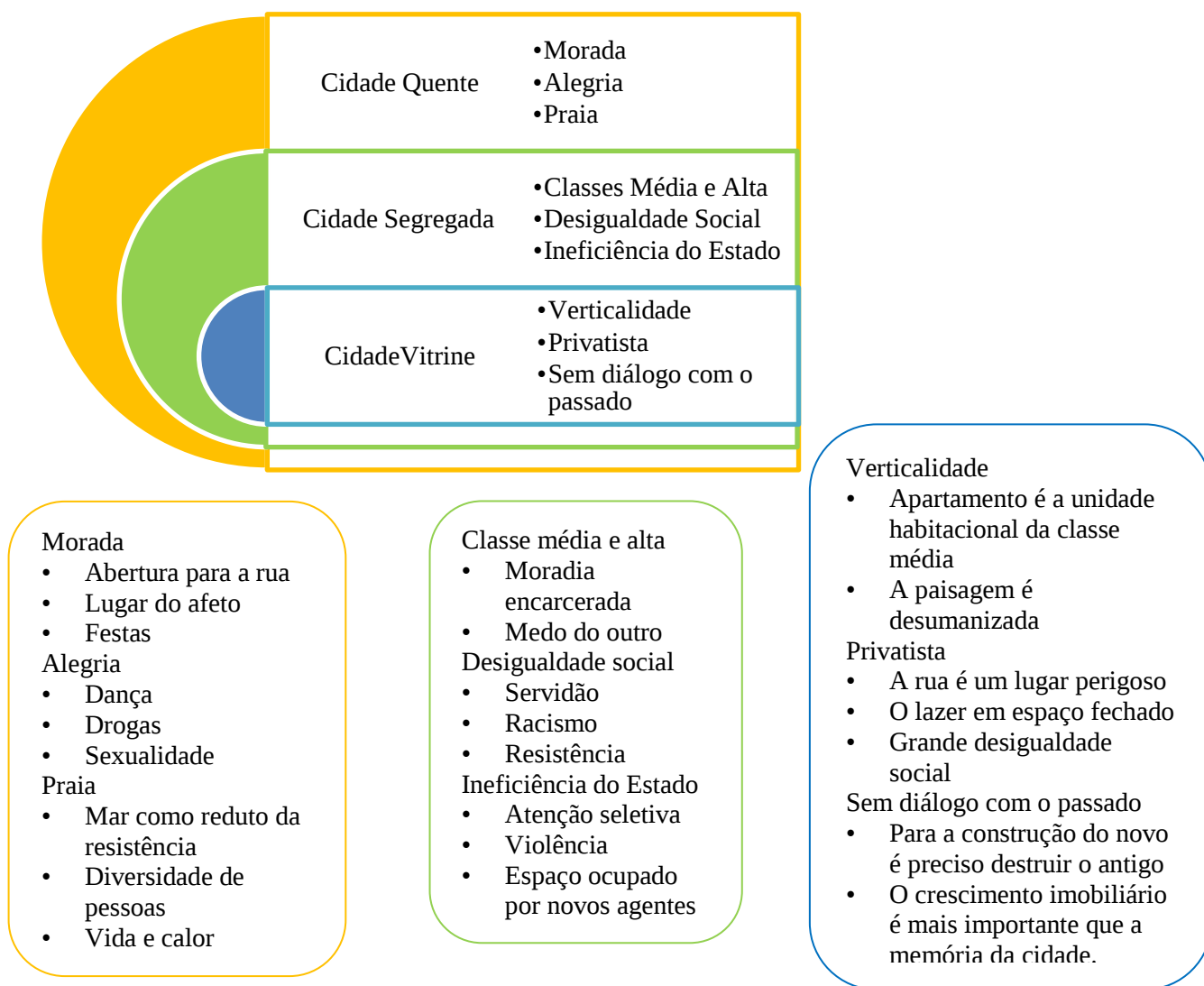
Tendo em vista que a análise política observa que mundo comum está apresentado, quem faz parte dele e quem são os sujeitos políticos ou as vozes/corpos audíveis (RANCIÈRE (2009a), sentimos a necessidade de avançar para além do horizonte dessa cidade de concreto, uma vez que ela não nos permite identificar os corpos que a ocupam, os espaços vazios e nem nos conectar com a memória do lugar ou diálogo com o tempo – seja o passado ou o futuro.

Nesse sentido, apesar da verticalidade modificar a paisagem da cidade, ela não é um problema em si mesma e nossa análise estaria incompleta se não buscássemos compreender os discursos presentes no interior desses espaços e também o que eles representam para o conjunto da cidade. Além disso, esses signos, prédios e grades, são exatamente os que estão mais visíveis no material analisado e, por isso, passamos a buscar outras configurações de sentido, as quais, às vezes, estavam no “não dito” ou “por trás” das grades e prédios da cidade representada.

Essa busca nos revelou uma forma específica de senso comum, definindo o que pode ser visto, dito e feito, que confrontada com outras formas de senso comum, já presentes no nosso imaginário urbano, passam a significar outras construções do possível. No capítulo anterior, trouxemos os discursos que se evidenciam nas diversas cidades presentes no Recife Cinemático: vitrine, segregada e quente, as quais estão sistematizadas na Figura 73. Em conjunto elas representam um novo senso comum que contribui para resignificar o imaginário urbano da cidade do Recife.

Vale salientar que nessa nova configuração do possível também estão presentes as características anteriormente identificadas como pertencentes à cidade dos prédios, que são incorporadas e acrescidas a outros atributos.

Figura 73: Cidades



Fonte: Autoria própria, 2019.

A partir da Figura 73, podemos interpretar que Kleber Mendonça Filho, através de seus filmes, contribui com várias possibilidades de resignificação do imaginário urbano da cidade do Recife, no entanto, compreendemos que as três cidades representadas pelos discursos emergentes são complementares. Utilizaremos a Figura 74 como parâmetro explicativo desse aspecto.

Figura 74: Cidades vitrine, segregada e quente.



Fonte: AQUARIUS, 2016, 86'51''

Ao analisarmos a Figura 74, percebemos a intencionalidade do cineasta em expor os contrastes da formação espacial da cidade. O prédio espelhado representa a moradia das classes média e alta moldada pelo discurso de segurança propagado pelas grandes construtoras. Já as casas e edificações de menor altura, ao fundo, retratam as residências da população de menor poder aquisitivo, que, em geral, são os que mais sofrem com a formação da cidade a partir de injustiças espaciais (SOJA, 2008) e, também, com alguns temas destacados nos filmes, tais como a ineficiência do Estado e o racismo, fruto do passado escravocrata do país.

Selecionamos o arranha céu como representação da cidade vitrine, na qual a imagem do novo é mais importante do que ou de quem está fora ou das possíveis conexões com o passado. Os conceitos expostos nessa vitrine não objetivam movimentar a cidade com a atração de turistas ou de mão de obra qualificada, mas sim manter afastado os corpos indesejados sob o discurso do medo e enaltecer o novo a partir da lógica do mercado imobiliário. Essa cidade incorpora as características dos efeitos nocivos de uma estética moderna mal aplicada e o espaço, como se apresenta, reflete em nossos olhos o mundo comum baseado em diferenças sociais marcantes.

Podemos dizer também que a cidade vitrine traz as características da cidade prédio (verticalizada, privatista e sem diálogo com o passado), inclusive, apenas para ilustrar, se tivéssemos um deslocamento da câmera em 180 graus no lugar da Figura 74 teríamos o

paredão de prédios da Av. Boa Viagem, que faz sombra na praia e se configura como um dos metros quadrados mais caros da cidade, imagem comum, sobretudo, nos filmes *Recife Frio* e *Aquarius*.

Pelo ângulo que visualizamos a Figura 74, o vidro serve como uma vitrine tal quanto um espelho que reflete a cidade do entorno. O espelho, que transparece dualidade, demarca tanto a separação como a proximidade entre quem pertence ao mundo dos prédios e o das construções baixas, evidenciando a cidade segregada. Apreendemos também que é apenas pelo reflexo do prédio que a cidade segregada se torna visível (RANCIÈRE, 2012) tanto por ela mesma, para simbolizar que a luta pela existência é contínua, como por quem vive na cidade vitrine que apesar da proximidade física só enxerga a cidade segregada quando olha para si mesma.

No espelho formado pelo arranha céu as duas cidades se encontram em uma só, na parte inferior há o reflexo das casas e na intermediária os prédios da Av. Boa Viagem. Ao olharmos a cidade vitrine em conjunto com a segregada percebemos no prédio, também, o simbolismo de um espaço seguro e fechado em que as relações sociais se mantêm como uma herança do passado, tal como mostrado nos filmes *Recife Frio* e *O Som ao Redor*: para uns o espaço é residencial e para outros o local de trabalho.

Nesse ponto, os filmes nos permitem enxergar o contraditório, ou um ponto de tensão (RANCIÈRE, 2009a), na medida em que se tenta apagar o passado (modificando o ambiente com novas construções, substituindo casas e edifícios baixos) e, ao mesmo tempo, manter as mesmas relações de servidão herdadas do passado escravocrata e naturalizadas pelas classes média e alta. A vitrine ao mesmo tempo em que enaltece o novo, perpetua o espaço dividido e desvela a falta de memória na cidade.

Além da destruição de antigos imóveis para a construção de novos prédios; a questão da memória da cidade é ilustrada nos filmes por mais duas maneiras complementares: fotografias e locações. Através de fotos do passado remoto do Recife, como por exemplo, nas fotografias iniciais de *Aquarius*, do fotógrafo Alcir Lacerda, do álbum de família de *Enjaulado* e dos arquivos de imagens utilizados na abertura da reportagem em *Recife Frio*, podemos perceber que as transformações urbanas ocorreram a partir da década de 1970 e ganhou contornos acelerados após os anos oitenta. Outro fator destacado é que essas imagens são de áreas externas, incluindo imóveis, paisagens com vegetação de mangue e áreas públicas utilizadas para o lazer da população.

Ao contrastarmos essas fotos com as moradias das classes média e alta representadas nos filmes, principalmente *Enjaulado*, *Eletrodoméstica*, *Recife Frio* e *O Som ao Redor*, percebemos o tom crítico em relação ao resultado dessas transformações urbanas aceleradas, que produziram uma cidade insegura cuja “arquitetura do medo” e o espaço privado se destacam. Tendo em vista que o interesse do cineasta sobre urbanismo e arquitetura vai além das construções em si, pois “... quando você olha para a cidade, as cidades, que basicamente são uma união de ações humanas, feitas pelas pessoas e para as pessoas, você aprende muito sobre o comportamento humano.” (MENDONÇA FILHO, 2018). Inferimos que o realizador, ao colocar em evidência elementos construtivos opressores, tais como grades e muros altos, como ordinários na paisagem, chama a atenção para o fato de que o comportamento segregador foi naturalizado por grande parte das vozes audíveis do mundo comum representado.

Voltando a questão da memória do lugar, vale lembrarmos que a mesma imagem da Figura 74 foi utilizada no filme *Aquarius* para apresentar a comunidade de Brasília Teimosa, local onde as pessoas de menor poder aquisitivo moram. Brasília Teimosa, como relatado no capítulo anterior, é uma Zeis, formada a partir da resistência popular para se manter na valorizada área a beira mar, que ainda sofre com a pressão do mercado imobiliário que clama pela modificação da legislação de modo a permitir a construção de novos “prédios espelhados”, não apenas na proximidade, mas dentro da comunidade.

Outras imagens marcantes para a memória da cidade e, sobretudo, a luta do movimento social organizado em prol de uma cidade mais justa (SOJA, 2008) são as do Cais José Estelita e das Torres Gêmeas. Esses registros nos filmes configuram-se como um posicionamento crítico do diretor em relação às recentes transformações urbanas capitaneadas por um ideal de progresso no qual o novo é sempre visto como melhor, mesmo quando simboliza a repetição de um urbanismo predador que produziu uma cidade excludente.

No entanto, o foco dos filmes não é a resistência comunitária ou movimento social organizado e sim a vida no cotidiano, sobretudo, pelo olhar da classe média, em consonância com as palavras do realizador:

Eu me interessei por fazer relatos sobre a sociedade de onde eu venho e vivo. Esses relatos podem ser como qualquer narrativa: pode ser documentário, ficção, literatura. A narrativa que se constrói através de conflito, de ironias e de contraposições do que está acontecendo na vida. A vida da gente se torna interessante, se a gente tiver sorte de ter uma vida interessante, mas por mais que a vida seja dura ou fácil ela é composta por elementos que se chocam... (MENDONÇA FILHO, 2018).

São nesses pequenos conflitos presentes na vida cotidiana que compreendemos os movimentos de resistência nas cidades representadas. Parte dos habitantes dessas localidades, formadas por contrastes, apresentam posicionamentos dissidentes no que se refere à manutenção da separação de corpos entre as áreas das cidades vitrine e segregada. Além disso, no horizonte da imagem, no alto do edifício da Figura 74, podemos ver ainda a junção dos azuis do céu e do mar, evidenciando o calor, o sol e a praia, elementos de um imaginário tropical, presentes nos filmes *Noite de Sexta Manhã de Sábado*, *Recife Frio* e *Aquarius*, e, em nossa leitura, simbolizando a cidade quente.

A cidade quente, embora imagetivamente representada por elementos de um imaginário tropical, não está relacionada ao turismo das cidades litorâneas e sim à abstração de como a população as vivem em seu cotidiano. Liga-se a ideia de que as pessoas, ou parte delas, têm a liberdade de viver a cidade e frequentar os espaços públicos e privados, resistindo ao discurso do medo e, de certa forma, opondo-se ao poder político e econômico que se beneficia do discurso da segurança e perpetua a arquitetura excludente e as relações sociais injustas. É nessa cidade quente, que os corpos se misturam sem negar a diferença social e de classe entre eles, mas como uma forma de resistência a opressão, ao tédio e ao medo da violência.

Embora contraditório com o imaginário urbano formado pelas cidades vitrine e segregada, a cidade quente ajuda a compor o mesmo imaginário. Uma vez que, ela representa as possibilidades, mesmo que remotas, de produção do espaço no cotidiano baseado em um estilo de vida, aparentemente, controverso ou diferente, do que é esperado a partir de sua origem ou papel social dentro de um determinado mundo comum marcado por hierarquias (RANCIÈRE, 2012). Assim, consideramos que a cidade quente vive tanto na cidade vitrine quanto na segregada através dos movimentos dissidentes presentes no dia a dia.

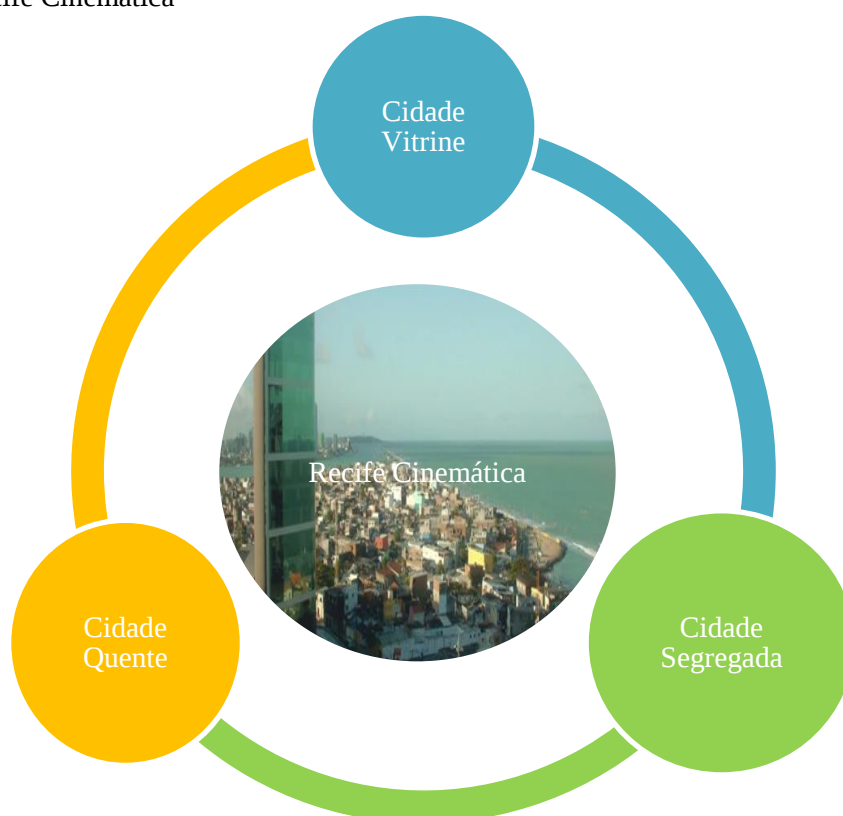
Vale salientar que mesmo representando os pequenos deslocamentos em uma dada ordem do sensível (RANCIÈRE, 2009), a cidade quente também apresenta incongruências por estar mais voltada aos benefícios individuais do que à coletividade urbana. Não se espera, então, grandes rupturas ou mudanças orquestradas para minimizar as injustiças espaciais, mas sim práticas de resistência individuais que ajudam a moldar a criação de lugares fluídos que suportam culturas e identidades contra-hegemônicas.

Desta feita, tal como as várias localidades apresentadas por Ítalo Calvino no livro *Cidades Invisíveis* representam a mesma cidade (Veneza), ao correlacionar os elementos das cidades vitrine, segregada e quente percebemos que elas representam um único imaginário

urbano de um Recife Cinemático marcado por contrastes, resistências e construções fortificadas, conforme pode ser visto na Figura 75. As cidades, que podem ser lidas isoladamente ou em conjunto, compõem, ao nosso ver, quando juntas, a contribuição de Kleber Mendonça Filho para o imaginário urbano do Recife.

Em consonância com a tese inicialmente formulada, percebemos na Recife Cinemática os efeitos nocivos de uma estética moderna: verticalizada, privatista e sem diálogo com o passado e, ao mesmo tempo, como esses valores ainda estão presentes no desenvolvimento urbano adotado. E consideramos que a junção das cidades vitrine, segregada e quente contribuem para ressignificar o imaginário urbano do Recife ao mostrar as possibilidades de resistências individuais em uma cidade marcada pelos contrastes, fruto de um passado opressor como também de um presente que, ao mesmo tempo, nega a memória e acentua as diferenças a partir de símbolos espaciais, tais como as novas torres residenciais e os espaços de lazer privados.

Figura 75: Recife Cinemática



Fonte: Autoria própria, 2019.

Refletimos que essa interpretação de múltiplas cidades contraditórias formando um mesmo imaginário urbano coincide com a leitura do realizador sobre a personalidade das cidades, sobretudo a do Recife:

As cidades, elas têm uma personalidade que reflete a cultura daquele lugar. Então o Recife tem momentos muito ruins como cidade e ainda consegue ter momentos muito fortes como cidade. Eu acho que isso vem muito de uma história de Pernambuco que tem momentos muito ruins e tem momentos muito fortes, muito belos e importantes... Então eu acho que o Recife é o retrato digno para o bem e para o mal do que a nossa cultura é. (MENDONÇA FILHO, 2018).

Assim como a mesma cidade possui momentos fortes e fracos, como dito por Mendonça Filho (2018), destacamos também a fala de Lesclaux (2018) sobre a relação do cineasta com o Recife que incluem, simultaneamente, sentimentos de amor e tristeza: “O Recife é um lugar que ele ama, mas ele vê tudo o que não funciona e que poderia ser muito melhor. É uma tristeza, mas é muito amor.” Nesse sentido, o formato circular da Figura 75 serve para evidenciar a ideia de que a Recife Cinemática apresenta aspectos aparentemente paradoxos concomitantemente.

Nesse retrato, a reunião das três cidades em uma única figura também tem o sentido de minimizar os binarismos, pois ao se apresentarem na mesma localidade e ao mesmo tempo, trazem uma imagem mais complexa, na qual as cidades se completam e se contradizem simultaneamente. Além disso, a circularidade reflete a ideia de constante movimento, com dissensos provocados pelos deslocamentos dos corpos nos diversos espaços, como também de que não há um sentido único, fechado e um final delineado a priori, mas sim uma construção discursiva em constante devir (HOWARTH, 2013) que denota contingência, precariedade e incompletude do projeto do social.

No próximo tópico, apresentaremos os créditos do nosso filme ou as considerações finais da tese, bem como as sugestões para as novas pesquisas a partir das lacunas evidenciadas em nosso estudo.

8.2 CRÉDITOS FINAIS

Iniciamos este filme, ainda na fase do argumento, discutindo sobre como a produção do imaginário urbano vai além do contato direto com os ambientes naturais e construídos da cidade e passa pela interação com sua representação midiática. Vimos também que há uma

influência recíproca, uma vez que o cinema através do imaginário representa a vida metropolitana e ao mesmo tempo remodela esta mesma vida (SOUZA, 2005), ou seja, produz e difunde imagens a partir do imaginário e, ao mesmo tempo, o modifica. Imaginário este que produz um inconsciente estético sobre o comum e o que pode de ser visto, dito e pensado.

A partir dessa relação entre o imaginário urbano e a produção simbólica do comum, optamos pela realização de uma análise política, tendo como referência base Jacques Rancière. Para o filósofo francês, a política representa o movimento de dissensos que permitem que novos conceitos, povos, direitos se tornem visíveis, dizíveis e possam ser partilhados dentro de um mesmo campo do sensível (RANCIÈRE, 2012).

Ao selecionarmos como objeto de estudo a cidade cinemática, especificamente a representação do Recife nos filmes de Kleber Mendonça Filho, deixamos claro que não se trata de uma reprodução da cidade concreta ou da realidade urbana, mas sim de uma representação (COSTA, 2002), que pode contribuir para a reflexão, constituição e manutenção de uma determinada ordem simbólica, no caso, o imaginário urbano da cidade do Recife.

Ao evidenciar os contrastes da Recife Cinemática, sobretudo sob a perspectiva da classe média, o cineasta mudou os referenciais do que é visível e enunciável (RANCIÈRE, 2012a) ao mostrar o que não era visto comumente nas representações da cidade – deslocamento territorial, os prédios, os dispositivos de segurança e a praia – e correlacionar o que não estava correlacionado – a injustiça espacial, a herança do passado e os corpos dissidentes nas diversas classes sociais.

Esses pontos contribuem para refletirmos sobre como uma localidade de urbanização recente, a zona sul da cidade, produziu um espaço excludente calcado no sentimento de medo. A nosso ver, a urbanização dessa nova área, urgida sob as luzes do progresso, baseou-se parcialmente nos pressupostos da cidade moderna, uma vez que, ao mesmo tempo, exacerbou aspectos como a verticalidade, automobilidade e não historicidade e ignorou questões como: espaços livres para o lazer, habitações diversificadas, áreas verdes e facilidade de circulação. Nessa região, os espaços privados passaram a ser mais importantes do que as áreas públicas e as construtoras surgem como principais catalisadoras das transformações urbanas.

Nesse contexto, as ruas estreitas, muros altos, grades e áreas de convivências dentro dos prédios, destacados nos filmes, contribuem para isolar às pessoas em espaços privados e transformam as ruas, praças e calçadas em lugares sem vida, destinados apenas à circulação, extremamente necessária. Nesse imaginário, o único espaço público apresentado como lugar

de tolerância e convivência entre pessoas diversas, em relação à origem, raça, gênero, sexualidade e classe social, é a praia.

Ao inserir nas obras referências espaciais que nos remetem a recentes empreendimentos na cidade concreta, como as Torres Gêmeas e a áreas em disputa do Cais José Estelita, traçamos um paralelo entre a ocupação urbana da beira mar e seu entorno, apresentadas pelos filmes, e como pode vir a ser a ocupação das áreas na frente dos rios da capital pernambucana. Percebemos que o imaginário urbano difundido pelas obras de Kleber Mendonça Filho, que se restringia basicamente à zona sul, pode ser ampliado para grande parte da cidade.

Assim, consideramos que esse imaginário urbano de uma cidade de contrastes, resistências individuais e construções fortificadas pode ser um “gatilho” para pensarmos sobre a realidade social da cidade representada a partir de um olhar interdisciplinar. Nesse sentido, destacamos a contribuição de nossa tese em estimular a apropriação dos saberes aqui compartilhados por outros pesquisadores do campo temático da administração pública, de modo a refletirmos criticamente, de forma mais ampla e com diferentes enfoques analíticos e metodológicos, sobre as transformações urbanas das cidades na contemporaneidade.

Vale salientar que não há, nem no nosso estudo e nem nos filmes analisados, qualquer tentativa de mostrar soluções para essa cidade e nem de mobilização coletiva em prol de minimizar os problemas evidenciados nas discussões anteriores. Sendo assim, o papel político do cinema se exalta ao permitir outras possibilidades de interpretação da cidade trazida pela ficção, não com o objetivo de apresentar soluções a partir da representação dessa cidade, mas na apresentação de novos discursos, como os apresentados nos capítulos anteriores, que podem agregar elementos que nos auxiliem a refletir sobre a nossa realidade urbana.

Entretanto, tal como nos filmes analisados, o “final” fica em aberto, possibilitando novas interpretações a partir do mapa discursivo construído representado pela Figura 76. Assim como novas perspectivas de pesquisa se sobressaem a partir do material apresentado nos capítulos de análise dos dados (cinco, seis e sete), em relação às quais apresentamos algumas sugestões para futuros trabalhos no próximo tópico.

8.2.1 *Spin-offs*: sugestões para novas pesquisas

No audiovisual o *spin-off* é uma obra desenvolvida a partir de um elemento narrativo ou de um personagem já existente em um filme ou seriado que ganha seu espaço independente. Em termos acadêmicos podemos considerá-lo como um trabalho que foi derivado de algo já desenvolvido ou pesquisado anteriormente. A partir do momento em que nosso filme (tese) for apresentado ao público podem surgir novas possibilidades de estudos provenientes das reflexões levantadas por ele. Assim, elencamos algumas sugestões de derivagem de nossa tese.

Em nossa análise, percebemos a relação entre o medo do outro e a raça negra, bem como a relação entre servidão e o passado escravocrata. No entanto, fugiríamos ao escopo de nosso trabalho se nos aprofundássemos nessas questões e, de certa forma, consideramos que deixamos “lacunas” que podem ser aprofundadas em relação ao mesmo *corpus* de pesquisa, bem como em uma ampliação sobre a representação da raça negra no cinema produzido em Pernambuco. Esse debate pode ser acrescido com um recorte interseccional, incluindo, por exemplo, aspectos como classe social e a desigualdade social no espaço urbano.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, observamos nos filmes analisados que o trabalho doméstico é uma função quase que exclusivamente feminina, deixando rastros para o debate sobre os valores da sociedade patriarcal ainda presentes na contemporaneidade, bem como uma ampliação sobre os debates relacionados às noções de gênero. Nesse aspecto, um olhar mais apurado sobre as personagens protagonistas das tramas pode resultar em um leque amplo de possibilidades analíticas.

Já em relação a nossa problemática de pesquisa, que abordou a representação das cidades no cinema, compreendemos que Kleber Mendonça Filho está inserido em um campo do audiovisual produzido em Pernambuco que passou a “debater” a cidade através de suas obras. Desta feita, sugerimos a expansão da pesquisa para abarcar outros realizadores, tais como os listados no Apêndice A, de modo a refletirmos sobre a contribuição do novo cinema pernambucano para a resignificação do imaginário urbano da cidade do Recife.

Finalizamos o nosso filme tendo em mente que os temas para novas pesquisas não se esgotam com as sugestões apresentadas. Afinal, como diz o filósofo Rancière (2012), cabe aos espectadores emancipados, nossos colegas pesquisadores, realizarem novas traduções a partir do filme exibido ou da tese publicizada.

REFERÊNCIAS

ALSAYYAD, Nezar. **Cinematic Urbanism: a history of the modern from reel to real**. New York: Routledge, 2006. 272 p.

ALMEIDA, Rodrigo. Sobre os cinemas pernambucanos. In: PEREIRA, Germana; CRIBARI, Isabela (coord). **Antologia do cinema pernambucano**. Recife: 2015.

ALVES, Cleide. Edifícios modernos marcam a paisagem do Recife. **JC Online**. 12 jul 2015. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2015/07/12/edificios-modernos-marcam-a-paisagem-do-recife-189746.php> > Acesso em 16 jan 2019.

ALVES, Pedro. Monitor da Violência: Pernambuco tem a terceira pior taxa de homicídios do país, em 2017. **G1 PE**. 22 mar. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/pernambuco-tem-a-terceira-pior-taxa-de-homicidios-do-pais-em-2017.ghtml> Acesso em: 04 dez 2018.

ANAZ, Sílvia; AGUIAR, Grazyella; LEMOS, Lúcia; FREIRE, Norma; COSTA, Edwaldo. Noções do Imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. **Revista Nexi**. PUC. São Paulo: n.3, p. 1-16, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/download/16760/15660> > Acesso em: 12 nov. 2017.

ANCINE. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2013**. Brasília: Superintendência de Análise de Mercado da ANCINE, 2013. 55 p.

_____. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016**. Brasília: Superintendência de Análise de Mercado da ANCINE, 2016. 98 p.

ANDRADE, Érico; STORCH, Andréa. Cidades e diversidades: em defesa do perspectivismo moral no desenho urbano. In: CAMPELLO, Filipe e GITTEL, Benjamin (orgs). **Modernizações ambivalentes: perspectivas interdisciplinares e transnacionais**. Recife: Editora UFPE, 2016. p. 229-251.

ACTIONAID BRASIL; AÇÃO COMUNITÁRIA CARANGUEJO UÇÁ; ASSOCIAÇÃO METROPOLITANA DE CICLISTAS DO GRANDE RECIFE et al. Por que nos retiramos da conferência e defendemos um novo processo de revisão do Plano Diretor do Recife. **Recife de Luta**. Recife: 3 dez 2018. Disponível em: <https://recifedeluta.org/2018/12/03/por-que-nos-retiramos-da-conferencia-e-defendemos-um-novo-processo-de-revisao-do-plano-diretor-do-recife/> Acesso em 09 jan 2019.

AZAMBUJA, Tereza. As grandes metrópoles no cinema modernista. **Rua**. 2013. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/as-grandes-metropoles-no-cinema-modernista/> > Acesso em 02 jan 2019.

BALBINO, Mariana; VERAS, Paulo. Do Alto Astral à Linha Verde: o Recife dos anos 90 nas gestões de Jarbas e Roberto Magalhães. **JC Online**. 19 ago 2016. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/politica/pernambuco/noticia/2016/08/19/do-recife-alto->

astral-a-linha-verde-o-recife-dos-anos-90-sob-as-gestoes-de-jarbas-e-roberto-magalhaes-249379.php Acesso em 05 dez 2018.

BADERNA, Marietta. **Situacionista: teoria e prática da revolução**. São Paulo: Conrad, 2002.

BARBALHO, Alexandre. O papel da política e da cultura nas cidades contemporâneas. **Políticas Culturais em Revista**, 2 (2), p. 1-3, 2009.

BARROS, Ernesto. O som ao redor ganha versão em DVD e Blu-ray. **Jconline**. Recife, 2013. Disponível em: < <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2013/12/17/o-som-ao-redor-ganha-versao-em-dvd-e-blu-ray-109844.php> >. Acesso em 14/04/2018..

_____. Cinema pernambucano tem mais de 100 projetos audiovisuais em andamento para 2017. **Cine HQ** Recife, 2016. Disponível em: <http://jc.ne10.uol.com.br/blogs/cinehq/2016/12/27/752/> Acesso em: 18/06/2017.

BATISTA, Marcela de Moraes; SILVA, Cédric Cunha Gomes da; MELLO, Sérgio C. Benício de. Da teoria à análise política e social. In: MELLO, Sérgio C. Benício de (org). **Construção social da tecnologia e teoria do discurso**. Recife: Editora UFPE, 2014. p. 39-70.

BAUER, Martin W; AARTS, Bars. A construção do *corpus*: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: BAUER, Martin W e GASKELL, George (orgs). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 13 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 39-63.

BEARD, V. A.; MIRAFTAB, F.; SILVER, C. **Planning and Decentralization: contested spaces for public action in the global south**. London and New York: Routledge, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2 ed, 1987.

BENEVOLO, L. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. Um crítico contra a estética da miséria. **Pesquisa FAPESP**. São Paulo: nº 224, outubro de 2014. p. 30-37. (Entrevista a Maria Guimarães e Neldson Marcolin)

BRUSANTIN, Beatriz; PONTES, Rebeca Capela. Mundo do Trabalho escravo em Pernambuco (século XIX). **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal, jul, 2013.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de Muros: Crime, segregação e cidadania em São Paulo**. 2 ed. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2003. 400p.

CALHADO, Cyntia Gomes. Configurações do western contemporâneo: Assalto à 13ª DP e O Som ao Redor. **Verso e Reverso**, v 30(75), setembro-dezembro, p. 208-213, 2016.

CALVINO, Ítalo. **Cidades invisíveis**. Lisboa: Teorema, 2006.

CAMARGO, Thiago Ianatoni; LEÃO, André Luiz Maranhão de Souza. Pague e Peque: Uma Arqueologia do Discurso do Adultério Mercadorizado. **RAC**. Rio de Janeiro, v. 19, n. 6, art. 4, p. 732-749, Nov./Dez. 2015.

CANAL BRASIL. Imperdível: assista "Aquarius" dia 11/04. **Canal Brasil**. 21 mar 2017. Disponível em <http://canalbrasil.globo.com/programas/selecao-brasileira/materias/imperdivel-assista-aquarius-dia-1104.htm> Acesso em 20 set 2018.

CARNEIRO, Raquel. Cinema pernambucano para brasileiro e gringo ver. **Veja.com**. 2013. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/entretenimento/cinema-pernambucano-para-brasileiro-e-gringo-ver/> Acesso em: 24/07/2017.

CARVALHO, Marcus J. M. de. Cavalcantis e cavalgados: a formação das alianças políticas em Pernambuco, 1817-1824. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 18, n. 36, p. 331-366, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000200014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 04 Dez. 2018.

CAVALCANTI, Andrei de Ferrer e Arruda; MOURA FILHO, Maria Berthilde. A cidade do cinema: o cinema como representação, detentor de memória da cidade e formador de pensamento urbanístico. **Anais do XVI ENANPUR**. Belo Horizonte, 2015.

CAVALCANTI, Helenilda; AVELINO, Emília. Dimensão teórica da exclusão/inclusão e diferentes padrões de medidas intra-urbanas. Recife seus recortes: naturais e inventados. In: CAVALCANTI, Helenilda; BRITTO LYRA, Maria Rejane; AVELINO, Emília (Orgs.). **Mosaico Urbano do Recife**. Exclusão Inclusão Socioambiental. Recife: Massangana, 2008, 324p.

CAVALCANTI, Helenilda; MEDEIROS, Cacilda; BRITTO LYRA, Maria Rejane; AVELINO, Emília. Os jovens na cidade do Recife. In: CAVALCANTI, Helenilda; BRITTO LYRA, Maria Rejane; AVELINO, Emília (Orgs.). **Mosaico Urbano do Recife**. Exclusão Inclusão Socioambiental. Recife: Massangana, 2008, 324p.

COELHO, Salomé. Jacques Rancière e Agnès Varda: no intervalo entre cinema e política. Lisboa: A Autora, 2013. 41 f. **Dissertação** (mestrado). Mestrado em Filosofia. Faculdade Nova Lisboa.

CONDE, Maite. Early film and the reproduction of Rio. In: MARCUS, Alan e NEUMANN, Dietrich (eds). **Visualizing the city**. New York: Routledge, 2007. p. 31-49.

CORREIO Braziliense. Ataques de tubarão: 25 anos de medo nas praias em Recife. **Correio Braziliense**. 04 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2018/06/04/interabril,686033/ataques-de-tubarao-25-anos-de-medo-nas-praias-em-recife.shtml>> Acesso em 05 dez 2018

COSTA, Douglas Henrique Albuquerque da; SILVA, Paula Gonçalves da. Política Urbana em Tela: O Olhar do Espectador Especializado. **Anais do 6º Encontro Brasileiro dos Administradores e Acadêmicos de Administração**. João Pessoa, 2019.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, tempo e a cidade cinemática. **Espaço e cultura**. Rio de Janeiro: UERJ, n 13, jan/jun, p. 63-75, 2002.

_____. A cidade como cinema existencial. **RUA 10**. p. 34-43, 2006.

_____. Social and Cinematic Landscape in Neighbouring Sounds. **Mercator**, Fortaleza, v. 14, n. 3, p. 27-43, set./dez. 2015.

_____. Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro. **XIV Colóquio Internacional de Geocrítica**. Barcelona, 2-7 maio, p. 1-17, 2016.

COUCEIRO, Sylvia Costa. Cinema & história: conflitos, convivências e resistências nas salas de projeção do Recife (Pernambuco, Brasil) nos anos 1920. **Revista de Estudos Brasileños**. Salamanca: número especial, 2017.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. **A imagem e seus labirintos**: o cinema clandestino do Recife. Recife: Nektar, 2014. 140 p.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. **A utopia provinciana**: Recife, cinema, melancolia. Recife: Editora Universitária (UFPE), 2010. 241 p.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. O cinema, a memória, a elaboração do discurso provinciano. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. (org) **Relembrando o cinema pernambucano**: dos arquivos de Jota Soares. Recife: Massangana, 2006. p. 23-30.

CURADO, Marcelo. Uma avaliação da economia brasileira no Governo Lula. **Economia & Tecnologia** - Ano 07, Volume Especial - 2011

DAVIS, Mike. **Beyond Blade runner**: Urban Control and the Ecology of Fear, Westfield, Nueva Jersey, Open Magazine Pamphlet Series, 1992.

DEL RIO, V.; GALLO, H. The Legacy of Modern Urbanism in Brazil: Paradigm turned reality or unfinished project? **Docomomo Journal**, Volume 23, August 1, p. 23-27, 2000.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Pernambucano O Som ao Redor entra no catálogo do Netflix. **Diário de Pernambuco**. Recife, Caderno Viver, jul, 2015. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/07/01/internas_viver,584167/pernambucano-o-som-ao-redor-entra-no-catalogo-do-netflix.shtml> Acesso em: 15/04/2018.

DIETRICH, Neumann. Before and after Metropolis. DIETRICH, Neumann (ed). **Film Architecture**: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, Prestel, 1996.

DOS ANJOS, Moacir. **Política da arte**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2014. v. 1. 192p

DUANY, Andres, PLATER-ZYBERK, Elizabeth e SPECK, Jeff. **Suburban Nation**: The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream. North Point Press, Year: 2010

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 2007.

ÉPOCA. Brasil indica O Som ao Redor para vaga no Oscar 2014. **Revista Época**. 2013. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/vida/noticia/2013/09/brasil-indica-bo-som-ao-redor-para-vaga-no-boscar-2014b.html>> Acesso em: 19 set 2018.

ESCOREL, Eduardo. Cinema político (II). In: **Piauí**. São Paulo: 6 Jul, 2017. Disponível em: <<http://piauialternative.homolog.inf.br/cinema-politico-ii/>> Acesso em: 22 mar. 2018.

FEENBERG, Andrew. **Questioning Technology**. London: Routledge, 1999. p. 21-43

FEITOSA, Ana Rosa Soares Negreiros. Arquitetura Brutalista obras de Acácio Gil Borsoi, Tribunal Judiciário e a Assembléia Legislativa do Piauí. **Anais do X Seminário Docomomo Brasil arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas 1955-75**. Curitiba. 15-18. out. p. 1-18, 2013.

FERNANDES, Eduarda. Aquarius já é a maior bilheteria da história do cinema pernambucano. **Diário de Pernambuco**. Recife, set, 2016. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/divirtase/46,51,46,61/2016/09/21/internas_viver,666050/aquarius-ja-e-a-maior-bilheteria-da-historia-do-cinema-pernambucano.shtml>. Acesso em: 14/04/2018.

FERNANDES, Fellipe Luís de Melo e LEAL, Guilherme Carréra Campos. Cinema e cidade: uma análise sobre a construção da imagem da capital pernambucana no curta-metragem “Recife frio”. **Anais Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação e XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Foz do Iguaçu, PR, 2 a 5 set, p. 1-13, 2014.

FERREIRA, Lucas Lobato e OLIVEIRA, Larissa Guedes de. Movimentos sociais e transformações no espaço urbano da cidade do Recife: o caso das desapropriações na comunidade do Coque. **Anais do VII Congresso Brasileiro de Geógrafos**. Vitória, ES, 2014.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000. 121 p.

FITZMAURICE, Tony. Film and Urban Societies in a Global Context. In: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (orgs). **Cinema and the city: film and urban societies in a global context**. Blackwell Publishers, 2001. p. 19-30.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Kleber Mendonça Filho deixa cargo de coordenação em fundação pública**. Out, 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1821007-kleber-mendonca-filho-deixa-cargo-de-coordenacao-em-fundacao-publica.shtml>> Acesso em 30/04/2018.

FONSECA, Rodrigo. Cinema de Pernambuco revela uma novíssima geração de diretores. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/cinemadepernambucorevelaumanovissimageracaodediretores5875606> Acesso em 18/06/2017.

_____. Festejado 'O som ao redor' enfim chega ao Brasil. **O Globo**. Rio de Janeiro, jan. 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/festejado-som-ao-redor-enfim-chega-ao-brasil-7187473#ixzz5ELlBx6Ct>> Acesso em 02/05/2018.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 8.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. 264 p.

_____. De espaços outros. **Estudos Avançados**, 2013, vol.27, n.79, p. 113-122.

_____. **História da sexualidade, volume 1: a vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2014. 176 p.

FRAMPTON, Kenneth. **The Evolution of 20th Century Architecture: A Synoptic Account**. Beijing: Springer-VerlagA/Vien and China Architecture & Building Press, 2007.

FRANCO, José Tomás. Cinema e Arquitetura: "L'Architecture d'aujourd'hui". **ArchDaily**. 19 Jul, 2013. Disponível em: < <https://www.archdaily.com.br/br/01-128706/cinema-e-arquitetura-larchitecture-daujourdhui> > Acesso em 16 jan 2019.

G1. Filme brasileiro entra em lista de melhores do ano no 'New York Times'. **G1**: 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2012/12/filme-brasileiro-entra-em-lista-de-melhores-do-ano-no-new-york-times.html> Acesso em 26/10/2017.

G1. Pesquisa internacional aponta Recife com o 8º pior trânsito do mundo. **G1**: 23 mar 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/pemambuco/noticia/2016/03/pesquisa-internacional-aponta-recife-com-o-8-pior-transito-do-mundo.html> Acesso em: 20 set 2018.

G1. O auge e a queda do mercado imobiliário em uma década. **G1**: 01 abr 2016a. Disponível em: <http://g1.globo.com/especial-publicitario/zap/imoveis/noticia/2016/04/o-auge-e-queda-do-mercado-imobiliario-em-uma-decada.html> Acesso em: 27 dez 2018.

GASPAR, Lúcia. Brasília Teimosa. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2006. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

GEGNER, Martin. A cidade moderna brasileira: moderna demais para o século XXI? In: CAMPELLO, Filipe e GITTEL, Benjamin (orgs). **Modernizações ambivalentes: perspectivas interdisciplinares e transnacionais**. Recife: Editora UFPE, 2016. p. 181- 227.

GEHL, Jan. **Ciudades para la gente**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Infinito, 2014. 280p.

GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GILL, Rosalind. Análise de discurso. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George (orgs). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 13 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 244-270.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 111p.

GOMES, Raquel Antunes Luís. Os CIAM e Le Corbusier : aspetos da arquitetura e do urbanismo modernos. Lisboa : [s.n.], 2014. 193 f. **Dissertação** de Mestrado Integrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

GOMES, Renato Cordeiro; SICILIANO, Tatiana Oliveira. Rastros e imagens sobreviventes na era de Aquarius: corrosão e gentrificação na metrópole de Kléber Mendonça Filho. **E-compos**. Brasília, V 21, n. 1, jan/abr, 2018.

GRAHAN, Stephen; MARVIN, Simon. **Splintering urbanist:** networked infrastructures, technological mobilities and the urban condition. London and New York: Routledge, 2001.

GRIFFITH WINTON, Alexandra. The Bauhaus, 1919–1933. In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em http://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm (August 2007; last revised October 2016) Acesso em 31 ago de 2018.

GUERRA, José Roberto Ferreira; PAIVA JÚNIOR, Fernando Gomes de. “Pernambuco é coisa de cinema”? um estudo sobre a influência da regulação na ação do produtor de filmes. **Anais IV Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais**. Porto Alegre: 19 a 21 de Outubro de 2016.

GUERRA, José Roberto Ferreira. **O Filme ao Redor:** o empreendedorismo cultural na produção de cinema em Pernambuco. Recife: O Autor, 2015. **Tese** (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Administração. PROPAD/UFPE, 2015.

GUÉRON, Rodrigo **Arte e Política:** estudos de Jacques Rancière. AISTHE, Vol. VI, nº 9, 2012.

GUIMARÃES, Vítor. Sight & Sound elege os 20 melhores filmes de 2016; Aquarius aparece na lista. **Observatório do cinema**. 02 dez 2016. Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/noticias/2016/12/sight-aquarius-aparece-na-lista> Acesso em: 19 set 2018.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992. 349 p.

HOBSBAWM, ERIC J. **A Era Do Capital 1848-1875**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2015.

HOWARTH, David, **Poststructuralism and After:** structure, subjectivity and power. London: Palgrave Macmillan, 2013.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, ed, 2011.

JANSEN, Roberta. 'Houve retaliação a Aquarius', diz Kléber Mendonça Filho sobre Oscar. **G1**. 20 set 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/09/houve-retaliacao-aquarius-diz-kleber-mendonca-filho-sobre-oscar.html>. Acesso em 19 set 2018.

JC. Aquarius, de Kleber Mendonça Filho, é lançado em DVD e Blu-ray. **JC Online**. 20 dez 2016. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2016/12/20/aquarius-de-kleber-mendonca-filho-e-lancado-em-dvd--e-blu-ray-264162.php> Acesso em: 20 set 2018.

_____. Edifício Caiçara é demolido na Avenida Boa Viagem. **JC Online**. 07 abr 2016. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2016/04/07/edificio-caicara-e-demolido-na-avenida-boia-viagem-229935.php> Acesso em: 03 dez 2018.

_____. Exibição de O Som ao Redor na Globo ganha comentários disparatados. **JC Online**. 11 nov 2015. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2015/11/11/exibicao-de-o-som-ao-redor-na-globo-ganha-comentarios-disparatados-207473.php> Acesso em: 19 set 2018.

JUCÁ, Múcio. Edifício Oceania. In: **Prédios do Recife**. Recife, 01 set. 2016. Disponível em: [https://www.facebook.com/prediosdorecife/posts/332180120455007?_xts__\[0\]=68.ARCtERnJ2oiwz9gxpcA51ZspZagETA-fUueFusP3T56C7U5wjKlfr3-DPQjMFqLCvg43Cme9uR6MFR2i4YF4BoB9ZvYKPwbABPAvzmB7e8Afh17bG3JzsnVC1985q-4-BlcAOJ2do1DVR4gy1wD-nulTvrge4l9d1l70d9pgXLq2tjNjvHDuaZBpWxHRQt89TaGu6TTtsRLMy2YNRv95qKzVkU-UOjb8VHMKRl3hNJk3cTns-OoZfNEenzsvWiK2giHXLk6g2s7XOMz1h7z9Sy5O4q5ohT9sVZ1hNq6u2IKxp1E47778MNC50o7l9sSUrOtZ_rcxutD7lCP91vGuto&_tn_=-R](https://www.facebook.com/prediosdorecife/posts/332180120455007?_xts__[0]=68.ARCtERnJ2oiwz9gxpcA51ZspZagETA-fUueFusP3T56C7U5wjKlfr3-DPQjMFqLCvg43Cme9uR6MFR2i4YF4BoB9ZvYKPwbABPAvzmB7e8Afh17bG3JzsnVC1985q-4-BlcAOJ2do1DVR4gy1wD-nulTvrge4l9d1l70d9pgXLq2tjNjvHDuaZBpWxHRQt89TaGu6TTtsRLMy2YNRv95qKzVkU-UOjb8VHMKRl3hNJk3cTns-OoZfNEenzsvWiK2giHXLk6g2s7XOMz1h7z9Sy5O4q5ohT9sVZ1hNq6u2IKxp1E47778MNC50o7l9sSUrOtZ_rcxutD7lCP91vGuto&_tn_=-R) Acesso em: 02 dez 2018.

KANG, Jaeho. A mídia e a crise da democracia: repensando a política estética. **Novos Estudos** – CEBRAP. São Paulo: n. 93, jul, 2012. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002012000200006&lng=en&nrm=iso&tlng=pt >. Acesso em: 06 de nov 2016.

KINIK, Anthony. Dynamic of the Metropolis: The City Film and the Spaces of Modernity. **Tese de doutorado**. Department of Art History and Communication Studies, McGill University, Montreal, August 2008.

LACERDA, Ângela. Aos 130 anos, restaurante mais velho do País adere ao micro-ondas. **O Estado de São Paulo**. Recife: 22 jul 2012. Disponível em: < <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,aos-130-anos-restaurante-mais-velho-do-pais-adere-ao-micro-ondas-imp-,903631> > Acesso em 17 jan 2019.

LACERDA, Norma. Mercado imobiliário de bens patrimoniais: um modelo interpretativo a partir do centro histórico do Recife (Brasil). **EURE**. vol 44, n. 132, maio, 2018. p. 113-132

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. **Hegemoia e estratégia socialista**: por uma política democrática radical. São Paulo: Intermeios; Brasília: CNPq, 2015.

LE CORBUSIER. (org.) Carta de Atenas. São Paulo: Editora Hucitec-USP, 1993.

LEAVY, Patrícia. **Method meets art**: arts-based research practice. New York: The Guilford Press, 2009.

LEBRET, Louis Joseph. **Estudo sobre desenvolvimento e implantação de indústrias, interessando a Pernambuco e ao nordeste**. Série Planificação Econômica III. Recife: Comissão do Desenvolvimento Econômico de Pernambuco, 1955. In: ANDRADE, Francisco Jatobá de e ARAÚJO, Tarcisio Patrício de (orgs). **Diálogos com Lebrete**: 60 anos depois. Recife: CEPE, 2016.

LEFEBVRE, Henry. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

_____. **O pensamento marxista e a cidade**. Póvoa de Varzim: Editora Ulisséia, 1972.

LEITÃO, Lúcia. Quando o ambiente é hostil. **Anais do XII Congresso Brasileiro de Sociologia**. Belo Horizonte, 2005.

LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade**: lugares e espaços públicos na experiência urbana contemporânea. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

LÉLIS, Geraldo. Marco na resistência imobiliária, Edif. Oceania tem apê à venda. **PORAQUI**. Recife: 28 out 2017. Disponível em: < <https://poraqui.com/boa-viagem/marco-na-resistencia-imobiliaria-edif-oceania-tem-ap-a-venda/> > Acesso em 17 jan 2019.

LINO, Bárbara; NASCIMENTO, Cristiano. De esculpir e materializar os tempos: a representação cinematográfica da paisagem vertical da cidade do Recife. **Revista de Estudos Brasileños**. Salamanca: número especial, 2017.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 467p.

LIRA, Paula. **A grande serpente**: poéticas da criação do manguebit. Recife: FUNDARPE, 2014. 225 p.

LOPES, Mariana Lucena. Das representações das cidades no cinema brasileiro. **Dissertação** (mestrado). Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto, 2011.

LUDERMIR, Raquel; COELHO, Ronaldo. **Terra e moradia**: conflitos fundiários urbanos em Pernambuco. Recife: Habitat para a Humanidade Brasil, 2018.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**. Porto Alegre: nº 15, agosto, 2001. p. 74-82. (Entrevista a Juremir Machado da Silva).

MARICATO, Ermínia. As ideias fora do lugar, e o lugar fora das ideias. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos**. Coleção Zero à esquerda, Petrópolis, Vozes, 2000.

_____. Urbanismo na periferia do mundo globalizado: metrópoles brasileiras. **Revista São Paulo em perspectivas**, v. 14. n.4. oct./dec. 2000a.

MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada:** arquitetura, arte e pensamento do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

_____. **Depois do movimento moderno:** arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2001a.

MONTE-MÓR, Roberto Luís. As teorias urbanas e o planejamento urbano no Brasil. **Economia regional e urbana:** contribuições teóricas recentes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 61-85.

MORISAWA, Mariane. 'Pernambuco faz um cinema honesto, que não tenta seduzir', diz diretor de 'O Som ao Redor'. **Veja.** Out, 2012. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/pernambuco-faz-um-cinema-honesto-que-nao-tenta-seduzir-diz-diretor-de-o-som-ao-redor/>> Acesso em 01/05/2018.

MOUFFE, Chantal. **Chantal Mouffe:** hegemony, radical democracy, and the political. New York: Routledge, 2013.

_____. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? **Revista do Ppgav/Eba/UFRJ**, n. 27, dezembro, 2013a. p. 180-199.

MOURA, Rosa. Um ensaio sobre o controle da cidade e do cidadão contemporâneo. **Cidades**, v. 3, n. 5, 2006, p. 37-66.

NAGIB, Lúcia. Imagens do Mar: Visões do paraíso no cinema brasileiro de ontem e hoje. **Revista USP.** São Paulo, n.52, dez/fev, 2001-2002. p. 148-158.

_____. The Horizontal Spread of a Vertical Malady Cosmopolitanism and History in Pernambuco's Recent Cinematic Sensation. In: DELGADO, Maria M., HART, Stephen M. e JOHNSON, Randal. **A Companion to Latin American Cinema.** John Wiley & Sons, Inc., 2017. p. 341-356.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. A Brodagem no cinema em Pernambuco. Recife: A Autora, 2014. **Tese** (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação. UFPE, 2014.

_____. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco:** a questão do estilo. Recife: Editora UFPE, 2010.

_____; CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. **A aventura do Baile Perfumado:** 20 anos depois. Recife: CEPE, 2016.

NUNES, Caue. Recife falso: a construção do falso documentário no curta-metragem Recife frio. **Doc On-line**, n. 20, set. 2016, pp. 136-140.

O DIA. Longa 'Aquarius' estreia no Telecine em janeiro. **O DIA.** 16 DEZ 2016. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/conteudo/diversao/televisao/2016-12-16/longa-aquarius-estreia-no-telecine-em-janeiro.html> Acesso em: 20 set 2018.

OLIVEIRA, Samir. O Som ao Redor e os grilhões que o mercado impõe ao cinema independente. **Sul21**. Porto Alegre, jan, 2013. Disponível em: < <https://www.sul21.com.br/noticias/2013/01/o-som-ao-redor-e-os-grilhoes-que-o-mercado-impoe-ao-cinema-independente/> >. Acesso em: 14/04/2018.

OLIVIERI, Silvana. **Quando o cinema vira urbanismo**: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade. Salvador, EDUFBA, PPGAU, 2011.

PÁDUA, Gesner Duarte. A revista Veja e o processo de redemocratização do Brasil: uma perspectiva histórica. **Anais** do 9º Encontro Nacional de História da Mídia. Ouro Preto: UFOP, 2013.

PARKES, Robert Jonh. **What is poststruturalism?** Academicbytes, 2012.

PELLEJERO, Eduardo. A lição do aluno: uma introdução à obra de Jacques Rancière. **Saberes**. Natal, v. 2, n. 2, dez, 2009.

_____. Sessões não numeradas: algumas notas sobre o cinema e a emancipação do olhar. **Revista Sísifo**. Feira de Santana. v. 2, n. 1, 2015.

PEREIRA, Paula Cristina e SILVA, Graça. A ética da emancipação intelectual. **Acta Scientiarum Education**. Maringá, v. 37, n. 2, p. 109-115, Apr.-June, 2015.

PEREIRA, Ives da Silva Duque; SCOTTO, Gabriela. Lugar, memória e resistência na representação da cidade: a produção de sentidos no filme Aquarius. **Anais** do XVII Enanpur. São Paulo, 2017. p. 1-14.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PERNAMBUCO. Secretaria de Desenvolvimento Econômico. **Estudo macroeconômico da economia criativa em Pernambuco**: Contexto de desenvolvimento econômico, social e cultural. Recife: SDE, 2012.

PINTO, Sandra Rafaela Alves Rocha. Representações: arquitectura e cinema, documentário e ficção. Porto, 2015. **Dissertação** - Mestrado Integrado em Arquitectura. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2014/2015.

PONTUAL, Virgínia. Boa Viagem: de área rural ao bairro mais verticalizado do Recife **Especial Recife em Transformação do Jornal do Commercio**. Recife, 08, abril, 2018. (Reportagem de Cleide Alves). Disponível em: <http://especiais.jconline.ne10.uol.com.br/recifeemtransformacao/boa-viagem-de-area-rural-ao-bairro-mais-verticalizado-do-recife/> Acesso em 11 dez 2018.

_____. Conceito e prática de planejamento urbano: contrapontos ao estudo de Lebreton para Pernambuco. In: ANDRADE, Francisco Jatobá de e ARAÚJO, Tarcisio Patrício de (orgs). **Diálogos com Lebreton**: 60 anos depois. Recife: CEPE, 2016.

_____. Experiências urbanísticas e representações da cidade: o Recife civilizado. In: PONTUAL, Virgínia e SÁ CARNEIRO, Ana Rita. (orgs). **História e paisagem: ensaios urbanísticos do Recife e de São Luis**. Recife: Edições Bagaço, 2005. p. 25-47.

_____. Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas. **Revista Brasileira de História**, vol. 21, nº42, Dez, 2001.

PORTAL FÓRUM. Recife e a reinvenção do cinema Político. Revista Fórum. 2013. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2013/05/02/recife-e-a-reinvencao-do-cinema-politico/> Acesso em 24/07/2017.

PRYSTHON, Ângela. Metrôpoles latino-americanas no cinema contemporâneo. In: PRYSTHON, Ângela (org). **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre: Sulina, 2006. 272p

RABELLO, Ivone Daré. O Som ao Redor: Sem futuro, só revanche? **Novos Estudos**, março, 2015. p. 157-173.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas, SP: Papiro, 2013. 191 p.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental org, 2 ed, 2009. 72p.

_____. A few remarks on the method of Jacques Rancière. **Parallax**, vol. 15, no. 3, 114–123, 2009a.

_____. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a. 166 p.

_____. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autentica, 2002. 143p.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, Raquel; SANTORO, Paula Freire. **Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS) em Cidades Brasileiras: Trajetória Recente de Implementação de um Instrumento de Política Fundiária**. Lincoln Institute of Land Policy, 2013.

ROSENFELD, Kathrin. Os potenciais ambíguos da imagem na era das modernizações aceleradas. In: CAMPELLO, Filipe e GITTEL, Benjamin (orgs). **Modernizações ambivalentes: perspectivas interdisciplinares e transnacionais**. Recife: Editora UFPE, 2016. p. 271 – 301.

RUFINO, S. Imperfeitas mulheres: suburbanização, gênero e domesticidade. **Anais do Simpósio Domesticidade, Gênero e Cultura Material**. São Paulo: CPC-USP, 2014.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita; MEDEIROS, Helen M. Palmeira; COSTA, Eveline Carvalho da. O inventário dos jardins de Burle Marx no Recife. **Paisagem Ambiente: ensaios**. São Paulo, n. 24, 2007. p. 171 – 178.

SAMPAIO, Rafael. Tentativas de homicídio em conflitos rurais sobem no Norte e NE, diz CPT. **G1**. São Paulo: 23 abr. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2013/04/tentativas-de-homicidio-em-conflitos-rurais-sobem-no-norte-e-ne-diz-cpt.html>> Acesso em: 11 dez. 2018.

SÁNCHEZ, Fernanda. A (in)sustentabilidade das cidades-vitrine. In: ACSELRAD, Henri (Org.). **A duração das cidades: sustentabilidade e risco nas políticas urbanas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

SANDOVAL, Liz da Costa. Brasília, cinema e modernidade: percorrendo a cidade modernista. 2014. 141 f., il. **Dissertação** (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)—Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SANTANA, Gilmar. 2018. In: PORTELA, Laércio. A violência policial contra a juventude negra de Pernambuco e o silêncio da classe média. **Marco Zero Conteúdo**. Recife, 20 out. 2017. Disponível em: <http://marcozero.org/a-violencia-policial-contra-a-juventude-negra-de-pernambuco-e-o-silencio-da-classe-media/> Acesso em: 14 dez 2018.

SANTOS, Gabriela Chiva de Sá e. A curva na estrada: questões de ficcionalidade em Aquarius. **Uniandrade**, n. 19, 2018.

SANTOS, Marileuda Fernandes do Nascimento; SILVA, Anne Rocha da; MATEUS, Kergilêda Ambrosio de Oliveira. Percursos históricos da luta pela terra no Brasil: os conflitos no campo e a formação do mst. **Anais do Seminário Gepráxis, Vitória da Conquista – Bahia – Brasil**, v. 6, n. 6, 2017. p 2744-2756.

SANTOS, Milton. **A urbanização desigual: a especificidade do fenômeno urbano de países subdesenvolvidos**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. A fábula contrariada: a narrativa do cinema. **Palavra**. Sesc, 2013. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/sesc/site/palavra/ensaio/ensaios_interna/a+fabula+contrariada> Acesso em: 06 abr 2019.

SERAFIM, Ana Regine Marinho Dantas Barboza da Rocha. Produto e condição de reprodução das intervenções urbanas: análise dos projetos de requalificação. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2012. **Tese** (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana.

SHIEL, Mark. Cinema and the City in History and Theory. In: SHIEL, Mark e FITZMAURICE, Tony (orgs). **Cinema and the city: film and urban societies in a global context**. Blackwell Publishers, 2001. p. 1-18.

_____. **Italian Neorealism**. New York: Columbia University Press, 2006.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2001. 247 p.

SILVA, Gabriela Alcântara de Siqueira. Arquitetura do medo: cinema, espaços urbanos e tensões sociais. **Dissertação** (mestrado) Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. PPGCom. Recife, 2017.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVA, Kalina Vanderlei. A Plebe do Açúcar: A População Livre na Retomada da Jurisdição Portuguesa na Capitania de Pernambuco (Séc. XVII-XVIII). **História**. São Paulo, 28 (1): 2009.

SILVA, Paula Gonçalves da. Recife: uma Cidade Roubada. **Anais** do XL Encontro da ANPAD. Costa do Sauípe/BA, 25 a 28 set, 2016.

SIMMEL, G. **The Metropolis and Mental Life**: the sociology of Georg Simmel. New York: Free Press, 1976.

SITTE, C. **The Birth of Modern City Planning**. Milão: Rizzoli, 1986.

SOARES, Roberta. Recife, a capital com o trânsito mais lento do País – de novo. **JC online**. 27 mar 2018. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/deolhonotransito/2018/03/27/recife-capital-com-o-transito-mais-lento-do-pais-de-novo/> Acesso em 20 set 2018.

SOARES, Sérgio Ricardo. Aquarius e a luta pelo direito à saudade. LOPES, Frederico, CUNHA, Paulo e PENAFRIA, Manuela (edt). **Cinema em Português**: X Jornadas. Covilhã, LabCom.IFP, 2017. p. 119-133.

SOARES, Sérgio Ricardo; COELHO, Ana Amélia; SOUZA, Anderson de. Representações do lugar periférico no cinema contemporâneo brasileiro. **Anuário Internacional de Comunicação Lusófona**. Universidade do Minho, 2011.

SOJA, Edward W. **Geografias pós-modernas**: reafirmação do espaço na teoria social crítica. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. Para além de postmetropolis. **Rev. Ufmg**, Belo Horizonte, v. 20, n.1, jan./jun, 2013. p.136-167.

_____. **Postmetropolis**: critical studies of cities and regions, Los Angeles: Blackwell Publishing, 2000.

_____. The city and spatial justice. **Conference Spatial Justice**, Nanterre, Paris, March 12-14, 2008.

SOUZA, André Pereira. Cidades reais e imaginárias no cinema. **Arquitextos**. São Paulo, ano 05, n. 058.07, Vitruvius, mar. 2005 Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.058/491>> Acesso em: 02 jan 2019.

SOUZA, Maria Angela de Almeida; LIMA, Rosa Maria Cortês de; ANJOS, Kainara Lira dos; SILVA, Ailson Barbosa da. As formas de provisão de moradia socioespacial da Região Metropolitana do Recife. BITOUN, Jan; SOUZA, Maria Angela de Almeida (ed). **Recife**: transformações na ordem urbana. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2015.

SOUZA, Rita de Cássia Alves de. A subalternidade impingida e a r(existência) dos serviços no filme O som ao redor de Kleber Mendonça Filho: reflexões sobre a poética da cotidianidade no cinema brasileiro contemporâneo. Revista Temática. SOUZA, R. de C. A.

de. (2013). A subalternidade impingida e a r(existência) dos serviçais no filme *O som ao redor* de Kleber Mendonça Filho: reflexões sobre a poética da cotidianidade no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Temática**. Ano IX, n. 10, 2013. p. 1–15.

TANKE, Joseph J. **Jacques Rancière: an introduction philosophy, politics, aesthetics**. London: Continuum International Publishing Group, 2011. 209p.

TEXEIRA, Flávio Weinstein. Cenários de modernidade no Recife de princípios do século. **Anais: V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**. 1998.

TORRES, Rodrigo. Aquarius e Boi Neon estão entre os melhores do ano do New York Times. **Adoro Cinema**, 2016. Disponível em <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-126256/> Acesso em 26/10/2017.

TREVISAN, Amarildo Luiz. Estetização da política vs . formação da opinião pública : uma aporia da razão comunicacional? **Educação**. Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 2 (62), p. 299-312, maio/ago. 2007

TREVISAN, Ricardo. **Incorporação do ideário da Garden-City inglesa na urbanística moderna brasileira: Águas de São Pedro**. São Carlos: dissertação de mestrado UFSCar, 2003.

TRIGUEIRO, Paulo. Tombamento do edifício Oceania, em Boa Viagem, é reavaliado. **FolhaPE**. Recife: 20 out 2016. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/noticias/noticias/cotidiano/2016/10/20/NWS,3279,70,449,NOTICIAS,2190-TOMBAMENTO-EDIFICIO-OCEANIA-BOA-VIAGEM-REAVALIADO.aspx> ≥ Acesso em 17 jan 2019.

URBANO, Luís. Filmes de cidade. In: URBANO, Luís. **Histórias simples: textos sobre arquitectura e cinema**. Porto: Rupturas silenciosas, 2013, p. 65-71.

_____. Histórias simples. In: URBANO, Luís. **Histórias simples: textos sobre arquitectura e cinema**. Porto: Rupturas silenciosas, 2013a, p. 7 -11.

URRY, John. **Sociology beyond societies: mobilities for the twenty-first century**. Londres: Routledge, 2001.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 4 ed. Campinas, SP: Papirus, 2006. 152 p.

VAQUER, Gabriel. Globo vai exibir polêmico _lme nacional Aquarius, com Sônia Braga, no próximo sábado. **Observatório da televisão**. 06 mar 2018. Disponível em: <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2018/03/globo-vai-exibir-polemico-filme-nacional-aquarius-com-sonia-braga-no-proximo-sabado> Acesso em 20 set 2018.

VEJA. ‘Aquarius’ é eleito 4º melhor filme do ano por revista francesa. **Veja online**. 01 dez 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/aquarius-e-eleito-4o-melhor-filme-do-ano-por-revista-francesa/> Acesso em: 19 set 2018.

VERAS, Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti. Paisagem-postal: a imagem e a palavra na compreensão de um Recife urbano. Recife: O Autor, 2014. 467 f. **Tese** (doutorado). Programa de Desenvolvimento Urbano – MDU/UFPE.

VOIGT, André Fabiano. Nem moderno, nem pós-moderno: Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes. **Urdimento**, v.2, n.23, dez, 2014. p 63-82.

XAVIER, Ismael. **Cinema brasileiro moderno**. 2ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 146p.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e transparência**. 4ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 212p.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 615p.

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da violência 2012: novos padrões da violência homicida no Brasil**. Pernambuco. São Paulo: Instituto Sangari, 2012.

WILLIAMS, G.; METH, P.; WILLIS, K. **Geographies of Developing Areas: the global south in a changing world**. Abingdon: Routledge, 2009.

WILLIAMS, James. **Pós-estruturalismo**. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

ZALUAR, Alba; CONCEIÇÃO, Isabel Siqueira. Favelas sob o controle das Milícias no Rio de Janeiro que paz? **São Paulo em Perspectiva**, v. 21, n. 2, p. 89-101, jul./dez. 2007

APÊNDICE – LISTA DE FILMES RECIFE CINEMÁTICA

Primeira catalogação de filmes realizada a partir das pesquisas citadas ao longo do projeto e de conversa informal com a cineasta Mariana Lacerda e a jornalista Luciana Veras. Trata-se de uma lista em construção com filmes a partir de 2007 (ano de lançamento de *Amigos de Risco*) até 2018 (finalização da tese) que poderá ser utilizadas por curiosos e pesquisadores interessados no estudo da cidade cinemática e no imaginário urbano.

Amigos de Risco (2007, 1h 28min)

Direção: Daniel Bandeira

Produção: Símio Filmes e Cinemascópio

Elenco: Irandhir Santos, Renata Roberta

Fiz Zum Zum e Pronto (2008, DV 20`)

Com: Gabriel Mascaro, Laís Vieira e Gisele Navarro

Direção: Marcelo Lordello

Roteiro: Laís Vieira, Gabriel Mascaro e Marcelo Lordello

Produção: Trincheira Filmes

Sinopse: Enquanto o dia se aproxima duas pessoas dividem a madrugada. A intimidade inexistente, mas a vontade de ambos é a mesma. Personagens de um corriqueiro jogo de sedução, adeptos a amores casuais e descompromissados.

Menino Aranha (2008, 13`)

<https://vimeo.com/51243251>

Direção: Mariana Lacerda

Sinopse: Menino-aranha: uma real lenda urbana contada numa Recife do final da década de 1990.

Eiffel (2008, 3`)

<https://www.youtube.com/watch?v=VGTGIWG9VSc>

Direção: Luiz Joaquim

A partir da combinação de uma trilha sonora clássica sobre imagens contemporâneas do centro do Recife, o curta sugere uma crônica político-cinematográfica sobre a capital pernambucana, tendo como foco um de seus novos monumentos.

Miró: Preto, Pobre, Poeta e Periférico (2008, 22 min, Formato: Mini-DV)

<https://www.youtube.com/watch?v=pncOPNB2qjc>

Diretor: Wilson Freire

País: Brasil Local de Produção: PE

Sinopse: Miró: Preto, Pobre, Poeta e Periférico? é um vídeo 2 sobre a trajetória de vida e artística do poeta recifense, João Cláudio Flávio Cordeiro da Silva, conhecido como ?Miró?. O filme mostra também o forte conteúdo social de seus poemas, (o verso da cidade)

Um Lugar ao Sol (2009 / 66 min / documentário)

<http://pt.gabrielmascaro.com/UM-LUGAR-AO-SOL>

Direção: Gabriel Mascaro

Sinopse: O documentário aborda o universo dos moradores de coberturas de prédio das cidades de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. O diretor obteve acesso aos moradores das coberturas através de um curioso livro que mapeia a elite e pessoas influentes da sociedade brasileira. No livro são catalogados 125 donos de cobertura. Destes 125, apenas 09 cederam entrevistas. Através dos depoimentos dos moradores de cobertura, o filme traz um rico debate sobre desejo, visibilidade, insegurança, status e poder, e constrói um discurso sensorial sobre o paradigma arquitetônico e social brasileiro.

Vigias: Avenida Brasília Formosa (2010 / 85 min / híbrido)

<http://pt.gabrielmascaro.com/AVENIDA-BRASILIA-FORMOSA>

Direção, Roteiro e produção: Gabriel Mascaro

Direção de Produção: Marilha Assis

Direção de Fotografia: Ivo Lopes Araújo

Direção de Arte e elenco: Thales Junqueira

Montagem: Tatiana Almeida

Som Direto: Phelipe Cabeça

Edição de Som: Carlos Montenegro

Mixagem de som: Gera Vieira

Colorista: Rogério

Sinopse: Fábio é garçom e cinegrafista. Registra importantes eventos no bairro de Brasília Teimosa (Recife). No seu acervo, raras imagens da visita do presidente Lula às palafitas. Fábio é contratado pela manicure Débora para fazer um vídeobook e tentar uma vaga no Big Brother. O filme constrói um rico painel sensorial sobre a arquitetura e faz da Avenida uma via de encontros e desejos.

Retinianas (2010, 7')

<https://vimeo.com/36567595>

Direção: Luis Henrique Leal

Sobre a formação de uma cidade de prédios – paisagem do Recife

Cerol (2010, 8 min, Formato: Vídeo)

Diretor: Adalberto Oliveira

País: Brasil Local de Produção: PE

Cor: Colorido

Sinopse: Paulo dominador da arte de confeccionar pipas, faz uma para seu filho, isso provoca inveja num vizinho que não tem a atenção dos pais. Um duelo irá expor sentimentos de amor e ódio ocultos, onde atos impulsivos podem provocar respostas inesperadas.

Dia de Clássico (Doc. 23min - Brasil/2010)

<https://vimeo.com/23380170>

Dir. Paulo Sano e Rafael Travassos

Prod. Coletivo Asterisco

Sinopse: Filme de imagens da cidade no dia de um dos mais importantes clássicos futebolísticos do estado (Sport X Náutico). Em uma proposta coletiva, os realizadores convidaram quatro fotógrafos para registrarem simultaneamente os acontecimentos do dia da partida. O filme desvia-se das imagens clichês sobre o jogo, caminhando sobre as bordas do evento para evidenciar sua presença e interferência no ritmo da cidade.

Projetotorresgêmeas (2011, 21')

<https://vimeo.com/31387595>

Direção: Vários

O [projetotorresgêmeas] é fruto de várias discussões que vêm sendo realizadas sistematicamente há aproximadamente 2 anos. Ele nasce da vontade de algumas pessoas ligadas ao meio audiovisual pernambucano de falar do Recife e de suas relações de poder a partir do projeto urbano que vem sendo desenvolvido na cidade.

A ideia consistiu da realização de um filme coletivo, feito a partir de vários olhares sobre a cidade, aberto a qualquer pessoa que desejasse participar, independentemente de experiências prévias com o audiovisual ou outros meios artísticos.

Participaram Allan Christian, Ana Lira, André Antônio, André George Medeiros, Auxiliadora Martins, Caio Zatti, Camilo Soares, Chico Lacerda, Chico Mulatinho, Cristina Gouvêa, Diana Gebrim, Eduarda Ribeiro, Eli Maria, Felipe Araújo, Felipe Peres Calheiros, Fernando Chiapetta, Geraldo Filho, Grilo, Guga S. Rocha, Guma Farias, Iomana Rocha, Isabela Stampanoni, João Maria, João Vigo, Jonathas de Andrade, Larissa Brainer, Leo Falcão, Leo Leite, Leonardo Lacca, Lúcia Veras, Luciana Rabelo, Luís Fernando Moura, Luís Henrique Leal, Luiz Joaquim, Marcele Lima, Marcelo Lordello, Marcelo Pedroso, Mariana Porto, Matheus Veras Batista, Mayra Meira, Michelle Rodrigues, Milene Migliano, Nara Normande, Nara Oliveira, Nicolau Domingues, Paulo Sado, Pedro Ernesto Barreira, Priscilla Andrade, Profiterolis, Rafael Cabral, Rafael Travassos, Rodrigo Almeida, Tamires Cruz, Tião, Tomaz Alves Souza, Ubirajara Machado e Wilson Freire.

Zip (2010, 5 min)

<https://www.youtube.com/watch?v=1HpAROGBW5o>

Direção: Felipe Araújo, Marlon David e Túlio Bonagura

A animação .Zip integra, junto com o vídeo documentário "Cores da Rua", os produtos resultantes da primeira edição do Edital da Gente, proposta de parceria lançada pela Oi Kabum! Recife para coletivos e/ou grupos que atuem nas comunidades populares da cidade do Recife. .Zip é o resultado do encontro das jovens e dos jovens da Oi Kabum! com a Rede Coque Vive. Esta animação ficou em primeiro lugar, escolhida pelo júri popular, na mostra competitiva de vídeo "TV NO PARQUE", edição do dia 23 de janeiro de 2011.

Pelos muros (2011, 18 min 25")

<https://vimeo.com/80981585>

Direção: Igor de Lyra

Roteiro: Igor de Lyra, Pauliño Nunes, Tonlin Cheng, André Carlos

Produção: Pauliño Nunes e Tonlin Cheng
 Direção de Fotografia: José Clayton Carbonel
 Edição: Igor de Lyra
 Trilha sonora: Pauliño Nunes e Tonlin Cheng
 Direção de arte: André Catita
 Elenco: Caju Seres, Derlon Almeida e Galo de Souza

Praça Walt Disney (2011, 21 min)

<https://vimeo.com/31260340>

Direção: Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira

Produção: Aroma Filmes

Sinopse: sem diálogos e com uma trilha sonora que remete aos famosos desenhos criados por Walt Disney, a obra capta flagrantes do cotidiano da praça localizada no bairro de Boa Viagem, no Recife, Pernambuco.

Recife MD (2011, 5 min)

<https://www.youtube.com/watch?v=CRYHdRi9QRc>

Direção: Marcelo Pedroso e Gabriela Alcântara

Produção: Vurto

Sinopse: Entrevista ao executivo de marketing da Moura Dubeux – fala sobre vista, altura, terreno e Brasília Teimosa.

Brasília Highway (2012)

<https://www.youtube.com/watch?v=Z23Q8eQYIFY>

Direção: Felipe Peres Calheiros; Montagem: Marcelo Pedroso

Produção: Vurto

Sinopse: Dois adolescentes observam o mar e os navios. Comentam como a área mudou, onde antes era mangue.

Velho Recife Novo (2012, 16')

<https://vimeo.com/40913933>

Direção: Luis Henrique Leal, Cristiano Borba, Caio Zatte e Livia Nóbrega.

Sinopse: oito especialistas de diversas áreas (arquitetura e urbanismo, economia, engenharia, geografia, história e sociologia) opinam sobre a noção de espaço público na cidade do Recife e destacam temas como: a história do espaço público na cidade, o efeito dos projetos de grande impacto no espaço urbano, modos de morar recifense, a relação entre a rua e os edifícios, a qualidade dos espaços públicos, legislação urbana, gestão e políticas públicas e mobilidade.

#desurbanismo 2 (2012, 3´)

<https://vimeo.com/44360432>

Direção: Luis Henrique Leal, Cristiano Borba, Caio Zatte e Livia Nóbrega.

A praia, um dos principais espaços públicos da cidade, é o tema da fala de Jan Bitoun (geógrafo) e Luiz Amorim (arquiteto). Os especialistas chamam a atenção para o modo de utilização deste espaço no Recife e questionam o modelo adotado na expansão da cidade no sentido do litoral sul, mais especificamente, na Praia do Paiva.

Dique (2012, 18´)

<https://www.youtube.com/watch?v=Ak38XxffPh4>

Direção: Adalberto Oliveira

Sinopse: Onde antes era um cenário paradisíaco, surge uma nova paisagem sonora proporcionada pela urbanização desordenada e caótica de uma cidade dormitório.

Reconstrucife (2013)

<https://vimeo.com/55380190>

Direção - Bernardo Valença

Edição - André Valença e Bernardo Valença

Fotografia - Bernardo Valença e Laura de Araújo

Produção - Duda Gueiros e Natascha Falcão

Sinopse: A casa cai, a pintura fica.

Em Trânsito (2013, 18 min, Formato: Digital)

<https://www.youtube.com/watch?v=7SNmtkdel1g>

Diretor: Marcelo Pedroso

Elenco: Elias Santos da Silva

País: Brasil Local de Produção: PE

Cor: Colorido

Sinopse: Elias, em trânsito.

Pausas Silenciosas (2013, 17')

<https://vimeo.com/80371610>

Direção: Mariana Lacerda

Sinopse: Um encontro com um fotógrafo e seu acervo com imagens de uma cidade que não reconhecemos mais.

História Natural (2014, 14 min, Formato: HD)

Diretor: Júlio Cavani

Elenco: Norberto Souza

País: Brasil Local de Produção: PE

Sinopse: Um homem encontra um misterioso objeto orgânico no topo da árvore mais alta de uma floresta.

Urbanos (2014, 15 min, Formato: indisponível)

Diretora: Alessandra Nilo

Elenco: Arthur Canavarro, Claudio Ferrário, João Victor Muniz, Léo Melo, Naná Sodré, Pablo Catanho, Pascoal Filizola, Thomas Aquino

País: Brasil Local de Produção: PE

O Levante (2014, 8 min 45'')

<https://www.youtube.com/watch?v=cy-ooURxJ50>

Direção: Jonathas de Andrade

Organização de uma corrida de carroças no Recife.

Vida Estelita (Duração: 10'40'', Data da postagem: 10/07/2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=bbvKuKutH9w>

Realização: Ocupe Estelita – Edinéia Alcântara, Ernesto Carvalho, Marcelo Pedroso e Pedro Severien

Sinopse: Integrantes do Movimento Ocupe Estelita fazem uma reflexão política e pessoal sobre o processo de discussão da cidade. "Vida Estelita" constrói os principais eixos da transformação social que está em curso a partir do olhar desse grupo de ocupantes. O filme nasceu a partir de uma roda de conversa, e os relatos articulados nesta narrativa revelam um pedaço do imaginário coletivo. Os testemunhos contidos aqui se somam às inúmeras ações e reflexões de um grupo de pessoas que juntos fazem o Ocupe Estelita.

À margem dos trilhos (sidetracks) (Duração: 6'32", Data da postagem: 16/10/2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=uY7xA5c8Zic>

Realização: Ocupe Estelita – Marcelo Pedroso e Pedro Severien

Sinopse: Uma reflexão sobre o tema da habitação social usando o caminho feito pelo forró trem. O trem parte de perto das torres gêmeas do Recife, passando pelo cais José Estelita e cruzando a ocupação da Vila do Sul.

Action and Reaction (Duração: 2'57", Publicado 16/10/2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=VDBqQUbvzCQ>

Realização: Movimento Ocupe Estelita - Marcelo Pedroso e Pedro Severien

Recife, Cidade Roubada (Duração: 13'38", Publicado: 18/11/2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>

Realização: Movimento Ocupe Estelita - Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedroso e Pedro Severien

Sinopse: O Movimento Ocupe Estelita apresenta o vídeo "Recife, cidade roubada". Mais uma contribuição para demonstrar a ingerência do capital imobiliário na política urbana e a urgente necessidade de cancelamento do Projeto Novo Recife, um empreendimento amplamente prejudicial à saúde de nossa cidade.

Novo Apocalipse Recife (Duração: 6'35, Publicado: 14/05/2015)

<https://www.youtube.com/watch?v=uE0wJi6xNBk>

Realização: Movimento Ocupe Estelita e TCMPP Empatando a sua vista

Sinopse: Videoclipe musical produzido pelo Movimento Ocupe Estelita.

Acorda (Duração: 6'44'', Publicado: 07/11/2015)

<https://www.youtube.com/watch?v=qEldv-tjVvY>

Realização: Movimento Ocupe Estelita. Chico Ludemir.

Sinopse: O filme Acorda, de autoria coletiva do Movimento Ocupe Estelita mostra através do próprio corpo dos manifestantes, o jogo de disputas de poder. Sem personificações, mas recorrendo a alegorias históricas de opressão de raça, gênero e classe, o Acorda fala de um cabo de guerra sem começo nem fim.

Cabeça de Prédio (Duração: 6'42, Publicado: 21/12/2015)

<https://www.youtube.com/watch?v=HcenLcp1w2U>

Realização: Artur Maia, Chico Ludermir, Daniel Meneguelli, Erivaldo Oliveira, Ernesto de Carvalho, Juliana Carvalho, Leon Sampaio, Luana Varejão, Lucas Gesser, Maeve Jinkings, Maria Cardozo, Marcelo Pedroso, Mateus Alves, Pablo Nóbrega, Pedro Severien, Pethrus Tibúrcio, Rodrigo Neiva e Sauá Filmes.

Sinopse: O cabeça-de-prédio é um novo tipo social que aparece em grandes centros urbanos. Surge em cidades segregadas e verticalizadas, e normalmente se relaciona com outros indivíduos fixados em aço e concreto. Cabeças-de-prédio só se relacionam com cabeças-de-prédio e tem dificuldade de diálogo com outros tipos sociais. O pior tipo de cabeça-de-prédio é um político cabeça-de-prédio. Exemplo de cabeça-de-prédio: o prefeito da cidade do Recife Geraldo Júlio. Como combater cabeças-de-prédio: ocupando a cidade. Assista ao mais novo filme do Movimento Ocupe Estelita!

Fotograma (2015, 9 min, Formato: HD)

<https://www.youtube.com/watch?v=szVwnCn0vew>

Diretor: Caio Zatti, Luís Henrique Leal

País: Brasil Local de Produção: PE

Cor: Colorido

Sinopse: Uma mulher negra caminha por um bairro de classe média alta no Recife, Brasil. Um muro e duas câmeras de segurança a separam de um condomínio de luxo. "Fotograma" dissecar esta imagem cotidiana, buscando pensar suas inscrições históricas. Imagens da cultura e inscrições da barbárie.

O Delírio é a Redenção dos Aflitos (2016, 21 min, Formato: HD)

<https://www.youtube.com/watch?v=hXaURZuoTgM>

Diretor: Fellipe Fernandes

Elenco: Nash Laila

País: Brasil Local de Produção: PE

Sinopse: Raquel é a última moradora de um edifício condenado e ela precisa se mudar o mais rápido possível para salvar sua família.

Entre andares (2016)

<https://vimeo.com/180433338>

Direção, fotografia, produção e roteiro Aline van der Linden e Marina Moura Maciel

Assistência de fotografia Bernardo Dantas

Som direto Luis Vitor

Trilha sonora original Luísa Leite

Desenho de som e mixagem Nicolau Domingues

Montagem e finalização Paulo Sano

Sinopse: No centro do Recife, cinco pessoas resistem junto a um prédio em estado de degradação. Enquanto contam suas histórias pessoais, memórias do edifício e da cidade são reveladas.

Nunca é noite no mapa (2016, 6 min, Formato: Digital)

Diretor: Ernesto de Carvalho

Montagem: Ernesto de Carvalho

Colaboração: Bruno Hoyer, Lucas Caminha, Miguel Antunes Ramos

Empresa Produtora: Zumbayllu mesmo assim a gente faz

Sinopse: Que diferença faz para o mapa, se ele te contem? Um encontro frontal com o mapa, nos leva a um passeio pelo circuitos da simbiose entre o mapa e as transformações dos espaços na era do capitalismo digital. "O mapa não anda, nem voa, nem corre, não sente desconforto, não tem opinião. Pro mapa não há governo, não há golpe de estado, não há revolução."

Cavalo Concreto (2018) (PE/RJ)

<https://www.youtube.com/watch?v=DGoRZvPrkTo>

Direção e Roteiro: Juliano Valença

Assistente de Direção: Anderson Ferreira

Produção: Patrick Seabra

Produção executiva: Carol Montenegro

Fotografia: Marcinho Nunes

Figurino e Arte: Estudio Greda

Som Direto: Marcos Wunder

Edição de Som e Mixagem: Gera Vieira

Montagem: Anderson Ferreira, Juliano Valença e José Teles

Trilha Sonora: Juliano Valença e Viola Luz

Designer: Fernanda Varella

Elenco: Poeta Túlio Baia, Capitão Christian Manos, Diabo Bruno Leão, Mateus Madara

Luiza, Sebastião Dandara Patroclo, Catirina Victor Torres, Diaba Carol Salles, Tenente Carlos Rosario, Cardoso Monica Cardoso, Pereira Gabriel Castilho

Assistente de Produção: Luiza Bronze

Assistente de foto: Isa Fernandes

Fotografia adicional: Juliano Valença

Assistente de Som direto: Joana Werner Acco

Continuista: Elisa Del Nero

Maquinária: Wallace Mujica e Danilson

Músicos Trilha Sonora: Guitarra: Phillipi Oliveira, Percussões e efeitos: Viola Luz, Rabeca:

Adolf Fritz, Vozes: Adolf Fritz, Carol Montenegro, Juliano Valença e Viola Luz

Operador Estúdio Papinni: Gustavo Papinni e Rodrigo

Distribuição: Túlio Vasconcelos

Sinopse : Em uma fazenda abandonada, um grupo de teatro está ensaiando seu próximo

espetáculo: Quanto Vale esse Apartamento?! O imaginário se confunde com o real e outras surpresas começam acontecer.

ANEXO A – FILMOGRAFIA DE KLEBER MENDONÇA FILHO

Os filmes Homem de Projeção e A Casa da Imagem foram realizados em parceria com Elissama Cantalice, como parte do Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Pernambuco. A estreia como diretor de cinema foi o média metragem Enjaulado (1997) e a partir do filme Menina do Algodão (2002) entra na era do cinema digital.

As informações sobre os curta metragens Menina do Algodão; Vinil Verde; Eletrodoméstica; Noite de Sexta Manhã de Sábado; Recife Frio; Luz Industrial Mágica e Copa do Mundo no Recife foram retiradas do site <http://portacurtas.org.br> em 04 de novembro de 2017. Os demais filmes tiveram fontes de pesquisas diversas que foram identificadas logo após a apresentação de cada um. Boa parte dos filmes foram disponibilizados pelo próprio diretor na internet no link <https://vimeo.com/cinemascopeio>.

Homem de Projeção (1992, 8 min)

Sinopse: Seu Alexandre (Alexandre Moura) era o operador de projeção do Cine Art Palácio em 1991, centro do Recife. Ele nos mostra a grande sala de cinema da Rua da Palma (fechada um ano depois), e fala sobre exibir filmes. Seu Alexandre tornou-se um amigo. Faleceu em 2003.

Gênero: documentário

Ficha Técnica

Direção: Kleber Mendonça filho, Elissama Cantalice

Produção: Elissama Cantalice, Débora Cartaxo, Georgia Kyrillos, Kleber Mendonça Filho

Roteiro: Kleber Mendonça Filho

Fotografia: Kleber Mendonça Filho

Montagem: Elissama Cantalice, Débora Cartaxo, Georgia Kyrillos, Kleber Mendonça Filho, Jeanine Brandão

Com: Seu Alexandre Moura

Filme disponível em: <https://vimeo.com/10147776>

Fonte: <http://www.semanadosrealizadores.com.br/site/filmes/homem-de-projecao/> Acesso em 04/11/2017

Casa de Imagem (1992, 13 min, Cor U-Matic, VHS e Super-8.)

Sinopse: Documentário sobre o fim dos cinemas de bairro do Recife. Feito em Projeto de conclusão do curso de jornalismo da UFPE realizado em parceria com Elissama Cantalice.

Gênero: documentário

Ficha Técnica:

Direção e Roteiro: Kléber Mendonça Filho e Elissama Cantalice

Produção: Kléber Mendonça Filho, Elissama Cantalice, Gary Wood, Joselice Jucá

Fotografia: Teo Oliveira, Givanildo Lima, Mauricio Lima, Pércio Cavalcanti

Montagem: Jeanine Brandão

Som: Gilsom Melo

MU: Leos Janacek

Filme disponível em: <https://vimeo.com/10306153>

Fonte: <http://www.janeladecinema.com.br/2015/11/03/casa-de-imagem/> Acesso em 04/11/2017

Paz a Esta Casa (1994, 1 min)

Sinopse: Experiência em “foto-romance”, fotografado na bela casa grande do Sítio dos Donino, em Casa Forte. Meu filme mais violento.

Ficha Técnica

Direção, roteiro e fotografia: Kleber Mendonça filho

Produção: Afonso Jr., Kleber Mendonça Filho

Montagem: Afonso Jr.

Edição de Som: Kleber Mendonça Filho, Afonso Jr.

Filme disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hNFnZg_5U1g

Fonte: <http://www.semanadosrealizadores.com.br/site/filmes/paz-a-esta-casa/> Acesso em 21/06/18

Enjaulado (1997, média-metragem, 33 minutos)

Sinopse: Num apartamento suburbano de segurança máxima, homem enlouquece aos poucos depois de sofrer trauma urbano violento.

Gênero: drama / suspense

Ficha Técnica:

Direção: Kleber Mendonça Filho

Roteiro: Kleber Mendonça Filho

Elenco: Charles Hodges

Filme disponível em: <https://vimeo.com/10153595>

Fonte: <http://www.cineplayers.com/filme/enjaulado/28964> . Acesso em 04/11/2017.

A Menina do Algodão (2002, 8 min, Formato: Vídeo)

Sinopse: A lenda da garotinha morta que aterrorizou crianças nas escolas do Recife, nos anos 70.

Gênero: Documentário, Ficção

Ficha Técnica:

Diretor: Daniel Bandeira, Kleber Mendonça Filho

Fotografia: Kleber Mendonça Filho

Roteiro: Daniel Bandeira, Kleber Mendonça Filho

Elenco: Daniel Bandeira, Ediane Cristine da Silva

Edição: Daniel Bandeira, Kleber Mendonça Filho

Edição de som: Kleber Mendonça Filho

País: Brasil Local de Produção: PE

Festivais: Festival Internacional de Curtas de São Paulo (2003), Festival do Rio BR (2003),

Mostra Curta Cinema (2003), Worldwide Short Film Festival (2003)

Filme disponível em: <https://vimeo.com/10167332>

Vinil Verde (2004, Duração: 17 min, Formato: 35mm)

Sinopse: Mãe dá a Filha uma caixa cheia de velhos disquinhos coloridos. A menina pode ouvi-los, exceto o vinil verde.

Gênero: Ficção, Suspense

Ficha Técnica:

Diretor: Kleber Mendonça Filho

Produção: Kleber Mendonça Filho

Roteiro: Bohdana Smyrnova, Kleber Mendonça Filho

Elenco: Gabriela Souza, Ivan Soares, Verônica Alves

Fotografia: Kleber Mendonça Filho

Produção Executiva: Isabela Cribari, Kleber Mendonça Filho, Leo Falcão

Montagem: Daniel Bandeira, Kleber Mendonça Filho

País: Brasil Local de Produção: PE

Cor: Colorido

Prêmios: Melhor direção no Festival de Brasília em 2004; Melhor Montagem no Festival de Brasília em 2004; Menção Honrosa ABD&C no Festival Internacional de Curtas de São Paulo em 2004; Os 10 Mais - Escolha do Público no Festival Internacional de Curtas de São Paulo em 2004; Prêmio Cachaça Cinema Clube no Festival Internacional de Curtas de São Paulo em 2004; Prêmio da Crítica no Festival de Brasília em 2004.

Festivais: Festival Internacional de Curtas de São Paulo (2004), Festival de Brasília (2004), Festival de Tiradentes (2005), Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira (2004), Festival de Tampere (2005), Cine PE (2005), Quinzena dos Realizadores - Festival de Cannes (2005), Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro - Curta Cinema (2004), Festival de Cinema Latino-americano de Toulouse (2005).

Filme disponível em: <https://vimeo.com/10024257>

Eletrodoméstica (2005, Duração: 22 min Formato: 35mm)

Sinopse: Classe média, anos 90, 220 Volts. Na década de 1990, uma família da classe média, composta por uma mãe e seus dois filhos, vive em uma casa que está repleta de eletrodomésticos supérfluos capazes de fazer muito barulho.

Gênero: Ficção, Comédia, Conteúdo Adulto

Ficha Técnica:

Diretor: Kleber Mendonça Filho

Elenco: Gabriela Souza, Magdales Alves, Pedro Bandeira

Fotografia: Roberto Santos Filho

Roteiro: Kleber Mendonça Filho

Som Direto: Claudio N, Daniel Bandeira

Direção de Arte: Juliano Dornelles

Empresa(s) produtora(s): CinemaScopio, Ruptura Cinematográfica

Edição de som: Kleber Mendonça Filho

Produção Executiva: Carol Ferreira, Emilie Lesclaux, Leo Falcão, Lua Silveira, Roberto Santos Filho

Montagem: João Maria, Kleber Mendonça Filho

País: Brasil Local de Produção: PE

Cor: Colorido

Prêmios: Melhor Atriz no Cine PE em 2006; Melhor Atriz no Festival de Curtas de Belo Horizonte em 2005; Melhor Atriz no Guarnicê de Cine e Vídeo em 2005; Melhor Curta no Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro - Curta Cinema em 2005; Melhor Curta no Festival Luso-brasileiro de Curtas de Sergipe em 2005; Melhor Curta no Tabor Film Festival em 2006; Melhor Curta - Júri Popular no Cine PE em 2006; Melhor Curta - Júri Popular no Festival de Tiradentes em 2006; Melhor Curta - Júri Popular no Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro - Curta Cinema em 2005; Melhor Curta - Júri Popular no Festival Mix Brasil em 2005; Melhor Curta - Prêmio da Crítica no Cine PE em 2006; Melhor Curta - Prêmio da Crítica no Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro - Curta Cinema em 2005; Melhor Curta - Prêmio da Crítica no Festival Luso-brasileiro de Curtas de Sergipe em 2005; Melhor direção no Festival Luso-brasileiro de Curtas de Sergipe em 2005; Melhor Filme no Festival de Cinema de Huesca em 2006; Melhor Produção Audiovisual de São Carlos no Festival de Curtas de Belo Horizonte em 2005; Melhor Trilha Sonora no Guarnicê de Cine e Vídeo em 2005; Os 10 Mais - Escolha do Público no Festival Internacional de Curtas de São Paulo em 2005; Prêmio aquisição Canal Brasil no Festival Internacional de Curtas de São Paulo em 2005; Prêmio Cachaça Cinema Clube no Festival Internacional de Curtas de São Paulo em 2005; Prêmio Cine-Clubes no Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira em 2005; Prêmio do Público no Festival de Curtas de Belo Horizonte em 2005; Prêmio Especial do Júri no Cine de Las Americas International Film Festival (Texas) em 2006; Prêmio Especial do Júri no Festival de Hamburgo em 2006

Festivais: Festival de Hamburgo (2006), Festival de Clermont-Ferrand (2005), Festival Internacional de Rotterdam (2006), Exground Filmfest (2006), Festival de Huesca (2006) Goiânia Mostra Curtas (2005), Uppsala International Short Film (2006), LA Latino Film Fest (2006), Alucine - Festival de cinema latino de Toronto (2006), Rencontres Cinémas d'Amerique Latine de Toulouse (2006),

Filme disponível em: <https://vimeo.com/10022944>

Noite de Sexta, Manhã de Sábado (2006, Duração: 15 min Formato: 35mm)

Sinopse: Homem encontra mulher.

Gênero: Ficção, Drama, Romance

Ficha Técnica:

Diretor: Kleber Mendonça Filho

Elenco: Bohdana Smyrnova, Pedro Sotero

Roteiro: Bohdana Smyrnova, Kleber Mendonça

Som Direto: Kleber Mendonça Filho

Direção de Arte: Bohdana Smyrnova, Kleber Mendonça Filho

Edição de som: Kleber Mendonça Filho

Câmera: Kleber Mendonça Filho

Direção de produção: Kleber Mendonça Filho

Produção Executiva: Kleber Mendonça Filho

Montagem: Kleber Mendonça Filho

País: Brasil Local de Produção: PE

Cor: P&B

Prêmios: Aquisição Canal Brasil no Festival de Brasília em 2006; Melhor Atriz no Festival de Brasília em 2006; Melhor Diretor no Cine PE em 2007; Melhor Diretor no SESC / SATED Minas Gerais em 2006; Melhor Filme no SESC / SATED Minas Gerais em 2006; Menção Especial do Juri no Curta-se - Festival Luso-Brasileiro de Curtas Metragens de Sergipe em 2006; Prêmio da Crítica no Festival de Brasília em 2006; Prêmio do Público no Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira em 2006.

Festivais: Festival Internacional de Curtas de São Paulo (2007), Festival de Tiradentes (2006), Festival Internacional de Rotterdam (2006), Festival de Cine de Huesca (2006), Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (2007)

Filme disponível em: <https://vimeo.com/10129933>

Crítico (2008, 70 minutos. Alemanha, Brasil, Estados Unidos, França e Itália)

Sinopse: Setenta críticos e cineastas discutem o cinema a partir do conflito que existe entre o artista e o observador, o criador e o crítico. Entre 1998 e 2007, Kleber Mendonça Filho registrou depoimentos sobre esta relação no Brasil, Estados Unidos e Europa, a partir da sua experiência como crítico.

Gênero: Documentário

Ficha técnica:

Direção: Kleber Mendonça Filho

Roteiro: Kleber Mendonça Filho

Elenco: Bertrand Bonello, Babak Payami, Claudio Assis, Curtis Hanson, Fernanda Torres, Jérôme Garcin, João Moreira Salles, Marcelo Gomes, Michel Ciment, Ruy Gardnier, Samuel L Jackson, Sergio Bianchi

Festivais: Exibido no Festival do Rio, Festival de Tiradentes, BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independente, Curta-se (Aracaju), FAM (Florianópolis), Festival de Gramado e Atlantic Film Festival, em Halifax, no Canadá;

Fontes: <https://filmow.com/critico-t17637/> , <http://www.planocritico.com/critica-critico-2008/> e <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202658/curiosidades/> Acesso em 04/11/2017

Recife Frio (Duração: 2009, 24 min, Formato: 35mm)

Sinopse: A cidade brasileira de Recife, que já foi tropical, agora é fria, chuvosa e triste, depois de passar por uma desconhecida mudança climática.

Gênero: Ficção, Comédia, Ficção Científica

Ficha Técnica:

Diretor: Kleber Mendonça Filho

Elenco: Andrés Schaffer, Antonio Paulo, Cristiane Santos, Djanira Pessoa Correia, Enio, Gilvan Soares, Gleice Bernardo de França, Graça Araújo, Jr. Black, Julio Rocha, Patativa, Pedro Bandeira, Pinto, Rodrigo Riszla, Yannick Ollivier

Co-produção: Emilie Lesclaux

Fotografia: Kleber Mendonça Filho

Roteiro: Kleber Mendonça Filho

Edição: Kleber Mendonça Filho

Empresa(s) produtora(s): Cinemascópio Filmes

Montagem: Emilie Lesclaux, Kleber Mendonça Filho

País: Brasil Local de Produção: PE

Cor: Colorido

Prêmios: Melhor Diretor no Cine PE em 2010; Melhor Diretor no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2009; Melhor Ficção no Curta Cinema - Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro em 2010; Melhor Filme no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2009; Melhor Filme no Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental - GO em 2010; Melhor Filme no Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira em 2009; Melhor Filme no Mostra de Cinema de Tiradentes em 2010; Melhor Filme - Júri Jovem no Curta Cinema - Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro em 2010; Melhor Filme - Júri Popular no Curta Cinema - Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro em 2010; Melhor Roteiro no Cine PE em 2010; Melhor Roteiro no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2009

Festivais: International Film Festival Rotterdam (2010)

Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U9mu2TJ0scY>

Luz Industrial Mágica (Duração: 2009, 6 min, Formato: Mini-DV)

Sinopse: Quem são essas pessoas, e o que elas estão fazendo?

Gênero: Documentário

Ficha Técnica

Diretor: Kleber Mendonça Filho

Co-produção: Kleber Mendonça

Fotografia: Kleber Mendonça

Roteiro: Kleber Mendonça

Edição: Kleber Mendonça

Empresa(s) produtora(s): CinemaScopio

Montagem: Kleber Mendonça

O Som ao Redor (2012, cor, 131 min, Brasil)

Sinopse: A vida dos residentes de uma rua de classe média de Recife toma um rumo inesperado quando uma empresa de segurança particular é contratada para trazer paz aos moradores. Para alguns deles, a presença dos guardas cria mais tensão do que alívio.

Gênero: drama, suspense

Ficha Técnica:

Direção: Kleber Mendonça Filho

Produção: Emilie Lesclaux

Roteiro: Kleber Mendonça Filho

Elenco: Irandhir Santos, Gustavo Jahn, Maeve Jinkings, W.J. Solha, Irma Brown, Yuri

Holanda, Lula Terra, Albert Tenorio, Nivaldo Nascimento, Clebia Sousa, Sebastião Formiga

Música: DJ Dolores

Direção de arte: Juliano Dornelles

Direção de fotografia: Pedro Sotero, Fabricio Tadeu

Edição: João Maria, Kleber Mendonça Filho

Companhia(s) produtora(s): CinemaScópio

Distribuição: no Brasil Vitrine Filmes e nos Estados Unidos The Cinema Guild

Lançamento: 1 de fevereiro de 2012 (Festival de Roterdã), 4 de janeiro de 2013
(nacionalmente)

Prêmios: 2012 - 36ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo - Melhor Filme, 2012 - Prêmio Itamaraty - Melhor Filme; 2012 - Festival do Rio - Melhor Filme; 2012 - Festival de Gramado - Melhor Filme, Melhor Som e Filme da Crítica; 2012 - International Film Festival Rotterdam - Prêmio da Crítica; 2012 - Festival de Cinema da Polônia - Melhor Filme; 2012 - Copenhagen International Film Festival - Melhor Filme; 2012 - Festival de Cinema da Sérvia - Melhor Filme; 2013 - 3º Prêmio Cinema Tropical - Melhor Filme; 2013 - Associação de Críticos de Toronto - Melhor Filme;

Festivais: 2012 - BFI London Film Festival - Sutherland Award

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Som_ao_Redor Acesso em 04/11/2017

A Copa do Mundo no Recife (2014, 15 min, Formato:indisponível)

Sinopse: Recife, passando por tantas mudanças, foi cenário de uma festa de alegria e tensão, esportiva e política. Uma experiência feliz, mas repleta das contradições que fazem o Brasil ser o Brasil e aqui ganha a cara e o espaço do Recife.

Gênero: Documentário

Ficha Técnica

Diretor: Kleber Mendonça Filho

Produção: Dora Amorim, Emile Lesclaux

Fotografia: Ernesto de Carvalho

Roteiro: Kleber Mendonça Filho

Montagem: Juliano Dornelles, Kleber Mendonça Filho, Leandro Sette

Empresa Produtora: CinemaScopio

Aquarius (2016, 145 min, Brasil, França)

Sinopse – Uma jornalista aposentada defende seu apartamento, onde viveu a vida toda, do assédio de uma construtora. O plano é demolir o edifício Aquarius e dar lugar a um grande empreendimento.

Ficha Técnica:

Direção: Kleber Mendonça Filho

Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd, Michel Merkt

Coprodução: Walter Salles

Roteiro: Kleber Mendonça Filho

Elenco: Sônia Braga, Humberto Carrão, Maeve Jinkings, Irandhir Santos

Gênero: Drama, Suspense

Direção de arte: Juliano Dornelles, Thales Junqueira

Direção de fotografia: Pedro Sotero, Fabricio Tadeu

Companhia(s) produtora(s): CinemaScópio, SBS Productions, Videofilmes, Globo Filmes

Distribuição: Vitrine Filmes (Brasil), Vitagraph Films (EUA)

Lançamento: Na França em 17 de maio de 2016 (Festival de Cannes), no Brasil em 1 de setembro de 2016 e Portugal em 16 de março de 2017

Orçamento: R\$ 3,4 milhões

Receita: R\$ 6,9 milhões (em dezembro de 2016)

Quadro 5: Festivais e prêmios de *Aquarius*

Ano	Prêmio/Festival	Categoria	Resultado
2016	Festival de Cannes	Palma de Ouro	Indicado
		Queer Palm	Indicado
	ICS Cannes Awards 2016	Melhor Atriz (Sônia Braga)	Venceu
	Jameson CineFest	International Ecumenical Award	Indicado
	Festival de Sydney	Melhor Filme	Venceu
	Festival de Transatlantyk	Melhor Filme	Venceu
	Festival de Jerusalém	Melhor Filme	Indicado
	Festival de Lima	Prêmio do Juri	Venceu
		Melhor Atriz (Sônia Braga)	Venceu
	Festival World Cinema Amsterdam	Melhor Filme	Venceu
	Festival de Munique	Melhor Filme	Indicado
	Festival de Zurique	Melhor Filme Internacional	Indicado
	Festival Biarritz Amérique Latine	Prêmio do Júri	Venceu
		Melhor Atriz (Sônia Braga)	Venceu
	Festival de Mar del Plata	Astor de Ouro de Melhor Filme	Indicado
		Prêmio ACCA - Melhor filme da Competição Internacional	Venceu
		Prêmio do Público	Venceu
		Astor de Prata de Melhor Atriz (Sônia Braga)	Venceu
	Festival de Havana	Prêmio FRIPESCI	Venceu
		Prêmio Signis	Venceu

		Prêmio Roque Dalton	Venceu
		Prêmio Don Quixote	Venceu
		Melhor Atriz (Sônia Braga)	Venceu
	Troféu APCA	Melhor Filme	Venceu
		Melhor Roteiro	Venceu
	Prêmio Fênix	Melhor Filme	Indicado
		Melhor Direção (Kleber Mendonça Filho)	Venceu
		Melhor Atriz (Sônia Braga)	Venceu
		Melhor Som	Indicado
	San Diego Film Critics Society Awards	Melhor Atriz (Sônia Braga)	Venceu
		Melhor Filme Estrangeiro	Indicado
2017	Movies for Grownups Awards	Melhor Filme Estrangeiro	Indicado
	Syndicat français de la critique de cinema	Melhor Filme Estrangeiro	Venceu
	Prêmio AQCC	Melhor Longa-Metragem Internacional	Indicado
	International Cinephile Society Awards	Melhor Atriz (Sônia Braga)	Indicado
		Melhor Filme em Língua Não-Inglesa	8.º lugar
	Prêmio César	Melhor Filme Estrangeiro	Indicado
	Independent Spirit Awards	Melhor Filme Estrangeiro	Indicado
	Chlotrudis Awards	Melhor Atriz (Sônia Braga)	Indicado
		Melhor Roteiro Original	Indicado
	Prêmio Bravo!	Melhor Filme de Longa-Metragem	Venceu
	Festival de Cartagena das Índias	Melhor Filme	Venceu
	Dublin Film Critics Circle Awards	Melhor Filme	Venceu
	CINE SESC Melhores do Ano	Prêmio da Crítica de Melhor Filme	Venceu
		Prêmio da Crítica de Melhor Direção (Kleber Mendonça Filho)	Venceu
		Prêmio da Crítica de Melhor Atriz (Sônia Braga)	Venceu
		Prêmio da Crítica de Melhor Roteiro	Venceu
		Prêmio do Público de Melhor Filme	Venceu
		Prêmio do Público de Melhor Direção (Kleber Mendonça Filho)	Venceu
		Prêmio do Público de Melhor Atriz (Sônia Braga)	Venceu
		Prêmio do Público de Melhor Roteiro	Venceu
	Festival de Cinema do Panamá	Melhor Filme Ibero-Americano	Venceu

	Prêmio ABC de Cinematografia	Melhor Som	Indicado
		Melhor Montagem	Venceu
		Melhor Direção de Arte	Indicado
		Melhor Direção de Fotografia	Indicado
	Prêmio ABRA de Roteiro	Melhor Roteiro de Longa-Metragem de Ficção	Venceu
	Prêmio Platino	Melhor Filme	Indicado
		Melhor Diretor (Kleber Mendonça Filho)	Indicado
		Melhor Atriz (Sônia Braga)	Venceu
	Grande Prêmio do Cinema Brasileiro	Melhor Longa-Metragem de Ficção	Venceu
		Melhor Diretor (Kleber Mendonça Filho)	Venceu
		Melhor Atriz (Sônia Braga)	Indicado
		Melhor Atriz Coadjuvante (Maeve Jinkings)	Indicado
		Melhor Ator Coadjuvante (Irândhir Santos)	Indicado
		Melhor Roteiro Original	Indicado
		Melhor Direção de Arte	Indicado
		Melhor Efeito Visual	Indicado
		Melhor Montagem Ficção	Indicado
		Melhor Som	Indicado
		Melhor Trilha Sonora	Venceu

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Aquarius_\(filme\)#Pr.C3.AAmios_e_indica.C3.A7.C3.B5es](https://pt.wikipedia.org/wiki/Aquarius_(filme)#Pr.C3.AAmios_e_indica.C3.A7.C3.B5es)
Acesso em 04/11/2017

ANEXO B – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS

As entrevistas foram realizadas em formato de conversa informal para ampliar a compreensão sobre a visão de mundo do realizador, assim são consideradas como um suporte adicional e não como pertencente ao *corpus* de pesquisa.

A primeira entrevista foi com a cineasta Mariana Lacerda, realizada em São Paulo, em sua casa, durante um lanche antes de meu embarque para o Recife. A cineasta também colaborou com a elaboração da lista de filmes constante no Apêndice A e fez a ligação com a produtora Emilie Lesclaux e o cineasta Kleber Mendonça Filho.

A segunda entrevista foi com a produtora da maior parte dos filmes constante no nosso *corpus* de pesquisa e também esposa do realizador. O encontro com Emilie Lesclaux ocorreu em um café no bairro da Torre no Recife. A terceira e última entrevista foi com o próprio diretor dos filmes pelo whatsapp já quase no final da elaboração da tese apenas para tirarmos algumas dúvidas ainda pendentes.

A seguir apresentaremos as entrevistas conforme a ordem de realização.

ENTREVISTA COM A CINEASTA MARIANA LACERDA: realizada em São Paulo, em abril de 2018.

- Paula: Minha tese de doutorado foca na relação entre o cinema e o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho. Há alguma coisa específica que liga a cidade em todos os filmes? Para entender essa cidade, na tua opinião tem algo do mundo de Kleber nos filmes?

- Mariana: Que tema ótimo. Acho que tem muito da vida pessoal de Kleber e de seu núcleo social nos filmes. Uma visão crítica de classe média. Grande parte das imagens é de Setúbal, onde ele morou. É uma região que ele conhece bem.

- Paula: Você acha que tem alguma pessoa na vida de Kleber que influenciou a visão de mundo dele e que tem influência sobre o que ele aborda nos filmes?

- Mariana: A mãe dele, Joselice. Ela era historiadora da Fundaj e pesquisou sobre André Rebouças, um abolicionista. Ela se debruçou sobre a realidade social e na história de nossa formação. Acho importante você conhecer o trabalho dela, pois vai identificar essa relação entre o passado e o presente nos filmes de Kleber.

- Paula: E em relação ao urbanismo?

- Mariana: Não tenho certeza, mas acho que o irmão dele que é arquiteto, alguns amigos e também Norminha. Acho que ele tem um grande respeito por Norma Lacerda. Tem a questão do Estelita, que todo mundo se envolveu, e antes disso a temática já estava presente também no Janela. Os cartazes do Janela, o Projeto Torres Gêmeas. O Festival sempre abriu espaço para esse debate.

- Paula: E em relação à política dos filmes. O Som ao Redor é mais ousado do que Aquarius?

- Mariana: São formatos e momentos diferentes. O Som ao Redor tem muitas histórias, inclusive vários roteiros e filmes anteriores estão lá. Tem Eletrodoméstica, Menino Aranha, Amigos de Risco, tem até a história do Argentino perdido que é um roteiro de Kleber que ele nunca filmou. Ele pôde experimentar mais. Já Aquarius ele optou por uma narrativa mais clássica, talvez ele não pudesse errar, pois estava todo mundo esperando esse filme..... Tu estás estudando Deleuze é?

- Paula: Não, Rancière.

- Mariana: Agora eu entendi essa pergunta sobre política. O que eu considero mais importante é a complexidade dos personagens. Os personagens de Kleber são complexos, nada é direto. Por exemplo, será que Clara se engajaria em uma luta como a do Estelita? A luta dela é importante para a cidade, tem haver com a memória, mas também é individual. E ela tem um Fiat novinho e uma empregada doméstica etc. Essa complexidade que se o espectador não está ligado passa despercebida. E tem muito conteúdo político aí. Esses detalhes é que são importantes nos filmes de Kleber.

- Paula: Certo. Algo mais que você queira destacar nessa relação entre cinema e cidade?

- Mariana: A questão da memória. Primeiro as imagens das locações se configuram como a memória do lugar. E quando você ver muitas obras de um mesmo lugar é possível verificar as suas transformações espaciais. Além disso, as narrativas, mesmo na ficção, também trazem as singularidades da cidade. Acho que é isso.

- Paula: Muito obrigada. Eu gostaria de falar com o Kleber ou com outras pessoas ligadas a ele. Você pode me passar o contato?

- Mariana: Posso sim, vou te passar o de Emilie, ela responde super rápido e vai saber se Kleber está em São Paulo, Recife, filmando ou em algum festival. Se for entrar nessa questão

do Janela, tenta falar com Carla, ela trabalha com Kleber a um bom tempo e é quem faz aqueles cartazes maravilhosos sobre urbanismo. Qualquer coisa pode entrar em contato e depois me manda a tese.

- Paula: Mando sim. Obrigada.

ENTREVISTA COM A PRODUTORA EMILIE LESCLAUX: realizada no Recife, em maio de 2018

- Paula: Minha tese de doutorado foca na relação entre o cinema e o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho. Há alguma coisa específica que liga a cidade em todos os filmes? Para entender essa cidade, na tua opinião tem algo do mundo de Kleber nos filmes?

- Emilie: Sim, nos dois longas claramente. Mas também nos curtas, você ver uma pequena obsessão. Acho que Kleber parte muito para fazer os filmes de observações pessoais do cotidiano. E a gente morando em uma cidade grande como Recife, tem muita coisa da vida em sociedade através da cidade que ele coloca no roteiro. Tanto O Som ao Redor que é uma rua, essa relação de vizinhos, de familiares que moram todos no mesmo bairro, como em Aquarius que é uma pessoa que mora em um apartamento. Essa relação com a cidade é bem presente e como isso se desdobra nas relações entre diferentes classes. E nos curtas, o que aborda mais claramente essa questão da cidade é Recife Frio, mas Vinil Verde e Eletrodoméstica se passam também dentro de uma casa. Eu acho que Kleber gosta muito de arquitetura. De filmar esses espaços da cidade. Ruas, apartamentos. E como ele sempre fala: a cidade é um espaço onde tem muito conflito e conflito é bom para drama, para roteiro. E tem muita coisa feia que fotografa bem.

- Paula: Você considera que tem algo pessoal, do cotidiano dele, do que ele gosta e do que não gosta que se consegue identificar nos filmes?

- Emilie: Sim. Muitas coisas que conversamos no dia a dia, muita coisa vai parar nos roteiros. O que ele gosta e o que ele critica. Todo dia tem coisas que a gente se sente agredido e nossa relação com a cidade é muito forte. Recife Frio é um perfeito exemplo de um filme em que ele critica muito a relação do recifense com a cidade, que se tornou fria, mas também é uma declaração de amor de um lugar que ele gosta muito, tudo isso misturado. O Recife é um lugar

que ele ama, mas ele ver tudo o que não funciona e que poderia ser muito melhor. É uma tristeza, mas é muito amor.

- Paula: Você começou a trabalhar com Kleber em que filme?

- Emilie: Eu acompanhei a filmagem de Eletrodoméstica, não trabalhei diretamente e depois ajudei na produção da finalização. Depois disso eu fiz Recife Frio e quase ao mesmo tempo Crítico que é um documentário, foi tudo junto, e aí teve os longas.

- Paula: Eu li uma reportagem do JC que dizia que você é uma produtora que participa do roteiro e está em todo o processo. Tem a tua cara também nos filmes?

- Emilie: Acho que todo o produtor tem que ter essa relação com o roteiro, mas como sou casada com Kleber e ele vai me mostrando desde as primeiras páginas que escreve. E depois vem ajuda o projeto a nascer e uma parte que eu gosto muito é a montagem.

- Paula: Então tem a tua visão do Recife nos filmes?

- Emilie: Acaba influenciando as coisas que falamos. Acho que pode ter chegado ao Kleber a minha visão de estrangeira, hoje nem tanto, mas nos primeiros anos aqui tinha algumas coisas que me chocavam ou ao contrário eu gostava de algumas coisas e comentava com ele. Como eu não sou da cidade e gosto dessa coisa das relações sociais, como por exemplo, em O Som ao Redor tem várias coisas da relação com os empregados que acaba sendo algo que chamava muito a minha atenção quando eu cheguei no Brasil. Eu como francesa não tinha nenhuma intimidade e muita coisa me chocava e acho que acabou passando para Kleber um pouco. Essa relação empregado/patrão e ao mesmo tempo de muita proximidade de afeto. Isso me deixava muito confusa.

- Paula: Você acha que tem alguma pessoa na vida de Kleber que influenciou a visão de mundo dele?

- Emilie: Joselice. A mãe dele sempre o incentivou e conversou muito com ele. Ele tinha uma boa relação com o pai também, mas depois que os pais se separaram, ele e o irmão foram morar com a mãe. Eles moraram na Inglaterra e viajaram muito nesse período, essa história de conhecer outras culturas.

- Paula: Em relação ao Festival Janela, os cartazes sempre estão ligados com o urbanismo. Qual a relação?

- Emilie: É mesmo. O Janela tem essa pegada porque focamos muito no cinema de rua. Nos primeiros anos foram na Fundação e Cinema do Parque. Chegamos a fazer uma vez no Apolo, mas depois o São Luiz reabriu e passamos a fazer no São Luiz. O que para a gente esse lugar sempre fez muita parte do que é o Janela, dessa relação do cinema com a rua. Não fazia sentido para a gente fazer o Janela em um Shopping. Em primeiro lugar era a questão do cinema de rua. E também pelo centro do Recife ser muito abandonado e as pessoas terem medo de circular no centro à noite, então se torna ainda mais importante o Janela ser um espaço para refletir sobre isso e também para mostrar como poderia ser o Centro do Recife com pessoas indo para o cinema à noite. É maravilhoso quando saem 1.000 pessoas do São Luiz e você ver como poderia ser o centro. Muita gente passou a viver novamente o centro da cidade à noite saindo de uma sessão do Janela e essa é uma das motivações de continuarmos a fazer o festival. E isso aparece nos cartazes e Clara, que faz os cartazes, é arquiteta e também tem interesse por urbanismo. E acaba que esse tema passa a ser recorrente.

- Paula: É uma decisão política, essa questão do cinema de rua?

- Emilie: É. Mas também é um tema que é muito caro para Kleber. Ele adora cinema como lugar – arquitetura e espaço. Ele está trabalhando em um novo projeto uma série de documentário sobre cinemas de rua, antigos palácios, em vários lugares do mundo. E a memória de cinéfilo dele passa pelas lembranças dos espaços: ele lembra que filme viu em que sala, em que ano. É um pouco a obsessão dele através do cinema viver a cidade. Era um tempo em que as pessoas circulavam pelo centro... Me perdi um pouco ...Teve um ano do Janela que Kleber fez um tour pelos antigos cinemas, as ruínas na verdade ... Sempre tem alguma coisa, o Festival, o cinema, a cidade.

- Paula: Tem uma certa nostalgia?

- Emilie: Sim claro, porque através do cinema você tinha uma relação com a cidade que se perdeu. Ele lembra que filme viu em que cinema. E ele freqüentava muito os cinemas de rua da cidade que não existem mais. De certa forma tem uma nostalgia sim, pois ir ao cinema era circular pela cidade. O cinema, a livraria, o café. E hoje se faz tudo no Shopping, esse Recife que ele fala eu não conheci. Eu fico meio com saudade de algo que eu nem conheci.

- Paula: Algo que deixe Kleber com raiva, com a cidade, com a sociedade?

- Emilie: A falta de investimento público para a cidade ser um lugar mais humano, percebemos que o interesse econômico predomina nas decisões sobre urbanismo e nas políticas públicas em geral. A questão do patrimônio deixa ele muito triste, sempre vemos notícias de lugares que faziam parte da vida dele e da cidade sendo demolido. A questão do Estelita, por exemplo, que mobilizou muito, mas parece que a maioria das pessoas parece achar normal: é o progresso. Muita coisa que as pessoas valorizam quando viajam para Europa poderiam ter aqui também se tivesse pressão popular e uma vontade política: preservação, transporte público.

- Paula: Esses filmes poderiam ser em outra cidade?

- Emilie: Acho que sim. Muitas cidades brasileiras têm essas mesmas questões. A gente ver, você fazendo um filme muito pessoal e mesmo mostrando em festivais no Brasil e outros lugares do mundo, muitas pessoas se identificam. Então tem vários lugares com questões parecidas, no Brasil claramente, mas mesmo em outros lugares isso acontece. Mas para Kleber é mais natural escrever sob a realidade e os espaços que ele conhece.... fizemos um filme agora que se passa no sertão, um universo completamente diferente, foi mais difícil, levou mais tempo. É muito mais fácil escrever algo sobre o que acontece em um apartamento no Recife. Ele sempre tem medo de não ser verdadeiro quando escreve sobre algo que ele não conhece, do universo que ele não conhece...

- Paula: Em relação ao tempo de lançamento dos filmes, teve uma grande diferença entre O Som ao Redor e Aquarius?

- Emilie: Tem haver com a carreira de cada filme. O Som ao Redor estreou em um festival em Rotterdam que é pouco conhecido do público. Então resolvemos participar de vários Festivais, ganhar prêmios. Depois lançamos nos Estados Unidos e esperamos a lista dos filmes mais importantes publicado pelo New York times, o Top Ten e ganhamos muita mídia gratuita. Só depois lançamos no Brasil com um boca a boca positivo na época de indicação do filme para o Oscar. Quando o filme já tinha corpo. Não tínhamos dinheiro para a divulgação e era o filme de ficção de estreia do diretor, então utilizamos essas estratégias para ganhar mídia positiva antes do lançamento no Brasil. Aquarius já era esperado. O Som ao Redor teve um lançamento pequeno, mas foi muito bem, super bem recebido, então Aquarius já era esperado. E o filme foi para Cannes, então não tinha vitrine melhor. Por isso o lançamento foi mais rápido.

- Paula: Me explica a presença da Globo Filmes em Aquarius.
- Emilie: Kleber criticava muito a Globo filmes e inclusive já tinha tido bate boca público com um diretor de lá... depois mudou o diretor e eles passaram a investir mais em uma diversidade maior de filmes brasileiros, novos autores. Eles entraram em contato para saber os nossos planos. Na primeira reunião o filme já estava filmado, então não teve interferência no filme. Eles foram importantes para a finalização do filme, entraram com uma grana. Zero interferência da Globo Filmes no filme....Não poderia ser de outra forma.
- Paula: E a publicidade nos Programas da Rede Globo?
- Emilie: A visibilidade nos programas da Rede Globo é maior, mas tem que pagar. Tem-se um desconto por ser uma parceria. Mas tem que pagar alguma coisa sempre, é uma negociação.
- Paula: Algo mais que você gostaria de destacar?
- Emilie: O Som ao Redor era formado por núcleos de personagens e Aquarius uma narrativa mais clássica. O Som ao Redor traz a estrutura social de um Engenho, isso vem muito da lembrança de Kleber de morar naquela rua – uma rua do passado em Casa Forte foi reproduzida em Setúbal. A história da infância dele, daquela família de Casa Forte, A aristocracia pernambucana. Já Aquarius foi a mistura de várias histórias, a ideia inicial era filmar no Caiçara, porque ele achava lindo, mas ele foi demolido antes. Então conhecemos uma moradora do Oceania e a história dela batia com o roteiro do filme. Ela era uma pessoa de resistência, tentava evitar que os apartamentos fossem comprados por uma construtora. E ela se envolveu com o projeto e achava que o filme poderia ajudar nessa questão.
- Paula: Obrigada. Posso entrar em contato se eu tiver alguma dúvida? Gostaria de conversar com Kleber mais na frente, ele está no Recife?
- Emilie: Pode entrar em contato por e-mail ou whatsapp sem problema, em qualquer momento. Kleber está em São Paulo, mas quando precisar pode entrar em contato com ele e qualquer coisa estou a disposição também.
- Paula: Obrigada.

ENTREVISTA COM KLEBER MENDONÇA FILHO, realizada pelo WhatsApp, em dezembro de 2018.

- Paula: Minha tese de doutorado foca na relação entre o cinema e o imaginário urbano. Eu já li em várias reportagens você falando que a arquitetura “feia” fotografa muito bem e é interessante para o cinema. Indo além da estética das imagens, gostaria de entender melhor o teu interesse pelo urbanismo, quando começou esse olhar crítico sobre a cidade? Alguma influência de pessoas do seu cotidiano? Você ler sobre isso? Quais as tuas referências nesse debate?

- Kleber: Urbanismo me interessa muito porque quando você olha para a cidade, as cidades, que basicamente são uma união de ações humanas, feitas pelas pessoas e para as pessoas, você aprende muito sobre o comportamento humano. Acho que isso é o que mais me interessa. E numa visão retrospectiva os filmes do Jaque Tati tiveram um impacto muito grande num certo olhar, numa certa formação que eu desenvolvi como pessoa, como artista. Ou seja, eles mostram muito claramente pessoas e frequentemente aquele personagem do Jacques Tati, o monsieur Holout, interagindo com coisas e arquitetura, com rua, com as pequenas ironias que a vida física em sociedade promove, provoca, e o Brasil claro, a América latina, as sociedades em geral são assim mas o Brasil e América latina tendem a exacerbar e exagerar é realmente chegar no próximo nível em termos de como o espaço físico, o espaço urbano, ele altera e mexe e meio que subjuga o elemento humano a tal ponto que a sociedade brasileira e eu falo muito especificamente da classe média brasileira, mas poderia falar de todas as classe, ela é muito acostumada a seguir essas orientações que são, não são nem sugestões, elas são imposições do ponto de vista físico, urbano, arquitetônico. Então para nós brasileiros da classe média, talvez não para mim talvez para você, mas em termos de comportamento social foi naturalizado já você chegar num prédio e você ter aquela terra de ninguém que é um momento que há entre duas grades e você também é examinado visualmente por um segurança, por um vigia, não só através de câmeras e de espelhos e de vidros, mas também pelo próprio olho dessa pessoa que vai julgar você com base em questões sociais e raciais, isso já entra coisa kkk, se você deve ou não entrar naquele prédio. Tudo esses estágios físicos eles já foram normalizados pela sociedade e tudo isso faz parte da vida em sociedade, faz parte da arquitetura, faz parte da feiúra da arquitetura, por que realmente a questão da segurança está em primeiro lugar e não uma questão estética, uma questão de bem estar e tudo isso me interessa muito, tudo isso gera conflito, gera vibe, gera imagens

dramáticas de cinema, então por isso que eu falo muito que a arquitetura feia é um bom material para você filmar.

A questão do urbanismo também, ela não é tão diferente de você olhar para sua própria casa ou a casa de seus amigos ou para casa de alguém que você por acaso vai parar nessa casa. Toda vez que você vai à casa de alguém ou toda vez que eu vou à casa de alguém eu me interesso muito em olhar o ambiente porquê de certa forma é o reflexo da pessoa que mora naquele lugar para o bem e para o mal. Às vezes alguém incrível tem uma casa igualmente incrível e às vezes alguém incrível tem uma casa que não é incrível, às vezes alguém que tem uma certa visão não muito crítica do mundo tem uma casa muito definida pelo o que o mercado quer que as pessoas comprem. Tem casas que são zen, tem casa que são barrocas e por aí vai e eu acho que as cidades não são tão diferentes assim. As cidades elas têm uma personalidade que reflete a cultura daquele lugar. Então o Recife tem momentos muito ruins como cidade e ainda consegue ter momentos muito fortes como cidade. Eu acho que isso vem muito de uma história Pernambuco que tem momentos muito ruins e tem momentos muito fortes, muito belos e importantes ... Então eu acho que o Recife é o retrato digno para o bem e para o mal do que a nossa cultura é. Então a cidade é muito fruto que a sociedade é. Quando você olha para a Av Conde da Boa Vista, você entende o caos que muitos aspectos e muitas áreas da nossa sociedade são, o caos político, o caos social e a Conde da Boa Vista é uma espécie de central desse caos, então ela faz total sentido dentro de uma visão social da cidade do Recife, ela não faz sentido pra mim que gostaria de ter uma via humana e agradável e que trouxesse uma sensação de dignidade às pessoas, a população.

Como começou? Meu pai era um grande amante do Recife, ele amava o Recife ele passou muito dessa admiração e dessa paixão pelo Recife pra mim e para o meu irmão e a mãe da gente, ela veio com o tom crítico em relação a essa cidade. Meu pai também tinha um tom crítico, mas principalmente em relação às alterações que estavam sendo feitas na cidade.

- Paula: Tua mãe era pesquisadora da Fundaj e você dedica O Som ao Redor a ela. E o teu pai? Qual era o trabalho dele? Algo relacionado à arquitetura? Urbanismo?

- Kleber: Meu pai era historiador e advogado, professor de história e tinha uma relação muito forte com a ideia de Pernambuco como história e a cidade do Recife também. Embora também ele tivesse uma relação muito forte com Olinda, onde ele morou durante muitos anos quando era criança. E aí com isso vem a relação dele com os bairros, com o carnaval, com, por exemplo, a forma como os bairros eram independentes do ponto de vista de mercado,

tinha Encruzilhada, que ainda sobrevive como centro comercial, como mercado e as lojas ao redor, e Afogados, Casa Amarela, e como isso aos poucos foi se perdendo ou teve uma tentativa de ser desmontado pela ideia do supermercado, por aí vai. São histórias que a gente ouvia quando era criança e ficam na cabeça. Tem um fator também importante que nos anos 80, entre 82 e 87, eu fui morar na Inglaterra com minha mãe e meu irmão, minha mãe foi fazer o doutorado dela e claro são culturas diferentes e a gente voltou para o Brasil e coisa que mais me chamava atenção era a normalização da grade. Porque na Inglaterra acho até que hoje ainda não existem grades, ainda, as janelas são limpas. Você abre a janela e a janela fica aberta, no Brasil você abre a janela e ela continua fechada. E o que é estranho é que quando eu comecei a comentar com as pessoas, amigos, família, é como se eles não enxergassem a grade. Tipo ‘pô essas grandes, né? Sim, mas o que que tem? É normal.’ Não é normal, são acréscimos bem intrusivos na imagem que você tem da casa, do apartamento, da janela e aí nos anos 90, quando eu comecei a minha fase de fotografar muito, eu cheguei até ter um não um revelador mas um ampliador em casa no banheiro, eu comecei a desenvolver muito fotos, fotografar muito essa coisa das grades e dos sistemas de segurança da classe média, principalmente em Setúbal onde a gente morava e foi aí que nasceu Enjaulado e o que se ver em vários filmes, O Som ao Redor é o mais comentado porque não é um curta metragem, é um longa metragem, que teve uma repercussão relativamente grande.

A minha mãe Joselice foi pesquisadora, historiadora, da Fundação Joaquim Nabuco, ela fundou o Departamento de História da Fundação. Ela foi para a Inglaterra fazer o doutorado dela nos anos oitenta e pesquisar os diários de André Rebouças, um abolicionista, um personagem muito interessante, ele era um homem negro, um mulato e que era abolicionista, era um engenheiro, era um homem talvez do tipo que era mais comum naquela época, um homem renascentista e ele era muitas coisas, agrônomo, físico, engenheiro, poeta, escritor, abolicionista, advogado e que tinha uma relação próxima com a princesa Isabel, era monarquista de uma maneira estranha. E ela sempre me informou e ao meu irmão sobre o porquê das coisas, como as coisas funcionam no Brasil. De pequenas coisas, do tipo, voltar da manicure e dizer que tinha duas mulheres e uma tava sem empregada e a outra sugeriu uma empregada que estava parada e disse ‘é preta, mas é limpinha’. Então, o porquê dessa mulher ter falado isso, eram coisas que a gente já vinha ouvindo, discutindo e basicamente tentando entender lá em casa. Coisas até que eu percebi, ao longo dos anos, que eram tidas ou levadas como algo normal, um pouco como a coisa da grade que eu falei, por famílias ou amigos, meio que tinham naturalizado e lá em casa essas coisas eram discutidas e apresentadas.

- Paula: E em relação às críticas sociais? De onde vem esse interesse? Fazer cinema autoral, como nos seus filmes, é uma oportunidade de marcar uma posição política sobre um determinado tema de interesse do realizador? Qual a tua visão sobre cinema e política, principalmente, relacionado a filme de ficção?

- Kleber: Essa ideia da crítica social e do cinema político é muito complicado para mim como realizador, pois eu nunca parti para críticas sociais e nem cinema político. Eu me interesso por fazer relatos sobre a sociedade de onde eu venho e vivo. Esses relatos podem ser como qualquer narrativa: pode ser documentário, ficção, literatura. A narrativa que se constrói através de conflito, de ironias e de contraposições do que está acontecendo na vida. A vida da gente se torna interessante, se a gente tiver sorte de ter uma vida interessante, mas por mais que a vida seja dura ou fácil ela é composta por elementos que se chocam.... Se você parte para relatar e retratar conflitos da vida em sociedade e se você chega a um tipo de honestidade que é uma honestidade reconhecível por alguém que veja o filme, pelo espectador, pelos espectadores, seja por quem for ver o filme você estará defendendo ou apresentando um ponto de vista que pode ser visto como político. ..Então às vezes as pessoas perguntam você sempre quis fazer cinema político? Não, eu nunca pensei que eu estaria fazendo cinema político. Mas lá em 1997 quando eu apresentei Enjaulado pela primeira vez, é um filme sobre um cara enlouquecendo num apartamento depois de ter perdido a esposa e o apartamento é um apartamento de segurança máxima, estilo classe média paranoia brasileira e o filme não sai do apartamento e ainda assim ele foi já apontado como um filme com uma crítica social e aí por ser uma crítica social ele foi interpretado como um filme político e por aí vai. Na verdade é extremamente difícil fazer um filme que não tenha o verniz de realidade, de honestidade que leve inevitavelmente a ideia de crítica social e de cinema político. Então isso vem muito da forma como olhar pro Brasil. Vem muito da maneira de se comportar em relação às coisas que a gente vê na nossa vida no Brasil e a partir disso o filme se torna político. O que pra mim é interessante porque eu sempre vi a ideia de cinema político como nos filmes do Costa Gravas. Ele nos anos 60, 70 e 80 e 90 também fez filmes que se passam em lugares políticos, envolvendo pessoas políticas, juízes e líderes sindicais e forças armadas e coisas assim. O filme político não necessariamente se passa numa prefeitura ou numa Câmara dos Deputados, ou no Congresso ou no Senado, ele pode se passar na cozinha de uma pessoa, isso é o que descobri na verdade com os meus filmes ao ser repetidamente apontado/acusado de fazer filmes políticos.

- Paula: A escolha de filmar Enjaulado no apartamento de vocês veio da história das fotografias? O espaço já pensado para filmagem? Ou também por questão de facilitar a produção/orçamento do curta?

- Kleber: Veio da facilidade de usar minha casa. Zero orçamento.

- Paula: E a repetição nos outros filmes, também? Eletrodoméstica e O som ao Redor? Lembro que Vinil Verde não foi lá, né?

- Kleber: Sem falar que foi aquele lugar que me inspirou, como O Som ao Redor e o drama do cachorro, que era do vizinho mesmo. E realmente tínhamos cupins no apartamento, que foi parar em Aquarius. Vinil foi na casa de Verônica e Gabriela, mas poderia ter sido lá.

- Paula: O foco principal das perguntas já foi respondido. Posso tirar dúvidas sobre alguns detalhes dos filmes?

- Kleber: Pode.

- Paula: A data que o irmão de Clodoaldo fala no final de O Som ao Redor tem relação com algum fato real?

- Kleber: 1984, ano que lembro bem, pré diretas, ano do Cabra Marcado Pra Morrer, não foi nada muito intelectualizado, apenas me pareceu um bom ano. E também um ano adequado para a idade dos atores no filme, que teriam que ser crianças cientes de uma tragédia na família.

- Paula: Você conheceu Aronitta Rosemblat antes de escrever o roteiro de Aquarius?

- Kleber: Não, depois. Eu escrevi o roteiro para o Caiçara, e quando alguns amigos leram e meu irmão leu, me falaram de Aronitta. Com a demolição parcial do Caiçara, eu fiquei sem locação para o roteiro. Fomos então para o último prédio sobrevivente da orla que fotografa horizontal e não vertical (algo muito importante no roteiro), o Oceania, onde mora Aronitta e cujo melhor apartamento para o filme era o dela, e que queria colaborar com o filme para perpetuar o Oceania pelo qual ela havia lutado já muito. Enfim, Recife é pequeno e as lutas são reais. Ela foi muito importante para o filme. E o amor dela por aquele lugar real.

- Paula: Tem suicídio em Enjaulado e em O Som ao Redor. Alguma relação entre os dois?

- Kleber: Em Enjaulado um clichê de filmes de gente jovem, em O Som ao Redor algo mais sentido na vizinhança, soube de um caso, que sempre lhe perturba.
- Paula: Kleber, muito obrigada. Depois te mando o trabalho (a tese) com as minhas interpretações da tua obra.
- Kleber: Boa sorte aí