



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTÉTICAS

**Mateus Sanches Duarte**

Arqueologia da Verticalização no Cinema Contemporâneo de Pernambuco

Rio de Janeiro

2022

Arqueologia da Verticalização no Cinema Contemporâneo de Pernambuco

**Mateus Sanches Duarte**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz Jaguaribe de Mattos

Rio de Janeiro

2022

## CIP - Catalogação na Publicação

DD812a Duarte, Mateus Sanches  
Arqueologia da Verticalização no Cinema  
Contemporâneo de Pernambuco / Mateus Sanches  
Duarte. -- Rio de Janeiro, 2022.  
135 f.

Orientador: Beatriz Jaguaribe de Mattos.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação, 2022.

1. Cinema brasileiro . 2. Arqueologia. 3.  
Verticalização Urbana. 4. Pensamento Social  
Brasileiro. 5. Estudos Urbanos. I. Jaguaribe de  
Mattos, Beatriz, orient. II. Título.

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
APRESENTADA POR MATEUS SANCHES DUARTE NA ESCOLA  
DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos sete dias do mês de março de dois mil e vinte e dois, às dez horas, por meio de videoconferência, foi apresentada a dissertação de mestrado de Mateus Sanches Duarte, intitulada: **“Arqueologia da Verticalização no Cinema Contemporâneo de Pernambuco”**, perante a banca examinadora composta por: Beatriz Jaguaribe de Mattos [orientador(a) e presidente], Consuelo da Luz Lins e Andrea França Martins. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

X aprovada     reprovada     aprovada mediante alterações

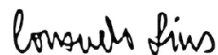
\_\_\_\_\_  
APROVADO  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 07 de março de 2022



\_\_\_\_\_  
Beatriz Jaguaribe de Mattos [orientador(a) e presidente]



\_\_\_\_\_  
Consuelo da Luz Lins [examinador(a)]



\_\_\_\_\_  
Andrea França Martins [examinador(a)]



\_\_\_\_\_  
Mateus Sanches Duarte [candidato(a)]

à *Cinematca Pernambucana*

## **AGRADECIMENTOS**

Nesses dois anos aos quais me dediquei a escrever esta dissertação, não poderia em sua conclusão deixar de agradecer à colaboração de uma grande quantidade de pessoas que tornou esse trabalho muito mais prazeroso. Muito do rigor aplicado na elaboração das questões apresentadas nesta dissertação se devem ao companheirismo das pessoas ao qual venho agradecer nesta formalidade.

Gostaria de começar agradecendo a Professora Beatriz Jaguaribe de Mattos por sua generosidade ao orientar minha pesquisa, por me acolher na ECO - UFRJ e por todas as portas que abriu para o meu amadurecimento acadêmico e profissional.

Tendo em vista o extenso cenário de distanciamento social provocado pela pandemia do Covid-19, também gostaria de agradecer toda a Escola de Comunicação da UFRJ, professores e funcionários, por tornarem a experiência virtual do mestrado mais aprazível apesar do conturbado contexto, em especial Thiago Couto, Antonio Fatorelli, Consuelo Lins, Liv Sovik, Giuseppe Cocco, Anita Leandro e Ivana Bentes. Também cabe mencionar professores de outras Universidades que me receberam como aluno em meio as aulas virtuais, tal como Cesar Guimarães, Pedro Aspahan, Patricia Machado, Andrea França e Cecília Antakly de Mello, além da professora Ângela Prysthon que participou da minha banca de qualificação contribuindo muito com a finalização dessa pesquisa.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa de mestrado, tornando possível o desenvolvimento dessa pesquisa acadêmica.

Gostaria especialmente de agradecer meu amigo Gabriel Martins da Silva, por tantas vezes ter disponibilizado seu tempo, carinho e atenção para o desenvolvimento dessa pesquisa, assim como João Pedro Menezes, Matheus Ribeiro e Mariana Dias Miranda que tantas vezes leram, corrigiram e revisaram meus trabalhos. Também agradeço aos demais amigos e amigas que sempre estiveram disponíveis ao diálogo e ao afeto: Rafael Julião, Bruna Gonçalves, Pérola Quirino, Isabella Ferri, João Guilherme Paiva, Júlia Avellar, Joanna Ada, Bruna Caroli, Flávia Martins, Guilherme Ferreira, Luiza Brasil, Mateus Alcântara, Mila Carneiro, Pedro Martins, Gabriela Gargaglione, Henrique Chevrant Weiss, Francisco Teicher, Rodrigo Abreu, Messias

Oliveira, Renata Thomas e Malu Martins, além dos meus amados amigos do Coletivo MilFita Filmes, Bernardo Telles, Eric Richter, Julia Hettenhausen e Ton Apolinário, ao qual tenho enorme carinho, admiração e gratidão.

Menciono também Júlia Chacur e Priscila Serejo, que nesses distanciados tempos pandêmicos realizaram junto comigo o curta-documentário *República do Manguê* (2021) a partir da Oficina Lanterna Mágica do Arquivo Nacional, o que foi muito significativo para minha formação enquanto pesquisador.

Não posso deixar de agradecer aos funcionários e médicos que me acompanham no Instituto Nacional do Câncer - INCA, em especial a Dr<sup>a</sup> Fernanda Vaisman por sua atenção e zelo em suas consultas.

Por fim, estendo todos esses votos de agradecimento a minha família pelo suporte e apoio, em especial minha irmã Mariane e seu companheiro Joaquim Zanine, minha mãe Mirian, minha madrinha Martha, e a minha companheira de vida que não me permite jamais perder a ternura, Marina Lobo.

O Recife cai sobre o mar  
sem dele se contaminar.  
O Recife cai em cidade,  
cai contra o mar, contra: em laje.

Cai como um prato de metal  
sobre outro prato de metal  
sabe cair: limpo e exato  
e sem contágio: em só contato.

Cai como cidade que caia  
vertical e reta, sem praia.  
Cai em cais de cimento, em porto,  
em ilhas de aresta e contorno.

O Recife cai na água isento.  
Bem calafetado o cimento:  
ao dente da ostra, ou sua raiz,  
aos bichos do mar, seus cupins.

*Paisagens com cupim*

*João Cabral de Melo Neto*



## RESUMO

Arqueologia da Verticalização no Cinema Contemporâneo de Pernambuco

Na emergência de uma visão cinematográfica crítica sobre as transformações urbanas que o Recife passou nos últimos anos, uma parte considerável de realizadores pernambucanos buscou explorar em seu território fílmico as reminiscências do paradigma patriarcal, o tropo da empregada doméstica e as assombrações que ressurgiram no Recife moderno. Interessado na contribuição que essa cinematografia oferece ao estudo da relação entre cinema e cidade, a presente pesquisa propõe-se a realizar uma arqueologia da verticalização a partir dessas imagens, compreendendo o cinema como uma arte espacial que cumpre um papel ativo na produção do espaço urbano.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; arqueologia; verticalização urbana; Pensamento Social Brasileiro; estudos urbanos.

## **ABSTRACT**

### Archeology of Verticalization in Pernambuco's Contemporary Cinema

In the emergence of a critical cinematographic vision of the urban transformations that Recife has experienced in recent years, a considerable number of filmmakers from Pernambuco have sought to elaborate the relationship between layers of past times in the contradictions of the current city, exploring the reminiscences of the patriarchal paradigm, the trope of the domestic servant and even the hauntings that resurfaces in Recife. Interested in the contribution that this cinematography offers to the study of the relationship between cinema and city, this research proposes to perform an archeology of verticalization from these images, understanding cinema as a spatial art that can fulfill an active role in the production of urban space.

**Keywords:** Brazilian cinema; archeology; urban verticalization; Brazilian Social Thought; urban studies.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 - A Via Mangue no Copa do Mundo no Recife (2014)                                                              | 36  |
| Figura 2 - Copa do Mundo no Recife (2014)                                                                              | 37  |
| Figura 3 - Ação e Reação (2014)                                                                                        | 39  |
| Figura 4 - Imagens de divulgação do Consórcio Novo Recife                                                              | 41  |
| Figura 5 - Fotogramas Recife, Cidade Roubada (2014)                                                                    | 41  |
| Figura 6 - As Torres Gêmeas no [projetotorresgêmeas] (2011)                                                            | 42  |
| Figura 7 - Fotograma de Desurbanismo #1 (2012)                                                                         | 45  |
| Figura 8 - Novo Apocalipse Recife (2015)                                                                               | 46  |
| Figura 9 - Novo Apocalipse Recife (2015)                                                                               | 47  |
| Figura 10 - Em Trânsito (2013)                                                                                         | 48  |
| Figura 11 - Audiências Pública (?) (2014)                                                                              | 50  |
| Figura 12 - Veneza Americana (1925)                                                                                    | 55  |
| Figura 13 - Veneza Americana (1925)                                                                                    | 58  |
| Figura 14 - A Filha do Advogado (1926)                                                                                 | 61  |
| Figura 15 - A Filha do Advogado (1926)                                                                                 | 62  |
| Figura 16 - Um Lugar ao Sol (2009)                                                                                     | 69  |
| Figura 17 - Paz a esta casa (1994)                                                                                     | 71  |
| Figura 18 - Casa Forte (2014)                                                                                          | 74  |
| Figura 19 - Propaganda do Hotel Casa-Grande & Senzala no Diário de Pernambuco 1972                                     | 75  |
| Figura 20 - Uma memória que se pode tocar em O Som ao Redor (2012)                                                     | 77  |
| Figura 21 - Praça Walt Disney (2011)                                                                                   | 80  |
| Figura 22 - Praça Walt Disney (2011)                                                                                   | 82  |
| Figura 23 - Praça Walt Disney (2011)                                                                                   | 83  |
| Figura 24 - Fotograma de Copa do Mundo no Recife (2014) de Kleber Mendonça Filho, com a presença das Torres Gêmeas     | 85  |
| Figura 25 - Fotograma de Aquarius (2016), com a dupla de arranha-céus apagada da paisagem da cidade do Recife          | 86  |
| Figura 26 - Recife Frio (2009)                                                                                         | 89  |
| Figura 27 - Recife Frio (2009)                                                                                         | 90  |
| Figura 28 - Planta baixa de Recife Frio (2009)                                                                         | 91  |
| Figura 29 - Cleide e Lucilene em O Som ao Redor (2012) acompanhando os eventos que ocorrem nas casas em que trabalham. | 102 |
| Figura 30 - Por trás das grades em Enjaulado (1997)                                                                    | 103 |
| Figura 31 - Por trás das grades em Eletrodoméstica (2005)                                                              | 104 |
| Figura 32 - Por trás das grades em O Som ao Redor (2012)                                                               | 104 |
| Figura 33 - Aquarius (2016)                                                                                            | 108 |
| Figura 34 - Juvenita em Aquarius (2016)                                                                                | 110 |
| Figura 35 - O Som ao Redor (2012)                                                                                      | 114 |

## SUMÁRIO

|                                        |     |
|----------------------------------------|-----|
| 1. Introdução                          | 13  |
| I                                      | 15  |
| II                                     | 20  |
| III                                    | 26  |
| 2. Prédios em pé, casas no chão        | 27  |
| I                                      | 30  |
| II                                     | 35  |
| III                                    | 46  |
| IV                                     | 51  |
| 3. Da utopia à modernidade provinciana | 53  |
| I                                      | 54  |
| II                                     | 63  |
| III                                    | 76  |
| IV                                     | 87  |
| 4. O tropo da empregada doméstica      | 88  |
| I                                      | 88  |
| II                                     | 101 |
| III                                    | 109 |
| IV                                     | 116 |
| 5. Conclusão                           | 119 |
| 6. Referências                         | 121 |
| 7. Filmografia citada                  | 133 |

## 1. Introdução

Fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória. Memória que é a de um espaço e de um tempo, memória no interior da qual vivemos, como uma ilha entre dois mares: um que dizemos passado, outro que dizemos futuro. Podemos navegar no mar do passado próximo graças à memória pessoal que conservou a lembrança das suas rotas, mas para navegar no mar do passado remoto teremos de usar as memórias que o tempo acumulou, as memórias de um espaço continuamente transformado, tão fugidivo como o próprio tempo.

*O Caderno - José Saramago*

Pouca gente se dá conta, mas o Recife é uma ilha entre o mar e dois rios.

*O Sonâmbulo Amador - José Luiz Passos*

O estudo da relação entre cinema e cidade tem promovido, nos últimos anos, uma arena crítica fértil dentro da teoria cinematográfica, principalmente se considerarmos o crescente interesse de pesquisadores e cineastas à dimensão espacial dos filmes. Na cinematografia brasileira contemporânea, em diversas obras de estilos e gêneros variados<sup>1</sup>, a dimensão espacial adquiriu uma importância *sui generis*, refletindo não só as transformações socioeconômicas e políticas que a sociedade brasileira passou nos últimos vinte anos, como também o acelerado processo de verticalização que as capitais enfrentaram nesse período.

Inserida nesse cenário, a produção realizada em Pernambuco tem ocupado um lugar de grande importância para pensarmos a dimensão espacial no cinema

---

<sup>1</sup> Notavelmente essa dimensão aparece em filmes como *O Som ao Redor* e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2012, 2016), *A Cidade é uma só?* e *Branco sai, Preto fica* (Adirley Queirós, 2011, 2014), *Um lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Que Horas ela Volta?* (Anna Muylaert, 2015), *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016), *Temporada* (André Novais, 2018), *Cidade Pássaro* (Matias Mariani, 2020) entre tantos outros.

brasileiro. Desde o início do século XX, com a realização dos “naturais”<sup>2</sup> e filmes de enredo, consolidou-se na cidade do Recife um entusiasmo pelo cinema que acompanhou gerações, passando pela crítica e cineclubismo das décadas de 1940-50, aos jovens contestadores do Super-8 na década de 1970, até a formação do cinema contemporâneo. Uma das marcas perceptíveis na história deste cinema é o olhar atento às transformações da cidade, visível nas primeiras obras do Ciclo do Recife (1923-1931), mas também nas produções de uma nova geração de realizadores que nos últimos anos buscaram não só enquadrar o Recife, como também unir esforços para intervir politicamente, como o *[projetotorresgêmeas]* (2011)<sup>3</sup> e a organização de uma *Brigada Audiovisual do Movimento Ocupe Estelita*<sup>4</sup>.

O objetivo dessa dissertação é contribuir com os importantes estudos realizados sobre a espacialidade no cinema brasileiro, ao sugerir que a cinematografia de Pernambuco configura um *tipo ideal* notável para o estudo da relação entre cinema e cidade, precisamente por parte significativa de seus realizadores: (1) participarem das discussões e disputas urbanas travadas em torno de sua cidade; e (2) muitas vezes elaborarem uma arqueologia da verticalização ao tensionar no território fílmico o passado colonial com as contradições e dinâmicas que o espaço urbano e a luta pelo direito à cidade enfrentaram nos últimos anos.

Atendendo a esse objetivo, selecionamos as seguintes obras para realização da dissertação, muito embora em certos momentos outras obras também sejam convidadas ao diálogo: *Veneza Americana* (Ugo Falangola, J. Cambieri, 1925); *A Filha do Advogado* (Jota Soares, 1926); *Paz a Esta Casa, Enjaulado, Eletrodoméstica, Recife Frio, O Som ao Redor, A Copa do Mundo no Recife e Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 1994, 1997, 2005, 2009, 2012, 2014, 2016); *Um lugar ao Sol e Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2009, 2012); *[projetotorresgêmeas]* (Autoria coletiva, 2011); *Ela Morava na Frente do Cinema* (2011, Leonardo Lacca),

---

<sup>2</sup> No começo do século XX, os documentários eram chamados de “naturais” e, assim como os cinejornais, abordavam, segundo Jean-Claude Bernardet (2009, p. 38), desde assuntos locais - como futebol, carnaval, inaugurações da cidade -, até também propagandas com fins políticos, ao expor os grandes acontecimentos e transformações das cidades.

<sup>3</sup> O *[projetotorresgêmeas]* (2011) é um curta-metragem realizado de maneira coletiva sobre a dupla de arranha-céus Píer Maurício de Nassau e Píer Duarte Coelho do bairro de São José, que ficaram conhecidas como as Torres Gêmeas do Recife.

<sup>4</sup> O *Movimento Ocupe Estelita* surgiu como oposição ao *Projeto Novo Recife*, que previa a construção de mais de 12 torres residenciais e comerciais de alto padrão a partir da demolição dos armazéns do Cais José Estelita.

*Praça Walt Disney* (Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro, 2011); *Audiência pública (?)*, *Recife*, *Cidade Roubada* e *Novo Apocalipse Recife* (Movimento Ocupe Estelita, 2014, 2014, 2015); e *Casa Forte* (Rodrigo de Almeida, 2014).

## I

No ano de 1996, Paulo Caldas e Lírio Ferreira apresentaram às salas de cinema brasileiras o filme *Baile Perfumado* (1996), após um hiato de mais de uma década da produção de um longa-metragem no estado e um período de *quasi-morte* da cinematografia brasileira, em um contexto que ficou conhecido como “retomada do cinema nacional”<sup>5</sup>. O *filme-marco* da retomada em Pernambuco foi o prenúncio de uma cena cinematográfica que emergiria no Recife nos anos seguintes, transformando a cidade em um dos polos produtivos mais prestigiados do país. Seguindo a proposição de Marcia Vanessa Malcher dos Santos (2019), podemos notar duas gerações de cineastas desde a retomada na década de 1990: (1) a primeira geração ligada ao movimento *Manguebeat* e ao grupo Vanguarda Retrógrada (Vanretrô)<sup>6</sup> da década de 1980, que dentre os produtores e realizadores destacam-se Adelina Pontual, Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Lírio Ferreira, Paulo Caldas e Hilton Lacerda; (2) e a segunda geração composta pela formação de pequenas produtoras, como Símio Filmes e Trincheira Filmes, tendo como realizadores Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso, Daniel Bandeira, Juliano Dornelles, Leonardo Lacca, Tião e Marcelo Lordello. Há, ainda, realizadores intermediários entre essas gerações, como Renata Pinheiro, Camilo Cavalcante e Kleber

---

<sup>5</sup> Momento caracterizado por um aumento significativo no número de produções cinematográficas brasileiras após um período de escassez nos anos de 1991 e 1992, sobretudo por conta da política estabelecida pelo então presidente Fernando Collor de Melo, que foi acometido por um processo de *impeachment* em 1992. Porém, a expressão “retomada”, tal como aponta Lúcia Nagib: “[...] está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta. Assim, o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de boom. A Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuando o fenômeno” (NAGIB, 2002, p. 13).

<sup>6</sup> Um grupo formado por alunos do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), tais quais Lírio Ferreira, Adelina Pontual, Valéria Ferro, Cláudia Silveira, Patrícia Luna, André Alves, André Machado, Samuel Paiva, Solange Rocha e Ana Conceição.

Mendonça Filho, além dos diversos coletivos cinematográficos como Asterisco, Vurto, Jacaré e Surto & Deslumbramento.

No mesmo ano de estreia de *Baile Perfumado* (1996), é sancionada a Lei nº 16.176/96 de Uso e Ocupação do Solo da Cidade do Recife — e, no ano seguinte, a Lei nº 16.292 de Edificações e Instalações da Cidade do Recife —, intensificando um processo de verticalização em que empreendimentos imobiliários legalmente amparados começaram a construir edifícios com dezenas de andares, com espaços subdimensionados em apartamentos menores — desde que também se construísse áreas comuns de recreação e lazer, os *playgrounds* —, possibilitando um adensamento populacional em determinados bairros no Recife. Alterando progressivamente a sua paisagem, essas medidas contribuíram para uma valorização financeira do espaço urbano em um padrão de ocupação ainda não experimentado na cidade. À medida em que o meio urbano foi se transformando, também se transformaram as suas imagens.

Realizando não só um catálogo das produções entre o período de 1996 a 2016, como também das principais medidas tomadas para que Recife começasse a se verticalizar de forma acelerada, Bárbara Lino e Cristiano Nascimento (2017) avaliaram que nos dois primeiros momentos da retomada (1996 - 2000 e 2001 - 2005) os filmes locais contavam com a temática urbana, mas ainda sem estabelecer uma relação direta com o início dessa transformação. Nos anos seguintes, e mais especificamente a partir de 2011, com o lançamento do *[projetotorresgemeas]* na IV Janela Internacional de Cinema do Recife<sup>7</sup>, “[...] evidenciou-se um incômodo consensual por parte de vários grupos da sociedade, assim como a apropriação do tema por muitos dos realizadores locais de maneira mais direta” (LINO; NASCIMENTO, 2017, p. 59). Enquanto as políticas urbanas de verticalização desenvolviam-se no Recife, políticas públicas de fomento à cultura ganhavam corpo de maneira progressiva no estado, e, no que se refere ao setor do audiovisual, a Lei do Audiovisual de 2014 e o apoio da Funcultura (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura) viabilizaram a realização de boa parte das produções contemporâneas.

---

<sup>7</sup> O Janela Internacional de Cinema do Recife foi criado por Kleber Mendonça Filho e pela produtora Emilie Lesclaux, que anualmente traz não só uma seleção de filmes nacionais e internacionais para serem vistos na cidade, como também organiza homenagens, debates, laboratórios, oficinas e workshops voltados para a formação audiovisual no Recife.



Se realizadores como Paulo Caldas e Lírio Ferreira eram verdadeiros adivinhadores de águas<sup>8</sup>, realizando obras em circunstâncias muito adversas, as produções contemporâneas não só contaram com facilidades tecnológicas, como também com políticas de incentivo. No entanto, isso estabeleceu-se em uma relação de produção independente ao paradigma industrial conhecido como “cinemão” (SANTOS, 2019, p. 24), assumindo uma posição contestatória à forma de organização industrial, muitas vezes realizando seus primeiros filmes “[...] num modus operandi conhecido localmente como *brodagem*, ou seja, sem dinheiro algum, contando apenas com ajuda dos amigos, usando os amadores equipamentos que tinham em mãos, seguindo numa lógica de aprender fazendo” (ALMEIDA; MENDONÇA, 2012, p. 133). Ao longo de sua história, os cineastas pernambucanos inventaram um modo de produzir juntos que se consolidou a partir de laços de amizade e coletivismo<sup>9</sup>, formando assim uma *estrutura de sentimento* (WILLIAMS, 1977), em que a própria “[...] existência do cinema em Pernambuco é legada aos grupos de produção” (NOGUEIRA, 2009, p. 18)<sup>10</sup>. O que diz muito sobre uma cena

---

<sup>8</sup> Em um importante texto de Eduardo Escorel sobre a euforia da retomada do cinema brasileiro, que ao mesmo tempo era acompanhada pela sombra de uma possível crise - que, assim como em outros momentos, interrompeu a produção do país -, o autor utiliza como metáfora uma história real da região semiárida de Alagoas para pensar a produção do cinema brasileiro. Em uma condição de extrema seca, um andarilho apresentou-se como “adivinhador de água”, indicando precisamente o local onde deveria se escavar para obtenção de água em meio à seca. Tendo em vista que o cinema nacional sempre teve dificuldades de ser reconhecido no próprio país e diante de condições muito adversas, surgem às vezes: “[...] adivinhadores de águas, ou seja, redutos isolados de criatividade e talento, que, como Lírio Ferreira e Paulo Caldas com *Baile Perfumado*, fizeram brotar água no sertão, contrariando todos os prognósticos, vencendo todas as adversidades” (ESCOREL, 2005, p.22).

<sup>9</sup> No texto “Amor, Plástico e Barulho: Protagonismo e Rivalidade Feminina como Elementos Estéticos e Narrativos no Cinema Pernambucano”, Daiany Ferreira Dantas, Isaiana Carla Pereira dos Santos, e Renata Isabel de Freitas Nolasco (2017) analisam o primeiro longa-metragem ficcional dirigido por uma mulher pernambucana, *Amor, Plástico e Barulho* (2013) de Renata Pinheiro, ao mesmo tempo que advertem como a coletividade e *modus operandi* da *brodagem* se restringe a um grupo reservado de homens, sem muitas flexões de gênero.

<sup>10</sup> Um tema recorrente nos estudos sobre cinema pernambucano é a indagação se podemos falar em um cinema pernambucano (Ver em NOGUEIRA, 2009; SANTOS, 2019; SILVA, 2019), pois não há um consenso entre realizadores e pesquisadores que respondam a essa pergunta, o que possibilita diversas denominações, como “Novo Cinema Pernambucano” ou “Novíssimo Cinema Pernambucano”, que muitas vezes confundem sobre a quem esses termos se referem. Muito mobilizada pela crítica, artigos, mostras e pela imprensa, não podemos deixar de mencionar o caráter geopolítico desta questão frente ao que, por exemplo, acontece com o eixo Rio de Janeiro - São Paulo, que é simplesmente considerado cinema brasileiro e não cinema “sudestino”, ou carioca e paulista. Marcelo Pedroso, um dos símbolos de renovação desse cinema, também nos chama atenção a outro aspecto em uma entrevista: “Essa ideia de “cinema pernambucano” funciona hoje quase como uma “grife” à qual se atribuem várias características (diversidade autoral, companheirismo na produção dos filmes, propensão ao risco ou experimento, temas políticos etc.). Acredito que ela tenha se institucionalizado a partir de uma espécie de confabulação coletiva tacitamente acordada entre cineastas, governo, imprensa local, festivais e público. É óbvio que houve vários benefícios com a imaginação desse rótulo. Mas há também alguns efeitos indesejáveis, como

de cinema que é compartilhada por boa parte desses realizadores e que está diretamente vinculada a uma experiência urbana no Recife, seja nas carteiras das universidades, nas mesas de bar, nas manifestações de rua ou na entrada e nas salas do Cinema São Luiz<sup>11</sup>.

No cinema da primeira geração, tal como afirma Ângela Prysthon, buscou-se cultivar uma afirmação regionalista de modernização da paisagem sertaneja, recuperando a “[...] matriz pictorialista monumental da década de 1950” (PRYSTHON, 2017, p. 7) e acentuando-se “[...] o folclórico na mesma medida que se adere a um discurso modernizante e tecnológico (talvez por isso a associação imediata com o Mangubeat)” (Ibid., p. 7). No caso da geração seguinte, os realizadores buscaram distanciar-se dos regionalismos e paisagens associadas ao “sertão”, optando por enquadrar as ruínas urbanas, a má arquitetura, os arranha-céus, as classes médias e a elite do Recife, propondo outras camadas à história desse cinema, mas não sem uma certa relutância. Em uma entrevista realizada por Débora Nascimento e Luciana Veras (2019) para a Revista Continente, o realizador Kleber Mendonça Filho relata que quando fez *Enjaulado* (1997), um curta-metragem em que um rapaz branco de classe média cercado de grades enlouquece após testemunhar um ato de violência urbana em seu bairro, foi questionado por ter feito um “filme de apartamento”, algo aparentemente muito paulista para um nordestino:

Quando entrei na universidade, e até 2002, com *Cidade de Deus*, o cinema brasileiro era medido e pesado por tudo que foi feito no Cinema Novo. Esperava-se que eu, um jovem que não sabia de nada, fizesse um filme do Cinema Novo, porque, se eu não fizesse, ia ser tachado, ia ser cobrado, e o que eu fizesse não ia ter valor. Quando fiz *Enjaulado*, que estreou no Cine Ceará em 1997, a primeira crítica que saiu foi de um cara dizendo que era um absurdo um realizador do Nordeste, “uma região tão forte em folclore”, fazer um filme de paulista, dentro de um apartamento. Ou seja, isso era o Cinema Novo ensinando a esse cara a como reagir a um filme brasileiro. Então, é muito curioso que, nesses 20 anos, eu só fiz o contrário do que se esperava na época. E aí esse contrário virou, aos poucos, a norma. Hoje, você vê *Divino amor*, *Permanência*, *País do desejo*, *Febre do rato*. Nenhum problema em ser da cidade. Isso acabou. É muito curioso ver que o início da grande

---

a tendência a querer encapsular uma produção totalmente heterogênea dentro de um selo caracterizado pela procedência espacial” (PEDROSO, 2015).

<sup>11</sup> Por uma conjunção de fatores, houve em Pernambuco o fortalecimento do audiovisual, tais como: a formação cineclubista; o Centro de Artes e Comunicação; a criação de um bacharelado em Cinema e Audiovisual em 2008 na Universidade Federal de Pernambuco; a articulação dos trabalhadores do audiovisual em busca de políticas públicas de financiamento que possibilitaram editais; uma tradição cinematográfica de décadas no estado; a seleção dos seus filmes em importantes festivais nacionais e internacionais; além de outras razões que possibilitaram a formação dessa cena singular.

produção pernambucana era, de certa forma, inovadora e refrescante, mas ainda obedecia às obrigações do cinema brasileiro da época. *Baile perfumado* (1996), *Sertão e cangaço*. Cinema, aspirinas e urubus (2005), *Sertão e cangaço*. São filmes muito bons, mas ainda obedeciam a isso. Aos poucos, a produção foi mudando. E quando a produção mudou, o que a gente faz? Faz *Bacurau*, que é um filme no Sertão e com cangaço. (MENDONÇA FILHO, 2019)

Só nos vinte anos subsequentes a *Baile Perfumado* (1996), foram produzidos mais longas-metragens em Pernambuco do que em todo século XX, isso sem contar a produção de curtas-metragens que passaram a atender uma certa regularidade de realização a partir da década de 1990 (NOGUEIRA, 2009). Ainda que em termos quantitativos a produção seja abaixo àquela desenvolvida no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, o cinema pernambucano tem realizado obras que não só tem gerado uma fortuna crítica valorosa, como também vem se consolidando como o cinema autoral mais prestigiado do Brasil, conquistando, inclusive, largas audiências em canais televisivos<sup>12</sup>, ainda que, como levantaram Rodrigo Almeida e Fernando Mendonça no texto “O cinema pernambucano entre gerações”:

Não podemos esquecer também que, apesar de a produção pernambucana figurar entre as mais representativas do país, o ainda escasso parque exibidor comercial do estado, praticamente inexistente no interior, não incorporou minimamente o cinema pernambucano em sua grade. Os filmes terminam restritos aos iniciados do circuito independente, rodando o mundo em festivais, espalhando internacionalmente uma vontade intensa de observar e lutar por uma sociedade menos refém do urbanismo da desfaçatez, mas não estabelecendo uma relação sensível com o público de seu próprio lugar e com o qual, em teoria, deveriam melhor se comunicar. Os pernambucanos não conhecem o cinema de seu estado, a garagem de produção fica no Recife, mas a plataforma de exibição está sempre lá fora. (ALMEIDA; MENDONÇA, 2012, p. 135)

No país em que as maiores bilheterias do cinema nacional estão ligadas a uma única empresa de produção, filmes como *Um lugar ao Sol* (2009), *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016) sintonizam uma outra agenda de estético-político, principalmente em um momento no qual o cinema nacional vivia em meio a um

---

<sup>12</sup> A febre cinematográfica de 2019, *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, foi transmitida na programação da Rede Globo no dia 30/11/2020. O filme, que tinha levado 700 mil pessoas as salas de cinema no Brasil, alcançou na televisão 36.397.968 brasileiros, superando a média de alcance da sessão Tela Quente nas quatro segundas-feiras anteriores, segundo o Observatório da TV da UOL. Alguns meses antes, a Globo Nordeste organizou uma faixa especial chamada Pernambuco em Cena, que do dia 8 de agosto a 3 de outubro exibiu em sua programação filmes como *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2016), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Era uma Vez Eu, Verônica* (Marcelo Gomes, 2012) e *A História da Eternidade* (Camilo Cavalcante, 2014).

processo de saturação do *favela movie*<sup>13</sup> e da standardização narrativo-estética da Globo Filmes (NETO, 2018). Uma outra agenda que não se enquadra em um padrão *blockbuster*, mas também não se propõe a pautar o “popular”, trabalhando em um outro sentido da política como forma de dissenso e de reconfiguração da experiência comum até então estabelecida<sup>14</sup>, tornando-se uma referência reflexiva ao desenvolvimento que vigorou nos últimos anos nas cidades brasileiras.

## II

A partir da década de 1990, a dimensão espacial foi explorada com mais afinco por diversos teóricos do cinema, em parte por influência do que ficou conhecido como a virada espacial (*Spatial Turn*), um movimento da geografia e das ciências sociais que propôs estabelecer um equilíbrio criativo de que somos seres intrinsecamente espaciais e temporais, ou, como afirma Edward W. Soja, seres “[...] participantes ativos na produção e reprodução das geografias humanas abrangentes em que vivemos, tanto e com as mesmas limitações que fazemos nossas histórias” (SOJA, 2009, p. 12, tradução nossa). Teorias como a tríade de Henri Lefebvre do espaço percebido, vivido e concebido, elaborado em seu livro *La production de l'espace* (1974), revelou uma grande influência para as artes visuais, pois a sua tese apresenta o espaço como algo inacabado e continuamente produzido, antecipando questões fundamentais à prática cinematográfica, que por muito tempo mobilizou o espaço fílmico tão-somente pelo viés representacional ou cenográfico.

---

<sup>13</sup> *Favela movie* é um termo mobilizado para referir-se a uma série de filmes brasileiros que *espacializaram* as favelas como cenário de tramas de ação marcadas pela violência nas favelas, frequentemente reforçando estereótipos.

<sup>14</sup> O dissenso está no cerne do pensamento Jacques Rancière sobre a relação entre política e a arte. Para o autor, estas duas dimensões confluem como formas de dissenso na reconfiguração da experiência comum do sensível. Em suas palavras: “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, de 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 as políticas 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).

Uma das obras indispensáveis nesse contexto é o livro *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, de Giuliana Bruno, lançado em 2002. Trata-se de uma jornada afetiva — e pessoal, assim como o título do artigo supracitado de Edward Soja, *Taking Space Personally* (2009) — com inspiração de um mapa do século XVI de Madeleine de Scudéry, em que a autora explora a relação entre a imagem-movimento e seu vínculo estreito com a arquitetura e com a cultura de viagens tão presentes no início do cinema do século XIX<sup>15</sup>. Influenciada por autores filiados à teoria crítica da modernidade, como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Georg Simmel, seu atlas entra em consonância com outros autores contemporâneos que buscaram elaborar uma história social do dispositivo cinematográfico<sup>16</sup>.

A perspectiva histórico-social que observa o cinema enquanto uma expressão da modernidade, e não como um desenvolvimento linear a partir de outras tecnologias e invenções precedentes ao cinematógrafo, reforça como a experiência cinematográfica partilhou modos de ver cultivados nas diversas práticas culturais modernas, em que a sensação de fugacidade e de hiperestímulo se disseminaram não apenas nas casas de espetáculos, mas também nas galerias, lojas de departamentos, ferrovias, casas de vidro, passagens e diversas outras arquiteturas que substancialmente encarnavam o trânsito e o movimento como característica. Podemos pensar o cinema, epítome da modernidade, como uma versão mais acabada de uma arquitetura móvel, em que a própria raiz etimológica da palavra

---

<sup>15</sup> Michel de Certeau, ao referir-se aos transportes coletivos da Atenas contemporânea, as *metaphorai* (metáfora), afirma que “Todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço.” (2014, p. 183), ou seja, como se os relatos cotidianos e literários fossem assim nossos transportes coletivos, nossas *metaphorai*, a maneira pela qual organizamos um percurso pelo espaço. Giuliana Bruno evoca essa passagem de Michel de Certeau por entender que o cinema é uma possibilidade de viagem emotiva através do espaço, sugerindo que as “Narrativas fílmicas geradas por um lugar, e muitas vezes filmadas em locações, nos transportam para um lugar.” (BRUNO, 2018, p. 47, tradução nossa) O que significa dizer, assim como assinala Cecília Antakly de Mello, que: “Tais olhares que percorrem a cidade em um movimento constante, e que assim não apenas veem como também viajam, parecem corresponder ao próprio olhar do espectador sob a luz de novas teorias que procuram uma alternativa ao paradigma ótico, pondo em relevo a dimensão háptica e emocional da experiência do cinema. Isso significa que a imagem em movimento cria pelas cidades trajetórias que, além de mapear o real da locação e criar através da prática o espaço fílmico, conduz o olhar do espectador imóvel do cinema, que passa então a viajar através de múltiplos espaços e tempos” (MELLO, 2011, p. 146).

<sup>16</sup> Um exemplo destacado é a série de artigos que compõem o livro *O cinema e a invenção da vida moderna* (2001) organizado por Leo Charney e Vanessa Schwartz. Nesse livro, parte-se de um pressuposto comum de que o cinema era, por assim dizer, uma invenção inevitável, pois este dispositivo veio a cristalizar características já presentes na modernidade, como a fragmentação, a descontinuidade e os choques *hiperestimulantes* que acometiam os indivíduos nas vibrantes metrópoles europeias oitocentistas. Mas se a teoria crítica da modernidade observava essas características como desvantagens, elas transformaram-se em vantagens estéticas, em montagem e linguagem para o cinema, como conclui Leo Charney (2001) em seu artigo para o livro.

*kinema* (do grego *κίνημα*), como nos lembra Giuliana Bruno em uma entrevista a Marquard Smith (2008), significa tanto *motion* quanto *emotion*.

No texto “*Montage and Architecture*”, de Sergei Eisenstein, o diretor de *A Greve* (*Stachka*, União Soviética, 1925) argumenta que o caminho fílmico é a versão moderna de um itinerário arquitetônico e que sua composição não apenas tem uma relação estreita com a montagem cinematográfica, mas também com a *mise-en-scène*. Para ele, o espectador “imóvel” dos cinemas se desloca por uma espécie de *flâneurie* imaginária, herdando, portanto, a possibilidade de uma viagem espectral do campo arquitetônico:

[...] a pintura permaneceu incapaz de fixar a representação total do fenômeno em sua multidimensionalidade visual plena (houve inúmeras tentativas de fazer isso). Apenas a câmera de filme resolveu o problema de fazer isso em uma superfície plana, mas seu ancestral indiscutível nessa capacidade é — a arquitetura. (EISENSTEIN, 1989, p. 117, tradução nossa)

Quem perambula por um edifício ou um local absorve e se conecta aos espaços visuais dispostos, tal qual o espectador de um filme, que, colocando-se dentro dessa arquitetura, participa de uma deambulação háptica: “O sonho arquitetônico perfeito é um sonho cinematográfico. As imagens tornam-se um ambiente. A arquitetura torna-se um filme” (BRUNO, 2018, p. 57, tradução nossa). Portanto, se o movimento virtual do corpo no espaço é o material da arquitetura moderna, sua representação com adição do tempo foi obra do cinema (VIDLER, 2007). Esta genealogia fílmica assume a posição de que o cinema participa da produção do espaço na cidade, não meramente a partir de sua representação, mas de uma produção efetiva e afetiva do espaço, aqui entendido como uma dimensão que não só molda nossas cosmologias estruturantes, mas que também “[...] modula nossos entendimentos do mundo, nossas atitudes frente aos outros, nossa política” (MASSEY, 2008, p. 15).

O surgimento de questões como essas relacionadas à espacialidade no cinema possibilitou que os espaços fílmicos não sejam entendidos apenas como representações formais da realidade ou cenários para as narrativas, mas como práticas espaciais que revelam significados estéticos, políticos, históricos e sociais<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> O pensamento sobre o espaço não pode estar fora das práticas e dinâmicas sociais, pois ele existe não como uma coisa em si, mas como uma coisa para nós (BRUNO, 2018). Essa é uma dimensão que revela o intuito teórico de removê-lo de uma constelação de conceitos “[...] tão indiscutivelmente

na construção de subjetividades fílmicas — aspectos que são valorizados em diversas obras do cinema mundial contemporâneo, como nos filmes de Jia Zhangke, Tsai Ming-Liang, Pedro Costa, Lisandro Alonso e Chantal Akerman.

No entanto, como condição básica da produção de imagens, o espaço se apresenta como uma categoria mais abrangente do que lugar ou território, que pressupõem uma atividade humana que “signifique” a sua prática no espaço. Considerações como essas são importantes para uma série de filmes contemporâneos que não se limitam ao cenário da ação ou da neutralidade territorial, e pelo contrário, buscam caminhos de reflexão entre a relação dos sujeitos com o espaço. Vitor Zan (2021) defende que no caso do cinema brasileiro contemporâneo há uma tendência de territorialização<sup>18</sup> do espaço fílmico, corporificando tensões e rupturas no tecido social, sobretudo na esfera da habitação em meio a dinâmicas que extrapolam dimensões aparentemente íntimas, ingênuas e familiares. Segundo o autor, “[...] o espectro do território no cinema pode ser entendido como aquilo que, na forma e no conteúdo dos sons e das imagens, compõe a dimensão política dos espaços fílmicos” (ZAN, 2021 p. 50). Não por coincidência, uma boa parte dos seus exemplos fílmicos são produções de Pernambuco, como *O Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016), *Brasil S/A* (2014), *Pacific* (2009) e *Um Lugar ao Sol* (2009).

Nos filmes de Kleber Mendonça Filho, por exemplo, há um duplo movimento que é motivado tanto pela definição do contemporâneo — tal qual a proposta por Giorgio Agamben “[...] que concerne o escuro de seu tempo, que não cessa de interpelá-lo [...], que recebe em seu rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 76) — como por um olhar retrospectivo, que busca abarcar gestos de outros tempos históricos que se atualizam no presente e que delineiam a força política de seus filmes. Elaborando uma espécie de *arqueologia da verticalização do Recife moderno*, seus trabalhos têm articulado a relação do nosso passado escravocrata e colonial com as “novas” contradições do processo de

---

e, tão frequentemente, envolvido (estase, fechamento, representação) e estabelecê-lo dentro de outro conjunto de ideias (heterogeneidade, racionalidade, coetaneidade... caráter vívido, sem dúvida) onde seja liberada uma paisagem política mais desafiadora” (MASSEY, 2008, p. 34-35).

<sup>18</sup> Na conhecida definição, o geógrafo Claude Raffestin afirma que território: “[...] é um espaço onde se projetou um trabalho, seja energia e informação, e que, por consequência, revela relações marcadas pelo poder. O espaço é a ‘prisão original’, o território é a prisão que os homens constroem para si” (RAFFESTIN, 1993, p. 144).

modernização. Ismail Xavier, em seu texto “O som ao redor: arqueologia do vertical moderno no Recife”, aponta que no filme de Kleber Mendonça Filho:

[...] o paradigma patriarcal e as questões de classe não se articulam como relação entre o urbano, como ícone do moderno, e o rural como *locus* do arcaico, uma vez que é no próprio seio da grande cidade que se acentua, num ponto avançado da verticalização e da sociedade afluyente, a presença hoje de formas de poder e de relações de classe supostamente arcaicas. (XAVIER, 2021, p. 4)

A dimensão arqueológica observada por Ismail Xavier em *O Som ao Redor* (2012) exerce forte influência a realização desta pesquisa, pois essa dimensão articula-se a um conjunto de outros filmes contemporâneos de Pernambuco que também elaboram no território fílmico camadas dos tempos passados, buscando registrar, tal como aponta Ângela Prysthon, “[...] as ruínas tanto dos velhos modos de vida, como das novidades do capitalismo predatório, que, de certo modo, já nascem obsoletas” (PRYSTHON, 2017, p. 1). Buscando “[...] rastros de formas de vida quase extintas, as mudanças na paisagem, as ruínas de outros mundos e sua permanência no presente” (Ibid., p. 1), somos instigados a analisar a interpenetração entre cultura urbana e cinema no Recife a partir de um método próprio, uma arqueologia, que de certa forma está contida na própria elaboração das obras selecionadas para esta pesquisa. Mas o que isso significa?

Em uma espécie de arqueologia das arqueologias, Giorgio Agamben recorre a diversos pensadores para ponderar sobre uma ciência das ruínas enquanto uma ideia filosófica, nos provocando metodologicamente:

A arqueologia é, nesse sentido, uma ciência das ruínas, uma "ruinologia" cujo objeto, mesmo sem constituir um princípio transcendental em seu próprio sentido, nunca pode ocorrer verdadeiramente como um todo empiricamente presente. Os *archaí* são o que poderia ou deveria ter ocorrido e que talvez um dia ocorra, mas que, por enquanto, existem apenas no estado de objetos parciais ou ruínas. (AGAMBEN, 2010, p. 111, tradução nossa)

Uma ciência das ruínas demanda uma outra compreensão da memória das cidades, que dispensam a normatividade cronológica em proveito de uma *cidade palimpsesto*<sup>19</sup>, de acúmulos e *tempos empilhados* que permeiam não só a

---

<sup>19</sup> O termo palimpsesto remonta a um pergaminho cujo texto é raspado para receber um novo texto. Enquanto uma tradição da escrita, o palimpsesto tem sido apropriado também para pensar as cidades, principalmente em seus contextos de grandes transformações, pois as cidades, como afirma Bruno Carvalho em seu livro-ensaio sobre o Rio de Janeiro, “[...] não apenas se assemelham a um



arquitetura e infraestrutura urbana, mas também as relações sociais. Isso proclama uma crise do que Andreas Huyssen (2003) chamou de fantasia modernista *creatio ex-nihilo* e o puro desejo de novos começos, possibilitando assim, um novo paradigma em que signos do presente fundamentam-se em traços do passado, em suas rasuras, perdas e heterotopias.

Mas se as cidades comportam *tempos empilhados*, ou seja, histórias à espera, que, como quebra-cabeças precisam ser organizadas (DE CERTEAU, 2014), nem sempre o empilhamento se manifesta de modo legível, como chama atenção Susan Buck-Morss: “A história é feita de camadas. Mas as camadas não estão empilhadas em ordem. A força disruptiva do presente pressiona o passado, espalhando seus pedaços por lugares inesperados” (BUCK-MORSS, 2018, p. 5). Na filmografia selecionada, o tecido da memória expõe a densidade dos tempos que se transformam no espaço e que fazem conviver o “moderno” com o “tradicional”<sup>20</sup>, pois se o passado afeta o presente na construção fílmica, esses filmes ainda oferecem pontos de encontro com o Pensamento Social Brasileiro.

Uma arqueologia, ou “ciência das ruínas” (AGAMBEN, 2010), nos permite, em seu próprio processo e entendimento, reconstituir experiências que, por vezes, se perdem na complexidade das transformações urbanas, pois é através desse tipo de olhar, como afirma Georges Didi-Huberman, “[...] que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61). Uma arqueologia da verticalização do cinema contemporâneo de Pernambuco, portanto, pressupõe analisar a postura cinematográfica explorada nesses filmes diante do caminho apresentado à modernização da cidade do Recife.

---

palimpsesto, eles são um palimpsesto: pela capacidade de absorver elementos do passado em meio às transformações, pelos mecanismos de registro e pela memória involuntária que permeia as práticas e linguagens do cotidiano” (CARVALHO, 2019, p. 34).

<sup>20</sup> Tal como afirma Giuliana Bruno em entrevista, são “[...] os filmes as cinzas de nosso tempo. Mas a história que preservam está sempre mudando em movimento” (BRUNO, 2008, p. 153, tradução nossa), referindo-se à afirmação de André Bazin (2018) de que cinema sofre de um “complexo de múmia” por ser uma arte que preserva camadas do espaço que podem ser experimentadas no futuro.

## III

Organizado em três capítulos, essa dissertação inicia-se com 2. *Prédios em pé, casas no chão*, em que analisamos o cinema de intervenção realizado no Recife a partir de dois momentos contestatórios ao processo de verticalização da cidade, o [projeto *torresgêmeas*] e a Brigada Audiovisual do Movimento Ocupe Estelita. Tais movimentos foram determinantes não só para uma vasta produção cinematográfica no período, como também para uma outra forma de produção de autoria coletiva em prol da mobilização pelo direito à cidade.

No capítulo 3. *Da Utopia à Modernidade Provinciana*, iremos percorrer um breve panorama sobre a mudança da postura cinematográfica perante a cidade das produções do Ciclo do Recife (1923 – 1931) e do cinema contemporâneo. Interessados na análise comparativa de dois momentos do cinema de Pernambuco em meio a profundas transformações urbanas, partimos do pressuposto de que se o Ciclo do Recife (1923 – 1931) produziu imagens que possibilitam uma arqueologia da modernidade de um Recife que se quer moderno, mas que na prática é provinciano (CUNHA, 2010), quase cem anos depois, vislumbramos uma arqueologia do Recife em que o acelerado processo de suas transformações reduz o moderno a mais um reduto do tradicional.

No capítulo 4. *O tropo da empregada doméstica*, iremos analisar a construção de um território fílmico nos filmes *Recife Frio* (2009), *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, ao explorar o tropo da empregada doméstica e as suas fortes relações coloniais. Isso inclui explorar a técnico-estética elaborada pelo diretor ao propor um território fílmico, tal como as visagens e assombrações que compõem a *mise-en-scène* nos longas-metragens.

## 2. Prédios em pé, casas no chão

Essa é a janela dos outros em ação  
Beijos explodem como bombas ao anoitecer  
Brinquedos avançados acendendo o som  
Não estaremos dormindo

*No Olimpo - Nação Zumbi*

Em 2008, um leilão realizado de maneira irregular arrematou a área da antiga Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RFFSA) do Recife por R\$ 55,4 milhões com o intuito de construir um complexo de edifícios residenciais e comerciais a partir da demolição dos antigos armazéns de açúcar do Cais José Estelita, localizados em uma área significativa para a paisagem da cidade ligando o bairro de Boa Viagem ao Recife Antigo à beira da Bacia do Pina. O *Consórcio Novo Recife* contava com as poderosas empresas Moura Dubeux Engenharia, Ara Empreendimentos, GL Empreendimentos e a Construtora Queiroz Galvão, que apresentaram em 2012 o *Projeto Novo Recife*.

Nesse momento, um coletivo político composto de arquitetos, professores e pessoas interessadas no desenvolvimento urbano da cidade já se organizava a favor da reivindicação do tombamento do Edifício Caiçara<sup>21</sup> e de outras questões políticas que surgiam no contexto local. Expandindo-se através das redes sociais, o grupo *Direitos Urbanos* encampou diversos debates sobre o *Projeto Novo Recife*, atuando na primeira audiência pública em 2012 e realizando um verdadeiro papel de fiscalização, que foi fundamental para formação do que viria a se organizar em torno do *Movimento Ocupe Estelita*.

Todo esse processo contou com muitos detalhes e questões, mas no esforço de tentar identificar as principais irregularidades, podemos mencionar que: (1) o

---

<sup>21</sup> Em 2011, a Prefeitura do Recife expediu um alvará autorizando a demolição do Edifício Caiçara localizado na orla do Pina, Zona Sul do Recife. O edifício de três andares e seis apartamentos foi construído nos anos de 1930.

*Consórcio Novo Recife* foi o único participante de um leilão que não poderia ter sido realizado sem a consulta de outros órgãos públicos, configurando uma alienação em razão do interesse da União; (2) o projeto previa estacionamentos para cerca de cinco mil veículos, sem realizar o Estudo de Impacto Ambiental (EIA) e o Estudo de Impacto de Vizinhança (EIV); (3) não houve parcelamento do solo; (4) não constava nos autos pareceres ou autorizações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), do Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes (DNIT), da Agência Nacional de Transportes Terrestres (ANTT) e da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE); (5) e por fim, a ausência de um plano urbanístico para área. Questões exigidas por lei como essas não chegaram, porém, a ser um impeditivo para o Consórcio conseguir alvarás e autorizações da Prefeitura para realizar as primeiras demolições dos armazéns.

Se o leilão do terreno acontece em 2008 e o *Projeto Novo Recife* é apresentado em 2012, a disputa política travada pelo *Movimento Ocupe Estelita* se tornaria mais dramática em 2014, quando um dos integrantes do grupo *Direitos Urbanos*, o publicitário Sérgio Urt, passou pela região e registrou o começo da operação das máquinas para demolir os armazéns<sup>22</sup>, mesmo com uma determinação de Justiça impeditiva, com base em uma ação movida pelo Ministério Público.

Em 2012, o *Movimento Ocupe Estelita* previa intervenções culturais na área externa do Cais José Estelita com uma programação aberta às pessoas e debates informativos sobre o projeto, na intenção de reforçar que a proposta do *Consórcio Novo Recife* não era a melhor maneira de integrar o terreno à cidade, além de inevitavelmente causar problemas de degradação ambiental, trânsito, aquecimento, segregação social e deterioração do patrimônio histórico e paisagístico. Contemporâneo a ações políticas de outros movimentos, como *Occupy Wall Street* e o *15M espanhol*, o *Ocupe Estelita* organizou atividades culturais em prol da luta pelo direito à cidade, “[...] contra o projeto previsto pelas construtoras, contra a convivência do poder público com ele e a favor de um uso mais responsável e democrático

---

<sup>22</sup> Ao realizar o registro da operação ilegal de demolição dos armazéns, o publicitário foi abordado com truculência e agressões por parte dos seguranças das empreiteiras, que tomaram seu celular, e só devolveram com a chegada da polícia, que nada fez a respeito. As imagens de denúncia, porém, não foram apagadas, pelo contrário, no avançar da noite circularam abertamente nas redes sociais, cumprindo um papel de mobilização muito eficaz.

dessa propriedade, ainda que privada” (DIREITOS URBANOS, 2012). Se a proposta do movimento em 2012 era contrapor o *Projeto Novo Recife* a partir de encontros culturais de apenas um dia de duração, em 2014:

A operação começou por volta da meia noite e chamou a atenção de um dos ativistas do movimento Ocupe Estelita, que passou pelo local no momento e enviou imagens da destruição por celular para outros ativistas. A notícia se espalhou pelas redes sociais. Um grupo foi até o cais e decidiu passar a noite no local vigiando para que as máquinas não voltassem a derrubar os armazéns. (CARDOSO; NASCIMENTO, 2018, p. 33)

Com a ocupação física do terreno, da noite do dia 21 de maio a 17 de junho de 2014<sup>23</sup>, muitas outras pessoas, para além do grupo *Direitos Urbanos*, envolveram-se no *Ocupe Estelita*. Atuando em áreas institucionais, jurídicas, nas redes sociais e nas mobilizações de ruas, não devemos esquecer que o movimento já contava com uma experiência bem anterior a 2014 e 2015 — momento em que não só a disputa se intensificou, como produziram-se muitos filmes. De acordo com levantamento realizado pelo próprio movimento, mais de 90 obras associadas à causa foram produzidas nesse período (SEVERIEN, 2018c). Além disso, é dentro da ocupação que emerge diversos curtas-metragens vinculados ao *Ocupe Estelita*, ora mais didáticos e publicitários, ora menos, essas produções circularam não apenas nas redes sociais, mas também nos âmbitos institucionais, ganhando uma programação própria no VIII Janela Internacional de Cinema do Recife em 2015 e mais recentemente participando do 24º Forumdoc.bh em 2020 com os filmes *Audiência Pública (?)* (2014) e *Braço Armado das Empreiteiras* (2014).

Em uma cidade prestes a construir uma ilha de condomínios de luxo, o *Ocupe Estelita* escancarou um projeto de cidade que se consolidou sem a participação da população, promovendo um debate público acerca do espaço que é público, com a consciência de que sacrificar o Cais José Estelita era também mitigar espaços de participação popular em relação aos rumos da cidade. A transformação acelerada e desigual do Recife foi uma preocupação que esteve muito presente nas obras dos realizadores pernambucanos, que não se omitiram diante das circunstâncias desse momento — tendo sido o próprio Cláudio Assis, que em um evento de preparação do Rio +20 interrompeu a conferência “Pernambuco no Clima” para distribuir uma

---

<sup>23</sup> No dia 17 de junho de 2014 foi realizada a reintegração de posse com presença assídua da violência policial para com os ocupantes.

carta-convite com o anúncio oficial do primeiro evento do *Ocupe Estelita* em 2012. Uma série de filmes mobilizaram-se ao redor de uma *paisagem em desaparecimento*, questionando quem, como e o porquê das decisões em curso:

Fica clara a preocupação nesse conjunto de filmes como a paisagem não é só uma imagem visual, mas algo feito pela participação, pela atitude, pelas crenças, pelas práticas sociais, pelo dia a dia dos cidadãos. É unânime a ideia de que as áreas em discussão não podem ficar restritas ao uso ou ao usufruto de uma pequena parcela da população, ou seja, tomando como parábola de outros espaços, a paisagem do Cais, uma das mais bonitas da cidade, não pode ser simplesmente privatizada. Não é surpresa afirmar que a experiência urbana é também uma experiência estética. (ALMEIDA; MENDONÇA, 2012, p. 141-142)

Realizados em torno de uma autoria coletivizada, os filmes do *Movimento Ocupe Estelita* não só registraram um momento histórico importante, como buscaram construir um comum cinematográfico de intervenção, como afirma Vinícius Andrade de Oliveira ao analisar o engajamento documentarista da ocupação em defesa do caráter público do espaço urbano:

O uso do audiovisual pode ser considerado não apenas um indicativo dessa singular construção coletiva, mas um de seus principais componentes. Nutrido na convergência com os movimentos e coletivos sociais atuantes na cidade, ele já vinha sendo acionado, por meio de filmes, exposições e debates, como motor dos processos de luta, colaborando para a instauração de uma espécie de campo comum com a militância engajada nas disputas urbanas. Às vésperas da ocupação do Cais José Estelita, em 2014, tal afetação recíproca parece, de fato, já ter "evoluído" para a indissociabilidade entre esses campos: uma comunidade que costura seus laços por dentro de áreas específicas, como o cinema e o urbanismo, e tem, de volta, sua tessitura costurada pelas energias, referências e debates feitos nessas áreas. (OLIVEIRA, 2019, p. 253)

Interessado nas intervenções fílmicas que mobilizaram com criatividade e pujança a luta do *Movimento Ocupe Estelita*, abordaremos nesse capítulo a disputa territorial travada por esse *cinema de ocupação* como um prelúdio temático e político da filmografia selecionada para este trabalho de dissertação.

## I

Antes de adentrarmos em algumas das obras desse período é importante definir os termos aos quais estamos pensando esse processo histórico de

verticalização das cidades brasileiras, em especial a do Recife. O *Projeto Novo Recife* se misturou ao contexto das gestões urbanas e dos governos “à esquerda” que abraçaram um projeto de progresso e desenvolvimento, muitas vezes contraditórios às diretrizes previstas na Constituição de 1988 e no Estatuto das Cidades (OLIVEIRA, 2019, p. 226), no qual projetos de urbanização se colocaram de maneira subserviente ao mercado imobiliário, como avaliam Luana Varejão, Rodrigo Rafael e Vitor Araripe:

O planejamento orientado pelo 'empresariamento' urbano vem se consolidando nos últimos anos em Pernambuco, em meio ao recente período de crescimento econômico que o Brasil vivenciou e que no estado teve como base a reindustrialização e a consolidação do polo logístico em torno da Região Metropolitana do Recife. Nesse contexto, a construção civil alavancou um grande volume de investimentos privados, voltados para empreendimentos imobiliários industriais, comerciais, de serviços e residenciais. Esses últimos tiveram um especial interesse na cidade do Recife, por sua centralidade e pelo reforço da 'vantagem corporativa' de sua escolha, conforme a narrativa empresarial, como cidade sede da Copa do Mundo de Futebol de 2014 (ARARIPE, RAFAEL, VAREJÃO, 2016, p. 281).

No texto “Urbanismo na periferia do mundo globalizado”, Ermínia Maricato defende que ao mesmo tempo que a urbanização tem construído um caminho para modernização do país, também tem recriado o atraso a partir de novas formas, quando não muito, apresentado respostas ao desenvolvimento que partem de um planejamento urbano influenciado por “ideias fora do lugar”. Ou seja, partem de uma produção de conhecimento distantes da realidade empírica brasileira, reproduzindo desigualdades e gerando privilégios para parte da população que pode habitar a “cidade oficial”. Isso fica evidente nas últimas décadas em que, mesmo com altos índices de crescimento econômico, o mercado imobiliário não se expandiu para a maior parte da população, dando prioridade às classes médias e altas, mantendo grandes contingentes populacionais excluídos de direitos sociais e civis básicos (MARICATO, 2000a, p. 23).

Quando falamos em verticalização urbana<sup>24</sup>, nos referimos a criação de novos solos “[...] sobrepostos, lugares de vida dispostos em andares múltiplos,

---

<sup>24</sup> A explosão imobiliária que torna o apartamento a principal forma de moradia da classe média ocorre principalmente a partir da implementação do Sistema Financeiro de Habitação (SFH) em 1964 expandindo-se de maneira singular em cada cidade brasileira, transformando a verticalização urbana em um aspecto característico dos anos seguintes de urbanização. Mas é só na década de 1980 que surgem os primeiros estudos brasileiros sobre verticalização urbana, — década em que concentração de pobreza no Brasil foram predominantemente urbana (MARICATO, 2000a, p. 23) —, expandindo-se gradativamente como objeto de estudo indispensável a academia brasileira (QUEIROZ; COSTA,

possibilitando, pois, o abrigo em local determinado de maiores contingentes populacionais do que seria possível admitir em habitações horizontais e por conseguinte valorizar e revalorizar estas áreas urbanas pelo aumento potencial de aproveitamento” (RAMIRES, 1997, p. 5). Desde a intensificação desse processo na década de 1980, a expansão das cidades brasileiras para o alto tem sido analisada sob diversas perspectivas, mas podemos citar ao menos cinco que aparecem com certa regularidade nos estudos sobre o tema.

Segundo Cicilian Luiza Löwen Sahr são elas:

- 1.) A verticalização sempre é colocada como um marco revolucionário na paisagem urbana, destacando-se as transformações profundas no corpo urbano baseados em progressos técnicos.
- 2.) A verticalização produz significativos impactos nas estruturas social e econômica das cidades, como mudanças na distribuição das classes sociais fortemente influenciadas pelas alterações de valor e de uso do solo urbano.
- 3.) O poder público assume papel relevante para a verticalização disciplinando o processo através da legislação urbana, a qual aparece extremamente subordinada aos interesses dos grupos que produzem este espaço.
- 4.) As práticas sócio-espaciais contidas na lógica da incorporação imobiliária estão presentes em vários estudos de verticalização.
- 5.) Na definição das diferentes fases da expansão vertical existe uma preocupação maior com os fenômenos econômicos e políticos gerais na formação da sociedade brasileira, procurando-se conectar o processo de verticalização às escalas nacional, regional e local. (SAHR, 2000, p. 10)

O segundo ponto é particularmente indispensável à nossa discussão, pois o processo de construções verticais é promovido por uma valorização imobiliária do solo urbano. Substituindo residentes a partir do critério de renda, os novos moradores buscam nesses edifícios e condomínios algo próximo do que o *merchandising* das grandes construtoras diz oferecer: uma boa moradia, segurança, praticidade, “boa vizinhança” e assim por diante. Porém, essa dinâmica de reprodução e acúmulo de capital do solo urbano não funcionaria sem uma lógica de consumo correspondente. O histórico brasileiro corrobora com um processo de reestruturação desigual do solo urbano a partir dessa variante, principalmente se considerarmos, como aponta Raquel Rolnik, “[...] a grande mudança econômica,

---

2017). Tendo em vista que assim como afirma Maria Adélia de Souza “[...] em nenhum lugar do mundo o fenômeno se apresenta como no Brasil, com o mesmo ritmo e com a mesma destinação prioritária para a habitação” (SOUZA, 1994, p. 129).



política e territorial que ocorre nas cidades do planeta, sob a égide do consumismo triunfante, na era da hegemonia do pensamento e das práticas de gestão neoliberais” (ROLNIK, 2015, p. 262). Interessada no conflito entre o avanço imobiliário-financeiro e os territórios populares, a autora nos apresenta diversos pontos de encontro e estudos de casos de várias cidades brasileiras e estrangeiras. Dedicando um capítulo de seu livro *Guerra dos Lugares* (2015), organizado a partir de sua experiência como relatora especial para o Direito à Moradia Adequada da Organização das Nações Unidas (ONU) entre os anos de 2008 a 2014, Rolnik pensa a financeirização da moradia e do solo urbano no Brasil desde o final do século XX. A autora chama atenção sobre como a resposta à crise econômico-política de uma ideia de Estado provedor foi nos anos de 1990 a prática e o discurso de um “empreendedorismo urbano”, em que a iniciativa privada se torna um ponto determinante na economia política da época, substituindo progressivamente a discussão dos direitos sociais pela tática de inclusão pelo consumo, uma verdadeira “[...] inclusão precária e excludente dos pobres nas cidades” (ROLNIK, 2015, p. 257).

Raquel Rolnik acrescenta:

Uma expressão repetida incessantemente no país - das campanhas políticas às mesas de bar - oferece uma versão simplificada do paradoxo diminuição da pobreza crescimento econômico e agudização da crise urbana: da porta para dentro avançamos (leia-se: compramos geladeiras, computadores, celulares, viagens de férias etc.), da porta para fora estamos cada vez pior (leia-se: a dimensão pública, coletiva, das políticas, a infraestrutura social e econômica inexistente, insuficiente ou precária). (ROLNIK, 2015, p. 271)

Um pouco após esse período, o Brasil foi liderado por um governo de coalizão comandado pelo Partido dos Trabalhadores (PT) com uma agenda destinada à ampliação do Estado de direitos e de garantias, que associou o crescimento econômico à redução da pobreza. Com a expansão do mercado interno e com a inclusão de parcelas da sociedade até então sem acesso a bens mínimos ampliou-se consequentemente a capacidade de consumo dos brasileiros como parte dessa estratégia para o crescimento econômico<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Observando as estatísticas, esse fenômeno mostra-se visível no período de 1999 a 2009, quando o Produto Interno Bruto (PIB) do Brasil cresceu a uma taxa anual de 3,27%, ao mesmo tempo que o salário-mínimo teve um reajuste nominal de 155%, com aumento real de 73% entre janeiro de 2003 e março de 2010 (MARICATO, 2011, p. 34), além da ampliação de crédito significativa.

Levando em consideração a expansão dos investimentos na área da construção civil — inclusive por parte do Estado com programas sociais —, as facilidades em obtenção de crédito e aumento de demanda da classe média para unidades habitacionais, não nos impressiona o dado de que entre os anos de 2000 a 2010 no Brasil houve um aumento de 43% no número de apartamentos, passando de 4,3 milhões em 2000 para 6,1 milhões em 2010 (IBGE, 2010). Ainda que a maior parte desses prédios estejam concentrados no Rio de Janeiro e São Paulo, cidades como o Recife já apresentavam desde o começo desse período um cenário muito promissor para o mercado imobiliário, ao exemplo, temos a ascensão de algumas empreiteiras como a Moura Dubeux Engenharia e Queiroz Galvão participando dos principais negócios que repercutiram nesse momento de crescimento econômico.

Durante as administrações do Partido dos Trabalhadores (PT) e do Partido Socialista Brasileiro (PSB), em especial pelos prefeitos João Paulo Lima e Silva (2001 - 2008, PT), João da Costa (2009 - 2012, PT) e Geraldo Julio (2013 - 2020, PSB) e pelo governador do estado Eduardo Campos (2007 - 2014, PSB), que uma forma de planejar a cidade imperou no Recife, uma combinação entre:

[...] o chamado planejamento de facilitação, em que os governos buscam, no processo de urbanização da cidade, privilegiar projetos de iniciativa privada, e o planejamento de administração privada, em que o poder público delega inteiramente – ou "entrega" – à iniciativa privada a gestão urbana. Esses modelos de planejamento que denunciam o aumento do poder de influência dos setores de construção civil (e grupos econômicos a eles relacionados) sobre as estruturas públicas tornaram-se uma tônica na cidade do Recife. Embora já se registrasse, ao longo da segunda metade dos anos 1990, o desmonte de políticas públicas de gestão urbana socialmente comprometidas, frutos de conquistas das lutas populares das décadas anteriores, como a criação das Zonas Especiais de Interesse Social ou o Orçamento Participativo, foi a partir dos anos 2000, nas administrações do Partido dos Trabalhadores (PT) e do Partido Socialista Brasileiro (PSB), que o domínio do capital privado no planejamento urbano se acentuou. (OLIVEIRA, 2019, p. 226)

A concentração dos condomínios em determinados bairros interferiu diretamente nos rumos urbanísticos que a cidade passaria a tomar, como nas disposições e recursos mobilizados para atender esses moradores. Isso torna-se evidente na maior obra viária do Recife, a Via Mangue, que liga, justamente, condomínios residenciais a dois *Shoppings Centers*, ou até mesmo na “[...] substituição de casas térreas (algumas com potencial interesse patrimonial) por edifícios de muros altos e sem relação com a rua, o que aumenta a sensação de insegurança dos transeuntes” (LINO; NASCIMENTO, 2017, p. 50).

O processo de verticalização no Brasil funcionou regularmente como um instrumento de segregação socioespacial, que pode ser entendido como a concentração das mais altas rendas em uma área ou região urbana específica. Tendência das grandes cidades brasileiras <sup>26</sup>, a verticalização no Recife, tradicionalmente associada ao eixo do Capibaribe, expandiu seus empreendimentos na orla marítima de Boa Viagem (VILLAÇA, 2007, p. 284) — tornando-se o metro quadrado mais vertical da cidade — mas também para as áreas mais centrais.

## II

Não podemos deixar de mencionar que é também na década de 2010, que o Brasil abarcou dois megaeventos que impactaram enormemente as cidades, em um contexto do século XXI em que a política de desapropriação em massa como remoções e despejos tornaram-se quase sempre a tônica da política urbana. A Copa do Mundo FIFA de 2014 e os Jogos Olímpicos Rio 2016 impulsionaram diversos investimentos de infraestrutura pelas cidades do Brasil, mas mesmo após a realização dos eventos muitas obras ainda não foram concluídas, a exemplo, enquanto a Copa do Mundo FIFA 2018 ocorria na Rússia, 41 obras prometidas para 2014 ainda não tinham sido entregues em todo o Brasil. No Recife, 5 obras inacabadas e o Projeto da Cidade da Copa foi abandonado, no que seria o primeiro modelo de cidade inteligente da América Latina, com escolas, *shoppings*, Universidade e áreas residenciais. Na região foi entregue apenas a Arena

---

<sup>26</sup> Uma questão importante levantada por Ermínia Maricato para pensarmos nessa tendência das cidades brasileiras é que: “Não é por falta de Planos Urbanísticos que as cidades brasileiras apresentam problemas graves. Não é também, necessariamente, devido à má qualidade desses planos, mas porque seu crescimento se faz ao largo dos planos aprovados nas Câmaras Municipais, que seguem interesses tradicionais da política local e grupos específicos ligados ao governo de plantão. O “plano- discurso” cumpre um papel ideológico (VILLAÇA, 1995) e ajuda a encobrir o motor que comanda os investimentos urbanos. No caso das metrópoles, além dos grupos locais, o capital imobiliário e as empreiteiras contam sempre na definição dos investimentos que não obedecem a nenhum plano explícito. [...] A habitação social, o transporte público, o saneamento e a drenagem não têm o status de temas importantes (ou centrais, como deveriam ser) para tal urbanismo. O resultado é: planejamento urbano para alguns, mercado para alguns, lei para alguns, modernidade para alguns, cidadania para alguns” (MARICATO, 2000b, p. 124-125).

Pernambuco a partir da desapropriação de diversas famílias de Camaragibe, ao elevado custo de R\$ 532 milhões de reais, sediando cinco jogos da Copa do Mundo.

O Brasil nesse período transformou suas cidades em um grande balcão de negócios, grandes conchavos entre o poder público e as empreiteiras, que não tardou em revelar suas relações espúrias. Talvez nenhuma frase tenha revelado maior o legado que os megaeventos deixariam para a população que a de Ronaldo Fenômeno em uma comitiva ao afirmar que “Não se faz Copa do Mundo com hospitais”<sup>27</sup>, ao ser indagado pelos elevados custos para realização do evento, mas se fez Copa do Mundo com violação de direitos humanos, remoções, com a construção de “elefantes brancos” superfaturados e principalmente com o agravo do que Luiz Antonio Simas chamou de *arenização das cidades*<sup>28</sup>.



Figura 1 - A Via Mangue no Copa do Mundo no Recife (2014)

---

<sup>27</sup> Ver o artigo “Vergonha alheia” de Merval Pereira para o jornal O Globo. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/merval-pereira/post/vergonha-alheia.html>>. Acesso em: 8 fev. 2022.

<sup>28</sup> Observando as transformações pelas quais o Rio de Janeiro passou nas últimas décadas, o autor carioca Luiz Antonio Simas vem nos alertando sobre o desaparecimento de um complexo de saberes das ruas da cidade que forjaram a cultura e sociabilidade carioca. Nesse cenário de desencantamento das ruas, a *arenização da cidade* configura um projeto de padronização do consumo e privação do espaço público devorando o cotidiano das pessoas e interferindo na formação das culturas de rua. Segundo o autor: “A cidade, a rigor, anda sendo pensada como o futebol: disciplinada onde deveria ser espontânea, esculhambada onde devia ser organizada, mais gerenciada que vivida, mais pensada como empreendimento de gestão que como paixão. Parece que não estamos nela e ela não está em nós, a não ser como lembrança” (SIMAS, 2020, p. 74).

Nesse cenário, Kleber Mendonça Filho realizou um curta-metragem dentro de uma série de registros realizados em cada cidade sede da Copa do Mundo no Brasil, sobre a *Copa do Mundo no Recife* (2014)<sup>29</sup>. Nos guiando através de sua narração e montagem, o diretor não se isentou de propor imagens e comentários sobre as circunstâncias políticas complexas que esse momento atravessava: nossa vergonha perante os estrangeiros; nossa mania de grandiosidade expressa na extensa Via Mangue; o modelo *Recife de Transportes* atrelado aos carros e estacionamentos, em que a classe média pode pela primeira vez pegar o metrô para ir a Arena de Pernambuco; a militarização da cidade; a demolição do Edifício Caiçara dos anos 1930 no Pina; a impertinência de estrangeiros atrás de sexo e drogas nas cidades da América Latina; e o movimento de desocupação do Ocupe Estelita em pleno dia de jogo entre Brasil e México.



Figura 2 - *Copa do Mundo no Recife* (2014)

<sup>29</sup> Também em 2014, Lírio Ferreira preparou o curta-metragem *O Poeta Americano*, sobre João Cabral de Melo Neto e seu amor pelo América Futebol Clube a partir de um convite do Projeto Cores do Futebol, proposto pela Global Media Exchange, Televisão América Latina (TAL) em parceria com o Sesc TV. A crítica a verticalização desmedida, porém, não passa despercebida nem mesmo nesse filme, que enquadra a rotina de um trabalho de pedreiros e operários, sob fortes ruídos de buzinas e da vida metropolitana, em que ouvimos João Cabral de Melo Neto narrar versos como "A cidade diária, como um jornal que todos liam, ganhava um pulmão de cimento e vidro." de seu poema *O Engenheiro*, seguindo do narrador Jr. Black recitando os versos de *Paisagens com cupim*, entre os sonhos, os concreto prédios, as "peladas" de futebol e o tráfego urbano. No filme, também podemos ver a partir de um plano aéreo o Edifício Caiçara em completa ruína.

Durante três semanas, 4 equipes saíram às ruas em busca de imagens que permitissem realizar uma espécie de cápsula do tempo em 15 minutos, como o próprio realizador gosta de referir-se ao filme. Os planos abertos conseguem dar a dimensão dessas obras faraônicas que tomaram nossas cidades, quase sempre buscando um contraste formal entre a cidade dos megaeventos e a cidade do dia a dia, na distância concreta desses dois mundos em tempos de uma Copa. Entre a alegria das torcidas vibrando no estádio aos tiros de borracha da polícia ao reprimir o *Movimento Ocupe Estelita*, imagens pouco nítidas, desfocadas e trêmulas anunciam um roteiro que se tornou repetitivo em outras manifestações pelas cidades do Brasil: bombas de efeito moral, cassetetes, escudos e lacrimogêneos.

Na urgência de mobilizar imagens que assumissem um papel de síntese da reintegração de posse do terreno e a violência mobilizada pelo Batalhão de Choque da Polícia Militar, diversos registros audiovisuais foram realizados nesse dia 17 de junho de 2014. Com imagens produzidas por Chico Ludemir, Marcelo Pedroso, Pedro Severien e Ernesto de Carvalho — alguns desses nomes inclusive contribuíram com as imagens de *Copa do Mundo no Recife* (2014) de Kleber —, produz-se em três dias *Ação e Reação* (2014), que não só organiza essas imagens em pouco mais de dois minutos, como propõe uma montagem dialética relacionando, a partir do uso de cartelas, o que o *Ocupe Estelita* apresentava — oficinas, arte, atividades para crianças, maracatu — e o que o *Consórcio Novo Recife* e o poder público apresentavam — uso da força, sem qualquer possibilidade de diálogo durante a reintegração.



Figura 3 - Ação e Reação (2014)

O pequeno registro se encerra com cartelas unitárias dos logotipos das respectivas empreiteiras, da Prefeitura da Cidade do Recife e do Governo do Estado com a informação de que 60% do financiamento das campanhas eleitorais do PSB (Partido Socialista Brasileiro) foi custeado por estas empresas de construção civil, enquanto escutamos o som da violência policial. Um recurso formal parecido também é mobilizado em *Copa do Mundo do Recife (2014)*, em que as imagens de repressão ao *Movimento Ocupe Estelita* pressentem imagens de um campo de futebol abandonado, com a grama alta e uma arquibancada em ruínas, enquanto pode-se escutar a narração dos primeiros lances entre a fatídica partida em que o Brasil perderia de 7 x 1 para Alemanha. Nos acompanhando até o final dos créditos, o narrador esportivo afirma que apesar do bom toque de bola alemão, inegavelmente tínhamos um bom início de jogo, o resultado é conhecido, 7 x 1 em campo e fora dele:

A Copa do Mundo organizada para consolidar o Brasil potência virou um fiasco esportivo e social: uma seleção humilhada, dezenas de obras tão superfaturadas quanto inúteis. A economia que, segundo todos os analistas, tinha “fundamentos sólidos” — mantra repetido ad nauseam —, desmoronou. Bombas, gases e cassetetes passaram a compor o ecossistema das cidades brasileiras. (CENEK, 2020)

Todo esse processo sem dúvida transformou-se em algo recorrente nos projetos de urbanização de outras cidades brasileiras, mas não sem lutas sociais e ações organizadas em prol de projetos alternativos. O *Movimento Ocupe Estelita*

interveniu no Cais José Estelita, mobilizando através das redes e pessoas um debate público acerca de um interesse comum da população, que foi afetada diretamente em suas práticas cotidianas na cidade, vocalizando um grito contra a política urbana predatória que ressoou pelo Brasil. A organização de uma *Brigada Audiovisual*<sup>30</sup> aliada ao movimento teve não só um papel crucial nesse conflito urbano, como revelou uma prática muito singular de mobilização, o que não necessariamente se repetiu em outras cidades que também reivindicaram o direito à cidade naquele momento.

O que parece delinear toda essa filmografia trabalhada é o ponto de vista que se estabelece ao olhar para a cidade, travando-se assim, não só uma “[...] disputa territorial (e as disputas que a ela se conectam diretamente, como a jurídica), mas também uma ‘guerra midiática’ para ampliar o debate com os cidadãos de Recife e engajá-los na decisão a respeito do futuro da área” (OLIVEIRA, 2019, p. 225). Oliveira aponta três aspectos fundamentais mobilizados pelo movimento que são importantes para compreensão dos elementos formais empregados nos filmes: “[...] (1) o uso crucial das redes sociais, que não se limitou à virtualidade, mostrando-se articulado a (2) uma capacidade efetiva de mobilização prática e real, e (3) um uso intenso das imagens, que adquiriram papel central nas disputas em curso” (*Ibid.*, p. 225)<sup>31</sup>.

Uma das produções que mais circulou nas redes e telas foi *Recife, Cidade Roubada* (2014). Cumprindo um importante papel de articulação das principais informações e propostas do movimento em pouco mais de 10 minutos, o curta-metragem aposta na colisão de imagens das representações gráficas e virtuais do *Projeto Novo Recife* com imagens da brutal desigualdade que arrefece a cidade. Quase como resposta a diversos comerciais que o consórcio alimentava em horários nobres de canais abertos de televisão, reforçando a ideia de geração de empregos e

---

<sup>30</sup> A identificação da *Brigada Audiovisual* do *Movimento Ocupe Estelita* foi sugerida por Cristina Teixeira de Melo, segundo Vinicius Andrade de Oliveira, que mobilizou este termo para o título de um capítulo de sua tese, destinado ao grupo de realizadores do *Ocupe Estelita*.

<sup>31</sup> O movimento obteve muita visibilidade por parte de artistas e intelectuais, contando com a presença de músicos como Criolo, Otto, Karina Buhr e até mesmo intelectuais como o geógrafo britânico David Harvey em uma das atividades da ocupação. Conhecidos atores e atrizes do cinema e da televisão brasileira também não ficaram de fora, em *Recife, Cidade Roubada* (2014), por exemplo, Irandhir Santos, um dos principais atores da televisão e do cinema brasileiro, atuou como cicerone dos principais problemas e irregularidades do *Projeto Novo Recife*, nos lembrando que nem tudo que é novo é bom, e nem tudo que é novo é novo.



de uma faceta popular, *Recife, Cidade Roubada* (2014) realiza um *contramarketing* nos indagando, enquanto espectador, se realmente pensamos que o melhor a se fazer com aquele terreno abandonado é construir condomínios de luxo. Mobilizando imagens de divulgação do *Consórcio Novo Recife*, após a redefinição da proposta pela Prefeitura em 2014, podemos perceber a discrepância das imagens realizadas no computador com as imagens produzidas na cidade real.



Figura 4 - Imagens de divulgação do Consórcio Novo Recife



Figura 5 - Fotogramas Recife, Cidade Roubada (2014)<sup>32</sup>

Em uma das entrevistas<sup>33</sup> do filme, Kleber Mendonça Filho chama atenção para como a construção do par de edifícios Píer Maurício de Nassau e Píer Duarte Coelho, chamados de Torres Gêmeas do Recife, funcionava como um *trailer* do que iria acontecer com o Cais José Estelita. Só pelos diversos movimentos panorâmicos realizados com a câmera de *Recife, Cidade Roubada* (2014) podemos vislumbrar a

<sup>32</sup> Na imagem da esquerda podemos observar as Torres Gêmeas do Recife apresentando-se como algo muito maior que as demais construções ao seu redor. Esta imagem coloca justamente em perspectiva a discrepância urbanística que haverá entre as torres e o resto da cidade.

<sup>33</sup> Durante a escrita desta dissertação fez-se presente a infeliz notícia de falecimento de Leonardo Cisneiros, um importante integrante do *Movimento Ocupe Estelita* e do grupo *Direitos Urbanos*, que também participou como entrevistado de *Recife, Cidade Roubada* (2014). Em homenagem ao integrante, o grupo organizou uma petição online para que o parque linear que deverá ser construído no Cais José Estelita tenha o nome de “Parque da Resistência Leonardo Cisneiros”, um marco simbólico da luta de toda uma geração pelo direito à cidade.

discrepância e aberração urbanística entre os edifícios do Recife Antigo e as Torres Gêmeas. Como um dos elementos de cena mais violentos, a feiura do processo de urbanização não só descaracteriza um bairro histórico pela construção do par de arranha-céus, como acaba por impedir que o Recife Antigo se transformasse em Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO, sendo o único dos cinco patrimônios barrocos do país que não possui o título.

Mas se todo esse processo funcionou como um *trailer* do que iria acontecer com o Cais José Estelita, podemos afirmar que vemos o *[projetotorresgêmeas]* (2011) como um *trailer* do que iria acontecer com as produções da *Brigada Audiovisual do Movimento Ocupe Estelita*. O *[projetotorresgêmeas]* foi um filme coletivo organizado em 2011 que lançou diversos olhares para o projeto de desenvolvimento do Recife a partir da dupla de arranha-céus residenciais. O processo de realização do curta-metragem ocorreu da seguinte forma:

Qualquer pessoa – de Recife ou não – poderá contribuir com a obra produzindo material que dialogue com a discussão proposta, com total liberdade de abordagem. Não há restrição de formato do material (filme, vídeo, fotografia, ilustração, música, texto escrito etc.) nem na tecnologia de captação ou gênero (ficção, documentário, video-arte, entrevistas, trechos soltos de vídeo, charge, tira, desenho, ensaio, poesia, canção, declamação etc.). Apesar do ponto de partida serem as Torres Gêmeas, o material poderá e deverá expandir-se para territórios e temas diversos, que de alguma forma dialoguem com a discussão inicial.

[...] É provável que nem todo material inscrito seja utilizado na versão final da obra – ou que apenas trechos de determinado material sejam utilizados – mas todas as pessoas que inscreveram material no projeto assinarão coletivamente a autoria da obra resultante, sem identificação de cada contribuição particular, num desejo nosso de deslocar o conceito de autoria. ([PROJETOTORRESGEMEAS], 2011)

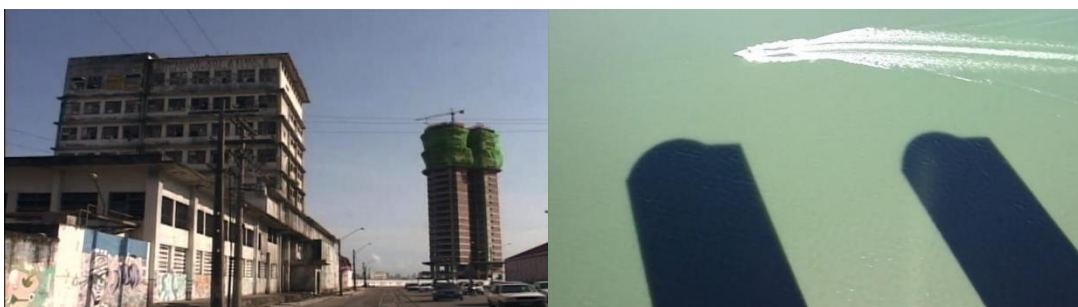


Figura 6 - As Torres Gêmeas no *[projetotorresgêmeas]* (2011)

O “método” do *[projetotorresgêmeas]* (2011) era, portanto, reunir diversos fragmentos e pontos de vista sobre a cidade a ponto de gerar uma constelação de

expressões sobre o impacto não só da construção do edifício no Recife, mas também de todo um planejamento urbano que não estava aberto à população, pois isso representaria um grande conflito de interesses com as grandes empreiteiras e com o poder público. Nos quase 20 minutos de filme, podemos perceber uma flutuação entre diversos tipos de registros e linguagens, de entrevistas mais tradicionais (*Talking Heads*) a intervenções performáticas e irônicas. Há um caráter eminentemente denunciativo, mas ao mesmo tempo há planos que valorizam uma relação subjetiva dessa paisagem vertical. Por mais que a câmera vire o seu olhar, os edifícios estão lá tapando os outros possíveis horizontes tanto para aqueles que lutam pela garantia do direito à moradia, quanto para aqueles que cuidam das placas de anúncio das superpromoções de apartamentos nos sinais de trânsito.

No começo do filme podemos vislumbrar a constelação de edifícios que compõem um horizonte distante do ponto de vista da câmera, a partir da janela de um avião ao levantar um voo. Nessa distância, fica ainda mais visível como as Torres Gêmeas são construções realmente enormes em comparação às construções de seu entorno. De repente a música que compõe essa entrada é interrompida para o anúncio: “Ok, comando, já avistamos o alvo. Repetindo: avistamos já o alvo”. Reunindo contribuições de mais de 50 pessoas<sup>34</sup>, o resultado é um filme que opera em diversas linguagens e que desde 2009 passou a ser organizado, sendo lançado em 2011. Alguns dos nomes presentes na realização desse projeto vão reaparecer tanto nos filmes do *Movimento Ocupe Estelita*, quanto na produção paralela dos diversos coletivos que ganharam corpo na cidade, produzindo diversos curtas voltados a uma comunicação pública efetiva que pudessem ser divulgados nas redes sociais, como afirma Oliveira:

Crítico, simbólico, anárquico, o [projetotorresgêmeas] – cuja grafia sem espaços e entre chaves sugere não apenas o diálogo com a linguagem da internet, onde seria lançado, mas também sentidos outros, como a

---

<sup>34</sup> Realizado por 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 Chiappetta, 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 Rabello, Luis Fernando Moura, Luís Henrique Leal, Luiz Joaquim, Marcelle Lima, Marcelo Lordello, Marcelo Pedroso, Mariana Porto, Matheus Veras Batista, Mayra Meira, Michelle Rodrigues, Milene Migliano, Nara Normande, Nara Oliveira, Nicolau Domingues, Paulo Sano, Pedro Ernesto Barreira, Priscilla Andrade, Profiterolis, Rafael Cabral, Rafael Travassos, Rodrigo Almeida, Tamires Cruz, Tião, Tomaz Alves Souza, Ubirajara Machado e Wilson Freire.

compressão do espaço ou a reunião daqueles que o realizaram – parece ter sido uma das experiências responsáveis por abrir caminho para que integrantes de produtoras que ajudaram a impulsionar os debates sobre a cidade na virada dos anos 2000 para os 2010 se redispusessem em agrupamentos paralelos e se multiplicassem em coletivos, desenhando a emergência de grupos constituídos por afinidades relacionadas aos desejos de intervenção na cidade. (OLIVEIRA, 2019, p. 234)

Um exemplo notável é o Coletivo Contravento, composto por Luís Henrique Leal e Caio Zatti, que também participaram do [*projetotorresgemeas*] (2011), e dos urbanistas Lívia Nóbrega e Cristiano Nascimento. Nessa parceria, foram realizados três curtas-metragens no ano de 2012 a partir de um mesmo material produzido, sendo eles *Velho Recife Novo*, *Desurbanismo #1* e *Desurbanismo #2* a partir da reflexão histórica de diversos intelectuais das principais áreas que tangenciam o tema (Arquitetura, Urbanismo, Sociologia, Economia, Geografia).

Não há novidade nesse *Novo Recife*<sup>35</sup>, e isso se evidencia nos curtas, tanto nas análises quanto nas imagens que mobilizam, e não à toa, o próprio nome *Velho Recife Novo* (2012), já nos diz muito sobre a ironia presente nessa ideia de que um novo Recife estaria a surgir, ao mesmo tempo que carrega em seu desenvolvimento uma herança colonial presente em nossa história de modernização. Como afirma Luiz Amorim, em *Velho Recife Novo* (2012), o Novo Recife é de fato um novo, “[...] porque o recife de 400 anos vai sumir da nossa paisagem, porque a alteração fundamental que vai dar é exatamente essa, eu vou ter um cenário de frente, e toda cidade que está por trás, que é histórica, que é historicamente construída, simbolicamente percebida, ela vira fundo”<sup>36</sup>.

Escavar a história da cidade é um processo vital para entender as nuances de projetos que se apresentam em uma roupagem de última novidade. Em *Desurbanismo #1* (2012), justamente, a historiadora Sylvia Couceiro estabelece uma

---

<sup>35</sup> É válido mencionar que essa ideia de um “Novo Recife” já assombra os recifenses pelo menos desde a década de 1920, como podemos atestar na Revista de Pernambuco (Recife, ano 2, n. 9, Mar. 1925) que dentre muitas coisas apresenta ao público as novidades que o processo de modernização trouxe, estampando em sua capa o lema “Recife Novo”.

<sup>36</sup> Um *Novo Recife* que também propõe uma nova imagem ideológica para cidade, seguindo o raciocínio de Ermínia Maricato: “A gestão urbana e os investimentos públicos aprofundam a concentração de renda e a desigualdade. Mas a representação da “cidade” é uma ardilosa construção ideológica que torna a condição de cidadania um privilégio e não um direito universal: parte da cidade toma o lugar do todo. A cidade da elite representa e encobre a cidade real. Essa representação, entretanto, não tem a função apenas de encobrir privilégios, mas possui, principalmente, um papel econômico ligado à geração e captação da renda imobiliária” (MARICATO, 2000b, p. 165).

reflexão sobre outros processos de urbanização da história do Recife, que não só tangenciam questões contemporâneas, como a relação entre o poder público e a iniciativa privada, mas que revelaram-se experiências desastrosas, como por exemplo, a reforma do Porto do Recife, iniciada em 1909, que levou ao chão boa parte das edificações do Bairro do Recife, notavelmente o Arco de Nossa Senhora da Conceição e a Igreja do Corpo Santo, para dar lugar a um novo e moderno bairro como “ares europeus”. Com isso, trabalhadores e habitantes foram removidos dessa área central, e com isso, completa a historiadora: “[...] os terrenos ganharam um valor exorbitante, foram negociados a preços altíssimos. Houve uma série de privilégios que foram dadas a grandes empresas, além do uso do espaço público e da transferência da coisa que é pública para o privado”.



Figura 7 - Fotograma de Desurbanismo #1 (2012)

No fim desse trabalho, nos é introduzido em efeito de ampliação uma fotografia aérea do Recife em construção e com a presença visível de muitos automóveis. Enquanto Sylvia Couceiro, em entrevista, nos sugere que há um certo modelo de intervenção no espaço público que se repete na história do Recife moderno — um *desurbanismo* talvez—, conseguimos visualizar os armazéns do Cais José Estelita no canto superior esquerdo da imagem, fazendo com que o arquivo nos chame atenção para o agora.

## III

A *Brigada Audiovisual do Movimento Ocupe Estelita*, portanto, esteve em consonância tanto com o cinema realizado na cidade, como também influenciaram diversas produções posteriores ao movimento. Percebe-se nos filmes do *Ocupe Estelita* estratégias que comungam com alguns trechos do *[projetotorresgêmeas]* (2011) e com outros curtas do período, como a apropriação e rasura de peças publicitárias, iconografias de projetos imobiliários e suas maquetes virtuais 3D dos edifícios se erguendo sem qualquer ser humano a vista, assim como a escolha de planos que valorizam uma contradição explícita da desigualdade territorial e paisagística da cidade. Isso é visível em *Recife, Cidade Roubada* (2014), *Cabeça de Prédio* (2015) e no *Novo Apocalipse Recife* (2015).

Nesse último, por exemplo, foi produzido um videoclipe musical, em que Geraldo Júnior, então prefeito da cidade do Recife pelo PSB, “um novo prefeito para um novo recife”, é representado como um cachorrinho das empreiteiras, em que seus dançarinos, torres-personagens, empatam a vista das pessoas pelo Recife, destruindo edifícios históricos, como o monstro Godzilla em Tóquio, projetando-se uma nova paisagem da cidade.



Figura 8 - Novo Apocalipse Recife (2015)

Dedicado aos vereadores que inescrupulosamente votaram a favor do *Projeto Novo Recife*, como afirmam as cartelas finais da produção, o *videoclipe* nos apresenta um *Novo Recife*, segundo as palavras do próprio intérprete da música, um homem com a máscara de Geraldo Junior de sunga estampada com a bandeira de Pernambuco — uma menção ao uso de máscara de Eduardo Campos do curta *Em Trânsito* (2013) de Marcelo Pedrosa<sup>37</sup> —, “muito cimento, muita cerâmica, muito mármore, muito espelho”. Como nos lembra o pesquisador, realizador e ativista do *Movimento Ocupe Estelita*, Pedro Severien:

Novo Apocalipse Recife articula, portanto, um gesto de carnavalização sobre a imagem do prefeito. Nesse caso, a diluição da autoria em um plural que roteiriza e encena uma peça que tem coesão estética não funciona para o apagamento das singularidades das pessoas envolvidas, mas para expressão de seus afetos agenciados. A ideia do filme foi sendo materializada em uma série de encontros de roteiro e compartilhamentos em assembleias e eventos. O filme faz uso da carnavalização para gerar empatia, para mobilizar através dos afetos, do riso, de uma paródia, da música de Reginaldo Rossi intitulada Recife, minha cidade. (SEVERIEN, 2018a, p. 94)



Figura 9 - Novo Apocalipse Recife (2015)

---

<sup>37</sup> Compartilhado em apoio ao *Movimento Ocupe Estelita*, no curta-metragem *Em Trânsito* (2013) de Marcelo Pedrosa, acompanhamos Elias vagueando pela *paisagem em desaparecimento* que compõe a *mise-en-scène* da cidade do Recife. Tendo seu barraco desapropriado por uma retroescavadeira, Elias, em dado momento do filme, corta a cabeça de um manequim do então governador Eduardo Campos (PSB) vestindo como uma máscara e promovendo um verdadeiro balé entre o homem e a máquina, transformando-se em um maestro da grande transformação promovida na cidade.



Figura 10 - *Em Trânsito* (2013)

O cinema brasileiro já anunciava nesse contexto outros sujeitos históricos a realizar e produzir filmes, mas também novas práticas cinematográficas aliadas às lutas por visibilidade e justiça social (CESAR, 2017), muitas vezes vindo à tona projetos audiovisuais organizados sobre a égide de coletivos, como uma maneira de driblar esquemas burocráticos e institucionalizados de incentivos à produção, promovendo experiências como a do *[projetotorresgêmeas]* (2011) em que, como afirma Severien, o agenciamento das subjetividades ocorre “[...] não por uma centralização do sensível, do qual seria dotado um autor individual ou institucional, mas justamente por sua distribuição nesse microcircuito colaborativo” (SEVERIEN, 2018c). Também podemos visualizar esse apontamento em relação ao *cinema de ocupação* do Movimento Ocupe Estelita, que mobiliza a imagem-movimento como uma ferramenta de luta que “[...] afirma singularidades e preserva diferenças, que servem para ativar a participação coletiva e uma potência de transformação e democratização da cidade” (SEVERIEN, 2018b).

Nessas experiências, o objetivo não se organiza em torno de fazer cinema por fazer cinema, ou para construir uma carreira, mas fazer das situações filmadas uma possibilidade de mobilização política. Versados de uma certa liberdade tanto da lógica industrial, quanto das formas tradicionais de mobilização, esses atores mobilizam a imagem-movimento como uma ferramenta que atende a uma urgência política, pois o que os organizam coletivamente são motivações e causas comuns



que também possibilitaram a criação de um *comum cinematográfico*. Nesse sentido, se a *politique des auteurs* consistia “[...] em suma, em escolher o fator pessoal na criação artística como um padrão de referência, e então assumir que ele continua e até mesmo progride de um filme para o outro” (BAZIN, 1996, p. 255, tradução nossa) concordamos que o cinema militante que coletiviza sua autoria “[...] permanece aberto à experimentação estética e formal, sem eximir-se da presença que ativa uma força da ação direta” (SEVERIEN, 2018b).

A *mise-en-scène* compartilhada pelos autores dos filmes também foi o campo de atuação desses atores políticos, justamente por assumirem o desafio de não só escrever a história de si mesmos, como fazê-la a partir de um cinema que pretendia friccionar o processo de desenvolvimento urbano, entendendo-se, portanto, algo sobre a realidade, mas também sugerindo algo sobre ela. Isso evidencia-se ao lembrarmos que só a partir da mobilização coletiva que o processo irregular do *Projeto Novo Recife* se tornou uma pauta no debate público recifense. Na própria construção de um comum urbano, se produz uma espécie de coletivização da autoria da produção urbana, nos termos de David Harvey:

As qualidades humanas da cidade emergem de nossas práticas nos diversos espaços da cidade, mesmo que eles sejam os níveis de cercamento, controle social e apropriação, tanto pelos Interesses privados como pelos público-estatais. Há uma distinção importante entre espaços públicos e bens públicos por um lado e, por outro, os comuns. Os espaços e os bens públicos urbanos sempre foram uma questão de poder de Estado e administração pública, e esses espaços e bens não constituem necessariamente um comum. Portanto, o comum não deve ser entendido como um tipo específico de coisa, de ativo ou mesmo de processo social, mas como uma relação social instável e maleável entre determinado grupo social autodefinido e os aspectos já existentes ou ainda por criar do meio social e/ou físico, considerada crucial para sua vida e subsistência. (HARVEY, 2014, p. 143)

Sendo assim, podemos pensar “[...] que não são os autores que produzem os filmes em um cinema de ocupação, mas os filmes é que produzem os autores” (SEVERIEN, 2018c). Em cada filme coletivo inventa-se uma maneira singular de estabelecer uma relação com as circunstâncias políticas, pois “[...] não basta que as relações de poder e de sujeição surjam como tema dos filmes; é necessário que eles produzam signos e relações capazes de desestabilizar o ordenamento social vigente, alcançando outras formas sensíveis de experimentar o espaço e o tempo” (GUIMARÃES, GUIMARÃES, 2011). Há um exemplo curioso dentre as produções do *Movimento Ocupe Estelita*, que vai de encontro com algumas dessas questões,

principalmente se levarmos em consideração a maneira como esse estabelece relação com seu contexto: o ato de filmar partilhando, o sujeito político produzido a partir das imagens, a relação entre quem filma e quem é filmado e como uma produção parte da representação da realidade para realidade da representação.

O filme em questão chama-se *Audiência Pública (?)* (2014), que produz imagens de uma audiência pública do dia 17 de julho de 2014<sup>38</sup> sobre o *Projeto Novo Recife*, e acaba inscrevendo na história da cidade todo um processo extremamente tortuoso de disputa política entre o movimento e o consórcio. Até aqui defendemos as ocupações como ferramentas de luta e o cinema como um aliado a essa ferramenta que pode cumprir um importante papel de intervenção citando alguns exemplos de filmes que mobilizam uma contrainformação a partir da linguagem do adversário político. Em *Audiência Pública (?)* (2014), diferentemente, é mobilizado outro tipo de modulação particular em que o coletivo cinematográfico registra e participa de uma audiência arranjada, a partir de um cinema mais direto.

O curta-metragem, além de mobilizar imagens de arquivo da cidade do Recife e das campanhas publicitárias do *Projeto Novo Recife*, também produz imagens de alguns moradores do Coque, uma comunidade próxima ao terreno do Cais, observando e opinando sobre os discursos daqueles que falaram em nome da comunidade na audiência pública. A intenção era revelar que apesar das manipulações de lideranças locais por parte das construtoras para envernizar o projeto como algo apoiado e estimado pela população, esse projeto não foi de maneira nenhuma algo consensual.



Figura 11 - *Audiências Pública (?)* (2014)

<sup>38</sup> Um mês após a desintegração da ocupação, no dia 17 de junho de 2014.

Para os interesses do consórcio era importante atrelar ao empreendimento uma imagem de aceitação popular e do anúncio de empregos, construindo assim uma *contraimagem* em relação ao *Movimento Ocupe Estelita*. Com o Cais José Estelita ainda ocupado, por exemplo, circulava um comercial do *Consórcio Novo Recife* com uma líder comunitária afirmando que nenhum grupo organizado tinha apresentado projetos para o local, defendendo que o *Novo Recife* traria novos empregos e melhor qualidade de vida para a cidade, sob o *slogan* “Novo Recife, bom para cidade, bom para você”. Não é fácil competir com campanhas publicitárias e estratégias de marketing e divulgação que se espalharam pelas telas e ruas do Recife, quiçá ter que lidar com uma verdadeira *mise-en-scène* a favor do *Projeto Novo Recife*, que levou carreatas de moradores das comunidades vizinhas a audiência pública, que ao se depararem com a câmera flagrante, não queriam dar depoimentos ou explicar o porquê apoiam o projeto, inclusive se ausentando da plenária para defendê-lo, em uma possível relação de recompensa para estar ali.

Nesse jogo de cena, os sujeitos políticos operam dentro e pelo cinema, inscrevendo-se no tempo histórico que participam, fornecendo imagens deles próprios, da cidade, da história e dos agentes mobilizados na disputa política travada. A ideia era fazer imagens que podiam circular nas redes sociais, mas ao mesmo tempo imagens que construíssem uma memória física e coletiva, como uma barricada a um projeto urbano que não favoreceu boa parte da população, mas que se apresentou como algo indelével ao desenvolvimento da cidade.

#### IV

Temos a compreensão de que as primeiras fases do *Projeto Novo Recife* já foram iniciadas, sendo elas a demolição dos armazéns do Cais José Estelita e o levantamento dos primeiros edifícios, convertendo em ruínas a história pela qual atravessa, em uma espécie de melancolia última de toda uma luta travada por um outro projeto de cidade. O cenário ainda piora ao ser aprovado em 2020 um Plano Diretor do Recife que favorece a especulação imobiliária, além da aprovação de um

Projeto de Lei que altera o crescimento de lotes das Zonas de Especial Interesse Social, como em Brasília Teimosa e Coque, para mais de 250 m<sup>2</sup>. Se os sinais dos tempos não são os melhores, inclusive do ponto de vista urbanístico, o cinema coletivo e militante em prol ao direito à cidade e a experiência participativa construída no *Movimento Ocupe Estelita* através das imagens e ações possibilitam um legado e um arquivo urbano que pode transmitir experiências práticas e inventivas às gerações futuras.

A paisagem vertical se apresenta como uma complexidade histórica, cujo entendimento vai de encontro com as imagens e discursos que produziram-se na experiência do *Movimento Ocupe Estelita*, tornando-se assim uma própria camada desse cinema contemporâneo de Pernambuco, que como braço de trabalho de um movimento organizado, construiu não só intervenções importantes acerca da disputa territorial, midiática e política da questão urbana, mas também atuou na memória de uma cidade que se destrói e se constrói, nos influenciando a pensar que a “[...] construção de uma alternativa por cima de suas ruínas representa tanto uma oportunidade quanto uma obrigação inevitável que nenhum de nós pode e nem deve jamais querer evitar” (HARVEY, 2014, p. 285).

### 3. Da utopia à modernidade provinciana

O Recife é uma dessas cidades de forte tensão entre o moderno e o tradicional. Sua história está atravessada por momentos de deslumbramentos e fantasias sobre o seu futuro possivelmente moderno, pelo medo de vê-la distante das tradições e o desejo de reafirmar o seu passado profundamente idealizado.

*(Des)encantos Modernos – Antonio Paulo Rezende*

Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decrepitude sem conhecer a civilização. Poder-se-ia, com mais acerto, aplicar a fórmula às cidades do Novo Mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada.

*Tristes Trópicos - Claude Lévi-Strauss*

O processo de verticalização urbana do Recife foi acompanhado pela estruturação de uma visão cinematográfica crítica as verticalizadas “arquiteturas modernas”. Alguns dos filmes realizados nesse contexto buscaram refletir o urbanismo desordenado e assessorado pelas leis de mercado que tomou conta da cidade, muitas vezes articulando um emaranhado de elementos do passado com as contradições do próprio processo contemporâneo de urbanização. Se, no início de século XX, o Recife foi palco de diversas transformações urbanas, abraçando o desejo de tornar-se moderno — construindo largas avenidas, reformando o porto, demolindo parte de seus edifícios históricos e investindo em saneamento em um contexto de disseminadas epidemias —, o Recife do século XXI, somente entre 2001 a 2011, construiu 19 dos 20 edifícios mais altos da cidade (FERNANDES; LEAL, 2014, p. 8), transformando por completo a sua paisagem. Interessado na dimensão arqueológica do cinema de Pernambuco, iremos analisar a tensão entre modernidade e tradição que compõem os debates e cinematografias do Recife desde o processo de modernização no início do século XX à cena contemporânea.

## I

Nascendo junto de seu porto em meados do século XVI, a “Arrecife dos Navios”, uma cidade “metade roubada ao mar, metade à imaginação” (PENA FILHO, 1999, p. 129), transforma-se em um dos principais centros de produção e exportação de açúcar desde a implementação de seus primeiros engenhos<sup>39</sup>. Tão doce quanto amarga, uma estrutura social, econômica e política emerge e transforma a cidade em uma “verdadeira metrópole do açúcar” (FREYRE, 2013, p. 166), a partir da importação de mão de obra escravizada<sup>40</sup> e de uma organização patriarcal em torno do Engenho de Açúcar. Mesmo após a transferência do Engenho para as Usinas, o que em termos significou uma modernização do processo de produção, não se alterou sua estrutura, como chama a atenção Zóia Vila Campos: “Para os usineiros, o empregado da usina era uma extensão do escravo, e o trabalhador, mesmo liberto, poucos direitos tinha a mais que um cativo” (CAMPOS, 2001, p. 121).

Sede de um dos portos mais movimentados da América do Sul até a metade do século XVIII, contando com um dos maiores volumes de exportações do Brasil<sup>41</sup>, a cidade do Recife vê-se em meio a uma crise econômica que é propalada ao longo do século XIX, mitigando assim a sua aspiração cosmopolita frente às outras capitais brasileiras, o que gerou grande impacto social nos costumes, na política, nos códigos e nos comportamentos. No século XX, Recife desejava escapar de sua decadência buscando modernizar-se e construir uma outra imagem urbana dentro de uma perspectiva capitalista de progresso, em um momento em que o baronato açucareiro se transformava em uma fantasmagoria pelos novos personagens

---

<sup>39</sup> Os primeiros engenhos de açúcar em Pernambuco começaram suas atividades em 1535, chegando a 140 engenhos em funcionamento até o final do século XVI (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

<sup>40</sup> Um dado importante da infame história brasileira, e que não deve ser esquecido em nenhuma hipótese, é que a cada 100 indivíduos desembarcados no Brasil entre 1550 a 1850, 86 eram escravizados africanos. No caso de Pernambuco, os cativos africanos traficados saíram majoritariamente de Angola (ALENCASTRO, 2018, p. 59).

<sup>41</sup> Segundo Paulo Cunha: “Até a metade do século 18, Recife foi a segunda cidade do Brasil, só superada por Salvador, tanto em relação à população quanto ao volume de exportações” (CUNHA, 2010, p. 48). Mas não só de exportação de açúcar vivia Recife: a cidade também era um empório comercial que exportava tecidos, aguardente e algodão, dentre outros produtos, e importava fumo, arroz, calçados e vinhos (REZENDE, 2016), tendo, assim, uma vocação portuária advinda de laços comerciais históricos com a metrópole, que deram ao Recife “[...] a oportunidade de ser uma encruzilhada aberta aos modismos e de certa maneira dependente deles” (CUNHA, 2010, p. 41).

urbanos que suplicavam novas representações sociais de si mesmos (CUNHA, 2010, p. 122). Porém, ainda que os signos do progresso fossem objetos do horizonte de uma elite urbana, materialmente a economia do estado ainda tinha como base a produção e comércio do açúcar.



Figura 12 - *Veneza Americana* (1925)

Nesse revide à decadência, os filmes de enredo e os “naturais”<sup>42</sup> da época ocuparam um papel importante. O cinema já havia sido projetado no Recife pouquíssimos meses após as primeiras exhibições dos irmãos Lumière em Paris, a partir de um *kinetographo* em setembro de 1896, no largo da Estação Ferroviária de Caruaru, no Bairro de São José, por um produtor de espetáculos populares chamado Francisco Pereira de Lyra. No entanto, as primeiras filmagens realizadas em Pernambuco datam do começo do século seguinte, a partir das imagens do italiano Leopoldis em 1917, e com maior vigência quando os italianos Ugo Falangola e J. Cambière fundaram a produtora Pernambuco-film, também no Bairro de São José. *Veneza Americana* (1925) foi a produção mais importante desta parceria. Combinando partes de duas produções anteriores, o longa-metragem silencioso foi realizado a partir da encomenda do então governador Sérgio Loreto (1922 - 1926), na intenção de registrar e promover o processo de modernização que a cidade passava durante seu mandato.

---

<sup>42</sup> Os “naturais”, ou as vistas da cidade eram compostos com uma série de imagens “de verdade” das cidades pelo mundo, aproximando a cultura cinematográfica à cultura de viagens, ou, como apresenta Giuliana Bruno, um cinema em que o olhar móvel “[...] transformou a cidade em paisagem urbana, recriando o movimento de uma viagem para o espectador” (BRUNO, 1997, p. 49, tradução nossa).

Recife já tinha sido objeto de exploração de imagens técnicas muito antes das primeiras projeções cinematográficas aportarem as estações de trem da cidade, como, por exemplo, a fotografia de uma antiga ponte de madeira do Aterro da Boa Vista capturada por um daguerreótipo em 1851. Porém, são nas produções pernambucanas da década de 1920, em especial com o *Ciclo do Recife* (1923 - 1931), que nos deparamos com uma vontade de “[...] encontrar perspectivas de mudança, inserindo a região no processo de modernização capitalista, ao mesmo tempo em que mantêm a ideologia conservadora ligada aos antigos valores da sociedade patriarcal” (ARAÚJO, 2013a, p. 23).

Acompanhando o movimento dos bondes, da eletricidade e das construções das primeiras grandes avenidas, a cinematografia do período cumpriu um papel de produção da cidade moderna com as ferramentas modernas. Outras cidades do Brasil e da América Latina, de condições até “similares” ao Recife, poderiam ter desenvolvido uma relação tão direta com o cinema, tal como aconteceu na capital pernambucana, o que nos instiga a pensar o porquê da adoção da imagem técnica na cidade<sup>43</sup>. No livro *A Utopia Provinciana: Recife, Cinema, Melancolia* (2010), Paulo Cunha nos dá algumas pistas:

Quando decide reformar a área do Porto, entre 1909 e 1914, destruindo áreas inteiras para superar a ideologia barroca dos setecentos, o Recife intenta se renovar - termo que parece vago quando não se indica que a renovação seguia um plano estrito: a cidade queria, na verdade, se metropolizar, na perspectiva ampla de Hausmann para o planejamento de Paris buscar espaços abertos para os transportes a motor, para a otimização do tempo de trabalho e para a garantia da higiene. [...] Tudo isso ainda poderia constituir um projeto insensato de modernização superficial, se não fosse, na verdade, no caso recifense, uma tentativa desesperada de romper com o ciclo de empobrecimento e de perda de valor simbólico da cidade. (CUNHA, 2010, p. 39)

---

<sup>43</sup> No texto “City Views: The Voyage of Film Images” (1997), Giuliana Bruno busca estabelecer um vínculo entre Nápoles — sua cidade natal — e Nova Iorque a partir da relação das migrações socioculturais e do trânsito fílmico presentes na história e desenvolvimento de ambas as cidades. Bruno começa seu texto nos provocando com a afirmação de que “Nem todas as cidades são cinematográficas” (BRUNO, 1997, p. 47, tradução nossa), mas que existem cidades que são intrinsecamente fílmicas, tais como as supracitadas, pois são duas cidades portuárias que absorveram o movimento do mar e das migrações, conduzindo um história de trânsito, alojando o cinema desde o princípio de sua existência: “Sempre um tanto decadentes e incrustadas em escombros, essas cidades impressionantes nunca estão muito longe de um estado primoroso de ruína. Cidades em ruínas, exibem as contradições sociais, e mostram o alto e o baixo, lado a lado, na textura arquitetônica, fazendo um espetáculo do cotidiano. Cidades de exibição, elas se adequam ao cinema — o espetáculo do cinema” (Ibid., p. 47, tradução nossa).



O Ciclo do Recife (1923 – 1931) foi um dos mais produtivos ciclos regionais do período<sup>44</sup>, contando com a participação de cerca de 40 jovens que se propuseram a realizar cinema na cidade a partir de seus próprios meios, muitas vezes convencendo a elite local não só em financiar seus projetos, mas também de participar. Paulo Cunha apresenta muitas dessas heranças possibilitadas por esses filmes, ao mesmo tempo em que expõe a maneira pela qual essas produções manifestaram um vislumbre urbano de um Recife que gozava da mesma liberdade e cosmopolitismo que outras cidades modernas, participando ativamente de um imaginário utópico — como se Recife fosse Paris ou Nova Iorque —, de maneira a esconder a desigualdade, o provincianismo e o moralismo que imperava.

Paulo Cunha acrescenta:

A cidade que surge dessas imagens é um labirinto do qual o olhar do presente não consegue sair. [...] Tantos caminhos, tanta hesitação: os seus habitantes reais eram saturnais, presos ao tempo, lentos e irregulares; os seus habitantes de hoje, aqueles que a frequentam olhando as imagens são anjos, são alados, mas apenas sobrevoam - não podem voltar ao território reinventado pela memória. Há um passado que dorme nas memórias. A grande melancolia provém disso: o discurso provinciano que surge das imagens nunca corresponderá à prosa da cidade real. (CUNHA, 2010, p. 222)

Antes mesmo do lançamento de *Veneza Americana* (1925), alguns filmes já haviam sido realizados na cidade, como *Pela saúde* (1924), *Pernambuco Journal* (1924), *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (1924) e *Grandezas de Pernambuco* (1925)<sup>45</sup>, este último também produzido pela Pernambuco-film. Contudo, tendo em vista esse cenário de transformações, *Veneza Americana* (1925) acaba cumprindo um papel ainda mais notório ao registrar as transformações da

---

<sup>44</sup> Na década de 1920, o cinema brasileiro passou por uma erupção de filmes realizados fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, em especial nos ciclos regionais de Cataguases, Campinas, Recife, Porto Alegre e Belo Horizonte. O Ciclo do Recife até hoje é lembrado como um dos principais ciclos regionais do período, e não à toa, a capital pernambucana nesse momento tornava-se um dos polos de produção cinematográfica mais produtivos do país, com a realização de 13 longas-metragens, compondo ao lado destes outros ciclos, quase 50 produções, desafiando a hegemonia artístico-econômica do eixo Rio de Janeiro - São Paulo.

<sup>45</sup> Em uma das cartelas presente no filme, que foi destacada por Paulo Cunha em “Utopia Provinciana – Recife, Cinema e Melancolia”, revela-se de maneira enfática o projeto moderno que foi abraçado a partir das imagens técnicas: “Nosso “film” patenteia, ao vivo, a grande febre de progresso que vem impulsionando os pernambucanos em todos os ramos de actividade”. Ou seja, uma “febre de progresso” e de representação de si, em que a “questão periférica não era de ser igual ao outro, mas sim a de ser o outro” (CUNHA, 2010, p. 63). A paisagem devastada pelo *bota-abaixo* promovido pelas reformas do início da década de 1920 eram o cenário prévio da produção de todos estes filmes citados, que puderam reforçar assim imagens de transformação e mudança.

infraestrutura da cidade ao mesmo tempo em que estabelece uma conexão imagética de variados *tempos empilhados* nesse império da sedução moderna:

Disso resulta a ideia de que esse lugar, cujo nome primeiro foi Arrecife dos Navios — assim como as pessoas que nela vivem ou viveram e que a representam por meio de filmes e de fotografias — é o resultado de camadas culturais superpostas: a cidade portuária que abrigou naus de portugueses e espanhóis desde o século 16; a Mauritsstad onde holandeses pretenderam instalar e controlar um civilizado e cosmopolita entreposto setentrional de açúcar nos seiscentos: um aglomerado latino-americano, sempre obcecado pelo leste, pela Europa; a urbe miserável de quase dois milhões de habitantes. (CUNHA, 2010, p. 45)



Figura 13 - Veneza Americana (1925)

Tratando-se do arquivo mais antigo restaurado com imagens-movimento do Recife<sup>46</sup>, em *Veneza Americana* (1925) podemos acompanhar a construção da Avenida Boa Viagem, o Cais do Porto e a edificação dos armazéns, as pontes do centro da cidade, o quebra mar do Marco Zero e ainda o movimento de carroças,

<sup>46</sup> Veneza Americana foi um dos filmes restaurados pela Cinemateca Brasileira no projeto Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro (2007-2008), e se encontra disponível na Cinemateca Pernambucana.

bondes e automóveis, em uma linguagem muito similar ao que vinha sendo realizado em outras partes do mundo. A produção dos “naturais” em grande medida se dá por encomendas e por incentivo financeiro do Governo do Estado de Pernambuco. O governador Sérgio Loreto demonstrava certa consciência sobre as potencialidades que o cinema carregava enquanto sensibilidade moderna — principalmente quando era utilizado para fins políticos<sup>47</sup>.

O que sustentou o início da produção brasileira foram os “naturais” e cinejornais, e não os filmes de ficção. São esses filmes que, justamente, puderam assegurar um mínimo de estabilidade ao trabalho dos produtores, da manutenção de equipamentos e dos laboratórios. No entanto, essas produções foram vistas como filmes de expressão artística menor, um puro exercício da “cavação”, ou seja, uma realização financiada e produzida com intenções de propagar ideologicamente os interesses de uma elite financeira e política. A verdadeira expressão cinematográfica só podia ser contemplada na ficção<sup>48</sup>, que, como afirma Jean-Claude Bernardet, “[...] era o sonho, o desejo, a vontade, mas a realidade dos outros” (BERNARDET, 2009, p. 43). Os jornalistas cariocas Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, da Revista Cinearte, por exemplo, abominavam os “naturais” e defendiam os “posados”. O argumento fluía em diversos pontos já mencionados, mas também havia um pensamento de que estes filmes retratavam um Brasil que não deveria estar nas telas do cinema<sup>49</sup>.

Se a evocação desenvolvimentista estava presente nos primeiros filmes realizados em Pernambuco, a modernização do Recife e a agitação cultural que

---

<sup>47</sup> Entre veículo de propaganda e entretenimento, o registro fílmico das façanhas do Governador “[...] pode ser compreendido como um dos fatores que impulsionaram o cinema pernambucano do período, não só no que diz respeito aos filmes naturais como também em relação aos filmes de enredo” (ARAÚJO, 2013b, p. 95).

<sup>48</sup> Cabe mencionar que o cinema de ficção brasileiro não era menos condescendente com a elite do que os “naturais” e cine jornais. Não se pode também desprezar que a história do cinema brasileiro sofreu grandes pressões do cinema estrangeiro, principalmente norte-americano, que tinha como base econômica as produções ficcionais, e que, diferentemente das produções brasileiras, conseguiam grandes bilheterias de venda. A cadeia de exibição de um filme norte-americano era muito mais segura para o exibidor brasileiro, que com pouca dificuldade garantia público, muito diferente do caso nacional em que a produção era recorrentemente questionada tanto pelos exibidores, quanto pelo próprio público, que avaliava o cinema a partir de padrões formais e culturais dos filmes norte-americanos e europeus. Isso ressoa nas produções do período, que buscavam justamente se “atualizar” em relação às metrópoles.

<sup>49</sup> Segundo Sheila Schvarzman: “É a aspiração de construção de uma imagem cinematográfica do Brasil, fotogênica, de contrastes aparados, expurgados das cores locais, que explica a batalha da Cinearte a favor do posado e contra o natural. Mais do que uma luta moral, ou um primado estético, o que este conflito e esta campanha refletem é o combate à veiculação de qualquer imagem do Brasil não devidamente “tratada” (SCHVARZMAN, 2000, p.28).

interpelou a cidade fez com que se buscassem novas linguagens e narrativas para expressar este momento, e o chamado Ciclo do Recife realizou de maneira muito particular esse desejo. A junção do ourives Edson Chagas, gravador Gentil Roiz, e o estudante de engenharia Ary Severo em torno da Aurora Film, também no Bairro de São José, esboçou uma primeira experiência coletiva e cinematográfica ao se pensar, aprender e fazer cinema no Recife.

Fãs do cinema norte-americano, o interesse desses jovens era a realização de filmes de enredo, sendo sua primeira produção o filme *Retribuição* (1925). O filme é um drama de aventura em seis partes inspirado nos filmes norte-americanos sobre a história de Edith, que recebe do pai à beira da morte um mapa de um tesouro escondido, onde encontrará a sua herança. Auxiliada de seu par romântico, Edith vai em busca deste tesouro, no entanto o casal é perseguido por Curisco e seu bando. O filme foi um grande sucesso entre o público recifense e gerou grande impacto no campo social cinematográfico da época, algo indicado pelo aparecimento de outras produtoras após seu lançamento (ARAÚJO, 2007).

No começo, os filmes buscavam reproduzir os procedimentos do cinema norte-americano, o que foi muito criticado por jornalistas, fazendo com que esses cineastas produzissem filmes que levassem em conta a temática regional, tendo *Aitaré da Praia* (1925), de Gentil Roiz, como uma dessas primeiras experiências. No filme, acompanhamos a história de um pescador envolvido em um romance não aceito pela família de sua amada que, certo dia, em meio à uma tempestade, consegue salvar do mar revolto o Coronel Felipe Rosa e sua filha Glória. Tomando conhecimento de que sua amada, Cora, aceitou a proposta de seu irmão mais velho de ir para a capital pernambucana, por conta de um mal-entendido que a fez acreditar que Aitaré tinha partido para Recife junto do coronel e sua filha, o pescador decide transferir-se para Recife e transforma-se em um perfeito homem urbano, reencontrando Cora quando já desfrutava de sua ascensão social<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Luciana Corrêa de Araújo acrescenta: “No filme, o que vemos é um coronel urbano e sofisticado, que adaptou a herança patriarcal aos novos tempos e agora passeia com seu iate e descansa no luxuoso palacete na capital, abandonando a rusticidade do senhor de terras do interior. É isso, pelo menos, o que podemos supor, já que sua trajetória não está detalhada no filme. Seguindo essa linha de pensamento, teríamos em *Aitaré da Praia* a reformulação para os novos tempos de duas figuras típicas da tradição nordestina, o jangadeiro e o coronel, um representante da classe trabalhadora e outro do patronato. Em relação a *Aitaré*, a modernização implica em mudança de classe e,



Figura 14 - A Filha do Advogado (1926)

Mas é em *A Filha do Advogado* (1926) de Jota Soares que o afã urbano, combinado com o melodrama, recai sobre a família tradicional, na “bela metrópole de Pernambuco onde todos desejam viver” que como anunciam as cartelas iniciais, eram o “berço de heróis e indomáveis guerreiros” que tem “em sua alma uma história e em seu sorriso uma beleza que empolga e enobrece”. No filme, Dr. Paulo Aragão, antes de partir de navio para Europa, pede ao seu amigo jornalista Lúcio que fique responsável por realizar a transferência de sua filha, Heloisa, para a cidade. Uma filha bondosa e de fora do casamento, que contrasta com o personagem do filho do advogado, inconsequente e arruaceiro, Helvécio, motivo de notícia de escândalo em um *cabaret*. Envolvendo-se em um romance com o jornalista Lúcio, em certo baile, Heloisa conhece Helvécio, sem saber que este era seu irmão. Interessado em Heloisa, Helvécio a persegue até sua casa e tenta agarrá-la em seu quarto até ser afastado por um tiro a partir de uma arma que seu pai, Dr. Paulo Aragão, dera à filha para proteger a sua honra.

Ao ser presa por matar Helvécio com um tiro, Heloisa vai até o tribunal tentar provar que foi um ato de legítima defesa. Graças a um advogado misterioso do Rio de Janeiro, chamado Henry Valentin, ela acaba sendo absolvida. Dr. Paulo Aragão, ao ser avisado da situação a partir de um telegrama de seu amigo Lúcio, resolve voltar às pressas de sua viagem na Europa, disfarçado do tal Valentin. O curioso de toda essa história familiar retratada em um filme da década de 1920 no Recife, como

---

consequentemente, abandono do trabalho braçal – ou de qualquer trabalho. No palacete, o momento de lazer de Aitaré e seus anfitriões aproxima-se do abatimento, com todos eles sentados, sem outra ocupação além de ler jornais e revistas” (ARAÚJO, 2013a, p. 20).

sinaliza Paulo Cunha, é que o Dr. Paulo Aragão é “[...] perdoado desse ‘erro de juventude’ ao demonstrar amor pela bondosa filha ‘não natural’ e desprezo pelo filho legítimo, representado como um imoral inconsequente” (CUNHA, 2010, p. 183). e continua, a “[...] ética da cidade é civilizada, ultrapassa as grades formais do passado, é mais forte do que as velhas normas religiosas, da tradição” (Ibid., p. 183).



Figura 15 - A Filha do Advogado (1926)

Ainda no filme, antes de ir até o interior de Pernambuco buscar Heloisa e sua mãe, Lúcio ainda vai se despedir de Dr. Paulo Aragão no navio Córdoba, reforçando o simbolismo que já era operado em torno do Porto. Em uma circunstância quase europeia, Lúcio pega um trem confortável, onde pode ler seu jornal até a estação do Socorro. Em outra cena, Lúcio está esperando um bonde em frente a um cinema, onde se passa um filme norte-americano, quando de repente é interpelado por um transeunte que elogia os seus artigos nos jornais. São nestas cenas completamente urbanas, que se reforça a ideia de multidão, movimento e de *flanêur*, em que se revelam o estabelecimento de diálogo com as representações metropolitanas que lhes eram acessíveis (CUNHA, 2010, p. 75).

No começo da década de 1930, o desejo dos artistas, atores e cineastas de realizar uma profissão moderna não foram o suficiente para competir com a produção internacional do cinema falado. No encontro com os sérios problemas que requisitavam a formação de uma cadeia exibidora que garantisse economicamente a produção de seus próprios filmes, o Ciclo do Recife se encerra. Por conseguinte, Pernambuco vivencia uma redução significativa de sua produção cinematográfica,

que se desenvolve nas décadas seguintes de maneira muito mais tímida do que nas décadas do ciclo regional.

Podemos perceber nesse período duas estratégias fílmicas para superar a decadência supracitada: (1) nos “naturais” prevalece o caráter de propaganda com forte ênfase “[...] no progresso do Recife (e provavelmente também das cidades do interior), valendo-se para isso até mesmo de procedimentos visualmente atraentes, próximos ao cinema dos primeiros tempos” (ARAÚJO, 2013a, p. 22); e (2) nos filmes de enredo, em especial com a assinatura da Aurora-Film, podemos observar “[...] o cuidado em celebrar o progresso e elementos da modernidade sem, contudo, se desvencilhar das arraigadas concepções de classe e poder” (Ibid., p. 22).

## II

Não devemos avançar no curso da história sem antes mencionar que este vislumbre à modernidade não ocorreu sem um esboço crítico por parte do pensamento social da época. Um dos expoentes da disputa em torno deste campo social foi Gilberto Freyre, que já em 1924 publicava um texto na Revista do Norte, que pode ser lido não só como um rascunho do que viria a ser o *Manifesto Regionalista* de 1926<sup>51</sup>, como também uma defesa das tradições contra o “furor imitativo”, tal qual tomou conta do processo de urbanização do Rio de Janeiro, e que, segundo Freyre, “[...] imitá-lo será para o Recife o sacrifício da personalidade própria a um modelo que já é em si incolor, indistinto, inexpressivo” (FREYRE, 1924).

---

<sup>51</sup> O Manifesto Regionalista de 1926 foi um dos manifestos publicados na chamada Primeira Fase do Modernismo no Brasil (1922 – 1930), reunindo um conjunto de declarações apresentadas no 1º Congresso Regionalista do Nordeste na defesa de uma valorização da cultura regional nordestina. Dentre alguns nomes notáveis que compuseram este grupo, destacam-se Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e o próprio Gilberto Freyre. Um dos pontos-chaves do texto “Do bom e do mau regionalismo” é a distinção do que seria regionalismo e separatismo, duas coisas que não devem se confundir para Freyre (1924), que afirma que o bom regionalismo é aquele “cuja ânsia é a defesa das tradições e dos valores locais, contra o furor imitativo”, enquanto o mau regionalismo seria o “separatismo; que consiste na imposição dos interesses locais sobre os gerais. Este mau regionalismo já se tem feito sentir na política e na economia brasileira, com os mais lamentáveis efeitos” (FREYRE, 1924).

Isso não era algo circunscrito apenas à cena intelectual do Recife, uma vez que um verdadeiro projeto regionalista emergiu nesse contexto acerca do Nordeste brasileiro, tanto em relação aos aspectos geográficos quanto culturais. Como nos lembra Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999), o Nordeste de Gilberto Freyre, Jorge Amado, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rachel de Queiroz, de Lampião e Maria Bonita, das festas religiosas e da literatura de cordel, não existiu desde sempre no imaginário brasileiro. Há uma *invenção do nordeste* inserida na paisagem imaginária do país, e as variadas expressões artísticas cumpriram um papel fundamental nesta construção. O saudosismo dos “tempos de glória” do Nordeste e a narrativa de dor que se constrói em cima da seca são dois elementos que vão ressoar diretamente na estética e política da imagem no cinema brasileiro a partir das décadas de 1950<sup>52</sup>, em especial na trilogia do sertão do Cinema Novo: *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos<sup>53</sup>, *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra e *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha.

Seja na realidade lírica e cheia de saudade de Manuel Bandeira em *Minha Terra*, “Revi afinal o meu Recife. Está de fato completamente mudado. Tem avenidas, arranha-céus. É hoje uma bonita cidade. Diabo leve quem pôs bonita a minha terra!” (BANDEIRA, 1997, p. 196), ou no quadro *Casa Grande do Engenho Noruega* (1930) de Cícero Dias, há uma certa tentativa de preservação da tradição e reabilitação cultural do Nordeste frente aos “estrangeirismos” que se avizinhavam<sup>54</sup>.

O cinema encontra nesse período, portanto, um capital simbólico e artístico acerca da região (GUTEMBERG, 2016), e, que por muito tempo, ditava certas regras estéticas e formais de como o sertão e o Nordeste deveriam ser filmados e retratados. Se nos filmes do Ciclo do Recife encontramos discursos que procuraram

---

<sup>52</sup> Iniciado com *Canto do Mar* (1952) de Alberto Cavalcanti e *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto.

<sup>53</sup> Baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos, um dos representantes do romance regionalista da década de 1930, a história retrata uma família de retirantes pelo sertão nordestino com intuito de fugir da seca. Assim como em outras obras deste período, a seca é retratada não como um elemento mítico ou associada a um credo, mas sim como um problema político. No filme de Nelson Pereira dos Santos, há uma busca muito evidente desse retrato mais autêntico da realidade brasileira.

<sup>54</sup> Gilberto Freyre cumpre um papel central nesse espaço da tradição e saudade, e até de uma melancolia de algo que se perdeu. Como afirma Antonio Dimas: “[...] mais que um simples projeto estético, o seu era de uma abrangência decidida e declaradamente cultural, em que pese a má vontade da academia contemporânea. Sem nenhuma modéstia recalcada, Gilberto tomou o seu chão como um case study experimental e se atreveu a propô-lo como exemplo de meditação regional, numa época em que a oligarquia cafeeira paulista optava por queimar todos os seus cartuchos para se mostrar contemporânea da arte europeia” (DIMAS, 2004, p. 13-14).



os signos da modernização capitalista — ainda que, ao mesmo tempo, se mantenha inalterado os valores da sociedade patriarcal —, os filmes da década de 1960 buscaram, como afirma Ivana Bentes, “[...] o ‘outro’ do Brasil moderno e positivista: lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de ‘tipicidade’ e ‘folclore’, onde tradição e invenção são extraídas da adversidade” (BENTES, 2007, p. 242).

Esses elementos ressoaram nos *Árido Movies*, termo cunhado por Amin Stephe<sup>55</sup> para designar os filmes dos anos 2000 em Pernambuco, como *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas, e o próprio *Árido Movie* (2006), de Lírio Ferreira. Um dos pontos de contato em relação aos três filmes é a conexão entre um Brasil tradicional em contrapartida a um Brasil urbano, mais perto das novidades do mundo. Nos filmes há um Brasil de dentro e um Brasil de fora, que talvez melhor se explicita no próprio *Árido Movie* (2006), em que um *sertanejo urbanizado*, Jonas (Guilherme Weber), repórter do tempo de São Paulo, retorna à sua cidade-natal, Vale da Rocha, no interior de Pernambuco, para o enterro de seu pai que foi assassinado. Estabelecendo uma relação estrangeira ao retornar às suas raízes e conhecer parte de sua família, o repórter é pressionado a vingar a morte de seu pai, Lázaro (Paulo César Pereio).

O “[...] árido da região e da configuração política, o movie da integração entre sertão e cidade (no caso, integração promovida pelo filme)” (EDUARDO, 2005) também traz a participação de três autênticos jovens da classe média do Recife, Falcão (Gustavo Falcão), Verinha (Mariana Lima) e Bob (Selton Mello), que, em um conversível vermelho, vão até Vale da Rocha prestar condolências ao amigo Jonas, em meio à desencontros, aventuras e entorpecimentos. Valorizando em exaustão a ideia de personagens estrangeiros ao Brasil de dentro e ao sertão “[...] misterioso e fascinante, pobre e rico, velho e moderno” (MENDONÇA FILHO, 2005), em uma cena assumimos o ponto de vista de Jonas entorpecido de um chá e, a partir da câmera subjetiva, vemos toda a sua alucinação como estrangeiros de todo aquele assunto, apenas observando os eventos e delírios.

---

<sup>55</sup> Nascido em Campina Grande na Paraíba, foi um dos precursores do Ciclo do Super-8 e realizador de diversos filmes, dentre eles *Cinema Pernambucano - 70 Anos* (1993), com Fernando Spencer.

Apesar de sua avó, Dona Carmo, insistir que Jonas deve honrar a linhagem patriarcal, que desde então de geração em geração foi se constituindo em sua família — de seu avô para seu pai, de seu pai para seu filho, e agora para seu neto —, o personagem opõe-se a tal ato de vingança hereditária e diz: “Eu não tenho nada a ver com isso”. O repórter, que em geral está anunciando frentes frias, chuvas e dias ensolarados, vive esse impasse em uma paisagem sertaneja, ou até mesmo urbana, que também sofre com a política de racionamento e falta d’água. Em uma cena curiosa, a caminho de Vale da Rocha dentro de um ônibus<sup>56</sup>, Jonas é interpelado por um homem religioso citando os versículos bíblicos de Lucas, o Evangelista: “Sabeis muito bem interpretar os sinais da terra e do céu. Como não conseguis discernir os sinais do tempo presente?”. Não deixa de ser uma pergunta curiosa, se considerarmos a reinvenção iconográfica do rural e do urbano não como elementos fixos, mas interligados por uma nova geração de realizadores.

Alguns filmes dessa nova geração também vão buscar a relação balizadora entre campo e cidade, tal como aponta Ismail Xavier (2021), aparecendo tanto a partir de um incidente que faz com que uma adolescente de classe média urbana atravesse um território desconhecido do “outro de classe” na área rural, como ocorre em *Eles Voltam* (2011), de Marcelo Lordello, ou quando em *Boa Sorte, Meu Amor* (2012), de Daniel Aragão, um homem urbano vai à procura de sua amada no interior do estado tendo que encarar sua herança patriarcal ressentida. Há também um movimento contrário, “[...] no qual o percurso de uma moça de província é marcado pela complementaridade entre duas violências – a vivida no interior (exploração sexual na esfera doméstica) e a vivida na grande cidade, em que, migrante vulnerável, ela se torna mercadoria, como em *Deserto Feliz*, de Paulo Caldas (2007), e *Baixio das bestas*, de Cláudio Assis (2006)” (XAVIER, 2021. p. 2).

Ângela Freire Prysthon (2017) traça um panorama importante sobre este processo, afirmando que o cinema *mainstream* do estado buscou através da caricatura e do excesso de caráter local um sotaque fílmico, inclusive em *Baile Perfumado* (1996), ao atualizar uma paisagem monumental cultivada no *Canto do Mar* (1953), de Alberto Cavalcanti, que, apesar de não ser um filme pernambucano,

---

<sup>56</sup> Uma nota importante a se fazer é a frequente aspiração do deslocamento interior-litoral presente no cinema brasileiro contemporâneo, em especial os *road movies* no Pernambuco e no Ceará.

produziu um padrão paisagístico que iria ressoar no sertão do Cinema Novo — assim como *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha — ao retratá-lo de modo emurchecido, seco e desolado. A “retomada do cinema nacional” no estado cultivou uma afirmação regionalista de modernização da paisagem sertaneja aos moldes do *Manguebeat*, como no verso “Modernizar o passado é uma evolução musical” (SCIENCE, 1994), em uma das músicas de Chico Science em seu álbum com a Nação Zumbi, ou até mesmo na imagem-pensamento de uma antena parabólica fincada no mangue. Buscando romper com certos regionalismos e se afastando das paisagens do “sertão”, uma nova geração de realizadores buscou enquadrar:

[...] naturezas, texturas e gêneros distintos, mas que parecem ter em comum a produção de imagens de transição, as quais registram a desaparecimento de formas de vida, as mudanças na paisagem e as ruínas tanto dos velhos modos de vida, como das novidades do capitalismo predatório, que, de certo modo, já nascem obsoletas.” (PRYSTHON, 2017, p. 1)

Se com o *[projetotorresgêmeas]* (2011) evidenciou-se de maneira mais enfática a aproximação da comunidade cinematográfica e dos espectadores às discussões urbanas no Recife (LINO; NASCIMENTO, 2017), isto acompanhou um olhar para cidade que já estava presente em filmes anteriores, como *Menino Aranha* (2008), de Mariana Lacerda, *Recife Frio* (2009), de Kleber Mendonça Filho, *Um lugar ao Sol* (2009) e *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro e *Vigias* (2010), de Marcelo Lordello. Ou seja, filmes que não só valorizaram a dimensão urbana, como também buscaram pensar os rumos do Recife. Os filmes *Vigias* (2010), de Marcelo Lordello e *Um Lugar ao Sol* (2009), de Gabriel Mascaro são dois bons exemplos deste fenômeno. Nesta dupla arquitetônica complementar se estabelece uma cisão “[...] entre os que dormem (in) tranquilos e os que vigiam seu sono” (SOUTO, 2019, p. 46).

No documentário de Gabriel Mascaro, o diretor enquadra a elite brasileira, mais especificamente os moradores e moradoras de coberturas nas cidades do Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, na busca ousada de elaborar um ensaio sobre os que estão “no topo” do Brasil. A cartela que abre o *Um Lugar ao Sol* (2009) resume o processo percorrido para realização do documentário:

Os personagens deste filme são moradores de valorizadas coberturas. O contato só foi possível a partir de um curioso livro que cataloga a elite e

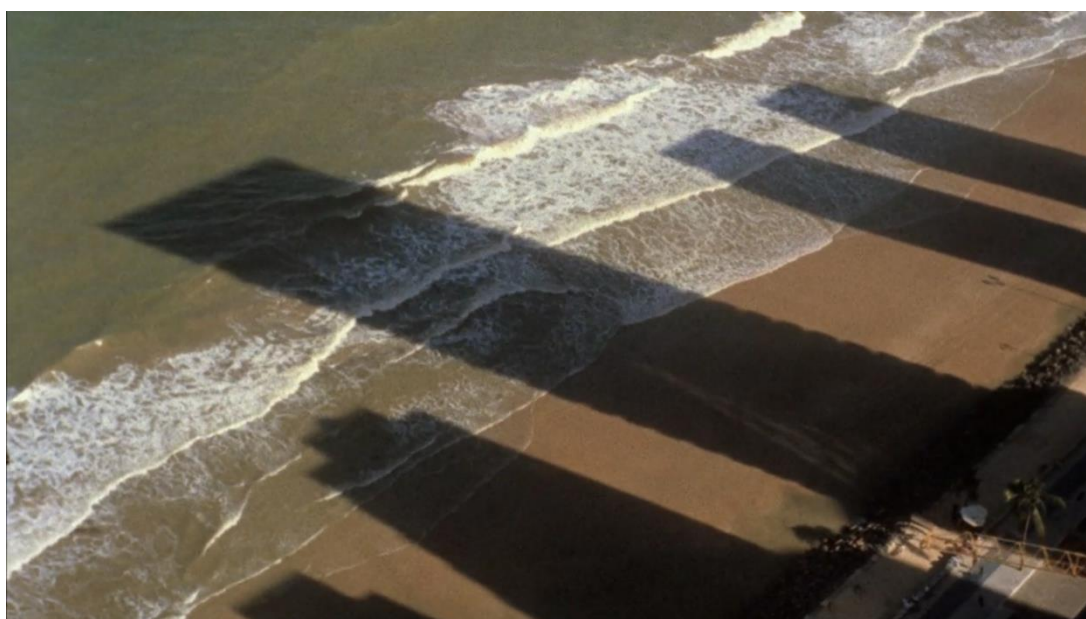
pessoas influentes do Brasil. Na lista, foram identificadas 125 coberturas. Apenas 9 concordaram em ceder entrevista.

O realizador e sua equipe formularam uma estratégia capaz de convencer estes moradores de que valeria a pena prestar uma entrevista, na medida em que se passou como um diretor famoso internacionalmente, de forma que os entrevistados pensassem que estavam dialogando com um mesmo de classe. Embora questionável eticamente, o dispositivo cinematográfico forjado por Mascaro permitiu um acesso muito íntimo e transparente ao universo da elite brasileira, muitas vezes capturando falas absurdas, em uma espécie de homogeneização político-ideológica entre os próprios entrevistados. Ora aproximada, ora distanciada, a câmera apresenta um caráter participativo perante os depoimentos, que às vezes perambula por este universo nos apresentando os ambientes arquitetônicos genéricos, ainda que parte de seus moradores jurem uma experiência diferenciada. Em dado momento do documentário, isso é valorizado quando vemos cenas em baixa resolução das ruas vistas do ponto de vista da cobertura, comprometidas por conta do uso do *zoom*. O olhar dos que estão “no topo” só interessam ao documentário enquanto “fabuladores de seu próprio espaço” (ANDRADE, 2009). Como chama atenção Mariana Souto: “[...] não há encontro de mundos opostos, não há discordância. Um dos personagens inclusive o cumprimenta por fazer um filme “de uma coisa positiva”, elogiando sua iniciativa e dizendo que geralmente documentários são feitos sobre miséria [...]” (SOUTO, 2019, p. 157-158).

Em uma relação não só reflexiva sobre o processo de verticalização destas grandes cidades, mas também em uma metáfora das hierarquias sociais, de quem pode ou não habitar uma cobertura, em *Um lugar ao Sol* (2009), a “[...] crítica está menos nos proferimentos do que na contraposição que resulta deles com essas outras imagens filmadas por Mascaro. Portanto, o questionamento vem do contracampo, que contradiz, reverbera, fricciona o discurso, que desconfia daquelas afirmações” (SOUTO, 2019, p. 158). Outro elemento muito curioso apresentado pelos entrevistados é a necessidade de justificar a conquista material de uma cobertura a partir de um discurso *self-made man*, de uma história de vida em que o trabalho os dignifica com tal conquista.

Aos poucos os entrevistados vão expondo as raízes de seus pensamentos, tocando em assuntos como a pobreza e suas soluções, a ideia de ser um

“documentário positivo” em que não se mostra pobreza, a sensação de domínio ao estar no topo da cidade, e até uma analogia social torpe da divisão de um avião em primeira classe, classe executiva e no fundo, segundo as palavras do entrevistado paulista, a senzala. Entretanto, estes poucos personagens, dentre tantos, que aceitaram ser entrevistados, só se revelam na medida que lhes é cômodo, são exibicionistas, mas até a página dois. Quando uma das entrevistadas não entende muito para onde está indo entrevista, quem sabe até desconfiando de como serão usados seus depoimentos e imagens, ela interrompe a entrevista e sai de cena. Uma tela preta surge, mas ainda conseguimos acompanhar o incômodo a partir do áudio que continua a ser captado, encerrando assim o filme.



*Figura 16 - Um Lugar ao Sol (2009)*

Já em *Vigias* (2010), primeiro longa-metragem de Marcelo Lordello, o realizador acompanha porteiros e vigilantes que habitam edifícios e condomínios da classe média do Recife. Muito preocupado em compor um ritmo de uma noite de trabalho em sua montagem, acompanhamos estes trabalhadores até o alvorecer, e seguimos com eles no retorno até suas casas. São dois filmes que adentram em núcleos e conflitos muito tênues de nossas cidades, promovendo um olhar e uma abordagem até então pouco vistas no cinema brasileiro.

Um dos símbolos dessa renovação contemporânea é Kleber Mendonça Filho. Formado em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), crítico e

diretor de cinema, desde a década de 1990 vem produzindo curtas-metragens, que progressivamente foram ganhando espaço nos circuitos do cinema nacional e internacional, até realizar em 2008 seu primeiro longa-metragem, o documentário *Crítico* (2008). Apesar de operar em diversos gêneros e temáticas, podemos afirmar que a questão urbana povoa a maior parte de suas produções. Em um dos primeiros curtas-metragens, ainda na década de 1990, o diretor realiza uma fotomontagem de um minuto e trinta segundos a partir de fotografias em preto e branco de uma casa que está prestes a ser demolida no Recife. *Paz a esta casa* (1994)<sup>57</sup> organiza uma memória afetiva das cadeiras, portas, janelas, azulejos, fotografias na parede, portarretratos, e de uma cantoria do que aparenta ser *um dia na vida* das senhoras que habitam esta residência. A partir de uma composição ágil, simula-se um certo movimento truncado das imagens. Uma pequena placa fixada à parede nos indica o nome do filme, que se confunde metricamente com o formato dos azulejos dos cômodos pelos quais a câmera vagueia até chegar ao banheiro, que, ao estabelecer um falso *raccord* com o suporte de papel higiênico, tem como sequência o empilhamento de escombros, revelando a completa destruição desta casa.

---

<sup>57</sup> A frase “Paz a esta casa” remete aos versículos bíblicos de Lucas, onde 72 discípulos iam às cidades para levar a palavra de Deus, contando com uma passagem curiosa: “Quando entrarem em uma cidade, e forem bem recebidos, comam o que servirem a vocês, curem os doentes que nela houver. E digam ao povo: 'O Reino de Deus está próximo de vocês!' Mas quando vocês entrarem em uma cidade, e não forem bem recebidos, saiam pelas ruas e digam: "Até a poeira dessa cidade, que se grudou em nossos pés, nós sacudimos contra vocês. Apesar disso, saibam que o Reino de Deus está próximo'. Eu lhes afirmo: no dia do julgamento, Deus será mais tolerante com Sodoma do que com tal cidade.”



*Figura 17 - Paz a esta casa (1994)*

Entre o olho e a memória, um registro é realizado nos possibilitando um acesso direto a algo que irá desaparecer: uma casa, móveis, uma prática do espaço, enfim, uma sociabilidade que não só se preserva em uma residência, mas também é exteriorizada na vizinhança e nas ruas que em breve irão se transformar completamente. No tempo de latência entre o instante do clique e o registro do real, a imagem anuncia algo pretérito, mas que, nesse momento, em 1994, ano de realização do curta-metragem, era só o anúncio de algo que tomaria grandes proporções no Recife. O que também está presente na própria estratégia do filme, uma vez que os curtos e potentes noventa segundos revelam o caráter efêmero de todo este processo singular do ato fotográfico, entre a distância do que é “[...] captado, registrado, colocado na memória, mas ao mesmo tempo, não está realmente ali, visível, manifesto para o olho” (DUBOIS, 1993, p. 313).

Nesse curta-metragem, produzido com o apoio da TV Viva e Videoteipe e fotografado em Casa Forte, uma série de questões urbanas e cinematográficas de certa forma antecipam discussões muito presentes nas produções contemporâneas. Uma dessas questões sem dúvidas é o potencial destrutivo e paradoxal das novas

construções que se anunciam nas grandes cidades brasileiras, muitas vezes atendendo interesses privados com uma certa condescendência característica do poder público. Em um país em que as relações de “favor” aparentam ser mais concretas do que um projeto de desenvolvimento, a população passa a conviver com os ruídos do bate-estaca e das retroescavadeiras que promovem a grande transformação da paisagem e da vida urbana. Mas se nesse trabalho já se desenha uma preocupação urbana que vai se transformando em seus outros curtas-metragens, como em *Enjaulado* (1997) e *Eletrodoméstica* (2007), é no falso documentário *Recife Frio* (2009) e nos longas-metragens de ficção *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016) que esta dimensão irá ser tratada com maior vigor. Tendo em vista essa constelação de filmes, *O Som ao Redor* (2012) posiciona-se de maneira estratégica nesta outra postura cinematográfica ao retrabalhar questões correntes na cinematografia pernambucana, como afirma Ismail Xavier:

Uma de suas forças é justamente gerar um movimento retrospectivo inovador nesta conexão entre cidade e campo, passado e presente. Vale neste destaque ao filme de Kleber Mendonça a consistência de sua opção formal e do modo como tais motivos recorrentes encontram nele sua expressão mais aguda, considerada a lida com a arqueologia dos espaços da modernidade como acumulação de tempos históricos que se justapõem, convivendo de forma singular em plena grande cidade. (XAVIER, 2021. p. 3)

No longa-metragem, uma milícia chefiada por Clodoaldo (Irandhir Santos) passa a administrar a segurança e vigilância de uma rua encastelada de edifícios e condomínios fechados do bairro de Boa Viagem. Em meio a uma onda de insegurança e frequentes furtos de rádios de carro nesta rua, os moradores vão aceitando o trabalho desta milícia privada. Porém, para realizarem seus serviços, os guardas noturnos precisaram pedir benção à Francisco (Waldemar José Solha), o “dono da rua”, que a concede desde que estes homens não mexessem com seu neto Dinho (Yuri Holanda), o ladrão de rádios dos automóveis da rua, que tem gerado desgosto à moralidade familiar. Adaptando uma lógica patriarcal a uma paisagem urbana, Francisco exerce grande influência política na região, por ser o proprietário da maior parte dos imóveis na rua. Em um contexto em que as grandes cidades brasileiras têm passado por diversas mudanças sociais que, combinadas com a violência e o medo, geraram formas inovadoras de segregação e discriminação social (CALDEIRA, 2011), suas obras têm questionado até que ponto estas novas arquiteturas não vieram atualizar gestos do nosso passado colonial.



A própria estrutura narrativa de *O Som ao Redor* (2012) apresenta personagens que se complementam no seio de uma desarmonia dotada de revides, ressentimentos, traumas e assombros. Uma vez que no filme adentrarmos em uma espécie de livre adaptação contemporânea de *Casa-Grande & Senzala*<sup>58</sup> — *Sobrados e Mucambos* (1934) também —, podemos afirmar que o roteiro se desenvolve como um acerto de contas. Guarneçada por muros, cercas elétricas, guaritas de segurança, alarmes, cadeados, grades, câmeras, sensores, e um sistema de vigilância 24 horas é na coxia dos condomínios que se desenvolve a narrativa, encenando porteiros, babás, vigias e guardadores de carros. Como articuladores de um desequilíbrio de antagonismos, estes personagens tencionam medos, ansiedades e neuroses da classe média alta enclausurada em condomínios *bunkerizados*. Em seu livro de roteiros, Kleber Mendonça Filho nos revela que ao pensar *O Som ao Redor* (2012) enquanto um filme que trata de questões no campo do não-dito, incluíram-se:

[...] situações corriqueiras da vida, os fantasmas das classes que se toleram, ou se exploram e são exploradas, da “anistia” construída em cima de uma amnésia consciente, o Brasil do “bola pra frente, não vamos pensar em coisa ruim, não!”, o país do “desesperar, jamais” e do “quem gosta de coisa velha é museu”. (MENDONÇA FILHO, 2020, p.14)

Em uma mesma perspectiva de retomar relações sociais e de identificação do passado que se atualizam no presente, *Casa Forte* (2013) de Rodrigo Almeida, realiza um exercício criativo sobre um valorizado bairro do Recife, que, diga-se de passagem, também funcionaria como um método para pensarmos muitas outras cidades brasileiras. A operação cinematográfica de *Casa Forte* (2013) é muito simples: o realizador enquadra as fachadas e letreiros dos edifícios<sup>59</sup> e estabelecimentos que fazem menção ao período colonial, enquanto ouvimos um

---

<sup>58</sup> A influência de *Casa-Grande & Senzala* na própria estrutura narrativa do filme é visível e o próprio diretor a reconhece. A ideia de tornar *Casa-Grande & Senzala* em um longa-metragem é antiga. O primeiro roteiro para o livro foi escrito por Gilberto Loureiro e aprovado pelo mestre dos Apipucos em 1981, 10 anos depois do produtor Marcelo Pietsch França ter tido essa ideia ao ver um programa de televisão sobre o Império Persa no apartamento de Londres de Caetano Veloso, em seu período de exílio. Em 1986, Loureiro e França foram conversar com Joaquim Pedro de Andrade, que assumiu o papel da direção com a exigência de desenvolver um roteiro próprio, transformando-se no projeto *Casa-Grande, Senzala e Cia*, também aprovado por Freyre, contando com forte entusiasmo de Lúcio Costa, que afirmou em uma carta que “o roteiro está tão bem escrito e estruturado que dispensa complementação visual” (COSTA, 2003, p. 235). E foi efetivamente o que aconteceu, o filme nunca foi realizado, sendo *O Som ao Redor* (2012) uma adaptação muito criativa de uma mesma matriz intelectual, mas com leituras e caminhos muito distintos.

<sup>59</sup> Em *Um Lugar ao Sol* (2009), vimos um exercício parecido em dado momento do filme ao filmar as fachadas dos condomínios *Akropolis*, *Versalles* e *Stradivarius*.

diálogo entre dois homens, um branco e um negro, em torno de desejos e experiências eróticas. Assombrado pela tradição no relacionamento, a ascendência política do filme é conservada não só nos letreiros, mas também na estrutura social do bairro de Casa Forte, ocupado inicialmente por engenhos de cana-de-açúcar no século XVI, que ressurgem nos nomes dos condomínios e edifícios contemporâneos: Primavera Colonial, Casa-Grande das Usaias, Negreiros, Senzala do Megahype, Edifício Engenho, Massangana, Zumbi, Edifício Senzala dos Suassuna, Vitória Colonial, Recife Colonial, Empresarial Casa Grande I, Sinhá Joana Restaurante Self-Service, Motel Senzala – Cumplicidade a toda hora.



*Figura 18 - Casa Forte (2014)*

Os nomes destes estabelecimentos não podem ser vistos como uma mera menção à história colonial e patriarcal, mas sim como a continuidade de uma cultura imaginativa que remonta outras experiências da história da cidade. Nas décadas de 1970 e 1980, por exemplo, no bairro de Boa Viagem, na Zona Sul do Recife, estabelecia-se o Hotel Casa-Grande & Senzala, que tinha um prestígio social significativo por parte da elite local, e organizava, dentre outros encontros, as “Ceias Dominicais” aos domingos, em uma tentativa de recriar o ambiente do Brasil Colonial, como revela o seguinte anúncio no jornal:

Sempre aos domingos. no seu terraço coberto o Casa Grande & Senzala estará servindo a partir das 18 horas, uma cela com as melhores receitas culinárias do tempo de nossos avos. No terraço colonial você vai voltar a um passado delicioso e morder com muita emoção quitutes que tornam à gula um verdadeiro pecado. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1972)

recebido

# A CEIA OS QUITUTES OS DOMINGOS

Sempre aos domingos,  
no seu terraço coberto,  
o Casa Grande & Senzala  
estará servindo  
a partir das 18 horas, uma ceia  
com as melhores receitas  
culinárias  
do tempo de nossos avós.

No terraço colonial você vai voltar a  
um passado delicioso e morder com muita emoção quitutes  
que tornam a gula um verdadeiro pecado.

Final quem há de resistir aos pé-de-moleque,  
bolo Souza Leão, milho cozido, engorda marido, tapioca molhada  
com leite-de-coco, fatias paridas, canjica, cuscuz, queijos assados,  
torradas com chá ou  
café com leite e dezenas de outros quitutes?

E você é atendido na hora por mucamas  
sempre prontas a lhe servir.

Agora, fique sabendo que você pode repetir,  
de acordo com o seu apetite, todos  
os quitutes que a sua gula desejar.  
Sem nenhum pecado na conta.

**Hotel Casa Grande  
& Senzala**  
Av. Conselheiro Aguiar, 5.000  
Praia de Boa Viagem  
Recife

Figura 19 - Propaganda do Hotel Casa-Grande & Senzala no Diário de Pernambuco 1972

O Hotel foi inspirado na obra homônima do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, que inclusive fez o discurso de inauguração do hotel, valorizando o “Restaurante Mucama”, que continha em seu menu a cozinha regional, em meio a um “ambiente refinado, sob um clima de exotismo e romance”, como estampa a propaganda da culinária regional do restaurante. Há toda uma história possível se acompanharmos a trajetória desses edifícios, e desses arranjos racistas e desprovidos de escrúpulos que assombram nossas cidades. Nos parece que esse exemplo concreto do Hotel Casa-Grande & Senzala reitera algo que também está presente de forma crítica nos filmes tributários dessa arqueologia da verticalização. No caso de *Casa Forte* (2014), tal como chama atenção Aline Portugal:

Fica claro aqui como uma vivência histórica violenta como a escravidão pode ser positivada em uma estratégia de esvaziamento, ou mesmo inversão perversa, como no caso do Motel – que captura a possível existência de uma cumplicidade entre os oprimidos e a cola à imagem clichê que associa os negros à sexualidade, para vender uma experiência erótica. (PORTUGAL, 2016, p. 57)

## III

Nesses filmes, a crítica de um tempo homogêneo, único e vazio, que despreza tempos complexos, acumulados e imbricados no presente, ainda se manifesta na elaboração de uma memória física da cidade muito singular, em que uma rememoração narrativa é texturizada na realidade frágil das imagens, construindo-se uma memória em que é possível tocar. Em uma das cenas mais poéticas de *O Som ao Redor* (2012), João leva Sofia até a sua antiga casa, que está prestes a ser demolida para construção de um edifício de vinte e um andares, por acaso na mesma rua do apartamento de João<sup>60</sup>. Completamente abandonada, com a piscina suja e ervas daninhas espichando pelos azulejos, a casa conservava poucas semelhanças do passado de Sofia, até ela entrar em seu antigo quarto e ver que as estrelas fluorescentes de sua infância permanecem no teto, tendo sido pintadas por cima e não removidas do imóvel. João então a suspende para que ela possa encostar nesta memória.



---

<sup>60</sup> Em uma cena estranhíssima no começo do filme, Sofia é apresentada à Mariá, e João comenta que ela também tinha morado nesta rua, sendo rapidamente provocado pela cozinheira que lhe diz que poderiam até ser parentes, quem sabe irmãos.



Figura 20 - Uma memória que se pode tocar em *O Som ao Redor* (2012)

Articulando uma memória individual com a história da cidade, também vemos esse tipo de formulação em *Ela Morava na Frente do Cinema* (2011), de Leonardo Lacca. Neste curta-metragem, acompanhamos uma jovem mulher que passa por diversas mudanças em sua vida, se apegando a memórias domésticas do passado. Quando criança, morava em frente ao Cine Torre, um cinema de rua do Recife que foi demolido para construção de um espigão, que manteve o nome do cinema no condomínio. Estabelecendo uma relação entre as transformações urbanas e ao término de seu relacionamento, a personagem vai até a sua antiga casa, agora uma loja de reparos de aparelhos eletrônicos, para consertar seu VHS<sup>61</sup> que não está reproduzindo direito suas fitas de quando era criança. No que pede para ir ao banheiro, ela começa a explorar o imóvel e a reconstituir uma memória física de sua antiga casa, raspando a camada de tinta que cobre os azulejos do banheiro, mas também vasculhando a má preservação de seu antigo lar, refletindo alegoricamente suas próprias circunstâncias afetivas. *Ela Morava na Frente do Cinema* (2011) ainda utiliza as imagens de um VHS deteriorado como metáfora dessa alegoria, quando ao final do filme a personagem entra em uma sala de projeção, mas que mais parece estar entrando na própria imagem das ruínas do Cine Torre antes de sua demolição. Em um corte abrupto, a montagem do curta-metragem nos leva até seu apartamento, em que a personagem assiste sentada e atônita operários trabalhando do lado de fora de sua janela, com uma cordilheira de edifícios ao fundo, no que

---

<sup>61</sup> VHS é a abreviação de *Video Home System*, um sistema de vídeo doméstico muito popular na década de 1980-90, em que era possível realizar gravações analógicas pelos próprios consumidores em fitas de videoteipe e depois reproduzir nos receptores de vídeo.

parece indicar que os VHS e sua antiga residência são muito mais familiares que todo o resto.

As imagens em VHS do Cine Torre são de Kleber Mendonça Filho — que também participa como figurante no café em que a personagem trabalha. Em seu trabalho de conclusão de curso na UFPE, por exemplo, Kleber propôs dois curtas-documentários: *Homem de Projeção* e *Casa de Imagem*, ambos lançados em 1992. *O Homem de Projeção* (1992) foi assinado por Kleber Mendonça Filho, Elissama Cantalice Débora Cartaxo e Georgia Kiryllos e tem como personagem “Seu Alexandre” (Alexandre Moura), um operador de projeção do Cine Art Palácio, cujo ofício realizava há mais de 40 anos naquele momento. Por sua vez, *Casa de Imagem* (1992), assinado por Kleber Mendonça Filho, Elissama Cantalice e Ivan Soares, explora as circunstâncias materiais dos cinemas de rua do Recife em um momento de transição do mercado cinematográfico.

Em *O Homem de Projeção* (1992), Alexandre relata uma certa ingratidão do público para com o seu ofício, já que ele tem que trabalhar muito para exibir um filme, mas ninguém que o assiste tem efetivamente conhecimento de como o seu trabalho é fundamental para a experiência cinematográfica projetada. Um ano após esta entrevista, o Cine Art Palácio é fechado e assim se realiza *Casa de Imagem* (1992), investigando diversos fechamentos de cinemas importantes do Recife. Um dos entrevistados, Fernando Tenório, ressalta que desde que surgiu o cinema nas cidades do interior e nos bairros mais afastados do centro, as pessoas mobilizavam os cinemas como um ponto de encontro acessível que “favoreceu o namoro de muita gente”. Este mesmo entrevistado ainda levanta a questão de que a própria cidade e a violência urbana podem ter levado a um maior comodismo de poder assistir um filme em casa sem correr perigo nenhum. Diversos desses cinemas de ruas acabaram transformando-se em igrejas neopentecostais, lojas de departamentos e até supermercados, não só na capital pernambucana, mas também em outras cidades brasileiras. Kleber Mendonça Filho faz menção a esta questão em *Aquarius* (2016), quando Clara se surpreende com o fato de um antigo cinema da cidade ter se transformado em uma loja de eletrodomésticos, mas também quando o diretor

explora as ruínas de um cinema do interior em *O Som ao Redor* (2011)<sup>62</sup>, já dominado pelo matagal.

Nossa memória afetiva nem sempre acompanha as transformações implacáveis da cidade. Então, como inserir nossos arquivos pessoais nos arquivos de uma cidade em acelerada transformação? Como nossos arquivos pessoais também constituem parte desses novos arquivos que a cidade constrói? Muitas vezes, a memória é vista como um fenômeno interior, como se a materialidade externa não participasse dos processos de subjetivação dos indivíduos, mas a realidade de qualquer territorialidade humana é sua não neutralidade (BERQUE, 2010). Na elevação de altos edifícios verticais, também chamados de espigões ou arranha-céus, uma certa identidade urbana e cultural se perde no horizonte, cedendo espaço para uma cidade “[...] sem rosto, cujos altos edifícios já mostram de longe uma cidade como qualquer outra do Brasil” (SAHR, 2000, p. 28).

No curta-metragem *Praça Walt Disney* (2011), Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira propõem questões como estas de maneira imaginativa. Em uma espécie de sinfonia urbana, acompanhamos miniaturas do cotidiano não só da Praia de Boa Viagem, uma das praias mais famosas e verticais do Brasil, como da Praça Walt Disney, que, rodeada e sufocada pelos prédios, também funciona como uma rotatória no trânsito do bairro. O curta-metragem promove uma reflexão criativa entre a praça em homenagem a *Walter Elias "Walt" Disney* e a *The Walt Disney Company* com o próprio desenvolvimento urbano e as *ideias fora do lugar* que o promovem no Recife, elegendo não por acaso Boa Viagem, bairro com maior índice de ocupação vertical da cidade (IBGE, 2010).

Ao falarmos de sinfonias urbanas, não podemos deixar de lembrar dos inúmeros exemplos de filmes da primeira metade do século XX que buscaram

---

<sup>62</sup> O cinema de rua é um lugar com grande importância para o diretor, tendo falado sobre isso em diversas entrevistas. Mas é também fundamental para cena do cinema pernambucano, pois muitas vezes são estes cinemas que abraçam a produção local, além de abrigarem os principais festivais e eventos de cinema na cidade. Enquanto o número de salas de cinema de rua declina vertiginosamente, muitas outras salas de cinema são criadas nos *Shoppings Centers*, que não costumam abarcar a produção brasileira independente. No VIII Janela Internacional do Recife foi organizado um Tour guiado pelos antigos cinemas de rua do Recife, como os cinemas Moderno, Trianon/Art Palácio e o Veneza, encerrando no Cinema São Luiz. O passeio foi guiado por Kleber Mendonça Filho, por Geraldo Pinho, programador do Cinema São Luiz e pela arquiteta e pesquisadora Kate Saraiva, do movimento #CineRuaPE.

registrar a dinâmica inerente das cidades modernas em seu processo de urbanização, como *O Homem com a Câmera*, de Dziga Vertov (Tchelovek s kinoapparatom, União Soviética, 1929), *Rien que les Heures* (França, 1926), de Alberto Cavalcanti e *São Paulo Sinfonia da Metrópole* (1929), de Rodolfo Lex Lustig e Adalberto Kemeny. Lançando suas câmeras às multidões e às máquinas da modernidade, os realizadores buscavam de alguma maneira ficcionalizar a banalidade do cotidiano, se é possível dizer, de maneira sensivelmente antropológica, tornando-se exemplos “[...] expressivos do que se realizou nesse período em que o cinema promoveu uma fusão entre o que em princípio está essencialmente colado na realidade, o documentário, e o que em princípio está essencialmente descolado dela, a imagem abstrata” (AVELLAR, 2009).

Muitas das decisões formais e micronarrativas de *Praça Walt Disney* (2011) vão de encontro a esse gênero fílmico, ainda que estabelecendo uma outra relação com a vida metropolitana. Se no filme de Dziga Vertov, por exemplo, há um despertar moderno impulsionado pelo trem que acompanha a ida das pessoas ao trabalho, inclusive o homem com a câmera, até o anoitecer do dia, em *Praça Walt Disney* (2011) há um jogo de cena entre os portões das garagens dos condomínios que abrem e fecham para os automóveis, sublinhados pelos sinalizadores dos alarmes dos carros e portões a serem trancados.



Figura 21 - Praça Walt Disney (2011)



Nas sinfonias urbanas, a trilha sonora continuada constituía um elemento central da evolução dos filmes<sup>63</sup>. No curta-metragem, a trilha sonora dos filmes *Fantasia* (Estados Unidos, 1940) e *Saludos Amigos* (Estados Unidos, 1942)<sup>64</sup> da Disney são apropriadas, mas constantemente interrompidas pela própria realidade. Seja fantasiando a ida de um trabalhador das barracas de praia indo até o mar encher uma piscina privativa para as crianças — nos lembrando da famosa cena em que *Mickey Mouse* dança com as vassouras em uma espécie de sonho ao cochilar e esquecer as torneiras abertas —, ou na coreografia dos veículos 4X4 que circulam em torno da rotatória da Praça Walt Disney.

São as *ideias fora do lugar* de um urbanismo que afasta o diferente e o encontro do inesperado por uma cidade austera, enclausurada, em que as crianças de um mesmo condomínio só brincam entre si em seus *playgrounds*. Toda essa relação com a Disney mobiliza um imaginário não só de magia, que foi consolidado por suas produções cinematográficas, mas também nos lembra de seus parques nos Estados Unidos, que são visitados de maneira assídua pela classe média brasileira. Na praia de Boa Viagem, ainda é registrado um elemento curioso: diversas bolas de ar reunidas por uma rede de *nylon* formando a cabeça do Mickey, e que, em dado momento, é literalmente abraçado por jovens que vão até o “monumento” tirar fotos, enquanto as ondas a arrastam para cima e para baixo na areia.

---

<sup>63</sup> As imagens eram acompanhadas nas sessões de cinema por uma trilha sonora não sincronizada à imagem, podendo variar em cada sessão, dependendo dos músicos. Em “O Pianista”, Siegfried Kracauer narra uma história de um pequeno cinema em que o pianista, não conseguindo ver a tela, dado o espaço para seu piano, acabava improvisando variações de marchas militares e melodias sentimentais destoando das imagens dos filmes: “Quando um evento trágico acontecia, muitas vezes era uma música alegre de dança estridente, enquanto as imagens de noivado eram ameaçadas infinitamente com acompanhamento sombrio. Há muito tempo, a música se adapta exatamente às diferentes cenas de um filme, mas nunca ouvi falar de uma mais adequada do que esta que de forma alguma se adaptava ao que acontecia na tela” (2005, p. 258, tradução nossa).

<sup>64</sup> A produção de *Saludos Amigos* (1942) por Walt Disney está relacionada aos esforços dos Estados Unidos da América em reunir aliados durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A “política de boa vizinhança” tinha a intenção de consolidar interesses em comum entre os habitantes das Américas com o Departamento de Estado dos Estados Unidos, enviando não só Walt Disney como também desenhistas à América Latina no ano de 1942. No último segmento do filme, chamado *Watercolor of Brazil*, ou Aquarela do Brasil, ocorre a primeira aparição do Zé Carioca, o malandro papagaio brasileiro que ensina o Pato Donald a sambar ao som das músicas Tico-tico no Fubá e do samba-exaltação de Ary Barroso, Aquarela do Brasil.



Figura 22 - Praça Walt Disney (2011)

Na contramão desse abraço, um trabalhador próximo dali carrega anexado ao seu barco brinquedos infláveis, enquanto os edifícios compõem o horizonte já distante, e se vê a presença dos mangues comprimindo o rio. Porém, há magia também na vida social, somos agraciados com cenas na orla da praia, como a capoeira que se mistura com a bicicleta do som tocando *Stayin' Alive* dos *Bee Gees* enquanto um grupo de passantes performam o empoderamento da música. Contrastando de maneira muito elementar a câmera posicionada nas ruas, praças e calçadões da praia com as imagens aéreas e nos edifícios, onde quase ou não se vê humanos, no fim o homem dos brinquedos infláveis do barco se articula aos automóveis coreografados e os espigões se articulam com a casa popular no final do filme ao som de Aquarela do Brasil, na versão de *Saludos Amigos* (1942). Mas se esses contrastes revelam a expressão máxima da modernidade que não inclui, um exercício muito preciso nos abre a outras possibilidades imaginativas, quando o curta-metragem mobiliza fotografias antigas tiradas em determinados pontos do bairro, contrastando as transformações pelas quais a cidade passou.



Figura 23 - Praça Walt Disney (2011)

Os arquivos se relacionam com as cidades de maneira patente, não só a partir de formas institucionais de memória, como também pela produção de diferentes pessoas que enunciam as cidades, ainda mais em um contexto em que os arquivos fazem parte da nossa realidade rotineira, seja nos *terabytes* dos computadores, nos *smartphones* ou nos próprios servidores em nuvem que virtualizam a memória. Vyjayanthi Rao (2012), em sua proposta de pensar a cidade como um arquivo, nos orienta a refletir sobre como as transformações urbanas

também constituem um arquivo que está sendo elaborado, inclusive podendo ter uma relação profunda em como vamos compreender o passado no futuro<sup>65</sup>.

Tanto nesse exercício de *Praça Walt Disney* (2011), quanto nas imagens que abrem *Aquarius* (2016), vemos na tela uma ausência, mas também uma história a ser elaborada. Neste último, acompanhamos a trama desenvolver-se a partir da resistência de uma moradora do edifício Aquarius diante do projeto da Construtora Bonfim Engenharia de remover o edifício para construção de um condomínio vertical. No longa-metragem, as fotografias em preto e branco, por vezes desbotadas, são introduzidas no filme nos apresentando a Praia de Boa Viagem na década de 1980. Em uma montagem indutiva, a sequência parte de fotografias na praia, em uma praça e na rua, para imagens aéreas em que já se anunciam edifícios verticais, não sendo mais possível ver as pessoas. Em uma espécie de prelúdio ao tema do filme, um pacto ficcional é realizado quando vemos as imagens de arquivo serem sequenciadas ao contexto da década de 1980 da jovem Clara (Bárbara Colen), que se atrasa para chegar no aniversário de Tia Lúcia (Thaia Perez) em seu futuro apartamento do edifício Aquarius. A maior parte de *Aquarius* (2016) se passa no edifício, onde uma teia de afetos é construída desde esse primeiro momento com a festa de aniversário de Tia Lúcia até a criação de seus filhos.

Os recursos técnico-estéticos que exploram essa história íntima da personagem e do Recife são introduzidos em diversos momentos no filme, seja o *flashback* de Tia Lúcia ao se distrair durante o discurso de parabéns, observando um móvel e recordando suas experiências sexuais quando jovem com seu companheiro, que naquele momento já estava morto, seja na mobilização dos álbuns de fotografias da família, à trilha sonora, que não só têm uma carga narrativa, como na maioria das vezes é inserida na própria diegese do filme, ou até mesmo quando Clara (Sônia Braga) vai aos arquivos da cidade buscar algum indício que possa atravancar o cerco montado contra ela pela Bonfim Engenharia. Mas a protagonista em si mesma é um arquivo que se mistura com o próprio arquivo vivo da cidade, narrativamente cristalizado no próprio edifício Aquarius, corporificado no próprio

---

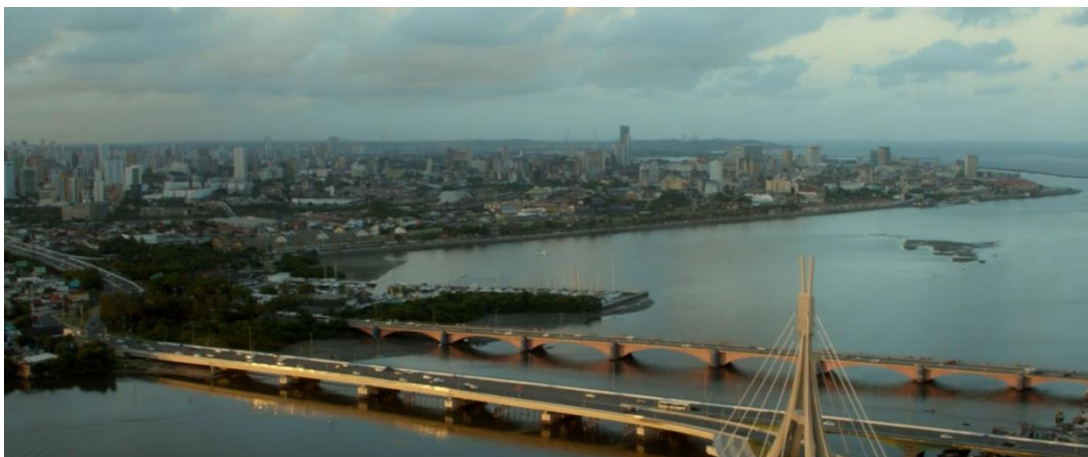
<sup>65</sup> Os arquivos como uma memória viva e instável da cidade nos permite em seus próprios processos de entendimento organizar experiências que por vezes se perdem na complexidade das cidades, ao mesmo tempo que exercem domínio sobre as coisas ditas, sistemas de enunciados que regem os acontecimentos singulares (FOUCAULT, 2008).

encerramento do filme, enquanto ouvimos a voz resistente de Taiguara, “Hoje/ Trago em meu corpo as marcas do meu tempo/ Meu desespero, a vida num momento/ A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo” (TAIGUARA, 1968).

Um elemento *extranarrativo* de *Aquarius* (2016), que em muito contribuí para pensarmos no projeto de memória trabalhado por essa filmografia, é quando Clara e seu sobrinho Tomás (Pedro Queiroz) estão dentro de um carro dirigindo-se ao centro do Recife. Em *zoom out* a câmera desloca o foco no carro para a paisagem de duas pontes, uma antiga e uma moderna, promovendo uma imagem panorâmica do Recife onde não se veem as Torres Gêmeas, pois elas foram removidas digitalmente da imagem a pedido do diretor. Interpretamos essa intervenção tanto como uma menção às fotografias que abrem o filme, imagens do que não se faz mais presente no Recife, quanto à descoberta de Clara sobre os cupins colocados pela construtora para ruir a estrutura do edifício. Não seria exagero dizer, que, com essa intervenção, uma camada a mais é adicionada a *Aquarius* (2016), que, assim como em *O Som ao Redor* (2012), não é propriamente sobre o passado, mas como um passado *espacializa-se* instável e ativamente na materialidade da vida cotidiana, nas transformações urbanas e nos problemas que temos enquanto sociedade.



Figura 24 - Fotograma de *Copa do Mundo no Recife* (2014) de Kleber Mendonça Filho, com a presença das Torres Gêmeas



*Figura 25 - Fotograma de Aquarius (2016), com a dupla de arranha-céus apagada da paisagem da cidade do Recife*

Desde a sua construção, esses edifícios mobilizaram um grande debate público em relação aos rumos urbanísticos do Recife. Um exemplo do que o poder público subserviente aos interesses privados pode fazer com a cidade. Esse par de arranha-céus transformou-se em um verdadeiro engodo para a cinematografia pernambucana, sendo explorado em diversas produções como um indesejado horizonte que se anunciou para a capital<sup>66</sup>, já que pouco depois de sua construção surgiu o *Projeto Novo Recife*, que previa a construção de mais de 12 torres em uma área próxima aos edifícios. O impacto visual de não se ver no cenário recifense esse par de arranha-céus de 41 andares na cena de *Aquarius* (2016) ao redor do patrimônio histórico do Recife é a personificação de uma imagem-desejo do que pode e do quer esse cinema, pois estes cupins ainda estão roendo a paisagem histórica da cidade, e, ao que tudo indica, não estamos perto de garantir limites frente à especulação do capital imobiliário. Que ao menos o cinema possa ser um território de desobediência.

---

<sup>66</sup> No curta-metragem *Eiffel* (2008), Luiz Joaquim, por exemplo, nos propõe imagens das Torres Gêmeas de diversos ângulos, nos remetendo aos filmes panorâmicos do primeiro cinema, composto de paisagens e vistas das cidades que encarnavam uma busca estendida pela emoção urbana e espacial (BRUNO, 2018). Influenciado pelas imagens de abertura do filme *Os Incompreendidos* (França, 1959), de François Truffaut, o realizador percebia que não poderia fazer uma dedicatória de amor à Recife tal qual elaborada pelo cineasta francês à Paris, já que o monumento que ele tinha para homenagear eram as Torres Gêmeas, como ele afirma em entrevista ao *Jornal do Comercio*, “[...] uma construção que emprestava uma imagem oposta do orgulho que tenho pela minha cidade” (JOAQUIM, 2009 apud MENDONÇA FILHO, 2009).

## IV

À guisa de conclusão deste capítulo, podemos afirmar que, se o Ciclo do Recife produziu imagens da cidade que permitem realizar uma “[...] arqueologia da modernidade a partir do conflito entre o discurso provinciano e a prosa do mundo [...]” (CUNHA, 2010, p. 26), exaltando assim a capital pernambucana como um lugar moderno e receptível às inovações das outras metrópoles, colocando à margem a desigualdade e o provincianismo vigente, quase cem anos depois podemos ver o completo oposto: “[...] a prosperidade econômica de Pernambuco permite ao estado investir em um cinema sem compromisso político ou ideológico, capaz inclusive de criticar o Recife, seus rumos e destinos, como o desordenamento e a conturbada vida urbana” (DIB, 2016).

No panorama realizado neste capítulo, debatemos alguns dos filmes que foram capazes de mobilizar essas questões, tornando-se referência para pensar o projeto de desenvolvimento urbano não só do Recife, mas de outras cidades brasileiras. Nesses filmes, o registro do desaparecimento do velho em detrimento do novo transformou-se em um imperativo cinematográfico, incitando um *Recife efêmero* que perde parte de sua memória física, não só em termos de arquitetura e edifícios históricos, mas também a vivência desses ambientes, as formas cotidianas de habitar a cidade, e as histórias da vida urbana, que se articulam em seu empilhamento de camadas, tal qual pensado por Michel de Certeau e Luce Giard: “[...] os resquícios de um passado minguante se abrem nas ruas, vistas de outro mundo [...] fachadas, pátios, paralelepípedos, relíquias de universos destruídos estão consagrados no moderno como pedras preciosas orientais” (DE CERTEAU; GIARD, 2010, p.137, tradução nossa). Também se elaborou, contudo, um imperativo arqueológico das imagens, *especializando* a tensão entre tradição e modernidade na busca dos rastros e rasuras com o passado. Comparando-se com o estágio contemporâneo de modernização da cidade, os filmes abrem-se a um outro projeto de memória do *Novo Recife*, de modo a criticar o provincianismo em sua proposição.

## 4. O tropo da empregada doméstica

Desde o lançamento de *Bacurau* (2019), muitos críticos e analistas pensaram os longas-metragens ficcionais de Kleber Mendonça Filho, *O Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), como uma espécie de trilogia sobre o Brasil. Sem dúvida, são três longas-metragens que comungam de certas preocupações temáticas e políticas, são “[...] frutos inevitáveis e indissociáveis do país. São retratos brasileiros” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 13), como o próprio realizador afirma na introdução de seu livro de roteiros<sup>67</sup>. Neste capítulo, nos propusemos a pensar em uma outra composição do realizador pernambucano, que começa com a cidade do *Recife Frio* (2009), passando pela rua de *O Som ao Redor* (2012), até o apartamento de Clara em *Aquarius* (2016). Na busca dos *tempos empilhados* do Recife Moderno, iremos articular a “trilogia urbana” de Kleber Mendonça Filho com um conjunto de outras obras pernambucanas, com a intenção de explorar a dimensão do *tropo da empregada doméstica* sedimentado no território fílmico dessas imagens.

### I

No falso documentário *Recife Frio* (2009), podemos acompanhar um jornalista argentino de um programa chamado “*El mundo en movimiento*” que vai até Recife testemunhar um fenômeno climático um tanto quanto estranho: a capital pernambucana foi acometida por uma queda de temperatura tão drástica, mas tão drástica, que os moradores passaram a ter que se adaptar a uma outra cidade, um Recife “que deixou de ser tropical” e passou a ser muito mais frio, acinzentado e inóspito. O estilo de falso documentário aliado à ficção científica bem humorada e ácida deforma a realidade ao mesmo tempo que forja através do distanciamento uma boa ferramenta de análise social. Uma das inspirações do filme é o livro *Roteiro*

---

<sup>67</sup> O livro *Três Roteiros* foi publicado em 2020 pela Companhia das Letras e reúne os roteiros de *O Som ao Redor* (2011), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019) na íntegra, além do prefácio de Ismail Xavier e uma introdução de Kleber Mendonça Filho.



*para construir no Nordeste: arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados* (1976) de Armando de Holanda, que tem como projeto arquitetônico o não abandono das tradições construtivas nordestinas, em meio a um cenário despreocupado com o ambiente do Nordeste e com forte presença de *ideias fora do lugar*. A intenção de Holanda ao construir edificações mais humanas e generosas parece nos dias atuais uma “poesia impossível”, assim como o próprio jornalista argentino afirma de maneira desanimadora no noticiário do curta-metragem.



*Figura 26 - Recife Frio (2009)*

Não encontrando muitas respostas acerca do que gerou tal fenômeno climático, o repórter argentino busca entender qual o impacto sociocultural em uma cidade tão reconhecida pelas suas praias e altas temperaturas. Dentre algumas coisas, os artesãos precisaram refazer seus artesanatos adicionando gorros, camisas de manga longa e casacos nos bonecos e personagens; os repentistas adaptaram suas rimas ao novo contexto, onde aparecem muito bem agasalhados; e os intérpretes religiosos ajudaram à sua maneira, tentando contribuir para expulsar as baixas temperaturas. A cordilheira de edifícios verticais e ruas muradas não passam despercebidas pelo comentário do diretor, pois o Recife que ele parece querer destacar é justamente aquele dos que se reorganizam para lidar com as adversidades, com aqueles que vão se refugiar em *shoppings centers*:

No enredo do filme, ainda que tudo tenha se transformado a partir de uma mudança climática, ironicamente, muitos desses supostos novos hábitos já

parecem familiar à sociedade recifense contemporânea. Passar mais tempo dentro de um centro comercial do que no comércio ao ar livre do centro da cidade, por exemplo, se justificaria em tempos de inverno, mas se mostra uma realidade tropical por excelência. Mendonça Filho nos mostra esses elementos por meio de uma lente que aumenta e deforma, mas que também desnuda a cidade real. (FERNANDES; LEAL, 2014, p. 5)



Figura 27 - Recife Frio (2009)

Ao desnudar a cidade real, um dos pontos altos de *Recife Frio* (2009) é quando o realizador enquadra os quartos de serviço, ou “quartinhos de empregada”<sup>68</sup>, uma dependência que remonta os tempos coloniais da casa-grande, em que mulheres escravizadas tinham uma área reservada para dormir dentro do casario, para melhor servir ao funcionamento dessa máquina brasileira de morar, seja cuidando das crianças brancas, tratando o esgoto, reservando água corrente nos cômodos, quente ou fria, ou até mesmo aquelas funções vis, que, mesmo após a abolição, se mantiveram de maneira muito presente nos hábitos da vida patriarcal (COSTA, 1952). Explorando o *zoom in* nas janelas dos “quartinhos de empregada”, espaços muito pouco arejados, em geral próximos à cozinha e à área de serviço, vemos a expressão de uma empregada doméstica quando um rapaz depõe em entrevista que trocou de quarto com a empregada por conta do frio, ainda que ela

<sup>68</sup> O quarto de empregada, comumente falado no diminutivo, “quartinho”, nos lembra a famosa passagem de Sérgio Buarque de Holanda (1995) sobre o Homem Cordial, em que ele ressalta a constante utilização do “-inho”, o que revelaria nossa vontade amena de estar próximo de algo que está na verdade distante.

estivesse extremamente descontente com isso. O jovem afirma: “Esse quarto aqui é mais quente que o meu antigo”.



Figura 28 - Planta baixa de Recife Frio (2009)

Uma primeira aproximação fílmica de como sobrevivem relações de poder e formas de sociabilidade tradicionais, mesmo em processos de aceleradas transformações, encontra em *Recife Frio* (2009) uma dimensão muito peculiar, pois é no exagero distópico da cidade que deixou de ser tropical, que percebemos que não há bem uma novidade nesses hábitos e comportamentos. Nessa mistura de temporalidades de Kleber Mendonça Filho, nos interessa chamar atenção à essa mobilização dos “quartinhos de empregada”, uma instituição arquitetônica brasileira<sup>69</sup>, ou, como afirma o repórter argentino, “um fantasma moderno da senzala”.

O trabalho doméstico<sup>70</sup> no Brasil tem uma relação direta com a abolição da escravatura, quando diversas pessoas vítimas de um processo de escravização não

<sup>69</sup> Uma instituição arquitetônica que inclusive o Brasil tem exportado, já que, desde um intenso movimento de migração de brasileiros descendentes de portugueses para Portugal, algumas construções têm incluído em suas plantas “quartinhos de empregada” para agradar brasileiros. Ver o artigo *Suíte e chuveirinho: imóveis em Portugal se adaptam aos brasileiros* de Gian Amato para o Jornal O Globo. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/suite-chuveirinho-imoveis-em-portugal-se-adaptam-aos-brasileiros-24111304>>. Acesso em: 11 Set. 2021.

<sup>70</sup> Há um debate importante acerca das terminologias “empregada doméstica” ou “trabalhadora doméstica”. Segundo Judith Karine Cavalcanti Santos: “[...] o termo ‘empregada’ remete a contextos de ausência de reconhecimento profissional e político” (SANTOS, 2010, p. 13). Não discordamos

tiveram outras opções senão realizar este tipo de trabalho, ao qual já estavam submetidas. Majoritariamente composto por mulheres, sobretudo negras, — o que já nos diz muito sobre o lugar social atribuído à essa grande parte da população —, esta prática laboral muitas vezes sequer era assalariada<sup>71</sup>. Mesmo após a abolição em 1888, as trabalhadoras que realizavam serviços domésticos ainda eram comparadas aos escravizados, como afirma a historiadora Bergman Pereira:

O fim da escravidão trouxe novos arranjos para que essas mulheres continuassem a exercer as mesmas atividades, deixaram de ser escravas domésticas e passaram a ser empregadas domésticas. [...] Os afazeres domésticos e o cuidar dos filhos das senhas, foi um forte condicionante privado de estruturação patriarcal e hierárquica, durante o período de escravidão, a regulação das relações entre senhoras e escravas, pautava-se no modelo de dominação de classes, definido por padrões de superioridade e inferioridade, a negra escrava mesmo sendo considerada inferior foi quem, amamentou os filhos de suas senhoras. Segundo Leila Algranti, desde o século XVI, “grande parte do trabalho desenvolvido no interior dos domicílios coube aos escravos, que foram figuras indispensáveis” nos lares da América portuguesa, tanto no campo quanto nas cidades. (PEREIRA, 2011, p. 1-2)

Os “quartinhos de empregada” vieram a suprir uma demanda das classes mais abastadas, ao inserir as empregadas domésticas no interior das residências familiares, seja nos fundos, no quintal, ou próximo a área de serviço, às vezes com ausência de uma estrutura razoável para habitação. Morar no local de trabalho revela, ainda nos dias de hoje, uma situação de maior sujeição e de uma facilitação do não cumprimento de direitos trabalhistas básicos, em que muitas vezes trabalhadoras acabam possuindo uma carga horária incontável e uma rotina de trabalho por vezes interminável<sup>72</sup>. Na cena citada anteriormente, em que um futuro patrão e empregada trocam de quarto de maneira não voluntária, nada mais vemos que uma normalização cordial das relações de poder, que remontam a outros

---

desta definição, porém, o termo “trabalhadora doméstica” também engloba pessoas que não recebem remuneração pelo trabalho, por estabelecer um outro vínculo com a propriedade, como mães que cuidam dos filhos e dos serviços domésticos, muitas vezes cumprindo jornadas duplas de trabalho.

<sup>71</sup> Tal como afirma Rachel Barros de Oliveira: “Com o processo de urbanização e industrialização, a chamada ajuda vira serviço doméstico em troca de casa e comida, principalmente para as mulheres migrantes do meio rural, e, posteriormente, transforma-se numa atividade assalariada” (OLIVEIRA, 2009, p. 10).

<sup>72</sup> Só com a Constituição Federal de 1988, em um parágrafo único do artigo 7º, a profissão foi regulamentada a ponto de contar com alguns direitos à categoria, como definição de carga horária, jornada de trabalho e necessidade de Equipamento de Proteção Individual (EPI), que só com a proposta de Emenda à Constituição nº 478/2010 (PEC das Empregadas Domésticas), sancionada por Dilma Rousseff em 2015, conseguiu equiparar-se às demais categorias profissionais. Mesmo garantindo-lhes direitos básicos, isso incomodou as classes mais abastadas, que não suportaram ver empregadas domésticas vivendo de forma mais digna e ocupando outros espaços, antes limitados aos ricos, como as universidades e aeroportos.

tempos, mas não necessariamente a outras formas de relações sociais. A patroa comenta na mesma cena que a empregada não ficou feliz com a troca, pois "Ela não está acostumada com uma suíte".

O trabalho doméstico no Brasil talvez seja uma das dimensões sociais que melhor e de maneira mais explícita manifesta a opressão secular de gênero, raça e classe que perpassam gerações no Brasil<sup>73</sup>. O cinema brasileiro das primeiras duas décadas do século XXI esteve atento à essa contradição social, que foi alterando-se lentamente ao longo dos anos, entre muitos avanços, mas também retrocessos:

Se até os anos 2000, era uma figura retratada quase que exclusivamente nos núcleos cômicos de telenovelas, nos últimos anos alguns filmes têm colocado a empregada em muitos outros cenários propondo interessantes reflexões sobre o tema e explorando, entre outras questões, a arquitetura da desigualdade no Brasil, caracterizado por ambientes como a "área de serviço", o "quarto de empregada" e o "elevador de serviço". (GOMES, 2016, p. 64)

Os longas-metragens ficcionais *Que horas ela volta?* (2015) da paulista Anna Muylaert e *Casa Grande* (2014) do carioca Felipe Bragança geraram grandes discussões em torno desta questão, até por serem filmes lançados em um contexto de intenso debate sobre a inclusão social, cotas raciais nas Universidades, e os direitos trabalhistas das empregadas domésticas. Não sendo uma pauta urbana e cinematográfica secundária para o cinema contemporâneo de Pernambuco, muitos desses temas foram abordados até anteriormente a este processo, como em *Domésticas* (2012), de Gabriel Mascaro, e nos já mencionados filmes de Kleber Mendonça Filho. Ainda que em diversos outros filmes essas personagens também não passem despercebidas, são nesses filmes supracitados que essa questão é mais eminente. Em *Domésticas* (2012), por exemplo, Gabriel Mascaro convida sete adolescentes a produzirem imagens sobre as empregadas domésticas que trabalham em suas casas, se isentando, portanto, da participação de qualquer

---

<sup>73</sup> Tendo em vista todas as contradições que estão vinculadas à construção das Torres Gêmeas, e a relação que estabelecemos neste capítulo sobre as trabalhadoras domésticas, não podemos deixar de comentar que, no dia 02/06/2020, um acontecimento relacionado aos edifícios chocou o país. Um menino negro de apenas 5 anos, Miguel Otávio Santana da Silva, caiu do nono andar do Condomínio Píer Maurício de Nassau, após ser deixado aos cuidados da patroa de sua mãe que, como empregada doméstica, teve que descer para passear com o cachorro dos patrões. As imagens da câmera de segurança mostram que em uma das tentativas de Miguel em pegar o elevador do prédio, a patroa, de maneira negligente, deixou-o sozinho. Ela foi detida no dia seguinte por suspeita de homicídio culposo, mas foi solta após pagar fiança de R\$ 20 mil. No dia 05/06/2020, manifestantes tomaram as ruas do centro do Recife reivindicando justiça no caso Miguel.

filmagem, roteiro, perguntas ou entrevistas a estas e estes trabalhadores, mas participando diretamente na montagem e decupagem de todo o material gravado.

Lena, Vanusa, Gracinha, e todas as trabalhadoras que participam do documentário são realocadas através das imagens em manifestação de territórios fílmicos e relações de classe com os filhos e filhas dos patrões. Não há uma mescla na montagem de suas histórias, senão uma separação muito delimitada de cada uma das personagens fílmicas que não se anulam, mas também não se complementam. O quarto de empregada, como o esperado, não deixa de compor a *mise-en-scène*. Pelo contrário, faz parte do roteiro da maioria dos adolescentes. Se o título parece indicar sobre o que se trata o documentário, seria mais justo afirmar que a força política deste trabalho reside na relação entre os adolescentes, a câmera e as trabalhadoras, e não somente nesse último elemento, pois estes jovens também se exibem para a câmera de maneira voluntária. O trabalho do diretor está muito mais atrelado à produção desta oportunidade fílmica, do que aos ditames do que é filmado, do que é perguntado e do que é dirigido, possibilitando inclusive a criação de uma fruição política na própria encenação supostamente banal e inocente de dentro de uma casa brasileira.

Retornando à questão da herança colonial, cabe lembrar que é em solo recifense que, por volta de 1860, é tirada uma das fotografias do período escravocrata mais famosas e presentes nos livros de história e nos materiais didáticos, e que melhor expõe um tropo que foi se desenvolvendo ao longo desses anos no Brasil. Estamos nos referindo à fotografia tirada por João Ferreira Vilella, em que o então menino Augusto Gomes Leal está no colo de Mônica, uma “Ama-de-Leite”. O historiador Luis Felipe de Alencastro, um dos grandes intérpretes dessa fotografia, chama atenção para alguns elementos importantes desta captura, de no mínimo um minuto e meio, tendo em vista as capacidades técnicas da época:

Preso à imagem que os senhores queriam fixar, aos gestos codificados de seu estatuto. Sua mão direita, ao lado do menino, está fechada no centro da foto, na altura do ventre, de onde nascera outra criança, da idade daquela. Manteve o corpo ereto, e do lado esquerdo, onde não se fazia sentir o peso do menino, seu colo, seu pescoço, seu braço escaparam da roupa que não era dela, impuseram à composição da foto a presença incontida de seu corpo, de sua nudez, de seu ser sozinho, da sua liberdade. O mistério dessa foto feita há 130 anos chega até nós. A imagem de uma união paradoxal mas admitida. Uma união fundada no amor presente e na violência pregressa. A violência que fendeu a alma da escrava, abrindo o espaço

afetivo que está sendo invadido pelo filho do senhor. Quase todo o Brasil cabe nessa foto. (ALENCASTRO, 1998, p. 439-440).

“Quase todo o Brasil cabe nesta foto” (Ibid., p. 440) parece ser uma unidade de medida que escancara como a escravidão muitas vezes é retratada como algo distante das nossas circunstâncias históricas, mas suas heranças parecem assombrar o cotidiano e as experiências de boa parte da população brasileira, como já defendia Joaquim Nabuco há mais de um século atrás: “A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil” (1998, p. 183). Isso nos impõe uma questão fundamental para pensar no curta-metragem *Recife Frio* (2009), mas também nos longas-metragens seguintes, de uma cidade em novas etapas de modernização. Afinal, não era também uma das ilações do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre com *Sobrados e Mucambos* (1936), ao afirmar que o privatismo patriarcal ou semi-patriarcal ainda nos dominava, embora a residência não fosse mais a Casa-Grande?

Expoente escritor da geração de 1930, Freyre publicou em 1933 um de seus livros mais famosos na intenção de elaborar um vasto ensaio sobre como as estruturas sociais, econômicas e políticas provenientes da relação entre a Casa-Grande & Senzala recriavam-se nas relações sociais do cotidiano brasileiro. Insuflado da ideia de uma harmonia gerada por um equilíbrio de antagonismos sociais, o autor entendia que as práticas cotidianas do brasileiro possuíam qualidades de permanência e que, portanto, na própria dinâmica desses antagonismos em equilíbrio era possível extrair as soluções de suas adversidades<sup>74</sup>.

Publicado em um contexto histórico de forte presença do racismo científico e de ideias eugenistas, *Casa-Grande & Senzala* consolidou-se como um trabalho fundante ao conseguir mudar a imagem que o Brasil fazia de si mesmo, “[...] invertendo o sentido que se emprestava à ideia de mestiçagem e transformando a sua obra em ponto de partida para uma revalorização da tradição nacional” (ARAÚJO, 2019, p.305). Gilberto Freyre abre seu livro afirmando que em 1930

---

<sup>74</sup> Um pensamento manifesto no próprio uso do *ampersand* no título de seu livro. Como chamam a atenção Lília Schwarcz e Heloísa Starling, isto já “[...]revela como o antropólogo pernambucano entendia a importância da correlação entre esses dois extremos. “Equilíbrio de antagonismos de economia e cultura” foi a expressão utilizada por ele para demonstrar como o paternalismo e violência, mas também negociação parte a parte, coexistiram nesse cotidiano” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 70).

ocorreu-lhe a aventura do exílio. Justamente no ano em que se encerra a República Velha no Brasil, o autor ressentido — ideologicamente — que todo o acúmulo sociocultural proveniente da estrutura patriarcal fosse perdido pelo processo de modernização que o país iria enfrentar nos anos seguintes. Porém, nesse contexto, modernizar não significou uma ruptura com as forças tradicionais, mas, antes, uma transformação cautelosa e autoritária que levou em conta os interesses dos proprietários agrários (DOMINGUES, 2002), possibilitando a manutenção da ordem patriarcal ou tutelar, ainda que em outros moldes.

Imaginemos que a organização sócio-política-econômica em torno de um engenho de açúcar seja transplantada temporal e *especialmente* para uma rua de Setúbal, Zona Sul do Recife, tomada por edifícios, grades, câmeras de vigilância e todo um sistema de proteção, onde um grupo de seguranças particulares passa a vigiar suas redondezas, à serviço de uma classe média alta tomada pelos sentimentos de medo, pânico e paranoia. Essa seria uma sinopse possível para *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, mas inevitavelmente redutora para o ensaio de um Brasil que acontece no presente do indicativo.

Separado em três partes, sendo elas “Cães de guarda”, “Guardas noturnos” e “Guarda-costas”, no longa-metragem uma milícia chefiada por Clodoaldo (Irandhir Santos) passa a vigiar uma rua encastelada de edifícios e condomínios fechados do bairro de Boa Viagem. Numa onda de insegurança e frequentes roubos de rádios de carro nesta rua, os moradores vão aceitando o trabalho dessa milícia privada em troca do valor de R\$ 20,00 por residência. Para realizarem seus serviços, os guardas noturnos precisaram pedir benção a Francisco (Waldemar José Solha), o “dono da rua”, que a concede desde que estes homens não mexessem com seu neto Dinho (Yuri Holanda), o ladrão de rádios dos automóveis da rua.

O filme desenvolve-se nas minúcias do cotidiano, não há um protagonista ou um personagem a quem acompanhamos a fundo seu desenvolvimento, mas sim uma ênfase em uma estrutura socioeconômica e política que se recria a partir de situações marcadamente hierárquicas no território fílmico. Há, porém, pelo menos cinco personagens que acompanhamos ao longo do filme com alguma frequência. A começar: João (Gustavo Jahn), um jovem branco de classe média alta, que trabalha como corretor dos imóveis da família espalhados pela rua, e que não parece estar



muito preocupado com nada que não lhe diz respeito à conveniência e manutenção da vida que leva; já Bia (Maeve Jinkings), é uma mãe abalada pelo tédio do cotidiano e de seus afazeres domésticos, que busca de diversas formas resolver o ruído sonoro causado pelo cachorro do vizinho. Outra coisa curiosa desta personagem, é que, entre o tédio e os momentos de relaxamento, não abre mão de seus eletrodomésticos e bens de consumo que de certa forma mitigam, ou pelo menos suavizam, suas preocupações; Anco (Lula Terra) é um dos tios de João e um dos herdeiros do patrimônio de Francisco (W.J. Solha), um nostálgico de primeira linha, que sempre se refere a experiências e memórias do passado, além de preservar uma das poucas casas do bairro, em uma constante fantasia de voltar a um tempo que não existe mais; Francisco, proprietário de mais da metade dos imóveis da rua, que também tem um passado no Engenho de Bonito, que parece ter um interesse obstinado na manutenção da herança patriarcal, seja insistindo na segurança privada e nos assuntos da família, seja incentivando João a manter a linhagem de sua família; e por fim, Clodoaldo, que se apresenta como oferecendo um serviço de vigilância para rua em situação de periculosidade, mas que na verdade faz parte de um plano de vingança pelo assassinato de seu pai a mando de Francisco na década de 1980.

Em dado momento do filme, quando acompanhamos João mostrando um dos apartamentos da família que estão para alugar, ele faz o seguinte comentário ao apresentar um dos quartos: “E aqui claro, está o quarto da empregada, com janela.” O que nos remete a *Recife Frio* (2009), que, assim como outros curtas-metragens do cineasta, já comungavam desse cenário de prédios altos, inúmeras vagas de garagem, o lugar seguro dos condomínios fechados ou dos *Shopping Centers*, mas também outros elementos técnico-estéticos que foram de certa forma amadurecidos em *O Som ao Redor* (2012), como o caráter libidinoso dos bens de consumo em *Eletrodoméstica* (2005); as lendas urbanas e elementos de terror como em *Vinil Verde* (2004) e *A Menina do Algodão* (2003), este último realizado junto de Daniel Bandeira; a paranoia da violência urbana em *Enjaulado* (1997); e até o isolamento de uma bola de futebol que acaba indo parar na casa do vizinho, fazendo com que o menino vá para casa jogar videogame como em *Jogo sem Gandula* (2007), co-dirigido por Emile Lesclaux.

Em *Enjaulado* (1997), por exemplo, acompanhamos um jovem de classe média que, ao testemunhar um assassinato em sua vizinhança, é tomado por um forte sentimento de paranoia e medo, o que faz com que ele se tranque em sua própria casa, cercada de grades. Um dos elementos interessantes da direção de Kleber já nesse momento é a valorização de planos que realizam uma espécie de fisionomia do enclausuramento. Ao entrar em sua casa, o rapaz de *Enjaulado* (1997) perpassa cadeados e trancas das portas da rua, do prédio, do corredor e a de sua própria casa — que também é gradeada. Em uma entrevista, Kleber Mendonça Filho retoma algumas de suas memórias ao retornar ao Recife depois de sua estadia em Londres, e podemos ter a compreensão de como sua experiência urbana influenciou seu fazer cinematográfico:

A gente voltou para Setúbal e eu percebi duas coisas. A casa onde meu pai morava na Rua Oliveira Lima, na Boa Vista, quando a gente era criança, andava-se na calçada e entrava na área do prédio, que era super linda, com um jardim e para um elevador. Quando a gente voltou, tinha uma grade. E, alguns anos depois, fizeram uma guarita parecida com a de uma penitenciária. E, em Setúbal, era a mesma coisa. Você entrava pela rua e ia andando até a porta do nosso apartamento. Só que começaram a colocar barreiras. Eu tinha morado quase cinco anos na Inglaterra com a janela aberta, sem grade. E a minha janela, quando abri no Recife, tinha uma grade. Quando fiz *Enjaulado*, uma mulher disse que aquilo era produção do filme. No filme veem, mas na vida real não veem. (MENDONÇA FILHO, 2019)

Nessa sua versão própria de *Repulsa ao Sexo* (*Repulsion*, Reino Unido, 1965), de Roman Polanski, “mas com um homem no lugar da mulher e a paranoia da classe média brasileira no lugar do sexo”, percebe-se um pouco a gênese de *O Som ao Redor* (2012), com a diferença de que o último elabora de maneira mais eminente as raízes escravocratas desse fenômeno, como um prelúdio à ação do filme. Em *Eletrodoméstica* (2005), a mesma classe média recifense também está *enjaulada* pelas grades e portões, mas dessa vez acompanhamos alguns minutos cronometrados de uma mãe e dona de casa (Magdale Alves), que tem que cuidar dos filhos, fazer comida, limpar a casa, lavar roupa, ajudar as crianças com o dever de casa, receber uma televisão que comprou e ainda dar um copo d’água para um desempregado na rua frente a falta de solidariedade da vizinhança: “Passei por mais de 30 prédios e esse é o primeiro que atende meu pedido de água.” Toda essa série de afazeres acompanha seu intenso interesse de algo que está fora desse espaço privado e doméstico, ainda que sempre mediado pelas grades dos apartamentos e casas de classe média do bairro. O curioso é que todo o filme é mediado pelo tempo

do relógio, da máquina de lavar, do micro-ondas e dos eletrodomésticos, que de certa forma inserem a classe média em um padrão de consumo, tanto quanto esses objetos que controlamos — ou que nos controlam — produzem subjetividades.

São muitos desses elementos e até mesmo cenas que vão encontrar uma outra oportunidade em *O Som ao Redor* (2012), mas é em *Recife Frio* (2009) que a dimensão arqueológica aparece previamente de maneira mais explícita, como vimos com a elaboração de uma reflexão sobre os “quartinhos de empregadas”, recorrendo ao nosso passado colonial para explorar suas atualizações na arquitetura e nas relações sociais contemporâneas. A luta de classes, a especulação do capital imobiliário, a herança patriarcal e o sentimento de que a qualquer momento algo pode acontecer compõem um mal-estar muito bem capturado em *O Som ao Redor* (2012), que com a construção de um território fílmico tornam estes elementos mais sensíveis. O “Recife sem mais nada/ Recife da minha infância” ao qual Manuel Bandeira recorre em sua *Evocação do Recife* (BANDEIRA, 1970, p. 114), em uma espécie de cidade monumental, ou até o Recife em *Minha Terra*, “Revi afinal o meu Recife. Está de fato completamente mudado. Tem avenidas, arranha-céus. É hoje uma bonita cidade. Diabo leve quem pôs bonita a minha terra!” (BANDEIRA, 1997, p. 196), encontra em *O Som ao Redor* (2012) os escombros e ruínas de sua poesia, em que a grandeza material se esvai, mas a exploração permanece. Uma cidade que não vê muitos resquícios do encontro entre diferentes — ou daqueles símbolos urbanos tão característicos do processo de urbanização —, em que suas ruas são sufocadas pelos carros, que estouram as bolas do futebol de rua dos meninos, que não veem outra saída senão jogar dentro das garagens gradeadas e que se a bola cair no condomínio vizinho, é melhor que se recorra aos videogames e televisores de dentro de casa.

O filme propõe uma *mise-en-scène* em que os antagonismos operam em constante desequilíbrio, ultrapassando qualquer ideia de harmonia entre os contrários, seja nos arranhões na lataria do automóvel por parte do guardador de carros como retaliação à arrogância da dona, ou pelo ato final da vingança sugerida — mas não filmada — dos guardas noturnos contra Francisco. Como chama atenção o crítico de cinema Filipe Furtado para a *Revista Cinética*, a pergunta que inicialmente orienta o filme é: “[...] como representar um estado de relações violentas

em que o modo dominante é o do não-dito?” (FURTADO, 2013). Não há nada natural na banalidade desse cotidiano, o que vai de encontro com a construção de um território, margeado por suas fronteiras dentro dos espaços domésticos do filme. Um exemplo é quando o personagem João participa de uma reunião de condomínio em que a discussão se dá em torno do que fazer com o porteiro noturno do prédio que tem dormido em serviço. O filho de um dos condôminos, para piorar a situação, grava Seu Agenor dormindo, evidentemente, sem consentimento prévio, enquanto outra condômina esbraveja: “Afiml, somos nós que estamos pagando o salário do porteiro, e quem não quer ganhar para dormir?” O que curiosamente parece discordar com a atitude do neto do engenho, que com cordialidade com os “de baixo”, presta solidariedade ao porteiro, que trabalha anos no prédio, defendendo que a demissão por justa causa o poria em maus lençóis. No fim, João atende um telefonema e sai da reunião por conta de um compromisso com Sofia (Irmã Brown), revelando assim uma solidariedade muito superficial, quando já começa a interferir em seus planos. Em uma cena muito curiosa na portaria do edifício, João reencontra Sofia, que nos é apresentada no começo do filme como seu par romântico. Seguindo para o elevador, o casal é vigiado pelo seu Agenor nos monitores de vigilância, em uma circunstância em que o *panoptismo* mistura-se ao *sinoptismo*, em que todos vigiam-se entre si<sup>75</sup>.

O termo cordial não é utilizado por motivos quaisquer, remete ao tropo da cordialidade e intimidade brasileira que se desenvolveu a partir da relação entre senhores e escravizados domésticos. O que nos lembra da relação que Freyre estabelece ao pensar em uma “intimidade entre raças”, em que brancos e negros conviviam em aposentos e espaços domésticos dentro da Casa-Grande, bem como em momentos familiares privados, assim ilustrando sua ideia problemática acerca da

---

<sup>75</sup> Interessado nos processos de subjetivação pelos quais os indivíduos atravessam em instituições como família, escola, hospital fábricas e prisões, Michel Foucault (2011) atesta que todas estas funcionavam na sociedade disciplinar assim como um panóptico, tal qual descrita por Jeremy Bentham no século XVIII. Nesta elaboração ideal-arquitetônica para penitenciárias, um único vigilante é capaz de observar todos os prisioneiros, sem que estes pudessem saber que estão sendo observados. Para o jurista inglês, essa arquitetura faria com que os presos mantivessem um bom comportamento, justamente por entenderem que estão sendo constantemente observados. Em paralelo ao panoptismo, desenvolve-se o que Thomas Mathiesen (1997) chamou de sinoptismo, em que o vigilante escolhe quem deseja vigiar, dada as inúmeras possibilidades promovidas pelas transformações dos meios de comunicação de massas e os dispositivos midiáticos contemporâneos. Mas tanto o panóptico quanto o sinóptico não se excluem, desempenhando juntos o controle social do que Mathiesen denominou de “sociedade espectadora”.

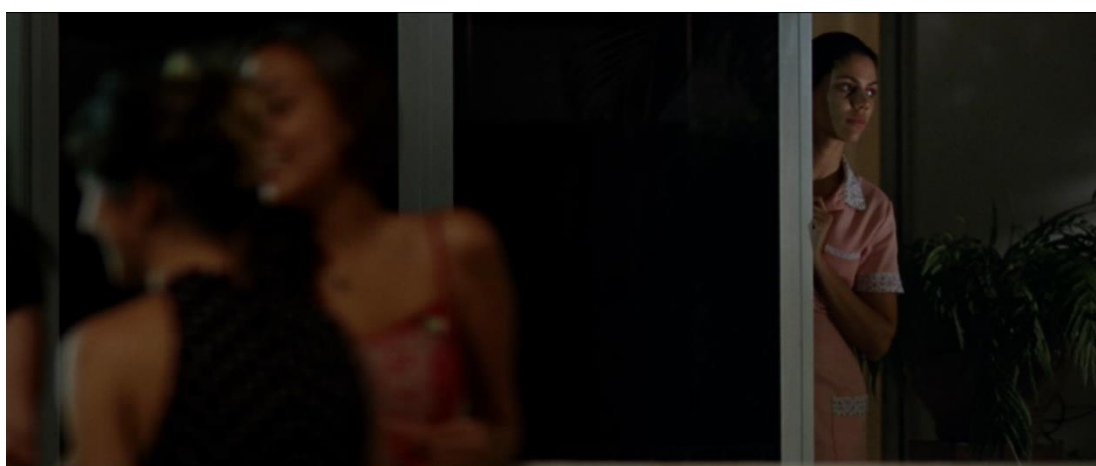
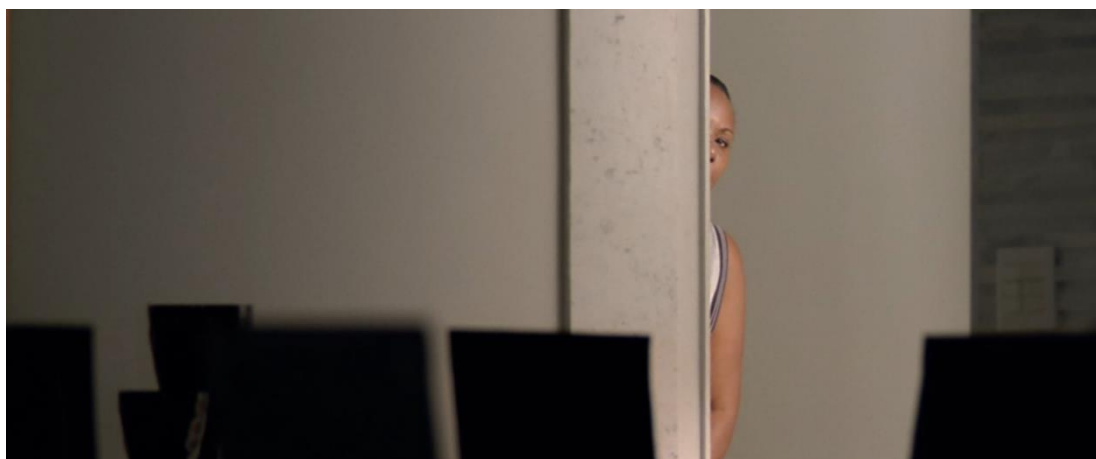
“mestiçagem”, mas também ao famoso capítulo Homem-cordial de Raízes do Brasil, de 1936, de Sérgio Buarque de Holanda. Neste capítulo, o sociólogo paulista esboça um ensaio sobre um traço definidor do caráter nacional: a cordialidade. Um conceito que até hoje promove muitos debates e que, por vezes, é mal compreendido, já que a cordialidade não diz respeito a uma bondade, mas a uma forma de agir com o “cor – coração”, que pode produzir uma incapacidade de distinguir o que é público e o privado (HOLANDA, 1995), funcionando muitas vezes como uma fachada para relações profundamente hierárquicas. No filme, o personagem João é um bom exemplo de como essa relação se manifesta:

João, trabalha como corretor dos apartamentos do avô, odeia o que faz e está empolgado por causa do novo romance com Sofia, que também já morou no bairro. Maria, a empregada doméstica que serve a casa de João, viu o menino nascer. Ele é gentil, íntimo e preocupado. Brinca com as netas da empregada, é cuidadoso com a filha, também empregada, que às vezes vai substituir a mãe. É como se fossem “da família”. A pobreza, como a riqueza, também é hereditária. João é decididamente cordial. Aliás, é um exemplar do “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda no século XXI, que trata as relações de exploração por meio do afeto. Ele é o eixo do filme, nos conduz pelas cenas e nos apresenta o bairro e seus ruídos. (VASCONCELOS, 2013)

## II

Um dos elementos técnico-estéticos que contribuem para esta relação hierárquica é a construção de um território fílmico que determina o “lugar” que cada ator social deve ocupar ou não. No começo do filme, por exemplo, podemos acompanhar cenas no apartamento de João em que a câmera acompanha as fronteiras sociais entre o “espaço da empregada” e o “espaço do patrão”. Na substituição de Mariá (Mauricéia Conceição), empregada doméstica de João que está para se aposentar, para o começo do serviço de sua filha, há um elemento muito forte de separação entre o espaço fílmico da sala e da cozinha, muitas vezes acompanhado por um movimento de câmera de um cômodo para o outro, efetivando uma divisão entre esses dois territórios. Toda uma relação hierárquica se desenvolve entre as áreas que são sociais e as que são de serviço. Um outro exemplo é quando os seguranças Clodoaldo e Fernando (Nivaldo Nascimento) vão

pedir benção a Francisco, que os recebe em sua área de serviço, mantendo uma relação hierárquica evidente, por exemplo, ao indagar Fernando se, pelo fato dele ser cego de um olho, a vigilância seria um trabalho para ele, afirmando que Lampião, que também era cego de um olho, enxergava melhor que ele, mas “foi apagado”, sendo respondido por Fernando: “Mas antes dele cair derrubou muitos”.



*Figura 29 - Cleide e Lucilene em O Som ao Redor (2012) acompanhando os eventos que ocorrem nas casas em que trabalham.*

Há um notável esforço de chamar atenção para esses personagens que estão em estágios “inferiores” das hierarquias sociais, em especial no caso das empregadas domésticas. Se há uma valorização em enquadrar corredores extensos e frestas labirínticas e da má arquitetura enquanto elemento fotogênico, há também planos gerais ou de conjunto em que, na penumbra de uma quina de parede, domésticas espreitam o desenrolar da história, não dizendo nada, mas ao mesmo tempo conservando toda uma história de um tropo brasileiro por trás das relações de

poder que se constituíram na formação da sociedade brasileira — isso quando elas mesmas também não resolvem problemas que dizem respeito aos seus patrões, como por exemplo quando Cleide (Grece Marques) devolve um rádio de carro roubado por Dinho, quando João vai até a casa do primo lhe cobrar. Nesses planos, valoriza-se as que estão na borda do quadro, tanto pela iluminação, quanto pela profundidade de campo.

Em uma outra cena, em que Lucilene (Clébia Souza), funcionária de Francisco, vai até seu pequeno quarto para trocar seu uniforme pelas roupas que costuma usar no dia a dia, estes elementos se reforçam, pois ali se despe o uniforme do ambiente doméstico, para a personalidade própria da personagem. Outro elemento alegórico que participa ativamente da composição dos planos propostos por Kleber Mendonça Filho são as grades de ferro enferrujadas de portas e janelas, que assim como os bens de consumo e eletrodomésticos — que servem também para vigiar e depois exibir em DVD portátil o porteiro Agenor dormindo, enquanto os moradores se assustam com o valor dos encargos trabalhistas com o trabalhador —, subjetivam esses personagens, presente em seus filmes desde *Enjaulados* (1997).



Figura 30 - Por trás das grades em *Enjaulado* (1997)



Figura 31 - Por trás das grades em *Eletrodoméstica* (2005)



Figura 32 - Por trás das grades em *O Som ao Redor* (2012)

O próprio título do filme nos coloca diversas perguntas. Afinal, o som ao redor do que? Em um primeiro momento, este título nos remete à clássica apresentação da *Dolby Surround Sound* e sua sofisticação sonora ao deixar os sons das salas de cinema “*all around you*”. Mas se isto é uma recordação mais interpretativa, no filme propriamente podemos ver toda uma criação de atmosfera sonora fílmica muito interessante em suas três partes. Os sons externos sempre estão invadindo os ambientes internos, seja o latido do cachorro que não deixa Bia dormir, a música brega das carrocinhas de CD nas ruas, o barulho de obra, a esmerilhadeira serrando a grade de uma janela, construindo uma atmosfera narrativa de uma certa insegurança urbana, que não só acompanha os comentários de Mariá, mas também daqueles sons que são permitidos ou não, dependendo de quem os produz, dada toda normatividade da “lei do silêncio”, que se revela nos contrastes dos carros derrapando na rua durante a madrugada ao menino que escala os telhados do prédio com toda cautela para não fazer barulho.

Desde o lançamento de *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, *O Som ao Redor* (2012) tem sido recorrentemente analisado sob uma ótica comparativa com o filme paulistano. Nos parece pertinente mencionar esse filme com a intenção de ressaltar algumas diferenças muito importantes que identificamos em *O Som ao Redor* (2012). No filme de Kleber Mendonça Filho, recorrentemente vemos um olhar para cidade, que não fica circunscrito meramente ao espaço *territorializado* da máquina de morar brasileira, inserindo uma relação muito



particular entre a câmera e a cena que se expande para a cidade como um horizonte possível. Uma das cenas mais curiosas é quando João está em um terraço de um edifício bem alto, onde pode-se vislumbrar a cidade no horizonte e a cordilheira de edifícios no fundo, inclusive as Torres Gêmeas do Recife, além da praia, do mangue e da cidade. Nesta cena, há uma aproximação em *zoom* às casas populares vistas do topo do edifício, até uma inclinação com a câmera que vai do mangue para uma porca de metal que está na mão de João, enquanto fala com seu avô pelo telefone sobre os guardas noturnos e uma futura visita ao Engenho. Como quem tem a cidade na palma da mão, a cultura do açúcar pulsa nesse âmbito familiar, João anda pelo terreno de sua família, como um “príncipe” que administra negócios do “império”.

O território filmico é tensionado pela representação cênica, que não detém uma força dramática com a qual o espectador se identifica, principalmente se pensarmos que não acompanhamos um personagem até o final, mas situações específicas e esparsas que compõem uma teia dramática mais apática, gerando um certo estranhamento que vai muito de encontro com os elementos do terror e do suspense que o próprio filme propõe. O elemento sonoro tem um papel crucial na construção dessa paisagem fantasmagórica, causando inclusive muitas vezes um mal-estar, um verdadeiro “silêncio que precede o esporro”.

Em um momento da trama, por exemplo, quando o grupo de seguranças do Clodoaldo já está trabalhando na rua, Francisco decide, no meio da madrugada, ir sozinho até o mar revolto de Boa Viagem. Acompanhando a partir do ponto de vista dos seguranças, o caminho de Francisco vai sendo iluminado pelos sensores de iluminação dos prédios desta rua escura e desértica, mas nada acontece efetivamente a não ser uma desconfiança dos vigilantes da noite. Não seria um exagero afirmar, visto o argumento da valorização pelo não-dito, que muitas vezes o espaço, assim como as banalidades cotidianas, diz muito mais que os personagens em si, cabendo assim ao espaço a força dramática e vital da *mise-en-scène*. Kleber Mendonça Filho em entrevista, ressalta este elemento:

Acredito muito no cinema de ficção que, numa outra camada, também é um registro físico do lugar e do tempo em que ele se passa. (...) A cidade e a sua arquitetura estão indo contra as pessoas. Eu acho que há vários momentos no filme em que os personagens são filmados quase como ratinhos dentro de uma gaiola, em um laboratório, e eles são obrigadas a

andar de uma maneira estranha, e passar por obstáculos e dobrar à esquerda porque assim que a coisa foi desenhada. Estão totalmente condicionadas àquela geografia, de uma maneira não natural. E não humana, eu acho. (MENDONÇA FILHO, 2016)

Em uma construção dramática muito diferente, ainda que com muitas semelhanças temáticas, em *Aquarius* (2016) acompanhamos Clara Amorim de Melo (Sônia Braga), uma das últimas moradoras do edifício Aquarius, que enfrenta a Bonfim Engenharia e o Projeto Novo Aquarius, contra a demolição do edifício para a elevação de um novo empreendimento. Sem a menor pretensão em se mudar ou atender a oferta da empreiteira, Clara começa a ser assediada principalmente por Diego (Humberto Carrão)<sup>76</sup>, que é não só o engenheiro responsável pelo projeto, como herdeiro dos proprietários da empreiteira.

A maior parte de *Aquarius* (2016) se passa dentro do apartamento de Clara e é exatamente nesse ambiente que uma memória física é elaborada. Repleto de livros, discos e móveis, é nesse apartamento tão significativo para Clara que seus três filhos foram criados, muito embora exista uma dificuldade geracional de entender a importância desse espaço, por exemplo, por sua filha Ana Paula (Maeve Jinkings), que insistentemente apela à sua mãe para considerar a proposta da Bonfim Engenharia, ou até mesmo do filho dos ex-vizinhos, que agora adulto a ameaça na praia por querer uma rápida resolução com a venda do imóvel. Diferentemente do que apontamos sobre *O Som ao Redor* (2012), em *Aquarius* (2016) há um dispositivo de identificação que nos permite simpatizar de maneira descomplicada com a protagonista. No fundo, queremos ver David matar Golias, mas há de se considerar que Clara não está tão distante dos personagens agremiados por Seu Francisco, como Anco de *O Som ao Redor* (2012)<sup>77</sup>, pois ela também participa dessa burguesia urbana, sendo proprietária de imóveis pela cidade.

Essa inferência torna-se mais transparente se pensarmos em sua relação com outra personagem, a Ladjane (Zoraide Coletto), que trabalha como doméstica na casa de Clara há 19 anos, tendo as duas a mesma faixa de idade em torno dos 60

---

<sup>76</sup> Diego acaba de voltar do intercâmbio nos Estados Unidos, tendo assim no edifício Novo Aquarius, antes chamado de *Atlantic Plaza Residence*, seu primeiro projeto.

<sup>77</sup> Inclusive não passa despercebido que até nos parabéns das festas das famílias em *O Som ao Redor* (2012) e em *Aquarius* (2016) escutamos a mesma música Feliz aniversário (No.1 das Canções de cordialidade) de Heitor Villa-Lobos e Manuel Bandeira.

anos. Trabalhando há tanto tempo para Clara, Ladjane tem uma relação íntima com sua família e é uma companheira fiel frente aos absurdos promovidos pelos agentes imobiliários, que de diversas maneiras tentam tornar a vivência no edifício Aquarius insustentável, seja organizando orgias espalhafatosas que atravessam a madrugada, ou até mesmo um ambiente propício para cultos religiosos que lotam o estacionamento de carros. Mas no que se refere à encenação, Ladjane está sempre associada aos ambientes da cozinha e do edifício Aquarius, em geral a ambientes domésticos — diferentemente das empregadas em *O Som ao Redor* (2012) —, mesmo quando por ocasião de seu aniversário ela recebe seus convidados, dentre eles Clara e seu sobrinho querido, no terraço de sua casa. Como chama atenção Stephanie Dennison (2018), em *Aquarius* (2016) há um tempo e um lugar para que tais demonstrações de intimidade sejam socialmente aceitas e isso precisa partir sempre da patroa Clara.





*Figura 33 - Aquarius (2016)*

Isso se exemplifica de maneira singular quando Clara está com seu irmão, cunhada e sobrinhos na sala de seu apartamento olhando os álbuns de fotografia da família, na circunstância de seleção de fotos para que um de seus sobrinhos incorpore algumas delas em seu vídeo de casamento. Clara então se depara com imagens de uma empregada que trabalhou para ela no passado, cujo nome lhe escapa, mas que lhe é ligeiramente relevante porque, segundo ela, a tal Juvenita roubou bens de sua família, indignação rapidamente apaziguada por um comentário de sua cunhada: “Mas é inevitável, né? A gente explora elas. Elas roubam a gente de vez em quando. E assim vai, né?” em que Clara responde: “Tá certo”.

Nessas fotografias, o enquadramento da câmera está sempre centrado nas crianças brancas de quem as empregadas cuidavam, quase sempre deixando de fora a cabeça e partes do corpo destas mulheres negras, além de seus rostos serem registrados sem delineação de traços explícitos. Em uma operação de rasura desta memória, as empregadas domésticas emergem como assombrações nestas fotografias que intimidam essa classe média branca “consciente”. Enquanto Clara e seus familiares observam estas fotografias, Ladjane está na cozinha preparando a comida para o almoço, até que decide ir para a sala de estar mostrar uma fotografia de seu filho que ela guarda consigo. Ele foi atropelado voltando do trabalho por um homem bêbado que se livrou da situação impunemente. O enquadramento desta cena não é menos importante, seguindo o mesmo padrão das fotografias anteriores, em que vemos apenas parte do corpo de Ladjane e reações incômodas dos demais personagens.

## III

Nessa mesma cena de *Aquarius* (2016), em que Clara e seus parentes não relembram o nome de Juvenita, a empregada doméstica ressurge no apartamento de maneira espectral, sem que os personagens pressintam sua presença ou mesmo a avistem pelos cômodos do apartamento. Mais adiante, após a investida aos arquivos da cidade e buscas na *internet* sobre Diego e Bonfim Engenharia, Clara vai se deitar em seu quarto, quieto e escuro. Juvenita reaparece em seu sonho, saindo da cozinha após lavar louça e andando pelos cômodos do apartamento, até adentrar o quarto de Clara e abrir seu armário em busca de joias. Deitando-se em sua cama, revira o porta-joias, vendo colares de pérolas e anéis de brilhantes, enquanto Clara acompanha a situação de maneira consciente, até que Juvenita vira em sua direção e diz “A senhora está sangrando”, e vemos uma mancha de sangue em sua camisola branca em cima de seus seios.





Figura 34 - Juvenita em *Aquarius* (2016)

Tanto em *O Som ao Redor* (2012) quanto *Aquarius* (2016), as assombrações surgem na *mise-en-scène* recifense como os “outros” da modernidade que ameaçam o sono e a memória da classe média e da elite urbana em suas residências. Consonante a outras realizações brasileiras, como *Trabalhar Cansa* (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra e *Os inquilinos* (2009), de Sérgio Bianchi, procedimentos do gênero de terror são utilizados nesses filmes na iminência de que algo possa acontecer com as classes mais abastadas, não por eventos sobrenaturais, mas sim em “[...] função de mazelas atávicas e nunca resolvidas na sociedade brasileira” (CANEPA, 2013). No país do “[...] quem gosta de coisa velha é museu” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 14), as assombrações tornam visíveis nesses filmes ausências silenciadas ou apagadas das versões oficiais e normativas da história, desde a mobilização de imagens de arquivo a visagens e vultos que compõem o território fílmico de Kleber Mendonça Filho.

No início de *O Som ao Redor* (2012), acompanhamos fotografias antigas na zona rural de Pernambuco<sup>78</sup> até imagens contemporâneas de crianças e babás uniformizadas nas dependências de um condomínio cercado pelas grades da quadra de futebol e automóveis no estacionamento. Utilizando imagens do acervo Fundação Joaquim Nabuco e da Biblioteca Museu da Cidade do Recife, somos

---

<sup>78</sup> Tal como Kleber Mendonça Filho concebe em seu roteiro original: “Colagem de imagens, gravuras e fotografias históricas da Zona da Mata de Pernambuco”. Engenhos, cana-de-açúcar e trabalhadores rurais. As imagens nos levam gradual e cronologicamente em direção ao passado, com registros em preto e branco do fotojornalismo de décadas recentes e gravuras dos séculos XVIII e XIX. Em determinado momento, cercas são temas recorrentes nas imagens, e a montagem cresce em ritmo. (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 45)

interpelados com as primeiras manifestações de assombração do filme. O realizador revela em seu livro de roteiros que no filme, o documentarista Eduardo Coutinho e o líder camponês João Pedro Teixeira estão presentes desde a primeira fotografia de arquivo, segundo ele: “O cabra marcado para morrer agora é o mandante de crimes do campo, no Brasil” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 14). Sem um referencial explícito com a diegese do próprio filme, as imagens de arquivo problematizam a representação mimética e linear do tempo, trabalhando-se ao longo do filme descontinuidades a um passado fragmentado, de silenciamentos e fissuras que reverberam em questões contemporâneas, assim como as assombrações espectrais, que, como um *revenant*, invertem a compreensão habitual e linear da história (BROWN, 2001).

Essas imagens reforçam um elemento documental da realidade, um registro de outros tempos históricos, adquirindo com a narrativa uma característica espectral, por cobri-la com as sombras de outro período histórico. Podemos afirmar o mesmo sobre as fotografias introduzidas em *Aquarius*, nos apresentando Boa Viagem na década de 1980 anunciando edifícios verticais. Essa experiência é expandida com a aparição de vultos, visagens, invasões, ecos e ruínas ao longo dos filmes.

Em *O Som ao Redor* (2012), por exemplo, quando Bia vai até o terraço de sua casa fumar um cigarro, percebe uma figura misteriosa que se equilibra nos telhados das casas vizinhas de maneira comedida e cuidadosa para não fazer nenhum barulho<sup>79</sup>. Misterioso, o rapaz em cima dos telhados nos remete à Tiago João da Silva, um jovem assaltante que ficou famoso por escalar prédios das classes abastadas do Recife para roubar bens materiais, às vezes escalando alturas de mais de 10 andares. O menino-aranha, tal como ficou conhecido, foi assassinado em uma praça do bairro de Boa Viagem, no que sinalizava dolo e justiça. Se pensarmos nessa imagem do menino-aranha enquanto mítica, sabemos que sua *contraimagem* é cruel e característica da nossa formação, estampada nas manchetes de jornais e circulando entre a população.

---

<sup>79</sup> Interceptado pelos seguranças em cima de uma árvore, estes aplicam no menino a “política do cala boca”, agredindo-o sem qualquer prova que o incrimine-o, ao mesmo tempo que se isentam de qualquer medida efetiva contra o ladrão de rádios dos automóveis acobertado pelo “dono da rua”.

Mas se o real e a ficção se dissolvem no filme, dotado de outras matizes nas assombrações e aparições que se sucedem, como, por exemplo, quando um vulto, talvez do “menino-aranha”, surge em uma casa de um morador que está vazia, e que ficou na confiança de Clodoaldo, que leva a empregada de Francisco para satisfazer suas segundas intenções. Ainda que o “menino-aranha” não seja um fantasma propriamente dito, ele circula no filme “[...] com a mesma invisibilidade e com o mesmo caráter alienado da realidade de um fantasma” (CANEPA, 2013) intervindo na narrativa justamente ao representar um corpo mitológico: “[...] que traz nele muitas violências passadas e cuja existência – constantemente fora do quadro; uma ideia muito mais do que uma presença – ajuda a justificar uma série de outras violências presentes e futuras (muitas das quais cometidas contra nós mesmos)” (FURTADO, 2013).

Em outra cena, quase como quem herda um imaginário, Fernanda (Clara Pinheiro de Oliveira), filha de Bia, sonha com a invasão de diversos homens no espaço interno de sua casa. Decidindo ir até o quarto de seus pais, percebe que eles não estão lá, assim como a cama está sem o colchão. Quando se dá conta, já são muitos os homens que estão em sua sala e assim Fernanda acorda. As assombrações propostas tanto em *O Som ao Redor* (2012) quanto em *Aquarius* (2016) tratam-se de seres espectrais, fantasmas, mortos-vivos que revelam de maneira imanente um conflito racial e de classe, aparentemente desorganizado num contexto de apartamentos e habitações.

A cidade do Recife é muitas vezes lembrada como uma das cidades mais assombradas do Brasil, seja por figuras macabras e míticas, ou por fantasmas do nosso passado colonial, sendo inclusive tema do livro *Assombrações do Recife Velho* de 1974 de Gilberto Freyre. No livro, o sociólogo pernambucano reuniu histórias sobrenaturais recorrentes nos relatos de moradores do Recife de diversas gerações<sup>80</sup>, dentre elas o Boca de ouro, o Papa-figo, o Lobisomem Doutor, mas também aparições que tinham uma relação direta com o passado escravocrata da

---

<sup>80</sup> Seu livro foi construído a partir de três fontes, como elucida Newton Moreno: “[...] os arquivos da polícia, com suas notificações de queixas de casas mal-assombradas e fantasmas molestadores, material de cronistas da cidade no período do Império; e, sua fonte mais rica, os seus fiéis contadores. Lista Gilberto em seu livro: preto José Pedro, Josefina Minha-fé, preto velho Manoel Santana, Pedro Paranhos, Júlio Belo, Dona Maroquinha Tasso, Velho Brotherhood, Dr. Alfredo Freyre. Um povo se conhece pelos seus mortos” (MORENO, 2008, p. 11).



cidade. No esboço de uma primeira imagem fornecida no livro, Ricardo Benzaquen afirma que a cidade construída em sua coletânea é:

[...] uma espécie de arquipélago, em que entidades até certo ponto fixas, sedentárias e benévolas, personagens de contos que sustentam um determinado padrão moral, convivem com ruas eminentemente líquidas ocupadas por criaturas até certo ponto – vale a redundância – distantes de uma orientação ética mais rígida, cuja predileção por tudo aquilo que é imprevisível, desconcertante e ameaçador consegue apenas tornar mais intenso o descontrole e o mistério que aparentemente reinam sobre a cidade.” (ARAÚJO, 2019, p. 384)

Ao se perguntar se o tema das assombrações seria passível de um estudo sociológico, Freyre afirma que a relação que os vivos e os mortos estabelecem entre si não deixa de ser uma forma de sociabilidade. Um paralelo pode ser estabelecido aqui com os filmes de Kleber Mendonça Filho, se pensarmos que suas assombrações, pesadelos e fantasmas também participam de uma convivência subjetiva dos personagens. As salas de estar, as cozinhas, os quartos de empregada, as áreas de serviço, estão saturados de gestos de tempos passados, como uma extensão da lógica de organização social arcaica ao processo de urbanização que, ao derrubar seus sobrados, possivelmente mal-assombrados, não acertaram suas contas com a história, muito pelo contrário:

É só pelo sobrenatural que este não-dito finalmente pode retomar até nós sem filtros, que a nossa história de violência pode finalmente se afirmar. A arquitetura nova-rica grosseira e os sustos de filmes B podem parecer, à primeira vista, objetos muito vulgares para carregarem um filme como este, mas é neles que *O Som ao Redor* encontra sua mais direta expressão. (FURTADO, 2013)

No próprio *Casa-Grande & Senzala*, Freyre já chamava atenção para algumas aparições, cadeiras balançando-se sozinhas, rumores de correntes se arrastando pelo casario, o ranger de pratos e copos à noite, a aparição de almas de senhores de engenho pedindo rezas aos moradores<sup>81</sup>. Não à toa, para Freyre a arquitetura “brasileirinha da silva” da casa-grande e senzala tinha uma alma, que atendia as necessidade e interesses da vida patriarcal, em que os barulhos de dança na sala de visita e o ruge-ruge das sedas das mulheres também revelavam como as assombrações também costumavam produzir alegrias na casa-grande.

---

<sup>81</sup> Na ordem patriarcal havia uma hierarquia em que os mortos ficavam abaixo dos santos e acima dos vivos, “[...] governando e vigiando o mais perto possível a vida dos filhos, netos, bisnetos” (FREYRE, 2006, p. 40) Se os mortos eram enterrados dentro das dependências da Casa-Grande, também eram enterrados jóias e ouros. Com a demolição de algumas casas-grandes em Pernambuco, diversas botijas de dinheiros foram achadas em suas escavações.

Em *O Som ao Redor* (2012), quando João leva Sofia para conhecer o engenho seu avô Francisco, ruídos tais quais mencionados por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* tornam-se audíveis na *mise-en-scène* do filme. Andando pelas áreas rurais de Pernambuco, o casal chega até um cinema em ruínas tomado pela mata alta, cuja fachada do edifício esbanja uma desbotada campanha política, quase imperceptível. Assim como a usina em ruínas, com suas ferramentas enferrujadas expostas ao ar livre, pela qual João e Sofia também passam, as ruínas deste cinema de interior contrastam a imagem da intacta casa-grande, cujas dependências internas assombram os personagens com vozes e ruídos. Na sequência dessas imagens e composições narrativas, acompanhamos João e Francisco, neto e avô, sendo banhados a sangue em uma cachoeira, no que se tornou uma das imagens mais emblemáticas do filme.



Figura 35 - *O Som ao Redor* (2012)

Em *Assombrações do Recife Velho*, o autor dobra sua aposta esboçada de *Casa-Grande & Senzala* ao recuperar esse tempo transitório entre vivos e mortos, entre assombrações e revoluções que, de certa forma, compõem a cidade do Recife. Segundo Freyre “Este é o Recife que, pelos seus mistérios, existe, subsiste, persiste desde velhos dias como cidade com alguma coisa de cidade onde o mundo não é só o dos homens” (FREYRE, 2008, p. 61) e acrescenta, “Suas assombrações vêm sendo, mais que suas revoluções, parte do seu modo de ser cidade: de ser a metrópole do Nordeste canavieiro” (Ibid., p. 61).

Achille Mbembe tem pensado em seus trabalhos a materialidade dos escravizados do Novo Mundo, não só pelo fato de suas experiências serem vividas a partir de um princípio essencialmente racial, mas também por remeter a “[...] um corpo sem mundo e sem terra, um corpo de energia combustível, uma espécie de duplo da natureza que era possível transformar, pelo trabalho, em estoque ou fundo disponível” (MBEMBE, 2017, p. 23). Tornando-se assim o escravizado um dos alicerces fundamentais do processo de acumulação do primeiro capitalismo, o filósofo camaronês nos propõe a pensar em um estatuto do corpo noturno da modernidade a partir de sua condição espectral (*revenant*), enquanto um cadáver da modernidade e sua parte mais fantasmagórica. Ao abolir-se da forma-escravo, o ser escravizado assume a condição de espectro, podendo conferir assim um sentido de futuro, ou como afirma Wendy Brown ao analisar o trabalho sobre espectros de Jacques Derrida:

O espectro começa por voltar, por se repetir, por ser recorrente no presente. Não é rastreável a uma origem nem a um acontecimento fundador, não tem uma história objetiva ou "abrangente", mas opera como uma força. Além disso, insiste Derrida, não podemos controlar as idas e vindas dos espectros, porque eles são por natureza "furtivos e intempestivos"; eles "perturbam o tempo", assim como a justiça deve implicar em uma perturbação do presente, uma referência do presente de volta aos nossos ancestrais seguindo em direção aos não nascidos. (BROWN, 2001, p. 149-150)

Seguindo o pensamento de Achille Mbembe, o escravizado, ao transformar-se em espectro, retorna do reino dos mortos à vida como um instrumento crítico de denúncia dessa modernidade, pois se a representação ilustrada do Ocidente oculta uma violência noturna que produz a morte, o morto transforma-se em um elemento crítico. Ao pensar nos museus, em que mesmo nos mínimos detalhes “[...] revelam sua verdadeira função, que é reforçar entre algumas pessoas o sentimento de

pertencimento e entre outras o sentimento de exclusão” (BOURDIEU; DARBEL, 1997), Mbembe afirma que convém aos escravizados do Novo Mundo adentrar nestes espaços em regime espectral, justamente por sua ausência, invisibilidade e silenciamento. Estando em todo lugar, mas em lugar nenhum, suas aparições são sempre em momentos de ruptura, a parte da sombra, e de escândalos, enquanto escravizados, são sempre figuras perturbadoras da modernidade (MBEMBE, 2017).

Apesar das aparições nos longas-metragens de Kleber Mendonça Filho estarem à margem da narrativa, elas parecem operar justamente a partir de características em construir o “outro” não como um semelhante, mas como algo ameaçador, do qual não é preciso medir esforços para se defender. Em última instância, as assombrações nos filmes de Kleber Mendonça Filho são alertas para os que são ausentes, silenciados e invisíveis, mas que compõem os imaginários cotidianos, os medos e as paranoias, nos lembrando, assim como os versos de Jorge Luis Borges que “[...] o esquecimento é uma das formas da memória/ seu impreciso porão/ o outro lado secreto da moeda” (BORGES, 1985, p. 59).

Se na teoria social de Gilberto Freyre os antagonismos se equilibram adquirindo qualidades de permanência, na *mise-en-scène* dos filmes de Kleber Mendonça Filho aqui analisados esses antagonismos são desarmônicos, exacerbando-se um imaginário até mesmo sobrenatural de insegurança a partir de procedimentos característicos do gênero de terror. Ressurgindo no Recife contemporâneo, os retornados (*revenant*) não encenam os filmes de maneira macabra, mas como “outros” da modernidade que ameaçam o sono e as memórias da classe média branca trancafiada em seus edifícios fortificados e seguros.

#### IV

Nos dois longas-metragens, nos engajamos nas ruínas que o processo de modernização empilhou no Recife, mas ao mesmo tempo há uma ausência de resolução ou síntese desses processos, trabalhando-se muito mais em uma perspectiva da ameaça que não se concretiza do “outro da modernidade”. Em O

*Som ao Redor* (2012), por exemplo, quando Clodoaldo e seu irmão vão pôr em prática o plano de vingança ao assassinato de seu pai, a mando de Francisco na década de 1980, disfarçados de serviço de vigilância na rua, não há no filme uma indicação se este ato de vingança foi realizado ou se houve uma possível ruptura com a estrutura patriarcal de Francisco. Já em *Aquarius* (2016), após a descoberta dos cupins instalados pela Bonfim Engenharia no edifício para deteriorar lentamente a estrutura, Clara lança os insetos sobre a mesa do escritório de engenharia, como um ato de revelia, mas não sabemos efetivamente o que fica desta descoberta, encerrando o filme com planos detalhes nos insetos, logo após Clara fazer sua última fala “eu prefiro dar um câncer, em vez de ter um”, em menção a um câncer de mama, que lhe deixou uma cicatriz profunda no corpo<sup>82</sup>.

Nos estudos das ruínas que se acumulam diante das transformações do século XX, Walter Benjamin formulou em seus escritos um olhar para o passado que busca futuros perdidos ou aquilo que o presente poderia ser, mas não o é. Entre a permanência e desaparecimento, essa concepção desestabiliza a compreensão linear de um tempo homogêneo, por “tempos saturados de ‘agoras’”, ou seja, “[...] um tempo no qual cada gesto remete a uma série de gestos passados que nunca passaram completamente, mas que continuam a habitar os gestos presentes, dando-lhes uma densidade propriamente histórica” (SAFATLE, 2013). Um conceito de caráter messiânico, que deve cumprir a tarefa de redimir a herança dos povos historicamente oprimidos, servindo de inspiração para interromper uma possível catástrofe que se avizinha, um “salto do tigre em direção ao passado”, como argumenta Michael Löwy (2005, p. 120), que assume um sentido político de redenção histórica, que deixada à própria sorte poderia nos levar a novas formas de barbárie e opressão (LÖWY, 2005).

Realizada essa pequena digressão teórica, o imperativo arqueológico como possibilidade de elaborar brechas na história, nos parece um movimento muito diferente do que é elaborado nos dois longas-metragens acima citados. Apesar de

---

<sup>82</sup> Tal como afirma Renato Gomes e Tatiana Siciliano: “Fundida às imagens dos cupins e do câncer, quando também amalgama a personagem Clara e o prédio Aquarius, ambos sobreviventes, a doença de Clara, que mutila o seu corpo, remete à ameaça de mutilação de seu apartamento, extensão dela própria. O apartamento (e o prédio Aquarius) também sobrevive(m), mas alegoriza a doença social da cidade: o câncer urbano, a prepotência da construtora (o poder do dinheiro). (GOMES; SICILIANO, 2018).

Kleber Mendonça Filho também ter sido cativado pelas intervenções de tempos passados, não há nesses filmes uma “redenção messiânica” ou uma “energia revolucionária” que aponte para uma transformação histórica<sup>83</sup>. Tendo criado um território fílmico perturbado por esses antagonismos em desequilíbrio, explora-se a ameaça de “outro”, da modernidade, e uma possível ruptura do *status quo*, que não se materializa na tela, mas que subjetivam profundamente seus personagens. Porém, se não há uma redenção histórica, também não há uma “ilusão redentora” nesses filmes, possibilitando que seu projeto de memória se abra a uma dupla característica: (1) primeiro fantasmal, em que nem tudo pode permanecer em sua totalidade; (2) mas também melancólica, pois é impossível restabelecer uma experiência passada em sua totalidade.

Nesses gestos fílmicos, temos acesso aos vestígios e práticas sociais aparentemente antigas, mas que se atualizam ou se aceitam dentro desses espaços domésticos contemporâneos, elaborando assim uma memória física e investigativa que nos engaja a pensar nesses signos e ruínas que se acumulam em nossas cidades. O que é muito significativo se considerarmos que houve um grande esforço ao longo da trajetória do Brasil em apagar sua infame história como solução para os problemas criados ao longo dela. Mas se há nestes filmes, por assim dizer, um engajamento a essas questões, não há propriamente uma resolução desses processos de investigação, trabalhando-se muito mais em uma perspectiva da ameaça do “outro” da modernidade que não se concretiza, apostando-se assim no caráter dissonante e contraditório do cotidiano brasileiro ao olhar para o passado em busca de um novo sentido para o presente.

---

<sup>83</sup> Em *Recife Frio* (2009), vemos um faixo de luz se abrindo em meio ao céu nublado após uma ciranda liderada por Lia de Itamaracá junto dos cirandeiros muito bem agasalhados à beira do mar, quem sabe anunciando a volta do sol, quem sabe apontando a cultura popular brasileira como um caminho e homenageando esta importante artista brasileira. Lia de Itamaracá retorna aos filmes de Kleber em *Bacurau* (2019), como a matriarca Dona Carmelita, que mesmo depois de morta no filme, reaparece em uma imagem profana contra os inimigos de sua comunidade.

## 5. Conclusão

Tendo em vista o caminho trilhado nesta dissertação ao esboçar as características que configuram parte da cinematografia contemporânea de Pernambuco como um *tipo ideal* notável ao estudo da relação entre cinema e cidade, pareceu-nos importante de início explorar a simultaneidade entre verticalização do Recife e o fortalecimento do audiovisual no estado. O contexto singular da verticalização da cidade, assim como a sucessão de eventos históricos que se estenderam até a disputa territorial e midiática travada em torno do Cais José Estelita, apresentaram-se como um bom mote de entrada neste universo fílmico. Não só pelas questões anunciadas nesse contexto, como também a maneira pela qual criativamente construíram-se formas cinematográficas de ação e reação ao modelo de desenvolvimento em curso na cidade, reforçando o elemento do cinema enquanto uma arte que pode cumprir um papel ativo na produção do espaço urbano.

Mas se a relação entre realizadores e o urbano mostrava-se visível nesse cenário, preocupamo-nos, em sequência, em fazer uma regressão histórica ao contexto de desenvolvimento do Recife na década de 1920, quando o cinema de Pernambuco vislumbrava uma vida urbana, muito embora distinta do contemporâneo, assim como também distinta a sua postura cinematográfica perante a cidade. Essa vertente comparativa nos deu uma perspectiva mais abrangente sobre a própria história do cinema de Pernambuco, assim como também as raízes do desejo urbano em construir um *Novo Recife*, um discurso que reaparece no contexto contemporâneo. Na articulação entre modernidade e tradição, tivemos a compreensão de que, apesar de uma postura cinematográfica diferente sobre a cidade ao longo das décadas na cinematografia pernambucana, o Recife abrigou desde a emergência do cinema a imagem-movimento como um objeto desejo para a cidade, não tornando-se um mero receptor do que era produzido no estrangeiro ou no eixo Rio de Janeiro - São Paulo.

Na busca dos *tempos empilhados* que atuam nesse cinema contemporâneo, levamos também em consideração a tensão entre modernidade e tradição que são construídos nos territórios fílmicos dessas imagem, seja explorando o patriarcalismo

remanescente na cidade moderna, o tropo da empregada doméstica e as suas fortes relações coloniais, o espaço público negado que cede lugar às novas arquiteturas de vigilância, afastando os indivíduos de qualquer tipo de convivência cidadina, e a sedimentação de uma outra memória a partir da demolição e construção urbana.

O método arqueológico nos engajou em uma memória investigativa dos signos, rastros e ruínas que o processo de modernização conservadora empilhou não só no Recife, mas também em sua cinematografia, pois até mesmo na cinematografia contemporânea, uma nova geração de realizadores propôs novos paradigmas, produzindo imagens influentes para pensar outras cidades do Brasil e do mundo, visto a “universalidade” com que se apresenta o conflito urbano. Os realizadores e realizadoras de Pernambuco mobilizaram muitas vezes as câmeras e pensamentos sobre essas questões, de maneira que as opções para análise fílmica eram diversas, o que nos impôs deixar de fora obras tão interessantes e importantes quanto as selecionadas, tal como os filmes da geração do Super-8 e até mesmo outros curtas e longas-metragens contemporâneos.

Não sendo os filmes selecionados partes isoladas de um todo, podemos afirmar que os realizadores e realizadoras escolhidos incitaram um Recife efêmero a partir de um imperativo cinematográfico arqueológico, genuinamente preocupados com a sua cidade, sendo eles sujeitos políticos que operaram tanto dentro quanto através do cinema, construindo um território fílmico assombrado pelo passado e valorizando tensões e rupturas no seio de uma cidade que não tarda em acelerar sua transformação em busca de um *Novo Recife*, que ao mesmo tempo carrega consigo resquícios da formação brasileira nem tão novos assim.



## 6. Referências

[PROJETOTORRESGEMEAS]. Projeto. 2011. [online] Disponível em: <<https://projetotorresgemeas.wordpress.com/projeto/>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. **Signatura Rerum**: sobre el método. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

ALENCASTRO, Luis Felipe de. **História da vida privada no Brasil Império**: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. África, números do tráfico atlântico. In SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio dos Santos. **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos / Lilia Moritz Schwarcz e Flávio dos Santos Gomes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ALMEIDA, Rodrigo; MENDONÇA, Fernando. O cinema pernambucano entre gerações. In IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. **Cinema de garagem**: panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

ANDRADE, Fábio. Um Lugar Ao Sol, de Gabriel Mascaro (Brasil, 2009). **Revista Cinética**, 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/lugaraosol.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

ARARIPE, Vitor; RAFAEL, Rudrigo; VAREJÃO, Luana. A disputa entre o Novo Recife e o Recife que queremos: a trajetória do conflito pelo Cais José Estelita. In OLIVEIRA, Fabricio Leal de , et al., organizaodres. **Planejamento e conflitos urbanos**: experiências de luta. Rio de Janeiro: Letras Capital, 2016.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **O cinema em Pernambuco nos anos 1920**. I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. Tensões, idealizações e ambiguidades: as relações entre

campo e cidade no cinema em Pernambuco nos anos 1920. **Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, nº8, 2013a.

\_\_\_\_\_. Os encantos da Veneza Americana e da propaganda pelo cinema: os filmes financiados pelo governo Sergio Loreto em Pernambuco (1922-1926). **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), v. 26, p. 94–112, 2013b.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. **Zigue-zague: ensaios reunidos (1977-2019)**. São Paulo, SP : Rio de Janeiro, RJ: Editora PUC-Rio ; Editora Unifesp, 2019.

AVELLAR, José Carlos. **A idade da luz**. Instituto Moreira Salles, 2009.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira** (poesias reunidas). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

\_\_\_\_\_. **Seleção de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BAZIN, André. “On the politique des auteurs” In HILLIERS, J; BROWNE, N. **Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo Realism, Hollywood, New Wave**. v. 1. London: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_. **O que é cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Imagens de pensamento – Sobre o haxixe e outras drogas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU**, v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERQUE, Augustin. Território e pessoa, a identidade humana. **Desigualdade & Diversidade: Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, n. 6, jan./jul., 2010, p. 11-23.

BORGES, Jorge Luis. **Elogio da sombra: um ensaio autobiográfico**. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

BOURDIEU, Pierre. DARBEL, Alain. **The Love of Art: European Art Museums and Their Public**. Editor Dominique Schnapper. Polity Press, 1997.

BROWN, Wendy. **Politics out of history**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

BRUNO, Giuliana. City Views: The Voyage of Film Images. In CLARKE, D. B. (org.). **The Cinematic City**. London: Routledge, 1997, p. 46-58.

\_\_\_\_\_. Cultural cartography, materiality and the fashioning of emotion. In M. Smith Visual culture studies. **SAGE Publications Ltd**, 2008, p. 144-165.

\_\_\_\_\_. **Atlas of emotion: journeys in art, architecture and film**. Nova York: Verso, 2018.

BUCK-MORSS, Susan. **O presente do passado**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CALDEIRA, Teresa P. do Rio. **Cidade de Muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo**. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2011.

CAMPOS, Zóia Vilar. **Doce amargo: produtores de açúcar no momento de mudança – Pernambuco (1874-1941)**, São Paulo: Annablume, 2001.

CARDOSO, Mariana Lyra; NASCIMENTO, Anamaria Melo do. Ocupar, Resistir: o movimento Ocupe Estelita na cidade do Recife. **Revista Três [...] Pontos**, v. 15 n. 1 2018.

CARVALHO, B. **Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CANEPA, Laura. Terror incidental? **Revista Interludio**, 2013. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160>>. Acesso em: 3 Jan. 2021.

CENEK, Jan. Bacurau e Recife Frio: da neve ao caos | **Passa Palavra**, 2020. Disponível em: <<https://passapalavra.info/2020/06/132454/>>. Acesso em: 11 Maio 2021.

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista ECO PÓS**, v. 20, n. 2, 2017.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

COSTA, Lúcio. Carta de Lúcio Costa. In ANDRADE, Joaquim Pedro. **Casa-Grande, Senzala & Cia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

COSTA, Lúcio. **Depoimento de um arquiteto carioca**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

CRANG, M.; THRIFT, N. J. (EDS.). **Thinking space**. London; New York: Routledge, 2000.

CUNHA, Paulo. **A Utopia Provinciana: Recife, cinema e melancolia**. Recife: Editora UFPE, 2010.

DANTAS, Daiany Ferreira; SANTOS, Isaiana Carla Pereira dos; NOLASCO, Renata Isabel de Freitas. "Amor, Plástico e Barulho: Protagonismo e Rivalidade Feminina como Elementos Estéticos e Narrativos no Cinema Pernambucano". In HOLANDA, Karla; TEDESCO, Mariana Cavalcanti. **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. São Paulo: Papyrus, 2017.

DE CERTEAU, Michel; GIARD, Luc. Lo fantástico del "ahí estaba". In. CERTEAU, M. DE et al. **La invención de lo cotidiano**. II, II,. México D.F.: Universidad Iberoamericana, Departamento de história, 2010.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DENNISON, Stephanie. Intimacy and cordiality in Kleber Mendonça Filho's *Aquarius*. **Journal of Iberian and Latin American Studies**, 2018.

DIB, André. Cinema Pernambucano: uma perspectiva. **Cinemateca Pernambucana**, 2016. Disponível em: <<https://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/pagina-cronologia/uma-perspectiva>> Acesso em: 15 fev. 2022.

DIDI-HUBERMAN, G. Cascas. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIMAS, Antonio. Um manifesto guloso. *Léguas & Meia*: Revista de literatura e diversidade cultural, nº 2, p. 7 - 24, v. 3, 2004.

DIREITOS URBANOS. #OcupeEstelita +1. 2012. [online] Disponível em: <<https://direitosurbanos.wordpress.com/ocupeestelita-0/ocupeestelita/>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

DOMINGUES, José Maurício. A dialética da modernização conservadora e a nova história do Brasil. **Dados**. Rio de Janeiro, v. 45, n. 3, p. 459-482, 2002.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros Ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

EDUARDO, Cléber. Árido Movie, de Lírio Ferreira (Brasil, 2005). **Revista Cinética**. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/aridomovie.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

EISENSTEIN, Sergei M.; BOIS, Yve-Alain; GLENNY, Michael. Montage and Architecture. **Assemblage**, n. 10, p. 110, 1989. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3171145?origin=crossref>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

SCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água**: pensando no cinema brasileiro. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2005.

FERNANDES, Fellipe Luís de Melo; LEAL, Guilherme Carréra. **Cinema e cidade**: uma análise sobre a construção da imagem da capital pernambucana no curta-metragem “Recife frio”. Trabalho submetido ao GP de Cinema, do DT 4 – Comunicação Audiovisual, do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2014.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Do bom e do mau regionalismo**. Revista do Norte, out. 1924.

\_\_\_\_\_. **Sobrados e Mucambos**. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 15ª Edição. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. **Casa-grande & senzala**. A formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006.

\_\_\_\_\_. **Assombrações do Recife velho**: algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recifense. São Paulo: Global, 2008.

\_\_\_\_\_. **Nordeste Aspectos da Influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil**. São Paulo: Global, 2013.

FURTADO, Filipe. O Som ao Redor, de Kleber Mendonça Filho (2012). **Revista Cinética**, 2013. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/o-som-ao-redor-de-kleber-mendonca-filho-brasil-2012/>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

GOMES, Paula. Emprego doméstico e a arquitetura da desigualdade. **Ciência e Cultura**, v. 68, n. 2, p. 64–65, 2016. Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0009-67252016000200020&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0009-67252016000200020&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em: 15 fev. 2022.

GOMES, R. C.; SICILIANO, T. O. Rastros e imagens sobreviventes na era de Aquarius: corrosão e gentrificação na metrópole de Kléber Mendonça Filho. **Revista ECO PÓS**. [S. l.], v. 21, n. 1, 2018. DOI: 10.30962/ec.1438. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1438>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. **Revista Galáxia**. n. 22, dez, 2011.

GUTEMBERG, Alisson. **O nordeste no cinema brasileiro**: o espaço contemporâneo em novas e velhas abordagens. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Culturas Midiáticas) - Universidade Federal da Paraíba, 2016.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes**: do direito à cidade a revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HOLANDA, Armando de. **Roteiro para construir no nordeste**: arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados. Dissertação (Mestrado de Desenvolvimento Urbano) - Universidade Federal de Pernambuco, 1976.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. **Present pasts**: urban palimpsests and the politics of memory. Stanford, California: Stanford University Press, 2003.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

JOAQUIM, Luiz. apud. MENDONÇA FILHO, Kleber. Eiffel (curta). CinemaScópio, 2009. Disponível em: <<http://cinemascopecannes.blogspot.com/2009/05/eiffel-curta.html>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

KRACAUER, Siegfried. **Rues de Berlin et d'ailleurs**. Paris: Gallimard, 1995.

LINO, Bárbara; NASCIMENTO, Cristiano. De esculpir e materializar os tempos. A representação cinematográfica da paisagem vertical da cidade do Recife. **REB. Revista de Estudios Brasileños**, 2017.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARICATO, Ermínia. Urbanismo na periferia do mundo globalizado: metrópoles brasileiras. **São Paulo em Perspectiva**, v. 14, n. 4, p. 21-33, Oct. 2000a.

\_\_\_\_\_. As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias Planejamento urbano no Brasil. In **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000b.

\_\_\_\_\_. **O impasse da política urbana no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2011.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

MATHIESEN, THOMAS. The Viewer Society: Michel Foucault's 'Panopticon' Revisited. **Theoretical Criminology** 1, no. 2, 1997.

MELLO, Cecília. An-danças urbanas em Xiao Wu e na cidade de Sylvia. **Revista ECO PÓS** [Online], Volume 14 Número 1, 2011.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Os Sertões (Árido, Máquina e Aspirinas). **Revista Cinética**, 2005. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/sertaokmf.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. Eiffel (curta). **CINEMASCÓPIO**, 2009. Disponível em: <<http://cinemascopiocannes.blogspot.com/2009/05/eiffel-curta.html>>. Acesso em: 12 Sep. 2021.

\_\_\_\_\_. "Fiz o contrário do que se esperava". **Revista Continente**, 2019. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/225/rfiz-o-contrario-do-que-se-esperavar--2>>. Acesso em: 21 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. **Três Roteiros**: O som ao redor/ Aquarius/ Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. A cidade e a sua arquitetura estão indo contra as pessoas. **Escotilha** - O Jornal da Cultura, 2016. Disponível em: <<http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/central-de-cinema/kleber-mendonca-a-cidade-e-a-sua-arquitetura-estao-indo-contras-pessoas/>>. Acesso em: 11 Set. 2021.

MORENO, Newton. Pois o Recife Antigo teve uma rua chamada do Encantamento. In FREYRE, Gilberto. **Assombrações do Recife velho**: algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recifense. São Paulo: Global, 2008.

NABUCO, Joaquim. **Minha Formação**. Brasília: Senado Federal, 1998.



NAGIB, Lúcia; **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. 1a ed. São Paulo, SP, Brasil: Editora 34, 2002.

NETO, Wanderley de Mattos Teixeira. Kleber Mendonça Filho, O Som ao Redor e a construção de uma ideia sobre o cinema pernambucano. **Aniki** vol.5, n.º 2, 2018, Pp. 419-436.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco** - A questão do estilo. 2009. 160 f. Tese (Doutorado) - Centro de Artes e Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

OLIVEIRA, R. B. A cidadania a partir de 1930 e sua relação com as categorias profissionais: uma leitura sobre o emprego doméstico. **Revista Espaço de Diálogo e Desconexão**, v. 2, n. 1, p. 1-22, jul./dez. 2009.

OLIVEIRA, Vinícius Andrade de. **Intervir na história**: modos de participação das Imagens documentais em lutas urbanas no Brasil. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

PEDROSO, Marcelo. Louvação ao cinema pernambucano é questionada por cineastas | **Diário de Pernambuco**, 2015. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2015/03/lovacao-ao-cinema-pernambucano-e-questionada-por-cineastas.amp.html>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

PENA FILHO, Carlos. **Livro Geral**. Recife: Editora Linceu, 1999.

PEREIRA, B. P. **De escravas a empregadas domésticas** – A dimensão social e o “lugar” das mulheres negras no pós-abolição. In XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH: 50 anos, São Paulo, 2011.

PORTUGAL, Aline. **GEOGRAFIA DE ESPAÇOS OUTROS**: formas de ocupar e inventar as cidades no cinema brasileiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, 2016.

PRYSTHON, Ângela Freire. Paisagens em desaparecimento. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço. **Revista ECO PÓS**, v. 20, n. 1, 2017.

QUEIROZ, T. A. N.; COSTA, A. A. DA. As Pesquisas Sobre a Verticalização das Cidades: breve histórico e dimensões de análise. **Sociedade e Território**, v. 29, n. 1, p. 31-49, 28 ago. 2017.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

RAMIRES, Júlio César de Lima. A verticalização de São Paulo e o cinema: uma nova dimensão nos estudos da cidade. In.: **Sociedade e Natureza**. Uberlândia, nº 9, pp. 5-22, Jan./Jun, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RAO, Vyjayanthi. **La ciudad como archivo**: transformaciones urbanas contemporâneas y la posibilidad de la política. In Educación y vida urbana: 20 años de Ciudades Educadoras, 2012.

REZENDE, Antonio Paulo. **(Des)encantos modernos**: histórias da cidade do Recife na década de vinte. Editora UFPE, 2016.

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos lugares**: a colonização da terra e da moradia na era das finanças. 2a edição. São Paulo, SP: Boitempo, 2019.

SAFATLE, Vladimir. Às costas da consciência: sobre uma forma de recuperação da filosofia da história. **Artepensamento**, 2013.

SAHR, Ciclian Luiza Löwen. Dimensões de análise da verticalização: exemplos da cidade média de Ponta Grossa/PR. **Revista de História Regional**, v. 5, n. 1, 2000.

SANTOS, Judith Karine Cavalcanti. **Quebrando as correntes invisíveis**: uma análise crítica do trabalho doméstico no Brasil. 2010. 120 f., il. Dissertação (Mestrado em Direito) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

SANTOS, Márcia Vanessa Malcher dos. **O cinema contemporâneo de Pernambuco**. 2019. 298 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas. Depto. de Sociologia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Campinas, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, 2015.

SCIENCE, Chico. Monólogo ao pé do ouvido. **Da lama ao caos**. Sony Music, 1994.

SEVERIEN, Pedro. **Cinema de ocupação** - uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, 2018a.

\_\_\_\_\_. Autoria compartilhada: cinema, ocupação, cidade. **VIRUS**, São Carlos, n. 17, 2018b.

\_\_\_\_\_. Imagine uma cidade. **Revista Continente**, 2018c. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/215/imagina-uma-cidade>>. Acesso em: 23 Feb. 2021.

SILVA, Paula Gonçalves. **Recife Cinemática**: o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho. 2019. 261 f. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Departamento de Ciências Administrativas. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. **O Corpo Encantado das Ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SOJA, Edward W. Taking space personally. In WARF, B., & ARIAS, S. **The spatial turn**: Interdisciplinary perspectives. Nova York: Routledge, 2009.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2019.

SOUZA, Maria A. A. **A Identidade da Metrópole**. São Paulo: EDUSP, 1994.

TAIGUARA. Hoje. **Hoje**. Odeon, 1968.

VASCONCELOS, Joana Salém. O escravismo entre o passado e o futuro. Edição 67 **Le Monde Diplomatique Brasil**, 2013.

VIDLER, Anthony. Foreword. In BRUNO, Giuliana. **Public intimacy**: architecture and the visual arts. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007.

VILLAÇA, Flávio. **Espaço intra-urbano no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977.

XAVIER, Ismail Norberto. O som ao redor: arqueologia do vertical moderno no Recife. **Galáxia**, 2021.

ZAN, Vitor Tomaz. Uma Tomada de Posição do Cinema Brasileiro em Territórios Urbanos (2009-2017). **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 8, n. 2, p. 48–70, 2021.

## 7. Filmografia citada

### **Brasil:**

*Veneza Americana* (1925, Ugo Falangola, J. Cambieri)

*A Filha do Advogado* (1926, Jota Soares)

*Aitaré da Praia* (1925, Gentil Roiz)

*São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929, Rodolfo Lex Lustig e Adalberto Kemeny)

*Canto do Mar* (1953, Alberto Cavalcanti)

*Aruanda* (1959, Linduarte Noronha)

*Paz a Esta Casa* (1994, Kleber Mendonça Filho)

*Baile Perfumado* (1996, Lírio Ferreira e Paulo Caldas)

*Enjaulado* (1997, Kleber Mendonça Filho)

*A Menina do Algodão* (2003, Kleber Mendonça Filho)

*Vinil Verde* (2004, Kleber Mendonça Filho)

*Eletrodoméstica* (2005, Kleber Mendonça Filho)

*Árido Movie* (2005, Lírio Ferreira)

*Jogo sem Gandula* (2007, Emile Lesclaux e Kleber Mendonça Filho)

*Eiffel* (2008, Luiz Joaquim)

*Menino Aranha* (2008, Mariana Lacerda)

*Um Lugar ao Sol* (2009, Gabriel Mascaro)

*Recife Frio* (2009, Kleber Mendonça Filho)

*Pacific* (2009, Marcelo Pedroso)

*Avenida Brasília Formosa* (2010, Gabriel Mascaro)

*Vigias* (2010, Marcelo Lordello)

*A Cidade é uma só?* (2011, Adirley Queirós)

*[projetotorresgêmeas]* (2011, Autoria Coletiva)

*Ela Morava na Frente do Cinema* (2011, Leonardo Lacca)

*Praça Walt Disney* (2011, Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro)

*Domésticas* (2012, Gabriel Mascaro)

*Velho Recife Novo* (2012, Contravento)

*Desurbanismo #1* (2012, Contravento)

*Desurbanismo #2* (2012, Contravento)

*Era uma Vez Eu, Verônica* (2012, Marcelo Gomes)

*O Som ao Redor* (2012, Kleber Mendonça Filho)

*Amor, Plástico e Barulho* (2013, Renata Pinheiro)

*Tatuagem* (2013, Hilton Lacerda)

*Recife, Cidade Roubada* (2014, Movimento Ocupe Estelita)

*Audiência Pública (?)* (2014, Movimento Ocupe Estelita)

*A História da Eternidade* (2014, Camilo Cavalcante)

*Copa do Mundo no Recife* (2014, Kleber Mendonça Filho)

*Branco sai, Preto fica* (2014, Adirley Queirós)

*Novo Apocalipse Recife* (2015, Movimento Ocupe Estelita)

*Que Horas Ela Volta?* (2015, Anna Muylaert)

*Boi Neon* (2016, Gabriel Mascaro)

*Aquarius* (2016, Kleber Mendonça Filho)

*Era o Hotel Cambridge* (2016, Eliane Caffé)

*Temporada* (2018, André Novais)

*Bacurau* (2019, Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho)

*Cidade Pássaro* (2020, Matias Mariani)

***Demais nacionalidades:***

*O Homem com a Câmera* (Tchelovek s kinoapparatom, União Soviética, 1929, Dziga Vertov)

*Rien que les Heures* (França, 1926, Alberto Cavalcanti)

*A Greve* (*Stachka*, União Soviética, 1925, Sergei Eisenstein)

*Fantasia* (Estados Unidos, 1940, Samuel Armstrong, James Algar, Bill Roberts, Paul Satterfield, Hamilton Luske, Jim Handley, Ford Beebe, T. Hee, Norman Ferguson, Wilfred Jackson)

*Saludos Amigos* (Estados Unidos, 1942, Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, Bill Roberts)

*Os Incompreendidos* (*Les Quatre Cents Coups*, França, 1959, François Truffaut)

*Repulsa ao Sexo* (*Repulsion*, Reino Unido, 1965, Roman Polanski)